



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Hispánicas

CORRESPONDENCIAS VERBALES Y VISUALES
ENTRE LA OBRA LITERARIA Y EL CANON VISUAL DE
ANTONIO SOUZA

TESIS CONJUNTA
que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas
presentan

Tania Marcela Puente García

Gabriela Silva Ibargüen

Asesor: Mtro. Israel Ramírez Cruz



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.

Esta tesis fue un trabajo inmenso. Los agradecimientos son proporcionales a su tamaño. Queremos agradecerle primero a nuestro asesor Israel Ramírez, quien nos otorgó su confianza y creyó desde el primer momento en nosotras como un equipo. Su paciencia, comprensión y compromiso son inconmensurables, al tiempo que su dedicación y genuino interés lo convirtieron en el tercer miembro de la dupla. Nuestros sinodales Irene, Cristina, Mónica y Roberto también merecen una mención especial por haber guiado con su ojo crítico este trabajo, sus valiosas aportaciones no sólo moldearon el resultado final, sino que resultaron enriquecedoras para nuestra formación profesional.

También queremos agradecerle a aquellas personas especiales que nos han acompañado a lo largo de nuestra formación. Al gran maestro Arturo López Rodríguez, amigo, ejemplo a seguir y mentor de vida, a quien debemos gran parte de nuestra inspiración para abocarnos al mundo del arte. A Lizzette Cano, nuestra amiga y cómplice de todos los años compartidos en la facultad, gracias por tu amistad incondicional. A Pablo Abascal y a Yetzi y Yereni Aguilar, quienes gracias a su disponibilidad nos fue posible recuperar algunos textos de Antonio Souza perdidos por el mundo. A la familia Eguiarte Souza por habernos introducido a la valiosa figura que protagoniza esta investigación. Por último, queremos agradecerle a Jaime, Charlie, Julio, Nancy, Luis, Ethel, Alicia, Charles, Arturo y a todos los muchachos de MAQII, por habernos hecho sentir como en casa siempre.

A mi mamá, por su infinito amor
A mi papá, por enseñarme que el arte le da sentido a la vida
A Tamara, mi mejor amiga por elección
A Felipe, habitante permanente del Hotel Yorba
A Gaby, mi hermana por elección
A María Vignau, compañera constante de viaje
A mi familia que son mis amigos y a mis amigos que son mi familia
Y a Bob, el perrito que salvó el 2012.

TPG, 2013

A veces, ni las palabras, ni las imágenes, ni los sonidos son suficiente para expresar aquello que sentimos. Por más que les digamos a las personas que más nos quieren y apoyan lo que significan para nosotros, cualquier expresión no es suficiente.

Éste es mi caso.

Jamás existirán las palabras suficientes para agradecer:

A mis papás, gracias a quienes fui capaz de hacer este trabajo y a quienes dedico todos los esfuerzos de mi vida académica.

A mis abuelitos, Juan, Ana, Monina y Luis, mis eternos modelos a seguir y fuente de inspiración.

A Lety y Rodrigo.

A Lore y Omar.

A los bebés de mi vida y a quienes lleguen después.

A Tania y Felipe.

A Karina, Lorena, Adriana, Adrián y Mafer.

A los que se fueron.

Al cielo y a las nubes.

GSI, 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: VIDA, LITERATURA Y ARTE: LA CONSOLIDACIÓN DE ANTONIO SOUZA COMO UN AGENTE CULTURAL	11
1. Consideraciones biográficas en torno a Antonio Souza	12
2. Antonio Souza en el mundo de las letras mexicanas	35
3. La Galería de Antonio Souza: antecedentes, consolidación y aportes culturales..	72
CAPÍTULO II: ENTRE PALABRA E IMAGEN: LAS RELACIONES ECFRÁSTICAS REFERENCIALES DE ANTONIO SOUZA	100
1. La ecfrasis: consideraciones teóricas	104
1.1 La ecfrasis: una breve revisión	106
1.2 Modelos ecfrásticos	117
2. Los ejercicios ecfrásticos referenciales de Antonio Souza: interpretaciones	130
2.1 <i>Pequeño viaje</i> : una oda a los clásicos.....	131
2.2 Souza y sus contemporáneos: ecfrasis poéticas y narrativas para su tiempo	150
3. La ecfrasis: moneda de dos caras	162
CAPÍTULO III: RELACIONES ENTRE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ANTONIO SOUZA Y LA SELECCIÓN DE OBRAS PLÁSTICAS DE SU GALERÍA: UNA LECTURA ECFRÁSTICA ASOCIATIVA	165
1. El proyecto estético de Antonio Souza: consideraciones teóricas	166
2. Interpretaciones	193
2.1 Surrealismo	193
2.1.1 "Irene" y "Los gatos": una relación ecfrástica desde el automatismo y la locura.....	197
2.1.2 La infancia: dos lecturas	213
2.2 Abstraccionismo	251
2.2.1. La creación de nuevos mundos en Antonio Souza y Gunther Gerzso	255

2.2.2 La materia como lenguaje	266
2.2.3 Semántica cromática en "El negro" y "Nocturno"	279
2.2.4 Detallismo lírico en algunos poemas de <i>Pequeño viaje</i> y la obra de Lilia Carrillo	290
CONCLUSIONES.....	298
BIBLIOGRAFÍA	306
APÉNDICE 1	328
APÉNDICE 2	367

INTRODUCCIÓN

En el vasto mundo de las letras mexicanas existe una línea que separa las producciones canónicas de las anticanónicas. En esta división, uno de los lados cobra mayor importancia que el otro. Éste se apropia del poder y de la legitimación académica frente al territorio del exilio, donde yacen personajes y obras desconocidos, algunos con talento, otros condenados al olvido. Sin embargo, se necesitan investigaciones osadas, que se atrevan a cruzar y derrumbar estas barreras, todo con la finalidad de descubrir, difundir y reivindicar las producciones literarias que la crítica descartó. La presente investigación pretende aventurarse en esos límites con un objetivo conciso: rescatar y desentrañar el universo de sentidos generado entre las producciones literarias y artísticas de un personaje: Antonio Souza.

Si bien el nombre de Antonio Souza resulta ajeno a nuestras historias culturales, a través de estas páginas buscaremos enfatizar la relevancia de su participación activa en el panorama artístico mexicano. Pero no nos limitaremos sólo al rescate de sus producciones literarias ni a la profundización de su papel fundamental dentro de la historia del arte como uno de los galeristas más osados de su época. Los actos y obras de Antonio Souza estuvieron profundamente imbricados y encauzados a un sólo resultado: la consolidación de su vida como un proyecto estético. Por ende, no es de extrañarse que la interdisciplinariedad sea el hilo conductor de esta tesis.

Nuestro interés por investigar acerca de la obra y relevancia de Antonio Souza se remonta a los primeros meses del 2011. El proyecto surgió a raíz del contacto con familiares del autor, quienes estaban interesados en conocer más acerca de su antepasado. Amablemente, ellos nos abrieron las puertas de su casa para conocer los pocos vestigios de la obra literaria de Souza. Asimismo, platicaron con nosotras sobre el desempeño que tuvo este personaje como galerista. Lo que suponía ser una pequeña investigación meramente exploratoria se convirtió en poco tiempo

en nuestro proyecto de tesis. A la luz de las primeras búsquedas nos percatamos que la obra de Antonio Souza no pertenecía al exilio literario.

Al acercarnos con nuestro ahora asesor, el Maestro Israel Ramírez, para comentarle acerca de nuestros descubrimientos, él nos sugirió que, si estábamos realmente interesadas en la temática, ahondáramos en dicha investigación y la consideraríamos como una posibilidad para un proyecto de tesis en conjunto. La propuesta fue muy bien recibida por nosotras, pues creemos profundamente que el trabajo en equipo da pie a reflexiones más profundas, concisas, nutridas y críticas, a diferencia de las investigaciones tradicionales, que se valen de una perspectiva individual.

A partir de dicha propuesta, decidimos probarnos como equipo. Comenzamos a realizar en conjunto trabajos de nuestras diversas asignaturas enfocados a la temática de la tesis, obteniendo muy buenos resultados en cada ocasión. Nuestra experiencia en equipo se remontaba al 2010, cuando hicimos nuestro servicio social y, posteriormente, laboramos en el MUNAL, llevando a cabo proyectos interdisciplinarios entre el arte y la literatura. Al desempeñar dicho cargo y asumir un compromiso mutuo, desarrollamos habilidades que nos permitieron compenetrarnos y forjar lazos comunicativos eficaces.

Sin embargo toda nuestra experiencia recabada no sería suficiente. Si bien en las modalidades de titulación que brinda la facultad se incluye el modelo de tesis conjunta, ésta es desconocida en gran mayoría tanto por los alumnos como por el personal administrativo. Por tanto, los lineamientos para llevarlo a cabo son difusos y poco accesibles. A diferencia de los proyectos de titulación prototípicos, la solicitud para efectuar una tesis conjunta requiere de diferentes pasos a seguir. La aprobación de un proyecto es dada desde el Consejo Técnico de la Facultad, y no desde la coordinación, como suele suceder. Por esta razón, es necesario presentar el proyecto de tesis y elaborar una serie de cartas, firmadas por los tesistas interesados, así como por el asesor del proyecto, donde se explique y justifique la pertinencia y

relevancia de la investigación para las líneas de estudio de la Licenciatura en cuestión.

Una vez que el Consejo Técnico emite su fallo con respecto a la solicitud, si éste es favorable, la tesis puede ser registrada. El título con el cual fue presentado el proyecto frente al pleno es inamovible. Mencionamos esto porque nosotras desconocíamos dicho dato, el cual repercutió directamente sobre nuestro proyecto. Si bien su título actual es "Correspondencias verbales y visuales entre la obra literaria y el canon visual de Antonio Souza", nosotras pretendíamos nombrar esta tesis como "Antonio Souza, el galerista pintor de palabras: relaciones ecfrásticas entre su producción literaria y la selección pictórica de su galería". El título pretendido se ajustaba más a lo que contiene la presente tesis, valiéndose de palabras clave que harían mucho más transparente el proceso de localización y posterior uso de esta investigación, entre ellas el nombre del autor, el enfoque teórico (relaciones ecfrásticas), los componentes del corpus (producción literaria y selección pictórica), así como la mención a la Galería de Antonio Souza, legado histórico por el cual es más recordado este personaje. Sin embargo, al momento de registrarla, no poseíamos la claridad requerida para establecer un título preciso, que respondiera a las necesidades de la investigación.

El carácter extensivo del título oficial es un arma de doble filo; por un lado, no da indicios de nada que no esté incluido dentro de esta investigación pero, por otro, es muy poco específico con respecto a nuestros procedimientos y aportaciones. Más allá de las minucias burocráticas, es importante enfatizar nuestro proceso de creación, investigación y redacción *à deux*.

Como mencionamos anteriormente, la realización de esta tesis no es nuestro primer trabajo en equipo; sin embargo, sí es el más extenso e importante hasta la fecha. La ejecución de esta investigación de manera individual hubiera quedado sesgada, dadas las condiciones bajo las cuales nació nuestro interés compartido por este autor, así como por la inmensa carga de trabajo que representó la recopilación bibliográfica, hemerográfica y biográfica, cada una de ellas necesaria para obtener

un panorama completo sobre este personaje. Asimismo, nuestra formación ha seguido un camino similar tanto en la literatura como en la historia del arte, hecho que nos permite emitir juicios más críticos y agudos sobre el complejo desplegado que implica la recuperación de una figura multifacética como lo fue Antonio Souza. Es justo este conocimiento compartido el que habilita diferentes interpretaciones, las cuales proponen detonar una discusión en torno a sus componentes. Esto es, el trabajar en conjunto no sólo representó un ahorro temporal sumamente significativo, sino que aportó de raíz una argumentación previamente discutida y procesada por dos personas diferentes. Con respecto a los tecnicismos que se desprenden de un trabajo en equipo es importante aclarar que la redacción se dio de manera simultánea entre nosotras; esto es, después de la lectura y comprensión de los datos recabados, el ensamblaje de ideas corría a cargo de las dos en un mismo momento.

Esta discusión enriqueció de manera exponencial el primer acercamiento académico hacia la obra de Souza, el cual no sólo permanece en el plano de la investigación monográfica o anecdótica, sino que se vale de esos mismos elementos y genera una propuesta teórica corroborable. En el presente trabajo la producción de Souza no se ve dividida por las distintas disciplinas de las cuales fue partícipe. Lo anterior se debe a que no pretendemos disectar aquello que naturalmente fue concebido como una totalidad. Ambas partes son necesarias para poder aprehender el significado intrínseco en las creaciones de Souza.

Nuestro proceso de trabajo estuvo compuesto por distintas etapas. Una vez teniendo en claro que queríamos indagar más acerca de las aportaciones culturales de este personaje, planteamos el proyecto de trabajo incluso conociendo sólo una muy pequeña parte de su corpus. De casi veinte obras publicadas a través de editoriales, casas de imprenta y medios hemerográficos, en el primer acercamiento sólo teníamos conocimiento de su poemario inicial *Arenas*, como de sus publicaciones en la revista *Vuelta*. Por tanto nuestra primera etapa estuvo abocada a la recopilación de fuentes primarias y secundarias. Esto consistió en la localización en catálogos bibliográficos de sus obras autofinanciadas, así como una revisión

exhaustiva de los periódicos, revistas y los suplementos culturales más importantes de su época de 1956 a 1968. El haber acotado la búsqueda a dicho periodo se ajusta a los años de vida de la galería; tiempos que, como se verá posteriormente, fueron sumamente fructíferos en la carrera de nuestro autor. Entre los documentos revisados se encuentran *México en la Cultura* suplemento cultural del periódico *Novedades*, *La Cultura en México*, suplemento cultural del periódico *Siempre!*, *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Excélsior*, así como las revistas culturales *Cuadernos de Bellas Artes*, *El Corno Emplumado*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de la Universidad*, *Artes de México*, *Arquitectura México*, entre otras.

Esta búsqueda, además de ser fructífera en la obtención de las fuentes primarias de su literatura tales como poemas y relatos, también ayudó a la consolidación de una primera fase de la reconstrucción del catálogo visual de obras de la Galería de Antonio Souza. En este momento es válido cuestionarse ¿por qué reconstruir el catálogo de la galería? La necesidad por dar constancia de las obras plásticas que formaron parte de su galería era primordial para poder llevar a cabo nuestra investigación, ya que como podrá apreciarse a lo largo de las siguientes páginas, la selección de obras y los discursos curatoriales de Souza completaban su círculo creativo.

Si bien existía una investigación previa sobre el catálogo de exposiciones de esta galería, a lo largo de nuestra búsqueda nos percatamos de errores fundamentales en su proceso de documentación, lo cual nos obligó a incluir dentro de este trabajo una tabla que muestra un catálogo más preciso, el cual remite abiertamente a sus fuentes. La reconstrucción del catálogo, del cual se desconoce su paradero o si quiera su existencia, debe apegarse a las pocas fuentes que puedan ser explícitas con respecto a las exposiciones: las reseñas periodísticas. En éstas, los críticos de arte de la época comentaban acerca de las obras expuestas e ilustraban sus artículos con alguna fotografía de las mismas. La obtención de estos datos puede parecer insuficiente, sin embargo dadas las condiciones inexistentes de este documento, es el

mejor primer paso. Esta primera fase de recopilación de datos tuvo una duración de dos meses, aproximadamente, de trabajo.

Una vez recabados los datos suficientes procedimos a redactar la parte expositiva de esta tesis, conformada por el primer capítulo. En dicho apartado pretendimos delinear el material biográfico del autor así como el contexto literario y artístico del México de mediados del siglo XX. Todo ello con el objetivo de delimitar el punto de articulación de sus producciones culturales. El primer capítulo profundiza en los tejidos entrecruzados de su historia personal y vida privada, su construcción identitaria pública y los lugares que ocupó en el ambiente cultural mexicano: por un lado, como un prometedor y joven escritor, por otro, como uno de los grandes descubridores de artistas plásticos de la contemporaneidad. De esta manera, Antonio Souza se posiciona dentro de su entorno como una pieza fundamental para el progreso y renovación de la cultura mexicana. Comprender la figura de Antonio Souza desde los planos personal, público e histórico le aporta una mayor profundidad y validez a los argumentos interpretativos posteriormente expuestos en los capítulos II y III.

La segunda etapa del proceso de investigación se centró en la consolidación del corpus visual. Retomando los datos obtenidos en medios hemerográficos nos dimos a la tarea de identificar las obras mencionadas en catálogos de exposición y libros especializados de los artistas en cuestión. A través de esta metodología pudimos identificar con certeza una parte considerable de obras que formaron parte de la Galería de Antonio Souza. Si bien intuíamos que más obras encontradas formaban parte del corpus visual de la galería, no teníamos las fuentes suficientes para corroborar su pertenencia dentro de la misma. Sin embargo, no por ello descartamos la selección fruto de nuestra intuición, por lo que algunas de esas obras forman parte de las interpretaciones incluidas en el capítulo III, todas ellas acompañadas de argumentos que refuerzan la suposición de su pertenencia.

Una vez consolidados ambos *corpi*, procedimos a la siguiente etapa en la que nos dedicamos al planteamiento de relaciones ecfrásticas en los dos campos de

acción de Souza. Los capítulos II y III cuentan cada uno de ellos con un apartado teórico y otro de corte analítico e interpretativo. Efectuamos esta división porque nos pareció pertinente dejar en claro sobre qué líneas teóricas trabajaríamos. En primera instancia, nos acercamos al concepto de intermedialidad con la intención de indagar en las relaciones que se dan entre dos soportes, ya sean éstos visuales, verbales o musicales, así como el número de combinaciones que puede surgir entre ellos. Las posibilidades de estudio que ofrece la intermedialidad son bastante amplias, por lo tanto, tuvimos que acotar más nuestro acercamiento teórico a las relaciones que se dan exclusivamente entre imagen y palabra. La ecfrasis resultó ser el concepto más apropiado para nuestra propuesta.

Si bien la ecfrasis se remonta a la era clásica y ha sido fruto de discusiones a lo largo del tiempo, como la planteada por Lessing en el siglo XVIII, su uso actual dista mucho de cómo era abordada. La ecfrasis dejó de ser sólo una descripción verbal minuciosa en torno a una imagen y se convirtió en una herramienta teórica que problematiza y estudia el tipo de relaciones que entablan un objeto visual y un texto verbal. Debido a las múltiples transformaciones que ha sufrido este concepto, sus especialistas y teóricos mantienen actualmente un debate constante con respecto a los límites y alcances de su aplicación.

El uso del enfoque ecfrástico dentro de esta tesis tendrá dos vertientes que responden a dos maneras de ser aplicado. En el capítulo II, el tipo de relaciones ecfrásticas que predominan en los *corpi* visual y verbal de Souza es directo y transparente; es decir, en cada texto queda implícito el vínculo entre el referente visual y la obra literaria. Por su parte, las relaciones ecfrásticas incluidas en el capítulo III sólo son perceptibles desde la lectura que establecemos. A pesar de que no hay una declaración explícita por parte del escritor y galerista con respecto a las relaciones que puedan existir entre sus dos medios de producción, éstas se acercan más a las alusiones y a la reiteración de temáticas y escenarios, prácticas constantes dentro del proyecto artístico y estético total de Antonio Souza.

Esta investigación se suma a una naciente tradición que combina y comprende distintas disciplinas como parte de un todo, donde la separación artificial impide obtener un conocimiento más pleno y complejo de los acontecimientos culturales. Las concepciones de cómo surge el pensamiento han cambiado radicalmente en la actualidad, desechando modelos verticales, donde el conocimiento se desarrollaba jerárquica y evolutivamente. Nuestro momento nos ha permitido darnos cuenta que todo se encuentra unido e imbricado; el conocimiento es un tejido compuesto por hilos que corren tanto vertical como horizontalmente, impidiendo identificar un punto primigenio o más destacado que otro.

Al pertenecer al campo de las humanidades nos proponemos erradicar las visiones individualistas que promueven los trabajos académicos unidimensionales, para así recuperar la alteridad y no caer en la fragmentación de la cultura, que ha provocado el desinterés y la incompreensión de su estudio a los ojos de otras disciplinas.

Creemos firmemente que más estudios de este corte deben ser realizados debido a su riqueza. La interdisciplinariedad, así como las coautorías se presentan como nuevas alternativas para el estudio de las humanidades, habilitando diversas y variadas posturas y perspectivas, conectando cabos que habían sido sesgados intencionalmente en épocas pasadas.

Nuestro objetivo con esta tesis es modificar la percepción de lo que tradicionalmente se espera de una investigación literaria. Por una parte, nos oponemos a la visión canónica porque ésta, en lugar de generar conocimientos que trasciendan los límites de su área de estudio, provoca y reitera trabajos estériles, los cuales funcionan de acuerdo con parámetros caducos. Por otra parte, pensamos que la literatura no es una disciplina que pueda sostenerse por sí misma —así como ninguna otra—; es decir, ésta depende de su relación con otras; su contexto histórico, las corrientes filosóficas de su era, mandatos políticos e ideologías en boga, e incluso las cartografías, así como los planos psicológicos y sociales influyen de manera contundente en el análisis de una obra literaria.

La composición de la presente investigación busca detonar un diálogo vivo entre la literatura y el arte, entendiendo los productos de ambas disciplinas como textos, los cuales se prestan al debate de sus similitudes y diferencias, configurando un plano de sentido horizontal y compartido. La vida y obra de Antonio Souza sirven de escenario y motivo para establecer dichos puentes; es justo el carácter polifacético de las producciones y acciones de este personaje el que impide el estudio por separado de alguno de los elementos mencionados. Esperamos que este trabajo se consolide como uno de los modelos a seguir por parte de una nueva crítica literaria y cultural, más abierta y dispuesta a considerar al otro hasta hacerlo parte de ella.

CAPÍTULO I

VIDA, LITERATURA Y ARTE: LA CONSOLIDACIÓN DE ANTONIO SOUZA COMO UN AGENTE CULTURAL

VIDA, LITERATURA Y ARTE: LA CONSOLIDACIÓN DE ANTONIO SOUZA COMO UN AGENTE CULTURAL

CONSIDERACIONES BIOGRÁFICAS EN TORNO A ANTONIO SOUZA

EL MISTERIO DEL SILENCIO: ¿QUIÉN FUE ANTONIO SOUZA?

En diciembre de 1981 apareció en el número 61 de la revista *Vuelta* el último texto publicado en vida por Antonio Souza, un cuento titulado “Mis tías”,¹ donde rememora con un tono oscilante entre lo biográfico y lo paródico el estilo de vida de su familia materna. Ésta no fue la única incursión de Souza en dicha revista, sino que participó con tres cuentos más en el período de tiempo comprendido entre 1977 y 1980.²

Por su parte, la revista *Vuelta*, fundada por Octavio Paz en 1976, se posicionó como uno de los espacios más importantes para la difusión cultural en México. El prestigio que la caracterizó se debió principalmente a la calidad y originalidad de lo ahí publicado, abriendo un diálogo entre diversas corrientes tanto políticas y culturales como ideológicas, lo que convirtió a la revista en un paradigma del canon literario, tanto mexicano como internacional.

Ahora bien, ante los hechos aquí expuestos sólo resta cuestionarnos ¿por qué el nombre de Antonio Souza ha quedado profundamente marginado dentro de la historia cultural a pesar de haber formado parte de la construcción de nuevos horizontes para las letras mexicanas? Si bien publicar en *Vuelta* es un indicio de talento por parte del escritor, así como un símbolo de respaldo por alguien tan importante en el campo de la literatura como lo fue Paz, la obra e importancia de Souza van más allá de esta distinción.

¹ Antonio Souza, “Mis tías” en *Vuelta*, (México, D. F.), 6: 1981, núm. 61, pp. 19-20.

² Dichos cuentos son “Santa Garrafona de Alejandría, 327-362 d.C.” en *Vuelta*, (México, D. F.), 2:1977, núm. 13, pp. 18-24, “Mi hermana Caledonia” en *Vuelta*, (México, D. F.), 2: 1978, núm. 21, p. 14, y “La vizcondesa y yo” en *Vuelta*, (México, D. F.), 4:1980, núm. 45, p. 27.

El recuento de publicaciones de Souza no se limita a *Vuelta*. En la década de los 50 este autor editó tres poemarios: *Arenas*,³ *Caín*⁴ y *Pequeño viaje*,⁵ así como un libro de prosa poética, *El niño y el árbol*,⁶ perteneciente a la colección “Los presentes” dirigida por Juan José Arreola. Antonio Souza fue considerado por Emmanuel Carballo como uno de los jóvenes escritores más importantes de su época al incluir un texto suyo, “La Gorgona”, en la antología *Cuentistas mexicanos modernos*. Asimismo, algunos relatos suyos aparecieron en importantes revistas literarias tanto nacionales⁷ (*Revista Mexicana de Literatura*), como internacionales⁸ (*Botteghe Oscure*).

Además de su producción literaria, sobre la cual ahondaremos posteriormente, Antonio Souza es mayormente conocido por haber fundado y dirigido una de las galerías de arte contemporáneo más importantes de la segunda mitad del siglo XX en México: la Galería de Antonio Souza,⁹ localizada en la Zona Rosa en la Ciudad de México. En este espacio Souza no sólo expuso obra de artistas consagrados, como Rufino Tamayo, Paul Klee, Leonora Carrington y Wolfgang Paalen, entre otros, sino que permitió la entrada a nuevas corrientes pictóricas puestas en práctica por artistas jóvenes, quienes imponían una visión individual con respecto a los parámetros entonces canónicos del arte en México. De manera más concisa, Souza impulsó el distanciamiento de las propuestas artísticas de la ideología nacionalista que imperaba en la cultura mexicana y se convirtió en uno de los grandes

³ Antonio Souza, *Arenas*, México, Gráfica Panamericana, 1949.

⁴ Antonio Souza, *Caín*, México, Gráfica Panamericana, 1950.

⁵ Antonio Souza, *Pequeño viaje (enero-marzo 1950)*, México, Gráfica Panamericana, 1951, (Colección Aquelarre).

⁶ Antonio Souza, *El niño y el árbol*, México, Los Presentes, 1955.

⁷ Antonio Souza, “Irene” en *Revista Mexicana de Literatura*, (México, D.F.), julio-agosto 1956, núm. 6, pp. 571-580.

⁸ Antonio Souza, “El negro” en *Botteghe Oscure*, (Roma, Italia), 18:1956, s.n., pp. 406-410.

⁹ Juan García Ponce en la entrevista otorgada a Delmari Romero Keith para el libro conmemorativo de la Galería de Antonio Souza afirma que éste fundó dos galerías: Contemporáneos S. A. y Galería de Antonio Souza. Sin embargo, sólo existió una galería con dos nombres simultáneos en una primera fase. La denominación Contemporáneos S. A. desaparecerá con la mudanza de la galería a Paseo de la Reforma, permaneciendo sólo el nombre Galería de Antonio Souza. Sobre esto se profundizará más adelante. Véase “Entrevista a Juan García Ponce” en Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El equilibrista, 1992, p. 19.

promotores del arte internacional dentro del país al gestionar exposiciones de artistas extranjeros en México y viceversa, tales como la muestra de la Galería de Antonio Souza en Lima, Perú, en 1961.¹⁰

A pesar de su importancia para el desarrollo del arte contemporáneo en México, así como sus aportaciones literarias, el trabajo de Antonio Souza ha sido obviado, marginado y olvidado en la historia cultural del país. Si dentro de la historiografía del arte son pocos o erróneos los datos que se conocen del galerista, en las historias literarias posteriores a 1968 no existe mención alguna al escritor. Jorge Alberto Manrique, uno de los estudiosos más importantes de arte mexicano del siglo XX se refiere a Souza como “ese pintor de origen español que había sido maestro de algunos de los artistas disidentes”,¹¹ lo cual comprueba la falta de información seria para acercarse a dicho personaje, pues ni era español, ni se dedicó a la pintura, empero sus múltiples intentos.¹²

Son escasas las fuentes bibliográficas que abordan la trayectoria de Antonio Souza, pues la mayoría de ellas se mantienen al margen de establecer las fechas más importantes de la galería y los artistas vinculados a ella, sin adentrarse en la complejidad que encarnó el *art dealer* y poeta. Por ejemplo, en 1992 la investigadora Delmari Romero Keith se dio a la tarea de compilar una serie de entrevistas realizadas a personajes del ambiente cultural mexicano e internacional, entre ellos Juan García Ponce, Fernando de Szyszlo, Elena Poniatowska, Manuel Felguérez, Pedro Friedeberg, María Luisa Elío, Gunther Gerzso y Salvador

¹⁰ Sobre la relevancia de la Galería de Antonio Souza se profundizará más adelante en el tercer apartado de este capítulo.

¹¹ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, vol. IV, México, UNAM, 2000, p. 143.

¹² De acuerdo con la periodista Socorro García, la carrera de pintura que pretendía emprender Souza fue truncada por Inés Amor, la primera galerista de renombre en México. Según narra García: "Toño tenía entonces 15 años, pintaba diariamente y cuando logró reunir el material necesario, hizo una exposición en San Luis Potosí e invitó a Inés [Amor]. Con su agudo ojo crítico ella examinó los cuadros y después, implacable, pronunció el veredicto: 'Dedícate a otra cosa'. Toño abandonó los pinceles". Véase Socorro García, "La galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 1ero de septiembre 1958, p. 6.

Elizondo, quienes comparten su testimonio de convivencia con Souza, sus experiencias y algunas anécdotas memorables, las cuales revelan un lado íntimo del galerista, con mínimas menciones sobre su faceta literaria. El resultado fue la aparición del libro *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*.¹³ A pesar del loable esfuerzo que esta publicación significó, no es una investigación rigurosa acerca de la trayectoria de Souza; más que abordar la producción y gestiones de este personaje, se mantiene en un plano superficial, anteponiendo la figura del galerista como *sociabilité* y no como pieza fundamental para la cultura mexicana.¹⁴

Ese mismo año la Casa del Lago ofreció una exposición en homenaje al galerista titulada “De la abstracción al happening: homenaje a Antonio Souza”. La memoria no fue suficiente y la exposición tuvo una organización mediocre e impuntual. Raquel Tibol recuerda el acontecimiento como un “accidentado homenaje”,¹⁵ lo cual confirma la dificultad de rastrear y reconocer la importancia de este personaje.

A la desaparición de la galería, en 1968, la figura de Souza se vio eclipsada por sus frustraciones personales. Su carácter tempestuoso y su poco interés por ser un individuo políticamente correcto lo orillaron a romper múltiples relaciones de amistad que había entablado con la élite intelectual mexicana. Es bien sabido que la mayoría de las veces las obras y actos de una persona no pueden ser juzgados sin sopesar la empatía (o carencia de la misma) que produce el autor. Los reflectores que iluminaban a Souza fueron apagándose paulatinamente, hasta el día de su muerte, el 18 de diciembre de 1989. El pintor Tomás Parra evoca este ocaso como una pérdida individual y consciente: “esa parte maravillosa que él tenía se la tragó él

¹³ Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El equilibrista, 1992.

¹⁴ Como explicaremos más adelante dentro de esta tesis, dejando del lado las entrevistas y opiniones personales de los allegados al galerista y escritor, los datos incluidos en el libro de Romero Keith son incompletos y erróneos. Ejemplo de ello es la cronología de exposiciones, incluida al final de la publicación y realizada por Alejandro Matsumoto, en donde abundan las omisiones y los errores, tanto de información como tipográficos.

¹⁵ Raquel Tibol, “Antonio Souza: un accidentado homenaje” en *Proceso*, (México, D. F.), 11 de mayo de 1992, núm. 810, pp. 55-56.

mismo, ya no la quiso entregar a nadie y así se convirtió en una persona totalmente nulificada”.¹⁶

La irrupción de Antonio Souza en el panorama artístico mexicano, si bien breve, fue una explosión positiva que no se puede pasar por alto. A lo largo de esta investigación se tratará de reconstruir con las pocas piezas existentes del rompecabezas a una figura cohesionadora e influyente de nuestra cultura.

SUS INICIOS¹⁷

Antonio Souza y Souza nació el 27 de mayo de 1928. Sus padres, miembros de una acaudalada familia proveniente de Guadalajara, decidieron establecerse en la Ciudad de México. Su padre Don Valente, también conocido como “el Capitán”, era un hombre poderoso y autoritario. Ingeniero de profesión y propietario de una exitosa empresa de Instalaciones Eléctricas, fue miembro destacado de la Sociedad Astronómica de México. El mote de “El Capitán” lo obtuvo por dos razones: por un lado se encuentra el orgullo que profesaba por su yate, el cual se localizaba en el puerto de Acapulco en una lujosa propiedad llamada “La Picuda”. Por otro, era apodado de tal manera por sus estrictos parámetros de exigencia con sus hijos y subordinados.

En trágico contraste, su madre Luz era una mujer de buena cuna, culta pero sumisa y demasiado frágil. Vivía completamente dominada por “El Capitán”. En el cuento “Mis tías” Souza retrata el ambiente familiar materno, la vieja burguesía posrevolucionaria, la cual, ciega ante el presente, no puede detener su ficción gloriosa de tiempos pasados, sosteniendo falsos estándares de vida que refieren a un mejor lugar y a un mejor tiempo; se nutren de las ruinas de lo que fue una vez una majestuosa hacienda:

¹⁶ Delmari Romero Keith, “Entrevista a Tomás Parra” en *op. cit.*, p. 71.

¹⁷ Los datos biográficos planteados en esta investigación que no se encuentran citados provienen de una entrevista realizada a la Dra. Valeria Souza Saldívar, hija del galerista y escritor, el 15 de octubre de 2011 en la Ciudad de México.

Guadalajara a principios de siglo. Una casa de tres patios con helechos y canarios. En la parte baja, el Banco iluminado por una tragaluz. En la casa viven mi abuelos y sus seis hijas y también la bisabuela. Mi madre, una de las hijas, se llama Luz. Sus hermanas, mis tías, se llaman: María Victoria, Antonia, Elena, Guadalupe e Isabel.¹⁸

Esta familia, tal como lo hace notar Souza dentro del relato, se encuentra inconforme con su situación; su honor les ha sido arrebatado; el hecho de que Luz Souza se casara con Don Valente implica un profundo deseo de recuperar aquello que les fue vedado.

Antonio Souza fue el segundo de tres hijos. Su hermano mayor, Mario Valente, falleció de una cardiopatía cuando era joven. Las expectativas de “El Capitán” con respecto a su primer hijo eran muy altas y éste las satisfacía: era un muchacho inteligente, que entendía bien las matemáticas y que gustaba de la ingeniería. Por el contrario, Antonio era poseedor de una naturaleza más sensible, se sentía profundamente atraído por la literatura y el arte. A la muerte del primogénito, el vacío que produjo el dolor de la pérdida hizo imposible para Antonio cumplir con las expectativas de su padre, ya que frente a él quien debió haber muerto fue otro. La tercera hija era Eugenia, una niña de una belleza sólo comparable con su conflictiva personalidad.

Pedro Friedeberg menciona al respecto de esta familia: “Los padres de Antonio, igualmente esnob, eran primos hermanos entre sí, y de ahí —sospecho yo— que él heredara una ligera dosis de locura, que también afloró en su única hermana, Eugenia”.¹⁹ Lo cierto es que Souza era maniaco depresivo, lo cual generaba cambios abruptos en su estado de ánimo; también era disléxico, rasgo que posiblemente haya incidido en sus procedimientos de escritura, tales como la fragmentación sintáctica y semántica de sus textos.²⁰

¹⁸ Antonio Souza, “Mis Tías” en *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida, memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg relatadas a José Cervantes*, México, Trilce ediciones/ CONACULTA/ Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011, p. 156.

²⁰ En el apartado concerniente a su producción literaria, así como en los capítulos subsecuentes, se profundizará más en estas características.

La cultura en esa época no consistía en una cuestión de gusto, sino de estatus. Ser una persona culta era un acto de refinamiento que avalaba la clase social a la cual se pertenecía; ser esnob era un modo de vida.²¹

Ningún miembro de la familia Souza se dedicaba de lleno al arte, pero esto no significaba que les fuera ajeno. Don Valente desde muy temprana edad se convirtió en coleccionista de arte. A pesar de ello, la familia nunca aprobó que Antonio se convirtiera en artista. Él disfrutaba mucho pintar, pero su padre y los amigos de la familia tildaron su producción de mediocre. El punto final lo marcó Inés Amor,²² quien le dijo a Souza que era un mal pintor. Ante semejantes aseveraciones Antonio no pudo sino dejar de hacerlo. No obstante, relata Gilberto Aceves Navarro que en alguna ocasión Souza le mostró una pieza de su trabajo:

Recuerdo un cuadro pequeñito, muy parco de color, era una especie de cajita a la que le había pegado cartones, plumitas y cerillos, cosas muy interesantes y, con mucho miedo, me preguntó: ‘¿Qué opinas de este pintor húngaro?’; le dije que malísimo. Yo sabía que era de Antonio. Era un cuadro que ahora funcionaría extraordinariamente bien.²³

A pesar del paso de los años, Souza no pudo desprenderse del estigma impuesto por su familia con respecto a la pintura. Para satisfacer a su padre cursó un semestre de la carrera de Ingeniería en la Universidad Nacional Autónoma de México, pues era mandato continuar con el negocio familiar. Sin embargo, se escapó a Francia durante un período de dos a tres años, alrededor de 1949 a 1951. No existen datos suficientes con respecto a sus compañeros de viaje, pero se tiene la certeza de que Souza además de residir en París vivió en una granja en Normandía, en una especie de comuna, donde todos se dedicaban a escribir.

²¹ El término esnob (aquí castellanizado) proviene del latín *sine nobilitate* que significa “sin nobleza”. Debido al momento de bonanza económica que se vivía en México durante las décadas de 1940 a 1960 el término “esnob” se utilizó para distinguir a los miembros de la sociedad de alcurnia de antaño de los advenedizos que acababan de hacerse de su fortuna; es decir, los burgueses de vieja escuela en México se apropiaron de dicho término y se valieron de él para erigir un bastión frente a los recién llegados. Por tanto, la palabra “esnob” se desprendió de su significado original y se convirtió en una distinción prestigiosa. Los esnobs serán quienes dicten las pautas a seguir en materia de buen gusto.

²² Véase nota 12.

²³ Delmari Romero Keith, “Entrevista a Gilberto Aceves Navarro” en *op. cit.*, p. 76.

La distancia no fue suficiente para que el padre de Souza dejara de interferir directamente en su vida. Friedeberg afirma que “El Capitán” fue quien casó a Souza desde México con Piti Saldívar, su novia antes del viaje:

En 1950, cuando el padre de Antonio supo que se había dejado crecer el cabello en París, se enfadó de tal manera que lo casó inmediatamente por poder —*in absentia*— con Piti Saldívar, miembro de una aristocrática familia mexicana: los Fernández del Valle. Así, Antonio tuvo que regresar a México para dedicarse a una vida burguesa con tal de complacer a sus padres.²⁴

El territorio francés delimitó la existencia de un Souza poeta; durante este par de años se abocó de lleno a sus poemarios, práctica que de regreso a México quedaría relegada.

AÑOS DE FORMACIÓN E INCURSIÓN EN LA LITERATURA

Desde su juventud, podemos mencionar que Antonio Souza fue un hombre sensible a las manifestaciones literarias de su época; el vivir en Francia le permitió entrar en contacto con nuevas prácticas culturales. Friedeberg recuerda que a Souza le causaron gran impresión las obras de Apollinaire, de Alfred Jarry, de Verlaine y de Baudelaire, así como los fructíferos períodos de producción surrealista y el ambiente decadentista finisecular.²⁵ No resulta sorprendente su inclinación y preferencia hacia este tipo de grupos y movimientos ya que, tal como se corrobora en su historia personal, Souza estaba a la búsqueda de su libertad a través de la rebelión, características similares a las practicadas por estos artistas.

²⁴ Pedro Friedeberg, *op. cit.*, p. 157.

²⁵ Datos tomados de una entrevista hecha por el Museo de Arte Moderno de México al artista Pedro Friedeberg, recuperada de <http://www.youtube.com/watch?v=jhNJ6acYqG0>, el 12 de junio de 2011. Asimismo, sabemos que Alfred Jarry también formaba parte de su imaginario literario, gracias a la respuesta que Souza da a Elena Poniatowska en “Los cachorros de la literatura mexicana”: “¿A quién te gustaría plagiar?” a lo que contesta: “Al rey Ubu de Jarry”. Este personaje de Alfred Jarry es un claro ejemplo de la actitud de Antonio Souza ante lo socialmente establecido, ya que es conocido por su carácter transgresor, pueril y despreocupado ante las reglas. A su vez, la propia personalidad de Jarry coincide con la de Souza, ya que se trata de una figura excéntrica que disfrutaba de lujos que provenían de la herencia de su padre y cuya actitud malcriada se reflejaba en su escritura que criticaba vorazmente a las figuras de autoridad, por lo que no temía parodiar obras tan fincadas en la Academia, como Macbeth, entre otras.

Pero éstos no fueron los únicos agentes literarios que influyeron en Souza. Marcel Proust y James Joyce eran sus autores favoritos; por ello no es de extrañar que imitara sus conductas. Salvador Elizondo menciona que las participaciones de Souza en la revista *S.nob* poseían un “estilo joyciano”,²⁶ mientras que el mismo Friedeberg lo recuerda como poseedor de un “enorme esnobismo proustiano”.²⁷ Además, Souza gustaba mucho de la literatura de Lewis Carroll y Franz Kafka, y era un gran lector de poesía. Con respecto al ámbito literario mexicano siempre admiró a Octavio Paz.²⁸

Souza se veía atraído constantemente por el detalle. Lo que más disfrutaba de *En busca del tiempo perdido* de Proust y el *Ulises* de Joyce, sus libros favoritos, según recuerda su hija Valeria, era el detallismo: el cómo el escritor a través de palabras amuebla los espacios y dilata la situación temporal de los objetos. Estos rasgos que el poeta admirará tanto se manifestarán poco tiempo después dentro de sus creaciones. Ramón Xirau, uno de los impulsores más importantes de la obra literaria de Souza, encuentra en su poesía una “afición aguda y precisa por lo diminuto, lo reciente, lo inmediato, la sensación más concreta y más clara. De ahí el 'detallismo' de Souza, detallismo que surge de la totalidad de sus poemas, como surgen los detalles en el empeño constructivo de los primitivos, en pintura”.²⁹

La primera publicación de Souza fue su poemario *Arenas*, el cual vio la luz en el año de 1949. Gracias a sus intermitentes visitas a México durante el tiempo que residió en Francia fue que pudo convencer a su padre de financiar el primer y único tiraje, el cual estuvo compuesto por 500 ejemplares.

Arenas cuenta con un subtítulo: (1943-49), este período delimita los seis años de escritura que tardó Souza para concretar la compilación. Asimismo, en el colofón de la publicación se establece que el encargado de la edición era el mismo autor, por

²⁶ Delmari Romero Keith, “Entrevista a Salvador Elizondo” en *op. cit.*, p. 80.

²⁷ Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida...*, p. 156.

²⁸ Valeria Souza, Entrevista hecha por Tania Puente García a la hija del galerista, México, D.F., 15 octubre de 2011, video, 23:53 min., inédita.

²⁹ Ramón Xirau, comentario en solapa de *Pequeño viaje*, 1951.

lo que esta obra no pasó por un proceso editorial *per se*, tornando el trabajo en algo aún más personal e íntimo, más dedicado. El amor que Souza profesaba por sus poemas fue lo que lo llevó a publicarlos por su propia cuenta. La casa de imprenta Gráfica Panamericana³⁰ dio a conocer originalmente las inquietudes literarias de Antonio Souza. En palabras de Salvador Elizondo: “debe haber sido un librito de lujo, de esos que nada más reparten entre los amigos, pero nunca tuvo trascendencia literaria que yo recuerde”.³¹

En efecto, la crítica literaria no recupera esta etapa de la literatura de Souza. En 1950 y 1951 aparecieron dos poemarios más, ambos impresos por Gráfica Panamericana: *Caín* y *Pequeño viaje*. El primero es una *plquette* de 32 páginas que sólo contó con 50 ejemplares, cada uno de ellos foliado a mano y con la firma del autor. Por su parte, *Pequeño viaje* se publicó en el año de 1951 y formó parte de la Colección Aquelarre. Dentro de esta colección figuran los nombres de otros escritores independientes, quienes con el tiempo ganaron mayor reconocimiento, entre ellos los exiliados españoles José Ramón Arana, Simón Otaola y Ramón de Balausteguigoitia.

A pesar de haber llamado la atención de críticos literarios reconocidos, tal como Ramón Xirau, esta primera etapa de Souza careció de una exposición mediática en el ambiente cultural mexicano: su faceta como poeta permaneció inscrita en el período francés; pero eso no significa que estos textos carezcan de valor, su estudio es fundamental para comprender la complejidad que caracterizaba a Souza.

³⁰ Si bien Gráfica Panamericana no es una casa editorial *per se*, sí fue un pilar para las letras mexicanas en el ramo de publicaciones. Su prestigio proviene, desde su nacimiento en la década de 1940, de consolidarse como la casa de imprenta oficial de la entonces incipiente editorial Fondo de Cultura Económica, por su ‘depurada calidad’; véase Víctor Díaz Arciniega, *Historia de la casa: Fondo de Cultura Económica, 1934-1996*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 104-106.

³¹ Delmari Romero Keith, “Entrevista a Salvador Elizondo” en *op. cit.*, p. 79.

Una vez en México, el autor continuó con su escritura. En 1955 apareció un libro de relatos poéticos titulado *El niño y el árbol*, incluido en la colección “Los presentes” dirigida y editada por Juan José Arreola.

A partir de la publicación de *El niño y el árbol*, el nombre de Souza comenzó a figurar en los trabajos y reseñas de los críticos literarios más reconocidos de su época; tal es el caso del estudioso Luis Leal. Dentro de su libro de 1957, *Breve historia del cuento mexicano*, divide y clasifica de forma sistemática tanto los subgéneros que se desprenden del cuento así como a sus autores representativos. En el capítulo “Expresionismo y otras tendencias (1940-1955)”, Leal dedica un subapartado a los jóvenes escritores de México: “Novísima promoción de cuentistas”. El criterio de selección de los autores ahí mencionados, entre ellos Guadalupe Dueñas, José de la Colina, Edmundo Valadés y Antonio Souza, proviene de la antología editada por Emmanuel Carballo en 1956 *Cuentistas mexicanos modernos*. Es importante remarcar la postura de Leal quien, de manera crítica, se muestra consciente del paso del tiempo y explicita que, si bien muchos de estos jóvenes autores no figurarán en un futuro en la historia de la literatura mexicana, a él le parece interesante la selección referida.³²

El cuento “La Gorgona” de Antonio Souza aparece publicado en la ya mencionada antología de Carballo, lo cual da pie a valorar al futuro galerista como uno de los descubrimientos más interesantes de la literatura mexicana de su época. En esta compilación, Carballo le solicita a los autores que respondan dos preguntas: para qué escriben y para quién escriben. Este cuestionario es uno de los pocos testimonios de Souza con respecto a su desempeño como escritor. Para este personaje, la escritura se inscribía en un orden vital y, simultáneamente, lúdico:

Yo escribo por vanidad, porque me divierte, y sobre todo porque me veo impulsado a ello por un entusiasmo, por una urgencia de naturaleza tan intensa y frágil que si la exteriorizo fuera del papel se pierde en una excitación que se quema rápidamente. Escribo para aquellos que como a mí les gusta la vida y sus sorpresas, sus milagros y su inefable frescura. Como cuentista, si acaso se le puede llamar así a quién ha

³² Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, Tlaxcala y Puebla, Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Universidad Autónoma de Puebla, 1990, p. 132.

escrito solo algunos cuentos, pienso que es, el cuento, algo redondo y vivo; y para aquel que lo lee, algo que quiere seguir viviendo, algo que se quiere contar.³³

Todo lo que Souza quería hacer en su vida, tal como recuerda su amiga cercana María Luisa Elío, buscaba hacerlo de la manera más bella posible,³⁴ y la escritura no fue la excepción. En el testimonio anterior destaca la búsqueda constante por plasmar la felicidad efímera antes de que se sublime, en un acto tal que, a través de las relecturas, pueda cobrar vida una y otra vez.

Es importante señalar que Antonio Souza no tenía ninguna intención de abandonar el sendero literario pronto pues, tal como la semblanza biográfica constata, “Prepara[ba] una novela”.³⁵

Asimismo, durante el verano de 1956 el cuento “Irene”³⁶ fue publicado en el número 6 de la *Revista Mexicana de Literatura*. En este número el apartado de poesía y ficción porta el título de “Nuevos Escritores Mexicanos”, donde se encuentran autores como Emilio Carballido, Carmen Rosenzweig, Carlos Fuentes, José de la Colina y Elena Poniatowska, todos ellos antologados en el texto de Carballo, así como nuevos nombres, entre ellos los de las escritoras Amparo Dávila y Enriqueta Ochoa. Antonio Souza se inscribe en el rubro de “ficción” con “Irene”. Este relato se encuentra dividido en 11 apartados, los cuales conservan su estilo fragmentario de prosa poética.

La publicación de sus relatos no se limitó al territorio nacional; ese mismo año su cuento “El Negro” apareció en el volumen 18 de la revista italiana *Botteghe Oscure*, un órgano de difusión cultural prestigioso en dicho país, dirigido por la princesa Marguerite Caettani. Como se verá en el siguiente apartado, en este número de esta revista con alcance internacional se buscó acercarle al mundo las nuevas creaciones de los jóvenes escritores mexicanos. Con ello, Souza se convirtió en un

³³ Antonio Souza “La gorgona” en Emmanuel Carballo (ed.), *Cuentistas mexicanos modernos*, México, Libro-mex editores, 1956, (2 tms: tomo II; Biblioteca Mínima Mexicana, vol. 27), p. 216.

³⁴ Delmari Romero Keith, “Entrevista a María Luisa Elío” en *op. cit.*, p. 22.

³⁵ Emmanuel Carballo (ed.), *op. cit.*, p. 215.

³⁶ Antonio Souza, “Irene” en *Revista Mexicana de Literatura*, pp. 571-580.

representante de las nuevas letras mexicanas, así como un autor digno de ser leído y revisado tanto dentro como fuera de su país.

1956 no sólo resulta ser un año productivo en cuanto a la labor literaria de Antonio Souza se refiere, sino que se erige como la fecha fundacional de su galería de arte: la Galería de Antonio Souza. A pesar de que su producción escrita se verá opacada por su labor como *art dealer*, la literatura subyacerá a lo largo de la vida de Souza, con manifestaciones visibles esporádicas, tal como la publicación en 1963 del cuento “La reunión” en la revista bilingüe *El Corno Emplumado*,³⁷ así como su participación intermitente en la revista *S.nob* en 1962 y una fugaz aparición en el mundo de la crítica de arte con su prefacio a la compilación de los retratos de niños que realizó Diego Rivera en el volumen 27 de la revista *Artes de México* en 1959.

EL EXCENTRICISMO EN EL ARTE: LA GALERÍA DE ANTONIO SOUZA

Antonio Souza afirmaba ser un géminis prototípico; en él habitaban dos gemelos, dos Antonios opuestos que luchaban por el papel predominante de su vida. Si bien la faceta literaria representaba una parte de su ser escindido, su labor como galerista lo llevó a consolidar su identidad pública en el mundo cultural mexicano de la segunda mitad del siglo XX.

La Galería de Antonio Souza, ubicada en la calle de Génova 61-2 en la Ciudad de México, fue inaugurada el 20 de abril de 1956. En esta primera fase dos nombres convivieron simultáneamente: Contemporáneos, S. A. y Galería de Antonio Souza. En 1960, el establecimiento se trasladó a la casa del galerista, ubicada en la esquina de la calle Berna no. 3 y Paseo de la Reforma 334-A. Con esta mudanza el nombre oficial pasó a ser Galería de Antonio Souza, perdiéndose la denominación Contemporáneos S. A.

La creación de esta galería de arte respondió a razones personales que desembocaron en un cambio radical del panorama artístico mexicano. Al ser

³⁷ Antonio Souza, "La reunión" en *El Corno Emplumado*, (México, D.F.), abril 1963, núm. 6, pp. 121-123.

responsable de una familia (para ese momento ya era padre de dos niños), Souza no podía continuar exclusivamente con su actividad literaria; la necesidad de ser económicamente activo era imperante. Pedro Friedeberg recuerda la situación de su amigo en esa época: “Antonio Souza [...] quería ser poeta, pero tenía que ganar algo de dinero también”.³⁸

Valiéndose de su buen gusto y su excepcional capacidad de mirar y seleccionar, el llamado “buen ojo”, Souza se decidió por comenzar un negocio relacionado con el arte el cual, además de cubrir sus necesidades económicas, le brindaría satisfacción personal. Esta nueva profesión, *art dealer*, no se encontraba tan alejada de su producción literaria pues, tal como lo señaló Roger von Gunten, los procedimientos poéticos fueron trasladados a la selección plástica: “Toño era un poeta, él veía lo que pasaba frente a sus ojos y retenía lo que a él le gustaba y lo que no, lo descartaba”.³⁹ Para él, cada objeto y cada palabra tenían un poder inconmensurable en sí mismos; esta capacidad de ver el potencial de las obras elegidas fue la que consolidó el prestigio y los alcances de la galería en la escena cultural de su tiempo.

Su amiga María Luisa Elío rememora las circunstancias bajo las cuales nació la Galería de Antonio Souza: “[Antonio] fundó la galería por diversión. Puso una tienda que se iba a llamar el León Dorado, con cosas color oro que hacían sus amigos. De ahí decidió poner una galería y le salió algo muy serio”.⁴⁰ Es esta seriedad referida la que convirtió a la Galería de Antonio Souza en un bastión contra la hegemonía de la llamada Escuela de Pintura Mexicana.⁴¹ En 1958, la periodista Socorro García escribió al respecto:

Descubrió Antonio Souza que en México existía un grupo de pintores que [...] encontraban en el abstraccionismo su forma de expresión. Pero descubrió también que [...] no eran tomados en cuenta. Al comprobar que en ese grupo de artistas

³⁸ Pedro Friedeberg, entrevista hecha por el Museo de Arte Moderno de México al artista, *op. cit.*

³⁹ Delmari Romero Keith, “Entrevista a Roger von Gunten” en *op. cit.*, p. 58.

⁴⁰ Delmari Romero Keith, “Entrevista a María Luisa Elío” en *op. cit.*, p. 22.

⁴¹ La pugna entre la Escuela Mexicana de Pintura y el movimiento artístico conocido como la Ruptura será referida más adelante dentro de este capítulo, en el apartado concerniente a la escena artística mexicana.

había auténticos valores, se rebeló ante el hecho de que fueran postergados. Así, por ayudar a aquel grupo [...] empezó a vender sus cuadros.⁴²

Lo cierto es que la Galería de Antonio Souza siempre se mostró sensible ante las necesidades de la época, acogió y revaloró a aquellos artistas mexicanos que fueron rechazados por mostrar propuestas innovadoras, más contagiados por las vanguardias europeas que por el nacionalismo exacerbado; el denominado grupo de la Ruptura encontró a un promotor generoso en la figura de Antonio Souza, como lo explica von Gunten: “Souza era muy ecléctico y fue nuestro lazo de unión.[...] En realidad, no éramos un grupo estilísticamente hablando. Éramos los marginados que sólo podíamos exponer con Souza, porque ni Misrachi ni Inés Amor se fijaban en nosotros”.⁴³ Asimismo, con una clara intencionalidad cosmopolita le dio cabida a artistas internacionales que carecían de espacios y apoyo para exhibir sus obras, a pesar de lo que este hecho suscitaba en el panorama cultural pues “a Souza durante muchos años lo criticaron diciendo que tenía pintores extranjerizantes”,⁴⁴ recuerda el propio von Gunten, artista suizo de origen.

Para poder apreciar mejor el complejo mosaico que agrupó Souza, basta con analizar el siguiente párrafo extraído de una sección dedicada a la vida cultural de la Ciudad de México de la revista *Mexican Life*, publicada en octubre de 1956:

Una exposición grupal de pinturas y esculturas abstractas de quince artistas locales, en su mayoría extranjeros residentes en México, fue auspiciada el mes pasado por la Galería de Antonio Souza (Calle de Génova). El catálogo de esta muestra incluía los siguientes nombres: Leonora Carrington, John Bageris, Bruno Barborini, Bernard Buffet, Manuel Felguerez [*sic*], Ghunter [*sic*] Gerzso, Alberto Giacometti, Mathias Goeritz, Thorkild Hansen, Wolf Khan, Earl Kerkam, Al Kresch, Wolfgang Paalen, Andre Vanderbroeck y Carlos Mérida.

La exhibición de este mes en la galería mencionada es aquella de los lienzos recientes de Rufino Tamayo.⁴⁵

⁴² Socorro García, "La galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte" en *op. cit.*, p. 6.

⁴³ Silvia Cherem, "Entrevista a Roger von Gunten" en *Trazos y revelaciones: Entrevistas a diez pintores mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, (Colección Tezontle) p. 225.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ La traducción es nuestra. La cita original es la siguiente: "A group exhibit of abstract paintings and sculpture by fifteen local artists, in majority foreign residents in Mexico, was offered last month by the Antonio Souza Gallery (Calle de Génova). The catalogue of this show listed the following

Entre los artistas aquí referidos es posible constatar la apertura por parte de la galería para entablar una convivencia innovadora entre distintas generaciones y corrientes artísticas. Por ello, no resulta extraño encontrar en la nómina a exponentes del surrealismo exiliados en México, tales como Wolfgang Paalen y Leonora Carrington, así como a artistas mexicanos ya consagrados, tal es el caso de Rufino Tamayo, exponiendo al lado de jóvenes artistas que cambiarían el rumbo del arte en México, entre ellos Manuel Felguérez y el guatemalteco Carlos Mérida.

Una de las aportaciones más valiosas por parte de Souza al mundo artístico fue el descubrimiento del pintor Francisco Toledo, quien afirma que fue de suma importancia haber conocido al galerista, pues él lo “salvó de seguir estudiando la eterna secundaria”.⁴⁶ El verdadero nombre del oaxaqueño es Benjamín López Toledo, sin embargo Antonio Souza consideró pertinente renombrarlo y, tal como señala Elena Poniatowska en una entrevista con el pintor, “a partir de ese día Toledo no volvió a responder al nombre de Benjamín”.⁴⁷ Souza se convirtió en su consejero y promotor, organizó su primera exposición nacional y otra internacional, en Texas, ambas en 1959, y ayudó a que Toledo viajara a Europa portando consigo cartas de recomendación para que fuera aceptado por otros pintores, entre ellos Rufino Tamayo. Estuvo al pendiente de su desarrollo artístico, a pesar de los puntos de vista encontrados que suscitó esta relación. Por ejemplo, Manuel Felguérez cuestionó el papel del galerista en cuanto a los alcances de su nuevo discípulo: “Sobre su escritorio, Souza tenía cerros de *gouaches* de Toledo. No los exhibía, los regalaba o

names: Leonora Carrington, John Bageris, Bruno Barborini, Bernard Buffet, Manuel Felguerez [sic], Ghunter [sic] Gerzso, Alberto Giacometti, Mathias Goeritz, Thorkild Hansen, Wolf Khan, Earl Kerkam, Al Kresch, Wolfgang Paalen, Andre Vanderbroeck and Carlos Mérida. This month's exhibit at the above gallery is that of recent canvases by Rufino Tamayo", tomado de "Art events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXII: 1956, octubre, núm. 10, p. 42.

⁴⁶ Silvia Cherem, "Entrevista a Francisco Toledo" en *op. cit.*, p. 342.

⁴⁷ Elena Poniatowska, "Francisco Toledo", en *La Jornada*, (México, D.F.), domingo 18 de julio de 2010, s.p, Cultura, (de <http://www.jornada.unam.mx/2010/07/18/cultura/a04a1cul> consultado por última vez el 20 de octubre de 2012).

vendía por 50 pesos. Lo estimulaba mucho, pero Toño no alcanzó a darse cuenta de quién llegaría a ser Toledo”.⁴⁸

La relación entre Antonio Souza y los artistas de la galería era ambivalente. Si bien tal como recuerda María Luisa Elío “los invitaba a comer a su casa [y] los tomaba como de la familia”,⁴⁹ no todos recibieron el mismo trato. Gilberto Aceves Navarro cuenta que Souza se mostraba distante con sus artistas, pero que a él lo aceptó porque, según Antonio, “había sido educado como niño rico”,⁵⁰ a pesar de la opinión del pintor. Manuel Felguérez recuerda la actitud de Souza como un personaje “muy esnob, [quien] se codeaba con los aristócratas y a sus artistas [l]os hacía sentir los de más categoría”;⁵¹ pero esta consideración no los convertía en parte de la familia. En palabras de Felguérez: “Los jóvenes éramos cercanos a él, pero nos mantenía al margen de su mundo privado”.⁵²

Asimismo, varios artistas tuvieron problemas de índole económica bajo el mando de Souza, quien carecía de una estructura sistemática para los negocios y el dinero. Felguérez rememora esas penosas y difíciles situaciones: “Cuando ya estábamos en las últimas nos ofrecía dinero ‘a cuenta’, pero jamás nos daba el gusto de decirnos: ‘Vendiste, ahí está tu dinero’”.⁵³ Juan Soriano fue otro de los artistas que padeció el desorden e irresponsabilidad económica de Souza:

[Antonio] era manirroto, despilfarrador, descuidado. A mí un día me llegó con dos cabezas olmecas, que todavía tengo, porque era ya tan grande la deuda que tenía conmigo de las cosas que se llevaba de mi casa, que así me quiso pagar. Nunca supe qué hizo con mis cosas, si las vendió, si las perdió, si las regaló, si las tiró. Encontramos dibujos aplastados debajo de los sofás y en las carpetas. Pero nunca nos peleamos con él porque era un amigo.⁵⁴

Por otra parte, ante la mirada del resto de galeristas y *art dealers*, si bien Souza se mostraba como una figura abierta a las nuevas propuestas, no lograría sobrevivir

⁴⁸ Silvia Cherem, “Entrevista a Manuel Felguérez” en *op. cit.*, p. 146.

⁴⁹ Delmari Romero Keith, “Entrevista a María Luisa Elío” en *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ Silvia Cherem, “Entrevista a Gilberto Aceves Navarro” en *op. cit.*, p. 38.

⁵¹ Silvia Cherem, “Entrevista a Manuel Felguérez” en *op. cit.*, p. 145.

⁵² *Ibid*, p. 146.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Delmari Romero Keith, “Entrevista a Juan Soriano” en *op. cit.*, pp. 32-33.

en este ambiente por mucho tiempo dada su condición “revuelta”. En palabras de la galerista Inés Amor, fundadora de la Galería de Arte Mexicano: “Toño tuvo menos importancia que Juan Martín,⁵⁵ porque mariposeaba con todo, lo mismo exhibía cosas muy buenas que muy malas, y aunque movió mucho el ambiente, el efecto era ‘revuelto’”.⁵⁶

Aunado a lo anterior, el prestigio de la galería estuvo muy cerca del fracaso cuando, cerca de 1956 —durante sus primeros años—, se presentó el famoso falsificador Elmyr de Hory⁵⁷ solicitando el apoyo de Souza para organizar una exposición de su “nutrida” colección. Pedro Friedeberg dentro de sus memorias describe el acontecimiento:

Por esa época se apareció en México un tal Elmyr de Hory, quien se hacía pasar por barón húngaro. Decía que había sido retratista de la alta sociedad europea, pero que no había tenido éxito porque había mucha competencia. Aquí le hizo un retrato a Piti Saldívar y gracias a este contacto el barón comprometió a Antonio a hacerle una exposición en su galería, con dibujos de pintores ya muertos, como Manet, Monet y Gauguin. [...] Lo que ninguno de nosotros sabía era que Elmyr de Hory era un falsificador muy hábil”.⁵⁸

El esnobismo de Antonio Souza y su atracción irrevocable hacia la aristocracia nublaron su juicio al momento de aceptar la propuesta de Hory. Sin embargo, su entonces esposa Piti Saldívar intuyó que las obras exhibidas era falsas, por lo que durante la exhibición elevaron los costos de las obras a precios exorbitantes para que nadie pudiera adquirirlas.⁵⁹ Gracias a esta estrategia es que se preservó la reputación de la galería.

⁵⁵ Juan Martín fue uno de los galeristas más importantes para la escena del arte en México durante la década de los años 60. Su recinto, la Galería Juan Martín, fue sucesora de lo que Souza hiciera en su momento. Artistas como Manuel Felguérez y Lilia Carrillo fueron expuestos en este espacio. A diferencia de la GAS, la Galería Juan Martín logró sobrevivir al tiempo y sigue vigente actualmente. Para mayor información, véase Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000, (Letras mexicanas), p. 160.

⁵⁶ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987, p. 218.

⁵⁷ El caso de Elmyr de Hory fue tan icónico que le valió una biografía escrita por Clifford Irving, *Fake! The Story of Elmyr de Hory, the Greatest Art Forger of our Time* (1969), y un documental realizado por Orson Welles, *F for Fake* (1973).

⁵⁸ Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida...*, p. 281.

⁵⁹ Delmari Romero Keith, *op. cit.*, p. 38.

No obstante estos tropiezos, el carácter incluyente de la Galería de Antonio Souza pervivió a lo largo de los 12 años de vida de dicho recinto. En su artículo “La aparición de la Ruptura”, Teresa del Conde hace énfasis en esta cualidad, al señalar la presencia de artistas sumamente jóvenes, como Xavier Esqueda.⁶⁰ Pero no sólo se limitó a acoger a las nuevas figuras artísticas en México, sino que su espacio se presentaba como el idóneo para respaldar muestras y situaciones en el mundo del arte atípicas. Cuando el reconocido coleccionista de arte Alvar Carrillo Gil se decidió a profesionalizar su pintura fue la galería de Souza la que acogió sus obras con mayor fervor, tal como señala la especialista Ana Garduño:

Es probable que Souza haya sido más sincero [que Inés Amor] en su entusiasmo por la obra de Carrillo Gil, ya que este tipo de exhibiciones estaban más a tono con el perfil incluyente y con su convencimiento de la necesidad de brindar espacios de exhibición a manifestaciones plásticas alejadas de la llamada Escuela Mexicana de Pintura.⁶¹

Tender puentes con el exterior fue algo en lo que destacó Antonio Souza. Se encargó de promover y difundir la producción de varios grupos vanguardistas europeos; entre las muestras más emblemáticas se encontraron la presentación de la *Jeune École de Paris* y la selección de Arte Alemán Contemporáneo, ambas expuestas en 1958, las cuales ofrecieron una bocanada de aire fresco a la escena artística mexicana. Acerca de estas exposiciones, se profundizará en los apartados siguientes.

Pero la mirada de Souza no sólo se enfocó en el viejo continente, sino que estableció una relación directa con algunos artistas contemporáneos latinoamericanos. Además de introducir la obra de Fernando Botero en México y apoyar la labor plástica de Fernando de Szyszlo, Antonio Souza fue el primer galerista en gestionar una exposición proveniente de un órgano particular en el extranjero para dar a conocer a los nuevos artistas mexicanos. Gracias al apoyo del

⁶⁰ Teresa del Conde, “La aparición de la Ruptura” en *Un siglo de arte mexicano, 1900-2000*, México, CONACULTA/ INBA, 1999, p. 206.

⁶¹ Ana Garduño, *El poder del coleccionismo del arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, 2009, p. 238.

pintor peruano y el Instituto del Arte Contemporáneo de Perú fue que en abril de 1961 se inauguró la exposición de la Galería de Antonio Souza. Szyszlo relata su experiencia con Souza:

Con Antonio nada más tuve una exposición en 1959, pero de ahí nació una amistad que hizo que después yo organizara en Lima una exposición de pintura mexicana presentada por la Galería Antonio Souza. Antonio fue a Lima, hicimos la exposición en el Instituto de Arte Contemporáneo; esto debió ser por el año 1961.⁶²

Es importante hacer notar que la selección de artistas expuestos en este evento no se vio limitada a un espacio y tiempo específicos: Diego Rivera, Lilia Carrillo, Rufino Tamayo, Remedios Varo, Paul Klee, Henri Matisse, Juan Soriano, Bruno Barborini, Francisco Toledo y Rodolfo Zañabrisa fueron algunos de los nombres que figuraron en la exposición generando así un eclecticismo que evocaba un afán de cosmopolitismo exacerbado.⁶³

Más allá de la promoción artística, la galería se consolidó como punto de reunión obligado para su época. El matiz esnob de este espacio conglomeró tanto a intelectuales y artistas como a miembros de la realeza europea y jet-set mexicano. El carácter de Souza fue determinante para el ensamblaje de tan extravagante combinación:

Antonio era el clásico *enfant terrible*. Le gustaba inquietar, molestar, trastornar, irritar pero, sobre todo, hacer reír y hacerse notar. Era un excéntrico nato. De joven fue muy bien parecido, con los ojos de un azul penetrante, aunque bajo de estatura y con una voz demasiado aguda. Siempre sonreía o se reía a carcajadas y, al hacerlo, mostraba una dentadura de dientes blancos y perfectos.⁶⁴

La personalidad de Antonio Souza era tan explosiva que no había parte de su vida que no estuviera signada por el excentricismo y un culto permanente a sí mismo. Por ello, no resulta extraño que la cuota que le solicitaba a sus artistas si

⁶² Delmari Romero Keith, “Entrevista a Fernando de Szyszlo” en *op. cit.*, p. 26.

⁶³ Raquel Tibol, “Historia de la Galería Antonio Souza III” en *Proceso*, (México, D.F.), 7 de octubre de 1991, núm. 779, p. 59.

⁶⁴ Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida...*, p. 155.

deseaban exponer en la Galería, para pagar la generosidad de la oportunidad, era un retrato del galerista.⁶⁵

Las fiestas ofrecidas por Souza eran siempre memorables, tanto por los personajes que a ellas acudían, así como por las extravagantes situaciones en las cuales se encontraban inmersos. En su libro *Octavio Paz: Las palabras del árbol*, Elena Poniatowska enumera a la concurrencia de una de estas reuniones: “Antonio Souza organizaba fiestas de lo más estrafalarias con Bridget Tichenor, Juan Rulfo, Mathias Goeritz, Patsy O’Gorman, Edward James, Nancy Oakes, Francois Arnol [sic] y otros visitantes europeos”.⁶⁶ Asimismo, realiza una observación con respecto a la disposición de Paz frente a estos ambientes junto con una caracterización de Souza: “Es algo que siempre me ha gustado de ti [Octavio]: no rechazas ni juzgas a los locos, les encuentras el lado genial o de perdida lo chistoso”.⁶⁷ El loco, el genio incomprendido, el vehemente y el estrafalario: Antonio Souza encarnó cada uno de esos adjetivos, él asumió ese lugar dentro de la escena intelectual de mediados del siglo XX. Este papel lo llevó a ser admirado por muchos e intimidante frente a otros, tal como lo explicitó Friedeberg: “Naturalmente mucha gente no apreciaba a Antonio. Es un poco difícil comprender esta personalidad si no se está abierto a la excentricidad, la locura, el esnobismo o la originalidad”.⁶⁸

Antonio carecía de escrúpulos cuando sus emociones dominaban sus relaciones sociales. La selección de su círculo social era muy exclusiva, tanto que perdía interés rápidamente en algunas celebridades y luminarias de la época. Para comprobarlo basta con leer la siguiente anécdota de Antonio con María Félix:

A esa comida asistió también Antonio Souza, quien se burló interminablemente de la anfitriona [María Felix]. Cuando Antonio llevaba a María en automóvil a su casa, a las tres de la mañana, acompañado también del *Gordo* Redo que asimismo iba perfectamente ebrio, determinó que ella le caía tan gorda que estrellaría el auto

⁶⁵ Posteriormente, dichos retratos fueron exhibidos en el 10º aniversario de la galería, en abril de 1966. Sobre dicho acontecimiento se profundizará en el tercer apartado del primer capítulo.

⁶⁶ Elena Poniatowska, *Octavio Paz: las palabras del árbol*, México, Planeta Mexicana, 2009, p. 67.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida...*, p. 162.

contra un árbol para molestarla, y así fue. Afortunadamente la pobre de María sólo se dio un cocazo en el parabrisas. Pero desde ese día dejó de hablarle a Antonio.⁶⁹

Este desapego y desinterés no sólo se manifestaron en su ámbito social, sino también en un nivel familiar y personal. Después de un matrimonio inestable, Antonio Souza decidió divorciarse de Piti Saldívar en 1963, justo después de la muerte de los padres del galerista, situación que lo afectó profundamente. No obstante, ante el temor a la soledad, Souza vuelve a casarse ese mismo año, ahora con Eulalia “Lala” Sevilla, *socialité* mitad polaca, mitad poblana, ligada con la aristocracia dado el título de su madre: la condesa Zamoyski.⁷⁰

Los días de fiestas desenfundadas y apariciones sociales junto a Lala se extendieron cinco años más, hasta que en 1968 Souza sufre un infarto masivo por el cual se ve obligado a cerrar la Galería de Antonio Souza. A partir de este momento la vida del entonces galerista cambió por completo. Antonio y Lala se mudaron a una casa en Las Lomas, aislándose del resto de su núcleo social. Durante los primeros años de esta nueva etapa Souza se dedicó a vender y valorar obras desde su hogar, sin embargo fueron intentos vanos por mantener con vida algo que había quedado en el pasado.

El carácter de Antonio Souza se tornó hosco e irritable. Ante tan desesperanzador panorama, prestó poca atención a sus relaciones sociales y de amistad, alejando a quienes lo conocían. Fueron muy pocos los amigos que se quedaron cerca de Souza, entre ellos María Luisa Elío, Elena Poniatowska y su también concuño, Pedro Friedeberg, quien estuvo casado con Wanda Sevilla, hermana de Lala.

La última empresa que comenzó Antonio Souza significativa para sí mismo fue un retorno a la literatura a través de la escritura de sus memorias. María Luisa Elío recuerda las intenciones de Souza: “Quiso hacer una historia de su vida, impulsado

⁶⁹ *Ibid*, p. 314.

⁷⁰ *Idem*.

por una enorme melancolía”.⁷¹ A pesar de haber publicado entre 1977 y 1980 cuatro relatos en la revista liderada por Octavio Paz, *Vuelta*, lo que más le interesaba en esos momentos era la publicación de su autobiografía. Sin embargo, ésta jamás vio la luz.

Las causas no respondieron a cuestiones económicas sino a motivos personales por parte de los involucrados en el texto; la introspección por parte de Antonio fue demasiado profunda y honesta, lo cual molestó a más de uno de los personajes ahí referidos. Friedeberg, quien en algún momento tuvo acceso al manuscrito, confirma la imposibilidad de la publicación de la autobiografía, no por el contenido, sino por su destrucción: “Es una lástima que [...] uno de sus hijos –por vergüenza de una parte del contenido– consignara al fuego las fabulosas memorias de mil quinientas cuartillas en las que Antonio relataba los innumerables pasajes más fascinantes de su vida”.⁷²

En los años 80, Souza y Lala se mudan a la ciudad de Cuernavaca, donde, tal como refiere Pedro Friedeberg: “vivían dedicados a la adoración del dios Baco”.⁷³ Asimismo, recuerda que en la casa de Souza ubicada en las Lomas un grupo de personalidades, distintas a las que se congregaban entorno a la Galería, se reunían a continuar con dicha adoración:

En su casa de Chapultepec recibían cada domingo a varios adeptos a este delicioso vicio, entre otros Juan José Gurrola y su esposa Rosa Newton, el modisto Antonio Ojeda y Allan Parkinson —de quien después supimos que era agente de la CIA y el FBI—, Edmundo O’Gorman, la condesa Natalia Drohojowska, Yolanda Castro y su guapísima hija, la condesa Gioconda Cicogna, Cuxi von Wathenau con Chela Braniff, y a muchísimos otros que mis accesos de Alzheimer relegan al olvido.⁷⁴

Tanto el aspecto como el ánimo de Antonio Souza decayeron mucho durante sus últimos años. Si bien su vida alrededor de la Galería también había estado colmada de excesos, la creatividad y la espontaneidad ya no eran parte fundamental

⁷¹ Delmari Romero Keith, “Entrevista a María Luisa Elío” en *op. cit.*, p. 23.

⁷² Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida...*, p. 155.

⁷³ *Ibid.*, p. 366.

⁷⁴ *Idem.*

de su devenir cotidiano: la negativa ante la publicación de sus memorias lo fulminó, Souza se encontraba atrapado en un círculo vicioso que no lo retribuía nada, como estaba acostumbrado.

El 18 de diciembre de 1989, después de una prolongada y dolorosa enfermedad, falleció Antonio Souza y Souza a causa de un aneurisma. En medio de la agitación de los turbulentos años finales de Souza, se perdió la luz de la importante labor que este personaje realizó dentro de los campos artístico y literario. Explorar la vida de este géminis paradigmático no es más que una parte del entramado contexto histórico en el cual se inscribió Souza; un panorama general tanto del mundo de las letras como del arte es imperativo para comprender los alcances de los hechos aquí expuestos.

ANTONIO SOUZA EN EL MUNDO DE LAS LETRAS MEXICANAS

EL PANORAMA SOCIAL Y CULTURAL

Como se ha demostrado en el apartado anterior, traer a nuestro presente el recuerdo de un personaje tan enigmático como fue Antonio Souza es una labor necesaria para la reconstrucción de la cultura en México de la segunda mitad del siglo XX. Gracias a la peculiar personalidad que poseía el galerista pudo sembrar una semilla dentro del ambiente cultural mexicano y aunque los frutos de esta cosecha sólo fueron reconocidos por su galería, también resulta loable su desempeño como escritor.

Analizar la faceta desconocida de este hombre —el literato frustrado— no sólo es relevante para comprender sus decisiones como actor de la vida artística del país, sino para descubrir a un poeta y cuentista que ha sido relegado por la historia literaria de México. Como lo menciona su hija Valeria Souza,⁷⁵ sus aspiraciones literarias comienzan apenas Souza llega a Normandía a sus escasos 19 años de vida con la intención de convertirse en poeta. El mundo de la bohemia lo atrae como un imán, son las letras quienes lo seducen para escapar de la vida que le esperaba en

⁷⁵ Véase nota 28.

México (llena de represiones a su espíritu libre y supeditada a los deseos de sus padres).

Paradójicamente, la razón que lo forzó a huir fue la misma que lo obligó a regresar a la ciudad de México, aproximadamente en 1952. Las aspiraciones poéticas de Souza se vieron eclipsadas ante la apertura de su galería en 1956. Sin embargo, ese comienzo como poeta sólo fue el primer destello de la vocación preferida de este personaje. A pesar de que Souza abrió la galería y fue el anfitrión de reconocidas exposiciones, siguió publicando —como ya se había mencionado— hasta ocho años antes de su muerte.

Desde la década de 1950 hasta los primeros años de 1980 este autor apareció intermitentemente en el mundo literario. Su constante voluntad de ser publicado en años tan vertiginosos como fueron estas décadas, históricamente hablando, no es un factor que pueda sobremirarse. Por esta razón, para saber ante qué situación nacional se encontró Souza a su llegada de París se debe reconfigurar un mapa histórico que nos ayude a comprender a este individuo dentro un panorama en el que se esbocen las relaciones con sus contemporáneos. Gracias a esta reconstrucción se puede dar luz a la figura misteriosa que fue Antonio Souza en el mundo de las letras.

Asumamos, de inicio, que la demanda de exportaciones de productos mexicanos logró situar al país dentro del marco de la economía global. Gracias a esto fue posible la creación de una infraestructura que soportara un estilo de vida distinto a lo que México había experimentado años atrás. La transición de un país rural a urbano trajo consecuencias irreversibles para la cultura y el desarrollo de México. Aunado a esto, la discusión en torno al ser mexicano se volvió un tema popular de reflexión. Por esta razón, filósofos como Samuel Ramos y Leopoldo Zea buscaron la respuesta de la identidad mexicana a través de numerosos ensayos. Asimismo, un dato contundente acerca de esta preocupación entre los mexicanos es la publicación de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz en 1950 bajo el sello de *Cuadernos Americanos*, donde de manera crítica se trata de esbozar una radiografía del ser mexicano.

La década que inauguró ese ensayo estuvo repleta de contradicciones entre los propósitos del gobierno, cada vez más aferrado al poder, y la mentalidad que se gestaba entre los intelectuales. Esto es, la modernidad no se detuvo en la infraestructura del país, sino que penetró en la mente de los pensadores. El estilo de vida de la modernidad no sólo se reflejaba en el ambiente nocturno que se desarrollaba en el centro de la ciudad, sino que también requería de un ejercicio de introspección y de crítica. Asimismo, se debe tomar en consideración la inauguración de la Ciudad Universitaria en 1953, la cual abrió la puerta a miles de jóvenes a entender, por medio de los estudios universitarios, el entramado político, social y cultural que el país estaba viviendo.

Como lo afirma Lorenzo Meyer: “los cambios económicos y sociales de mediados del siglo trajeron otro, el cultural, y todos ellos fueron haciendo cada vez más evidentes las contradicciones de lo nuevo con el mantenimiento del peculiar orden político postrevolucionario basado en una presidencia extraordinariamente fuerte”,⁷⁶ lo cual está ligado a la doble tendencia que se empezaba a trazar por esa década: por un lado, la visión conservadora y atada al pasado revolucionario del país y, por otro, la juventud abierta al diálogo cultural con otros países.

Por esa razón durante estos años se forjaron escritores que marcaron un hito en la historia cultural del país. Por ejemplo, en 1953 Juan Rulfo publicó *El Llano en llamas* y en 1955 *Pedro Páramo*, obras que ponen en perspectiva la temática de la desolación mexicana, los resultados de la Revolución vistos sin el filtro del triunfo. Por su parte, Juan José Arreola y Augusto Monterroso se inclinan hacia un proceder humorístico y un refinado uso del lenguaje. Durante esta época se publicaron los libros *Confabulario* (1952) y *Obras completas y otros cuentos* (1959).

En 1958 apareció la novela de Carlos Fuentes *La región más transparente*, donde se representa el mosaico social de la Ciudad de México, la cual inauguró, de acuerdo con la crítica de la época, la “modernidad literaria”. Es una obra que

⁷⁶ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio” en *Historia general de México*, México, Colegio de México, 2000, p. 883.

conjuntó los dos polos opuestos, tanto de la sociedad como de la temporalidad mexicanas, instaurando una nueva visión acerca de nuestro porvenir, el cual está fincado en la esquizofrenia, como remarca Monsiváis.⁷⁷

El joven Antonio Souza vivió estos cambios y, como consecuencia, decidió adoptar una visión cosmopolita de México, junto con la mayoría de los intelectuales de esa época. Durante la década en la que se transformaba lentamente la ideología de la juventud, fue Souza quien encontró una manera de proveer un lugar al arte menospreciado por el canon artístico de esos años. A su vez, halló a través de los medios impresos una forma de expresarse y romper con los límites de lo establecido. Souza, hombre culto y joven, descubrió un refugio en las plataformas culturales que miembros de su generación crearon para difundir y valorar su propia voz.

Para 1960 los jóvenes herederos de esta generación fueron los principales actores de los cambios políticos y sociales del país. Ida Rodríguez Prampolini describe el fervor que se gestaba en torno a la cultura: "Alrededor de 1960 surge en México el culto a la juventud. Los novelistas, poetas, directores de teatro, los artistas que comienzan a tomar una parte activa en las letras y en el arte son [...] una serie de jóvenes que irrumpen a la cultura con ímpetu y una osadía arrasadora".⁷⁸ Se trata de un momento de quiebre en la cultura mexicana con respecto a las tradiciones que habían imperado hasta entonces. Algunos jóvenes fueron clave para el desarrollo de la vida cultural y se empeñaron en reemplazar el camino que el discurso hegemónico había trazado. Aquella ideología que rechazaban estaba íntimamente relacionada con la época revolucionaria, piénsese en la novela de la Revolución desde la perspectiva literaria, y en el muralismo desde la pintura.

Al no participar en la lucha armada, estas nuevas generaciones pudieron acercarse a este suceso histórico con la distancia adecuada para estudiarla críticamente. Fueron ellos quienes decidieron hacer caso omiso de las políticas nacionalistas y buscaron a través de nuevos discursos la reflexión sobre la cultura y

⁷⁷ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Ibid*, p. 1025.

⁷⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, UNAM/ IIE, 1983, p. 103.

su devenir. Un claro ejemplo de esta iniciativa fue el Congreso de Crítica sobre la Revolución Mexicana, mencionado por Enrique Krauze,⁷⁹ en el cual participaron Jaime García Terrés y Emilio Uruanga con el fin de establecer un panorama analítico frente a este acontecimiento. De esta manera, la crítica fue indispensable para poder situar el punto de enunciación de sus obras. Asimismo, la necesidad por abrazar a otras culturas, para no correr el riesgo de caer en un nacionalismo ciego fue una característica que distinguió a estos personajes.

A lo largo de la década de los sesenta, los jóvenes tuvieron una participación activa que representó un claro peligro para el gobierno del PRI. 1968 se convirtió en el desenlace de dicha amenaza, la cual culminó en la brutal represión de los estudiantes, acción que puso al descubierto las prácticas autoritarias del Estado. Durante esa misma década el intercambio entre las humanidades se mantuvo vigente, lo cual enriqueció el panorama cultural. Sin embargo, y por obvias y necesarias razones, muchos artistas se proclamaron en contra del gobierno a raíz de la matanza en Tlatelolco, provocando una fractura en el desenvolvimiento institucional de las artes plásticas y la literatura en el país.

Fue en ese mismo año en el que, como se había mencionado, Antonio Souza sufrió un ataque masivo al corazón y cesó sus prácticas como galerista, por lo que su alejamiento con el mundo del arte fue inminente, aunque sus producciones literarias continuaron siendo intermitentes durante su vida.

No obstante, la figura de Antonio Souza como un hombre rebelde durante su juventud no pasó desapercibida por la élite intelectual mexicana de su momento. Su afán por transgredir las reglas y convenciones fue notado no sólo gracias a su labor como galerista, sino por el valor literario de sus obras que grandes personalidades del medio de las letras supieron reconocer. Es una verdadera lástima que este reconocimiento no haya podido trascender el tiempo, hasta ahora. Sin embargo, como se verá en el siguiente apartado, Souza estaba íntimamente relacionado con

⁷⁹ Leonardo Martínez Carrizales, "Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso" en *Tema y variaciones de Literatura*, (México, Universidad Autónoma Metropolitana), I: 2008, núm. 30, p. 32.

sus contemporáneos, quienes estaban comprometidos a generar un cambio cultural en México.

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE LA LITERATURA DE ANTONIO SOUZA Y EL CANON LITERARIO MEXICANO

La faceta literaria de Antonio Souza permanece como un espectro dentro de las letras mexicanas debido al carácter discontinuo de su desarrollo como escritor. Sin embargo, cuando se reúnen sus dispersas publicaciones, así como las notas periodísticas que lo mencionan, éstas prueban el contacto que tuvo con el medio cultural de su tiempo. Pero, si bien existen puntos de contacto entre su obra con la producción literaria de aquella época, también es un hecho que para Antonio Souza no era una preocupación fundamental ser reconocido como parte de una generación literaria.

A pesar de las pretensiones de este escritor, su carrera literaria se dio a la par de las creaciones de los intelectuales que marcaron una impronta en el desarrollo cultural mexicano. Este aglomerado de personalidades ha sido agrupado por la crítica institucional bajo la categoría de "Generación de Medio Siglo" en las historias de la literatura. En esta investigación nos hemos basado en el artículo del crítico literario Leonardo Martínez Carrizales: "La Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso"⁸⁰ para guiarnos con respecto a lo que ha significado dicha etiqueta en los estudios académicos, y con ello descifrar el papel de Souza dentro del vasto mar de las letras mexicanas.

Martínez Carrizales se da a la tarea de reunir las características que la crítica de su momento destacó y aceptó como rasgos inherentes a la Generación de Medio Siglo, a través de las cuales fue posible consolidar un grupo con autores tan disímiles tanto en sus temáticas como en sus intenciones:

Quienes han adoptado la categoría de Generación de Medio Siglo asumen, con algunos matices, el hecho de que los integrantes de este universo literario hayan

⁸⁰ *Ibid*, pp. 19-38.

nacido, aproximadamente, entre los años 1920 y 1935, y hayan dominado el escenario de la cultura mexicana desde la segunda mitad de los años cincuenta hasta los tempranos años setenta. Este escenario se asienta en instituciones culturales de la ciudad de México que, sin excluir el ámbito escolar tienden a desarrollar un sistema simbólico alternativo al aparato docente con el que cuenta el Estado mexicano, orientado a satisfacer la demanda de sectores medios, profesionales, no necesariamente familiarizados con los productos más complejos de la educación universitaria.⁸¹

Bajo estos parámetros, Antonio Souza pasaría a formar parte de la Generación de Medio Siglo. De inicio, el año de su nacimiento se encuentra dentro del rango establecido (1928). Asimismo las aportaciones con las que contribuyó Souza, no sólo desde el ámbito artístico, sino desde el literario forman parte de la diversidad cultural que se dio en México durante esos años. Como se verá a lo largo del siguiente panorama sobre su desarrollo como escritor, los espacios en los que contribuyó siempre fueron alternativos a los mandatos de la cultura institucional.

Sin embargo, estos elementos no son los únicos que distinguen a los miembros de dicha agrupación. Antes de ahondar en la producción escrita del galerista, se debe enfatizar que las características de la Generación de Medio Siglo mencionadas previamente no están aisladas de otras coordenadas que también han sido utilizadas para ubicar a estos personajes a lo largo de la historiografía de la literatura nacional. Martínez Carrizales llama a estos elementos los "lugares comunes" que con frecuencia caracterizan al discurso de la comunidad en cuestión, los cuales se refieren a continuación:

[...] la crítica de todos los órdenes de la vida pública y artística, el aprecio de los valores estéticos de la obra de arte por encima de cualquier otra consideración de orden político y social, la originalidad y la novedad entendidos como oriente que dirige la expresión del sujeto creador, el cosmopolitismo, una inclinación a favor de los valores de la modernidad que no excluye a la crítica, y el rechazo de los discursos nacionalistas consolidados gracias al influjo de la Revolución Mexicana de 1910.⁸²

Como se puede observar, la crítica literaria ha hecho de la Generación de Medio Siglo una categoría que, si bien distingue a los agentes culturales de esa

⁸¹ *Ibid*, pp. 19-20.

⁸² *Ibid*, p. 20.

época, también promueve valores que reivindican a la ideología y las "formas simbólicas del proceso modernizador y racionalizador que ha sido constante desde el Estado Borbón hasta el Estado revolucionario, pasando por los Estados liberal y porfirista".⁸³ De esta manera, dicha generación se apoderó de los valores intelectuales y se encargó de la gestión cultural del país. El acto subsecuente fue que dichas personalidades se distinguieron no sólo por sus creaciones estéticas, sino por su participación activa en el entramado social y político.

Este último factor finalmente dio pie a la glorificación actual de ciertas figuras de este grupo ante los ojos públicos y dejó en el olvido a algunas otras; sin embargo, esto no sucedió azarosamente. Cuando aquellos personajes se expresan sobre su generación —no sólo a través de entrevistas actuales, sino también en notas periodísticas de su época— brotan las anécdotas permeadas de rasgos emotivos que subrayan ciegamente los valores antes mencionados. Por esta razón, Martínez Carrizales menciona que la categoría de la Generación de Medio Siglo es una construcción retórica por parte de los autores; esto significa que han sido los mismos participantes y no la crítica quien ha trazado sus propias características. Por consiguiente, el estudioso rechaza esta propuesta y replantea dicho concepto:

Me parece conveniente proponer una reconsideración de la categoría Generación de Medio Siglo como producto de la memoria colectiva cuya construcción ha sido responsabilidad de un grupo restringido de escritores y artistas; instrumento regulador de las operaciones históricas, el juicio estético y las formas expresivas que se refieren a este apartado de las letras del siglo XX.⁸⁴

A la luz de lo anterior, cabe cuestionarse el papel que ha jugado Antonio Souza en las letras mexicanas y si él puede ser considerado o no como parte de la Generación de Medio Siglo. Si bien ha sido reconocido por sus contemporáneos como una prueba del talento joven en México, es cierto que carece de construcciones retóricas serias donde él se autoproclame como parte de una

⁸³ *Ibid*, p. 21.

⁸⁴ *Ibid*, p. 26.

agrupación, razón que probablemente le costó su lugar dentro de la historiografía literaria.

Un ejemplo de la construcción retórica de Antonio Souza como escritor se puede ver plasmado en la entrevista que le ofrece a Elena Poniatowska para su artículo "Los cachorros de la literatura mexicana" publicado en 1956 en el suplemento *México en la Cultura*. Éste tenía como fin dar a conocer a los escritores jóvenes que destacaban en el medio literario, de ahí que Souza compartiera este espacio con las entrevistas de Carlos Fuentes, José de la Colina y Emmanuel Carballo. Asimismo, parecía ser la oportunidad perfecta para que Souza se asumiera como literato. Sin embargo, el intercambio de preguntas y respuestas entre nuestro autor y la periodista arroja luz no sólo sobre sus procesos de producción, sino también sobre su propia concepción como escritor:

¿Por qué escribes?

—Porque me dan ganas.

¿Para quién escribes?

—Primero para mí, luego para el que me quede junto.

¿Qué opinas acerca de la literatura mexicana actual?

—Todavía no se puede juzgar.

¿Qué escritor mexicano más te ha impresionado?

—Son cuatro. Marco Antonio Montes de Oca, Juan de la Cabada, Juan Rulfo y Octavio Paz con su 'Laberinto de la Soledad'.⁸⁵

La postura del autor en estas líneas es clara: para él lo más importante es escribir para sí mismo, no obstante, está pendiente de las publicaciones más recientes de sus contemporáneos. El hecho de que Souza fuera considerado para esta entrevista lo situaría dentro del mapa de la literatura como un exponente representativo de la Generación de Medio Siglo, pero el espíritu del galerista es el de un disidente.

Las respuestas que él da en esta entrevista contrastan contundentemente con el resto, ya que los demás se preocupan por demostrar puntos de vista más elaborados con un lenguaje estilizado y premeditado, como sería el deber de un escritor

⁸⁵ Elena Poniatowska, "Los cachorros de la literatura mexicana" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D. F.), 30 septiembre de 1956, p. 6.

comprometido. Las opiniones y respuestas de Souza pueden parecer desinteresadas, pero en el fondo él sólo quería mostrarse como era, lejano de pretensiones o siquiera expectativas. Para demostrar dicho contraste con el resto de los escritores que son entrevistados, a continuación se cita brevemente la respuesta de Emmanuel Carballo ante la misma primera pregunta "¿Por qué escribes?":

Yo escribo para quedarme solo, solo con mis recuerdos y experiencias. Escribir es hacer y deshacerse. Estructurarse a uno mismo y pulverizar las palabras: conferirles la posibilidad del vuelo. Me gustaría soñar mis vigiliass y escribir mis sueños. Escribir sin puntos ni comas, con la terca inconsciencia con que mana, gruesa y compacta, el agua de los hidrantes. Sin embargo no sé por qué escribo: pienso en la voluptuosa y necesaria sensación del hambre.⁸⁶

La actitud que Antonio Souza mantuvo con respecto al mundo literario, entre comprometida y lúdica, lo posiciona en la tangente del canon. Su disidencia no responde a un quiebre de intereses con los demás autores proclamados como miembros de dicha generación; recordemos que son las publicaciones dirigidas por Fuentes, Carballo, Paz y Arreola las que incluyen sus obras. El distanciamiento que existe entre la obra literaria de Souza y la de sus contemporáneos se debe a una decisión personal combinada con las circunstancias de su tiempo. Si bien él jamás mostró interés por posicionarse bajo los reflectores, la galería se convirtió en un ente altamente demandante de su tiempo y energías. El rumbo hacia el cual Souza decidió orientar su construcción pública no requería una legitimación por parte de sus coetáneos; esto es, él procedería sólo guiándose por su criterio, sus gustos y sus intereses, más allá de apegarse a una tendencia en específico como una manera de pertenecer y autovalidarse. Como él mismo afirmó en la entrevista previamente referida, su escritura sólo era para él y para quien se mostrara interesado, y nadie más.

Una vez revisada la polémica que existe alrededor de la generación literaria con la que ha convivido nuestro autor, no queda más que dar pie a la exposición de obras que conforman el corpus escrito de este galerista. Como se verá a

⁸⁶ *Ibid*, p. 1.

continuación, el literato intermitente demuestra bastantes puntos de contacto con este grupo de intelectuales en su producción creativa, por lo que no puede seguir siendo omitido por la crítica literaria institucional.

Por último, se debe aclarar que el rescate del nombre de Antonio Souza dentro del canon literario responde al afán de enriquecer la historia cultural de México. El hecho de que el lector de esta tesis pueda identificar posteriormente al galerista dentro de la historia de la literatura como un miembro más de la Generación de Medio Siglo sería una aportación estéril, ya que el propósito es demostrar que las cualidades en la escritura de Souza no son otra cosa más que el reflejo de su condición histórica y social, transgrediendo así la etiqueta de dicha generación. En este sentido concordamos con la afirmación de Martínez Carrizales, quien dicta lo siguiente:

Si alguna utilidad hoy puede tener la idea de generación en los estudios literarios y en la historia cultural, ésta radica en el escrutinio de la riqueza simbólica y las circunstancias sociales gracias a las que una generación se construye y se impone en el diálogo de una comunidad. Por esa razón, ver su obra a la luz de los elementos que se asocian con la Generación de Medio Siglo demuestra la validez de sus aportes a la cultura mexicana.⁸⁷

TRAYECTORIA LITERARIA

Para comenzar a rastrear las intenciones que tenía Souza desde su papel como escritor, entremos de lleno al desarrollo de su etapa creativa. La primera obra que publicó fue *Arenas* en 1949,⁸⁸ la cual, como se ha mencionado, escribió durante su estancia en Francia. Alejado de la producción literaria mexicana, en *Arenas* Souza plasma sus inquietudes de poeta joven, las cuales abarcan la creación del mundo, el papel de Dios y del hombre, así como la manera en la que el ser humano descubre su entorno. El misterio de los orígenes del hombre es aprehendido por Souza desde una perspectiva tanto nostálgica como melancólica. La vida de los niños y la naturaleza bajo el cuestionamiento de la religión son temas recurrentes gracias a que el autor

⁸⁷ Leonardo Martínez Carrizales, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁸ Véase el primer apartado de este capítulo para conocer los detalles de su edición.

establece un tiempo mítico en sus creaciones literarias. De ahí que encontremos títulos como: "Ángeles", "Niños", "Cosmos", "Campo" y "Aura y el paisaje". Este último es un ejemplo claro de la fijación del autor por tratar temas religiosos, ya que es una reinterpretación de la hagiografía de Santa Oria, quien se refleja en la niña Aura, el personaje principal. Asimismo, en *Arenas* experimenta con formas de la poesía, por lo que también hay prosas poéticas, como es el caso del ejemplo anterior.

Por otro lado, la segunda publicación de Souza en 1950, también publicada en Gráfica Panamericana, se tituló *Caín*. Esta obra podría formar parte de *Arenas* ya que, como advierte su título, se trata de un solo poema que versa sobre dicho personaje bíblico, quien fuera el primogénito de Adán y Eva; es decir, el primer ser humano que nació fuera del Paraíso. La referencia bíblica, al igual que en *Arenas*, sirve como texto base para su creación, en el que Souza reinterpreta y demuestra su interés por los orígenes de la humanidad.

Posteriormente, Antonio Souza regresa a México, desposado con Piti Saldívar y su vida cambia de manera radical. De ser un poeta bohemio tuvo que convertirse en hombre de familia, lo cual se verá reflejado en su producción literaria. Como se refirió en el apartado biográfico, el hombre de letras buscará en esta nueva etapa el sustento en el mundo del arte, aunque no olvidará su primera vocación. Si bien Antonio no da a conocer con constancia sus obras, éstas se mantienen presentes y refuerzan su aptitud como escritor, la cual, como se verá posteriormente, fue reconocida por sus contemporáneos, quienes ahora forman parte del canon mexicano, como Emmanuel Carballo, Juan José Arreola y Octavio Paz.

Como representante de la crítica académica, Wigberto Jiménez Moreno se refiere a la "generación de Medio Siglo" para designar a aquellos escritores que comenzaron a participar activamente en la vida cultural de México a mediados del siglo XX, paralelamente al surgimiento de la revista de la Facultad de Derecho *Medio Siglo* (1953-1957).⁸⁹

⁸⁹ *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, Armando Pereira (Coord.), México, UNAM/Ediciones Coyoacán, 2004, p. 207.

El hecho de que el historiador considerara como un suceso trascendental el nacimiento de esta revista está ligado con su valor como medio de expresión de los universitarios. Desprovistos de los recursos necesarios para difundir las expresiones críticas y propagar la cultura, encontraron a través de este medio el formato que permitía una distribución más accesible y menos rigurosa que la de un libro, pero sin caer en la superficialidad de las notas periodísticas efímeras.

La revista *Medio Siglo* si bien no trataba exclusivamente sobre asuntos culturales, sí reflejaba la preocupación del futuro que esperaba al país en ese aspecto, por lo que alberga entre sus páginas reflexiones sobre el devenir de la cultura mexicana.⁹⁰ Lo anterior dio pie al nacimiento de un sinnúmero de publicaciones, en su mayoría con un cariz literario, que trataron de profundizar sobre estas cuestiones de manera concisa pero reflexiva mientras que contribuían con puntos de vista críticos.

Por tanto, el nacimiento de diversos suplementos y revistas se originó como una respuesta contundente ante los acontecimientos históricos del país. Como lo expresa el investigador Juan Pedro Delgado refiriéndose a la revista literaria: "Este espacio simbólico protagonizado por la palabra es una acción que marca un vector hacia la trascendencia y el reconocimiento: para algunos sólo queda como un lugar utópico; para otros, deriva en una heterotopía entre lo tangible y la expectativa".⁹¹

Una de las características que la crítica tradicional ha reconocido como parte de la generación de Medio Siglo fue la apropiación de estos medios de expresión como vehículo de sus producciones estéticas.⁹² De ahí que publicaciones como la *Revista Mexicana de Literatura*, *S.nob*, *El Corno Emplumado* y *Cuadernos de Bellas Artes*, entre otras, fueran plataformas en las que los escritores encontraran un refugio para sus creaciones que no tenían lugar dentro del canon.

⁹⁰ *Ibid*, p. 309.

⁹¹ Juan Pedro Delgado Pérez, "Representación y praxis de la revista literaria en México" en *Revista Universidad de Guadalajara: Los estudios sobre impresos en América Latina. Siglos XIX y XX*, (México, Guadalajara), Verano 2003, núm. 28, s.p., (de <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug28/art7.html>. consultado por última vez el 24 de agosto de 2012).

⁹² *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, p. 208.

Antonio Souza fue uno de los personajes que tuvo la oportunidad de colaborar en dichas publicaciones. En 1956 su cuento "Irene"⁹³ fue incluido en el número 6 de la *Revista Mexicana de Literatura*. Esta revista fue un hito dentro de la cultura mexicana debido a su naturaleza transgresora y altamente cosmopolita, por lo que muchos intelectuales encontraron un espacio donde revelar el rechazo que sentían hacia las expresiones nacionalistas. Esta publicación mensual fue fundada por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes en 1955 y la nombraron de esta manera para establecer una oposición a la *Revista de Literatura Mexicana*, fundada por Antonio Castro Leal, la cual estaba dedicada exclusivamente a temas mexicanos.⁹⁴ Asimismo, según el escritor y crítico literario Luis Leal, esta revista acogió a escritores de todas las nacionalidades para aumentar la diversidad en la literatura, así como para demostrar su apertura ante la oferta cultural de otros países.⁹⁵

El comité de colaboración estaba formado por: Antonio Alatorre, Jorge Portilla, Juan Rulfo, Juan Soriano y Ramón Xirau, entre otros. Las tres épocas de esta revista persiguieron el mismo objetivo y lo lograron, por lo que diversos intelectuales se unieron a sus filas. De ahí que en 1958 los directores cedieran su lugar a Antonio Alatorre y a Tomás Segovia, quienes sucesivamente dejaron el cargo en 1963 tras la necesidad de ir al extranjero. Juan García Ponce los sucede y con él termina la publicación en 1965.

La obra de Souza publicada en esta revista, "Irene", se trata de un relato que posee un ritmo acelerado y, a momentos, desarticulado, donde trata de plasmar la historia de una mujer atrapada en el caos moderno tanto de la urbe como de sí misma.

La importancia que representó la inclusión de este relato en la *Revista Mexicana de Literatura* está ligada con el *Panorama de la literatura mexicana actual* que el crítico Luis Leal desarrolla en 1968; a raíz de la publicación de

⁹³ Antonio Souza, "Irene" en *Revista Mexicana de Literatura*, pp. 571-580.

⁹⁴ *Ibid*, p. 432.

⁹⁵ Luis Leal, *Panorama de la literatura mexicana actual*, Washington, Unión Panamericana, 1968, p. 157.

"Irene", Leal rescató el nombre de Antonio Souza como colaborador representante del número de esta revista dedicado a nuevos escritores. Leal eligió a Souza sobre otras figuras que también participaron en el número mencionado, tales como Emilio Carballido, Carlos Fuentes o Amparo Dávila, lo cual remite a la calidad del texto de este autor ante los ojos de la crítica. Asimismo, en esta mención se le reconoce esa faceta aún más desconocida de su producción literaria: la poesía.⁹⁶ Es así como se puede rastrear la primera mención de Souza en una historia literaria mexicana.

Pese a que el nombre de Antonio Souza aparezca sucintamente en aquel panorama literario, no quiere decir que sólo colaboró en la revista fundada por Carballo y Fuentes.

En 1958 participó en la publicación *Américas*, órgano de difusión de la Organización de los Estados Americanos (OEA). El perfil de esta revista era incluyente; tenían cabida tanto artículos de difusión y divulgación como creaciones literarias. En dicha ocasión Souza publicó el juguete teatral "Pascualina".⁹⁷ Cabe destacar que dicho texto estuvo ilustrado por dibujos de José Luis Cuevas, artista que expuso de forma individual en la GAS en dos ocasiones.

Además de dichas incursiones, lejos de abandonar su vocación como escritor, contribuyó con sus creaciones literarias en otras publicaciones de renombre como *Cuadernos de Bellas Artes* en 1961 y en *El Corno Emplumado* en 1963. Sin embargo, su participación no fue azarosa. El papel de galerista que adoptó Antonio dentro del entramado cultural de su época claramente no fue desatendido por ambas publicaciones, ya que éstas promovían la obra de los artistas a través de material visual o de ensayos escritos por los pintores. El arte pictórico fue acogido por las dos

⁹⁶ Al hablar sobre la *Revista Mexicana de Literatura*, Luis Leal menciona que "el número seis fue dedicado a los nuevos escritores mexicanos, entre quienes se encuentran los poetas Antonio Souza (n. 1928), Hugo Padilla (n. 1935) y Homero Garza (n. 1935)". Tomado de Luis Leal, *Panorama de la literatura mexicana actual*, p. 157. Este dato resulta relevante debido a que la revista que el crítico reseña sitúa a Souza dentro del apartado de escritores de ficción, sin embargo, Leal insiste en designarlo "poeta", lo cual permite inferir que la reputación del galerista y escritor se estableció desde la temprana publicación de sus primeras obras literarias.

⁹⁷ Antonio Souza, "Pascualina" en *Américas*, (Washington, EEUU), 10: 1958, núm. 1, pp. 22-25.

revistas y de la misma manera, fueron abrigadas las colaboraciones de uno de los hombres encargados de la promoción del arte en México.

Por un lado, el propósito de *Cuadernos de Bellas Artes* fue "convocar a buenos escritores de ficción y de crítica o a aquellos interesados en debatir temas sobre estética",⁹⁸ pero "se caracteriza, entre otras cosas, por sus portadas. Pinturas de artistas mexicanos y extranjeros son empleados para presentar cada número de esta revista".⁹⁹ Con respecto a esta característica, cabe destacar que no fueron pocos los artistas que colaboraron en este medio de difusión y que tuvieron una exposición en la Galería de Antonio Souza, como es el caso de Mathias Goeritz, Leonora Carrington y Juan Soriano, entre otros.

La obra teatral en un acto escrita por el galerista llevó el título de "Pasajes de vidas de santos"¹⁰⁰ y fue publicada en el número 11 del año 2 de esa revista. La obra está conformada por un diálogo entre dos niños que han muerto y relatan sus experiencias en el cielo y la tierra; el pasado de ambos es discutido, así como sus razones de muerte. Aquilina y Cristobalito son situados en un páramo, según la instrucción dada al principio del texto a manera de didascalia, lo cual determina que la disposición textual de esta obra podría ser apreciada como el guión de una representación teatral.

Por otro lado, "La Reunión"¹⁰¹ es el nombre del cuento escrito por Souza incluido en el número 6 de *El Corno Emplumado*. Esta publicación tenía como objetivo difundir textos literarios, tanto en inglés como en español, pero la colaboración de artistas plásticos también fue promovida. En el número 2 de esta revista se puede establecer el primer vínculo directo con el galerista en cuestión, incluso años antes de que éste publicara su texto, ya que ahí fue incluido el

⁹⁸ *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, p. 114.

⁹⁹ *Ibid*, p. 115.

¹⁰⁰ Antonio Souza, "Pasajes de vidas de santos" en *Cuadernos de Bellas Artes*, (México), II: 1961, núm. 11, pp. 18-22.

¹⁰¹ Antonio Souza, "La reunión" en *El Corno Emplumado*, (México), abril 1963, núm. 6, pp. 121-123.

'Manifiesto' firmado por Los Hartos,¹⁰² el mismo que fue repartido durante la exposición que se llevó a cabo en la Galería de Antonio Souza en 1961.¹⁰³ El cuento "La reunión" transgrede los límites de la realidad y confronta la visión del lector con la imaginación de los niños que estelarizan esta narración. Rosa-Martha y su prima Lote junto con su perro Pogo emprenden un viaje en un globo aerostático al cual los invita su amigo Pipo, donde experimentan circunstancias disparatadas. Con este texto, una vez más Antonio Souza prueba que no hay fronteras cuando éste escribe y que todo puede ser posible dentro del mundo literario que él crea.¹⁰⁴

Ahora bien, otro rasgo prototípico de la generación de Medio Siglo que los críticos Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón recuperan es el siguiente:

una posición contraria al nacionalismo cerrado, que entraña una visión cosmopolita, una apertura hacia el exterior y un pluralismo [...], un afán de universalidad — siempre subordinada a la calidad del texto literario como un valor en sí mismo—, y la producción de una literatura de carácter fundamentalmente urbano, así como una actitud crítica frente a la cultura.¹⁰⁵

Si bien no pretendemos incluirlo dentro del grupo de Generación de Medio Siglo a partir de estas características, la similitud entre sus prácticas es innegable. Antonio Souza también fue un viajero del mundo y tuvo la oportunidad de caminar por las calles de diversas ciudades, especialmente europeas. Su inquietud como escritor itinerante se refleja en las palabras de su poemario *Pequeño viaje* (enero-marzo 1950) publicado por la misma imprenta encargada de sus dos primeras obras, por lo que también fue autofinanciado, sin embargo éste salió a la luz como parte de la Colección Aquelarre. *Pequeño viaje* fue la tercera creación literaria que Souza escribió y la última que se enfoca exclusivamente a la poesía.

¹⁰² *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, p. 108.

¹⁰³ Con respecto a la polémica generada por esta exposición, véanse las páginas 92-96 del siguiente apartado de este capítulo.

¹⁰⁴ Así como "Irene", el cuento "La reunión" será motivo de un análisis detallado, el cual podrá ser consultado en el tercer capítulo de esta tesis.

¹⁰⁵ Adolfo Castañón y Juan Antonio Rosado, "Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios" en *La literatura Mexicana del Siglo XX*, coord. Manuel Fernández Perera, México, FCE/CONACULTA/ Universidad Veracruzana, 2008, p. 299.

El joven Souza plasmó sus impresiones de la vida cotidiana extranjera así como del arte, que de otra manera no hubiera podido conocer. Esta obra es completamente cosmopolita, no responde a los valores nacionales recurrentes en la literatura mexicana previa, tales como el costumbrismo y en enaltecimiento de la Revolución. La disposición de este libro está conformada por 103 poemas que versan sobre 11 ciudades diferentes. El viaje comienza en Londres y termina en un vuelo de Nueva York a México.

La unidad temática al interior de este poemario es el viaje. La totalidad de los poemas deja ver un universo de impresiones personales del autor. Dentro de esta obra los poemas, los cuales abordan temas altamente visuales, abarcan las sensaciones tanto del viaje físico que implican desplazamiento geográfico, a través del cual se obtienen experiencias y conocimientos, así como el viaje hacia su interior, donde la introspección es fundamental.

Por otra parte, *Pequeño viaje* es una obra que si bien no despertó el interés de la crítica literaria, como lo hizo su colaboración en la *Revista Mexicana de Literatura*, tampoco fue ignorada por completo por sus contemporáneos. Por esa razón, en la solapa de dicho libro, Ramón Xirau destaca de la pluma de Antonio Souza su "afición aguda y precisa por lo diminuto, lo reciente, lo inmediato, la sensación más concreta y más clara. De ahí el 'detallismo' de Souza, detallismo que surge de la totalidad de sus poemas, como surgen los detalles en el empeño constructivo de los primitivos, en pintura".¹⁰⁶ Asimismo continúa exaltando sus cualidades como escritor:

En *Pequeño viaje* encontramos una sensibilidad que se ha hecho poco común entre nuestros escritores. *Pequeño viaje* constituye, en realidad, un todo, un poema que hay que leer por entero. Pues, como se ha podido decir de [Pedro] Salinas, Souza no es un poeta de versos, sino de poemas.¹⁰⁷

De esta manera se demuestra una vez más la condición del autor que se encuentra entre el olvido y el presente dentro de la producción literaria del país.

¹⁰⁶ Ramón Xirau, comentario en la solapa de *Pequeño viaje*, 1951.

¹⁰⁷ *Idem*.

El paso de Antonio Souza por las capitales del arte occidental, como París y Florencia, no son el único testimonio sobre su atracción hacia el estilo de vida que permiten otras naciones. Sin tomar en cuenta la diversidad cultural que representaban los artistas que han expuesto en su galería, la literatura de Souza constantemente apela a la pluralidad de valores extranjeros. Incluso, su participación en el mundo de las letras trasciende las fronteras nacionales y encuentra un lugar en la revista italiana *Botteghe Oscure*, fundada en 1948 por la princesa Marguerite Caetani di Bassiano¹⁰⁸ en Roma.

Esta publicación "nace con el proyecto de ser una revista internacional, cosmopolita y apoyada por las contribuciones de autores de diversas nacionalidades",¹⁰⁹ por esa razón, "cuando cesaron sus publicaciones, la revista presentó secciones americanas, francesas, inglesas, alemanas y españolas, y después de 10 años incluyó a 568 escritores de 5 lenguas y aproximadamente de una veintena de nacionalidades diversas".¹¹⁰ Como se puede observar, el hecho de que Antonio Souza haya sido seleccionado para participar en una muestra internacional de literatura habla no sólo de la promesa que representaba para las letras mexicanas, sino de su disposición por colaborar en otros medios que enaltecieran la postura cultural de México ante el mundo.

¹⁰⁸ Como afirma el crítico John L. Brown, Marguerite Caetani, nacida en Connecticut en 1880, contrae nupcias con el príncipe de Bassiano, el compositor Roffredo Caetani. En 1919 se mudan a Versalles, donde ella forma un grupo de amigos conformado por la élite intelectual de Francia. En una reunión nace la idea de formar una revista que compile escritos contemporáneos, por lo que nace *Commerce*, el antecedente directo de *Botteghe Oscure*, la cual trata de recuperar muestras nacionales e internacionales de la literatura. Tras la represión fascista de la Segunda Guerra Mundial, la llegada de la literatura prohibida en Italia, sobre todo la americana, suscitó el nacimiento de diversas publicaciones. *Botteghe Oscure* fue fundada por Marguerite Caetani para dar una oportunidad a los jóvenes italianos de conocer la literatura a la cual no habían tenido acceso durante dos décadas. John L. Brown, "Guiding the Commerce of Ideas: Marguerite Caetani" en *Books Abroad*, (Oklahoma), 47: 1973, núm. 2, pp. 307-311.

¹⁰⁹ Azzurra Aiello, *La Rivista Letteraria "Botteghe Oscure"*, Roma, Università Degli Studi di Roma "La Sapienza", 1998-1999 (De http://circe.lett.unin.it/attivita/tesi/TESI_Botteghe_oscure.pdf. Consultado por última vez el 24 de agosto de 2012). La cita original es: "«Botteghe Oscure», invece, nasce già con il progetto di essere una rivista internazionale, cosmopolita, sostenuta dai contributi di autori di diverse nazionalità"; esta traducción, así como las subsecuentes son nuestras.

¹¹⁰ *Idem*. La cita original es: "alla fine delle sue pubblicazioni la rivista avrà ospitato sezioni americane, francesi, inglesi, tedesche e spagnole, e dopo 10 anni includerà 568 scrittori di 5 lingue e di una ventina di diverse nazionalità".

"El negro" es el cuento publicado por Souza en 1956 en el número 18 de dicha revista. En este ejemplar el relato del galerista aparece junto con textos de Octavio Paz, "El río", Jaime García Terrés, "El parque de Montsouris: Elegía Bárbara", y Jorge Guillén, "Pentecostés", entre otros. Este cuento se desarrolla en medio de la selva y describe una aldea de donde proviene el personaje principal: el negro. Mientras este hombre duerme, una bestia lo observa. Cuando aquél se percató que no está solo, el animal se abalanza sobre él, desencadenando un ataque irrefrenable. El único desenlace posible es la victoria de la bestia y la muerte del negro. Si bien la trama no es compleja, el valor estético de este cuento se concentra en el contraste de elementos altamente visuales, entre ellos juegos de luces y sombras, así como la descripción detallada de colores, rasgos que tienen una estrecha relación con su proceder en la galería; esa característica se analizará más adelante.

Como hemos podido apreciar, a través de su inclusión en publicaciones internacionales (*Botteghe Oscure*), así como una frecuente temática orientada a lo diverso, a lo ajeno, a lo lejano (*Pequeño viaje*), Antonio Souza refrendó su cosmopolitismo, característica que no desechó jamás. Este inminente deseo por la internacionalización apareció tanto en sus creaciones literarias como en sus actividades estéticas.

Las últimas publicaciones conocidas de Antonio Souza no son la excepción con respecto a esta peculiaridad. "Santa Garrafora de Alejandría 327-362 d.C." de 1977, "Mi hermana Caledonia" de 1978, "La Vizcondesa y yo" de 1980 y "Mis tías" de 1981 aparecen en la revista *Vuelta* fundada por Octavio Paz en el año 1976. A continuación se reseñará brevemente cada cuento para probar de nuevo la inclinación transnacional de Souza.¹¹¹

¹¹¹ Las siguientes reseñas constarán de un carácter más extenso que el resto de la producción literaria de Souza aquí mencionada debido a que éstas no han formado parte del corpus de análisis en los capítulos subsecuentes. Por esta razón, sólo en este apartado de la tesis serán mencionadas.

En "Mi hermana Caledonia"¹¹² la acción del relato se sitúa en París, pero no se define la época. No se conoce el nombre del narrador, sólo la relación que tiene con el personaje principal: Caledonia.

Caledonia es una niña de 13 años, entrando a la adolescencia, entre mujer y niña, tiene una personalidad activa, de fuertes opiniones. La atención que se le da al personaje principal destaca desde el hecho que no se le dota de nombre a ninguno de los otros personajes. Sólo ella es quien permanece en la memoria del lector; los personajes aledaños son predicados de la existencia de Caledonia: es su madre y es su hermano.

Sin embargo, la figura de la madre más que ser un personaje que participa con un diálogo o alguna acción, es un recurso para la narración. Sólo hay tres menciones a la madre por parte del narrador. Cada una de ellas le permite al lector darle un vistazo al panorama de la vida de Caledonia y su hermano: "Habíamos estado en Fointainebleau en donde nuestra madre se había dormido en el cuarto chino" (p. 14); "nuestra madre tomaba vasos de vinagre con una hojita de lechuga flotando, en las tardes iba a casas de costura a probarse vestidos que se pondría una vez" (p. 14); "Salíamos a caminar por París mientras nuestra madre se quedaba leyendo en el hotel" (p. 14).

Así, la madre resulta un vehículo para retratar una parte de la sociedad específica a la que pertenecen el narrador y Caledonia. El lujo, riquezas y elegancia son características que la distinguen. Asimismo, la figura materna tipifica una alienación de su realidad, siempre ausente de donde ocurre la acción. Esto da pie a la pregunta ¿qué o a quién busca retratar el autor y por qué?

Los escenarios donde se desarrollan las acciones tampoco disimulan humildad, sino que se trata de paisajes suntuosos, dignos de las acciones de sus personajes. Sólo los castillos y jardines reales tienen cabida en esta narración. La esfera social en donde Caledonia ocupa un lugar remite a lo que está fuera de lo cotidiano, se

¹¹² Antonio Souza, "Mi hermana Caledonia" en *Vuelta*, p. 14. El resto de las menciones a este cuento estará indicado en el cuerpo textual de manera parentética.

exalta su poder a través de las posesiones materiales y los lugares donde aparece. De esto se puede concluir que la adolescente semeja un personaje de familia real: la primera vez que sonríe a su hermano es después de sostener en su cabeza la diadema de la Emperatriz Josefina.

Por otra parte, "La vizcondesa y yo"¹¹³ está construido a través de fragmentos inconexos que logran una totalidad que posiblemente remiten a episodios biográficos del autor. El relato narra los episodios compartidos entre la vizcondesa y el narrador, en retrospectiva, desde el día que se conocieron. Los fragmentos de la vizcondesa se suceden de manera no cronológica, las memorias plasmadas responden a un orden aleatorio, aumentando así el caos dentro del relato. Pareciera que la mayoría de los hechos aquí narrados carecen de razón de ser; sin embargo, contribuyen a aumentar el misterio y enfatizan el perfil de la vizcondesa, quien se erige a través de sus acciones.

La vizcondesa es un personaje anacrónico, chapado a la antigua, fiel a sus costumbres y reverencias, las cuales causaron gran impresión en el narrador cuando éste era niño: "Entre ellos descubrió a una Alteza Real. Se aproximó al personaje y tomándole un brazo primero y otro después aseguró que estuvieran firmes, se apoyó en ellos y haciendo una reverencia dijo: 'Alteza' alargando la 'a' final" (p. 27).

Un buen día, la vizcondesa se cansó de México y emprendió un viaje a Nueva York junto con el narrador. Una vez allá, decidieron ir a la catedral de San Patricio a ofrecer un par de veladoras por los padres difuntos del narrador, cuando a la entrada se percataron de la presencia de una novia. Lo que sucedió fue lo siguiente: "En la entrada estaba una novia con la cola blanca desplegada. Nos acercamos y ella me guió hasta ponernos en medio de la cola. Hay que descansar, dijo, y finalmente se apoyó en mi hombro mientras la novia permanecía inmóvil" (p. 27). Después de este desenlace inesperado, la anécdota de San Patricio se archiva, se deja atrás, para

¹¹³ Antonio Souza, "La vizcondesa y yo" en *Vuelta*, p. 27. El resto de las menciones a este cuento estará indicado en el cuerpo textual de manera parentética.

continuar con la concatenación de memorias, sin darle una explicación a esta ruptura de coherencia.

Una vez que Nueva York dio de sí para estos personajes, parten a París donde dentro de cuartos de hoteles se encargan de disectar su pasado, ornamentado con su tan particular cotidianeidad. Sus días transcurren entre bromas a la sirvienta y polémicas con mercaderes y pintores dentro del hotel. A pesar de que el narrador le compra un perro a la vizcondesa, ésta no sabe cómo cuidarlo, por lo que mejor opta por regalarlo antes de hacerse responsable, lo cual pone de relieve lo alejada que está de los aspectos incómodos de la realidad.

Por último, ellos flotan y se elevan; el relato culmina con su ascenso en la silla de manos de María Antonieta: “Nos encaminamos lentamente y nos sentamos uno frente al otro ‘Tú saluda de este lado, le dije, y yo de éste’. Ascendimos mientras agitábamos las manos hacia un lugar donde no habría erizos” (p. 27).

Asimismo, en el último cuento publicado por Souza en 1981, “Mis tías”¹¹⁴, se concreta el absurdo a través de una instantánea de la vida familiar del personaje principal. La imagen casi biográfica por parte de Souza, en donde se confirmará su obsesión por explorar su universo familiar: los personajes principales serán sus antepasados. En este relato hallamos imágenes clásicas de la ya muy decadente vieja burguesía en los años posrevolucionarios, la cual verá desgarrados sus usos y costumbres por la llegada de nuevos miembros a este infierno: los niños.

La verdadera fuerza de esta familia se encuentra en la bisabuela, quien a través de su existencia valida y justifica la razón de ser de la familia; es así como podemos observar la construcción de una vieja familia tradicional mexicana de alcurnia, localizada en el eterno limbo alienado de la realidad.

La burguesía de la cual se habla en el texto corresponde a la porfiriana la cual, ciega ante el presente, no puede detener su ficción gloriosa de tiempos pasados,

¹¹⁴ Antonio Souza, “Mis tías” en *Vuelta*, pp. 19-20. El resto de las menciones a este cuento estará indicado en el cuerpo textual de manera parentética.

sosteniendo falsos estándares de vida que refieren a un mejor lugar y a un mejor tiempo; se nutren de las ruinas de lo que fue una vez una majestuosa hacienda.

Ante tal panorama, la falsa esperanza sólo podía desembocar en la locura, tal como lo establece Souza al finalizar el relato de la siguiente forma: “Mi madre tenía un amigo al cual veía poco. Se llamaba Enriquito Arce y siempre estaba con la boca abierta mirando al cielo. Mi madre, en una ocasión, le preguntó: ‘¿Qué ves, Enriquito Arce?’ y él le respondió: ‘visiones’” (p. 20). Bien puede no pertenecer Enriquito Arce a su familia, pero dicha carga semántica ahí está, manifestándose en todas las acciones y descripciones de los personajes. Es esa sensación de sinsentido la que permea sus vidas.

Por otra parte, "Santa Garrafona de Alejandría 327-362 d.C."¹¹⁵ responde a otras inquietudes del autor. En este cuento no es el cosmopolitismo una de sus cualidades destacables, sino su pasión por el absurdo, lo que sólo puede ser creado en un mundo paralelo. Este relato aparece en la publicación de diciembre de 1977 y es el primero de los textos que aparecen en *Vuelta*, quizás por lo que se puede vincular más a su etapa como galerista.

Este texto cuenta con un epígrafe: “A Pedro Friedeberg que me dejó esta tarea”, permitiéndonos fijar su punto de enunciación, así como su receptor ideal. Por ende, no es de extrañarse que este cuento será fantástico en extremo, siguiendo la línea de producción entre onírica, inverosímil y asombrosa que marca Friedeberg en sus obras, ahora compartida por Souza.

El relato de Garrafona tiene un tono carnavalesco, donde la moral se halla invertida en un mundo fantástico y desquiciado. El tiempo no es más que un simulacro, reinventa las reglas de la hagiografía, se desarrolla en múltiples realidades virtuales, los personajes parecen ser convencionales y sin embargo sólo son seres intertextuales y paródicos, mientras que el final no deja de ser una epifanía irónica.

¹¹⁵ Antonio Souza, “Santa Garrafona de Alejandría, 327-362 d.C.” en *Vuelta*, pp. 18-24. El resto de las menciones a este cuento estará indicado en el cuerpo textual de manera parentética.

El relato es una hagiografía satirizada. Narra la historia de la princesa Garrafona, quien fue enviada en una barca junto con muchos esclavos y su prometido, el príncipe Carnelstolrás, un infante de tan sólo cuatro años. El príncipe gustaba de comer unas frutitas amarillas, las cuales causaron un daño irreversible al vientre de Garrafona cuando las comió: su estómago se distendería en distintos momentos por el resto de su vida.

El barco naufragó y los únicos sobrevivientes fueron los príncipes, quienes se asentaron en una isla. Carnelstolrás dibujó unos signos sobre la arena y colocó un huevo de oro encima; cuando éste se abrió, un pájaro color mostaza salió de su interior. Esta ave llevó consigo a los príncipes a Frigia, donde fueron comprados por una señora rica. Souza satiriza las formas de la nobleza desde el principio del texto, sin embargo es aquí donde son presentados como mercancía: “Se decidió dar una fiesta inmediatamente: había que presentar a los dos infantes con gran pompa a las familias que despreciaban un tanto a la señora Livia Santo Livia” (p. 18).

El ave develó el presagio con respecto al destino de Garrafona; la palabra es la que ordena al mundo:

La frente del ave color mostaza se ensombreció y acercando su gran pico a la oreja de la princesa le dijo. —Serás mártir y santa, pero después te va a pasar algo horrible. Garrafona respondió calmadamente. —Lo sé, y sé también que creceré muy rápidamente. Sus ojos se tornaron negros de nuevo, de un negro tan profundo que asustaron a las rocas (p. 19).

El ave color mostaza, también conocido como Santo Briquet, buscaba que los presagios de la vida de mártir de Garrafona se cumplieran, por lo que la llevó inmediatamente a Alejandría, lejos del reino de Carnelstolrás. Fue durante el año 337 que Garrafona entabló su famosa polémica con Diódoro de Efeso. Esta polémica es uno de los recursos paródicos utilizados por Souza, pues a pesar de que entre los dos personajes no surge ningún conflicto, sus afirmaciones están plagadas de sinsentido, un orden ilógico que se opone a la tradición occidental:

¿Quién fue la Virgen María? Comenzó Diodoro. —Une demoiselle Levy. —¿Y San José? —Son cousin, un monsieur Levy. [...] —¿Qué relación había entre San Jorge y el dragón? preguntó el sabio. —La de una gran amistad fastidiosa, San Jorge nunca

quiso matar al dragón y mucho menos tener relaciones con la doncella liberada. — Muy bien observado, suspiró Diódoro (p. 20).

A partir de dicha polémica, carente de polémica, Garrafona se entregó a la lujuria por completo, de la cual fue arrebatada por el ave color mostaza. El pájaro la llevó lejos a una montaña, donde por 9 meses y medio debía redimirse. Una vez consumada su penitencia, Garrafona fue rescatada de la montaña por el pájaro. Los dos volaron a latitudes desiertas, donde meditaron alrededor de seis meses. Fue en este período donde Garrafona pasó de ser una pecadora a realizar milagros.

Sin embargo, el principio de santidad de Garrafona no estaría culminado sin una marca distintiva, la cual la pusiera en el lugar adecuado para ascender a lo que aspiraba: “Llegaron a una fea ciudad en donde había un excelente tatuador. Refulgente Capadocio transformado en conde (cuarto milagro) hizo tatuar en la frente de Garrafona la leyenda: ‘Soy Cristiana’. La vida de la santa había comenzado” (p. 21).

Los elementos anacrónicos dentro del cuento acentúan el juguetón pacto establecido con los lectores, quienes no pueden sino reír ante dichas incursiones cómicas: “Soñó con un río que se llamaba Mississippi y quedó fascinada con el nombre aunque no alcanzaba a distinguir bien los parajes que atravesaba el río” (p. 21).

Para comenzar con el martirio, Garrafona se desnudó frente a una multitud pagana dejando al descubierto su tatuaje, donde fue rescatada por San Sebastián, quien pone al descubierto la verdadera razón por la cual los hombres buscan convertirse en santos: su narcisismo es tan grande que trasciende su dolor; la fama sobrepasa cualquier precepto de dignidad humana para estos personajes.

A pesar de sus esfuerzos por convertirse en una santa, ésta recae en sus pecados, hasta que contrae nupcias con Carnelstolrás quien descubre su pasado y ordena su martirización. El martirio duró 13 días, en los cuales fue despojada de pedazos de su cuerpo, hasta que murió. El ave color mostaza recuperó su cuerpo inerte y la elevó al cielo. El narrador finaliza el cuento con la siguiente declaración

“Garrafona de Alejandría fue canonizada por el Papa Rufus en el año de 672 d.C. y su descanonización fue el 29 de Febrero de 1922. En 1918 fueron descubiertos ciertos documentos sobre la vida íntima de la Santa” (p. 24).

Este relato cobra una importancia fundamental en la trayectoria de Antonio Souza, ya que demuestra su evolución como escritor. De su primera hagiografía "Aura y el paisaje" a "Santa Garrafona de Alejandría" el carácter humorístico del autor (el cual va más de acuerdo con su personalidad) y un control mayor del desarrollo de una trama compleja son algunas de las particularidades que demuestran su madurez literaria.

Asimismo, su lugar de publicación, la revista *Vuelta*, es reconocida por el loable esfuerzo de congregar a "las más prestigiadas plumas de México; [donde] se realizaron traducciones de textos europeos y estadounidenses de reconocimiento internacional, y se incluyeron ilustraciones de los máspreciados exponentes plásticos del siglo".¹¹⁶ El hecho de que Antonio Souza fuera considerado parte de la exclusiva nómina de autores en cuatro ocasiones distintas lo posiciona en la élite literaria de México.

De la misma manera, de acuerdo con Armando Pereira, la figura de Octavio Paz fue una influencia para ubicar las coordenadas que definen a los integrantes de la Generación de Medio Siglo.¹¹⁷ Según el crítico, en *El arco y la lira* el literato introdujo preceptos poéticos que influirían profundamente en la obra de estos autores, incluso si no eran poetas. De esta manera se forjó una “poética inicial del grupo”, por lo que se encuentran conexiones entre las diversas obras de los autores que son reconocidos como parte de esta agrupación.¹¹⁸

A la luz de esta perspectiva, cabe señalar que Paz era un asistente recurrente a la Galería de Antonio Souza y solicitaba del galerista favores, tal como aquella ocasión que describe Guillermo Sheridan:

¹¹⁶ *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, pp. 480-481.

¹¹⁷ Armando Pereira, *La generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997, p. 29.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 30.

En marzo de 1958 Paz recibe la visita de André y Bona de Mandiargues en México, los hospeda y les organiza viajes por el país [...]. Paz se había prendado de Bona desde que la conoció en Ginebra en 1953, y su avatar, *Perséfone*, recorre encendida de pasión correspondida los endecasílabos en presente de “Piedra de Sol”. Paz había convencido al pintor y galerista Antonio Souza de organizar una exposición de arte francés contemporáneo y una individual de Bona [...].¹¹⁹

Su amistad quedó registrada en el intercambio de cartas entre el poeta mexicano y su traductor al francés y amigo Jean Clarence Lambert. Gracias a la participación activa de los tres (Paz, Souza y Lambert), fue posible llevar a cabo la muestra pictórica de la *Jeune École de Paris* en el año de 1958, tal como da constancia la siguiente carta de Paz hacia su traductor, datada del 21 de septiembre de 1957: “[...] debe tener plena confianza en Antonio Souza. Su Galería es la mejor de México. Su familia posee amplios recursos económicos; es una persona seria y solvente. Por supuesto, no espere más de lo que él claramente diga que está dispuesto a dar. Cumplirá estrictamente con los términos del contrato o convenio”.¹²⁰ Por ende, no es de extrañarnos la participación de Souza en la revista *Vuelta*.

Asimismo, otro de los agentes culturales importantes durante esta época es el cuentista y editor Juan José Arreola. Además de fundar la Casa del Lago en 1959 y formar parte del proyecto Poesía en Voz Alta, este personaje instituye y dirige en 1954 la segunda serie de una colección de cuadernos que había editado junto a Ernesto Mejía Sánchez, Henrique González Casanova y Jorge Hernández Campos,¹²¹ la cual nace de la preocupación por proveer un espacio a los autores emergentes dentro del ámbito de las letras.

Este compendio de libros editado por Arreola fue denominado “Los Presentes” y su importancia en México tuvo un impacto indiscutible, como lo afirma el experto

¹¹⁹ Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Era, 2004, p. 465.

¹²⁰ Octavio Paz, *Jardines errantes: cartas a J. C. Lambert (1952-1992)*, México, Seix Barral, 2008, p. 116.

¹²¹ Óscar Mata, “‘Soy un atento y seguro servidor de la joven literatura mexicana’ (Juan José Arreola y la Generación de Medio Siglo)” en *Tema y variaciones de Literatura*, (México, D.F.), II: 2008, núm. 31, p. 23.

Óscar Mata: "Los Presentes se convirtieron en el semillero de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Arreola apostó por el futuro de nuestras letras y vaya si acertó".¹²²

Las palabras del crítico con respecto a estos ejemplares resultan útiles para demostrar el valor de la obra publicada en 1955 por Antonio Souza: *El niño y el árbol*. Al ser parte de esta colección, el galerista gozó de los privilegios de la élite intelectual, ya que su obra es revisada y aprobada por uno de los maestros consagrados de la literatura mexicana. De acuerdo con Mata: "Más de una veintena de integrantes de la Generación de Medio Siglo recibieron las enseñanzas y la promoción de Juan José Arreola cuando el maestro se encontraba en plena madurez. La época de Los Presentes coincide con la publicación de *Confabulario*, sin duda alguna su mejor libro".¹²³

El niño y el árbol, número 17 de esta prestigiada colección, lejos de pertenecer a un género literario canónico comprueba la intención de Arreola por dar a conocer las promesas literarias de su época. La trama de esta obra está construida a partir de 38 fragmentos que no necesariamente mantienen una secuencia narrativa. Si bien en *Pequeño viaje* Souza exhibió su capacidad por inventar unidades de sentido a partir de poemas breves, en *El niño y el árbol* las fracciones de relatos y la combinación de géneros serán estelares para la creación de un universo perfecto en sí mismo.¹²⁴ Esta cualidad del texto de Souza quizás sea el rasgo particular que llamó la atención de Arreola, ya que exalta la originalidad del autor frente al resto de otros escritores.

Asimismo, Antonio Souza no sólo se acerca a este personaje en calidad de discípulo, sino que trasciende las barreras de la formalidad y adopta a este personaje como camarada. De ahí que Arreola lo incluya en sus memorias de la siguiente manera: "Recuerdo que a mi casa de Río Ganges, en la hoy vejada colonia

¹²² Óscar Mata, *Juan José Arreola, maestro editor*, México, Ediciones sin nombre/ CONACULTA, 2003, p. 27.

¹²³ Óscar Mata, "'Soy un atento y seguro servidor de la joven literatura mexicana' (Juan José Arreola y la Generación de Medio Siglo)" en *op. cit.*, p. 27.

¹²⁴ Por esta razón se le dedicará a esta obra un análisis profundo en el tercer capítulo de la presente investigación.

Cuauhtémoc, llegaban en racimos los amigos de todos los días: Juan Rulfo, el Chachino; Antonio Souza, el Mosaiquito; Ricardo Martínez de Hoyos, Depresivo; su hermano Jorge, El Mapache".¹²⁵

De la misma manera, la reminiscencia de la figura de Souza como un personaje entrañable y relacionado al mundo de las letras se asoma en las palabras de Elena Poniatowska sobre el galerista. Dicha mención se da a raíz de su novela que inaugura la colección de Los Presentes: "*Lilus Kikus* es un diario de impresiones de Eden Hall, el convento donde me eduqué. El personaje de *Lilus* es una mezcla de amigas de infancia: Eugenia Souza, que para mi desgracia murió joven; Kitzia, mi hermana, y sobre todo Antonio Souza, deslumbrante por su capacidad de inventar la vida, descubrir talentos, ser distinto".¹²⁶

Las memorias de la escritora así como las del maestro corroboran el contacto que Antonio Souza mantuvo con el mundo literario, no sólo desde el plano académico, sino también del personal. Sin embargo, existen otros autores que también reconocen el valor literario de las creaciones escritas de este autor. Tal es el caso de Emmanuel Carballo, quien a raíz de la publicación de *El niño y el árbol* incluye al galerista como parte de su antología *Cuentistas mexicanos modernos*¹²⁷ aclamada por la crítica de la época.¹²⁸

"La Gorgona"¹²⁹ fue el cuento con el que participó Antonio Souza. En él se esboza una construcción formal que es similar a la de *El niño y el árbol*, ya que los fragmentos inconexos vuelven a imperar en la narración. Lo grotesco, lo escatológico y el absurdo son algunos de los temas que encarnan dichos segmentos

¹²⁵ Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998, p. 277.

¹²⁶ Elena Poniatowska, *Obras reunidas I. Narrativa Breve*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 19-20.

¹²⁷ Emmanuel Carballo (comp.), *Cuentistas mexicanos modernos (1949-1956)*, México, Libro-mex editores, 1956, (2 tms: tomo II; Biblioteca Mínima Mexicana, vol. 27).

¹²⁸ Un año después de su publicación Luis Leal recupera esta antología para demostrar la vigencia del género del cuento entre los jóvenes mexicanos. Gracias a la atinada compilación de Emmanuel Carballo se puede realizar un pronóstico sobre el devenir de las letras mexicanas. Para la reseña de la antología hecha por este crítico véase Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*.

¹²⁹ Antonio Souza, "La gorgona" en Emmanuel Carballo (comp.), *Cuentistas mexicanos modernos (1949-1956)*, pp. 217-221.

narrativos. Una vez más el proceder del galerista es transgresor y evoca la participación del lector para atar los cabos sueltos entre las piezas que lo conforman.

Uno de los elementos a destacar sobre esta antología es el rango de edades de los escritores, el cual no sobrepasa los 42 años.¹³⁰ Este factor revela la importancia de la renovación del cuento como un género literario del cual se apropia la oleada fresca de los jóvenes creadores; particularidad que cobra sentido a la luz de la siguiente afirmación de Martínez Carrizales sobre los textos literarios y su relación con sus exponentes:

La complejidad del texto literario puede entenderse como una *puesta en forma* de las aspiraciones del escritor a la autonomía plenamente reconocida de su oficio y de su conducta [...] Así la literatura reclamaba el estatuto de un poder autónomo, ni funcional ni ajeno ni marginado con respecto de las instituciones de la administración pública, sino contrario a ellas. En esta posición crítica abiertamente asumida y reconocida, el escritor aspiraba a fincar su autonomía.¹³¹

Por esta razón, no sorprende que en el prólogo de dicha antología Carballo delimite sus alcances, así como sus lineamientos y pretensiones:

Es ésta una antología heterodoxa. Los cuentistas incluidos seleccionaron sus propios textos, que son, casi todos, inéditos o no coleccionados en libro. En vez de las ociosas notas previas del antólogo sobre sus aciertos y defectos, cada uno de ellos respondió a dos preguntas: ¿Por qué escribo? y ¿para quién escribo? Las respuestas, serias o humorísticas, comprometedoras o evasivas, profundas o superficiales fijan, de cualquier manera, la posición de cada cuentista como hombre y como escritor.¹³²

En este caso el afianzamiento de un género literario como un discurso alternativo de un grupo selecto de personas es obvio. Esta acción demuestra las pretensiones de Carballo como promotor de aquellos cambios culturales con los que se asocia a la Generación de Medio Siglo. A estas acciones cabe destacar que

¹³⁰ Alfonso Toral Moreno, nacido en 1914, era el autor de más edad en comparación con el resto de los antologados, mientras que Hugo Padilla, con tan sólo 21 años, se posicionaba como el escritor más joven de dicha compilación. Esta comparación de edades es el ejemplo perfecto de las intenciones del antólogo, quien conscientemente busca renovar los propósitos de este género literario.

¹³¹ Leonardo Martínez Carrizales, *op. cit.*, p. 31.

¹³² Emmanuel Carballo, "Notas sobre el cuento mexicano [1949-1956]" en Emmanuel Carballo (comp.), *Cuentistas mexicanos modernos (1949-1956)*, p. 5.

Antonio Souza formó parte de esos intentos para consolidar un panorama literario que se distinguiera del paradigma anterior.

Para delinear un panorama más preciso sobre esta publicación, a continuación se mencionan algunos de los nombres que en otras páginas circundaban la obra del galerista: Juan José Arreola, Juan Rulfo, Edmundo Valadés, Ricardo Garibay, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Carlos Fuentes, Carlos Valdés, Elena Poniatowska, Henríque González Casanova, Gastón García Cantú, Alfonso Toral Moreno, Guadalupe Dueñas, Armando Olivares, Jorge López Páez, Manuel Michel, Alfredo Leal Cortés, Tomás Mojarro, José de la Colina, entre otros.

No obstante, una sección importante de esta antología fue aquel breve cuestionario que debían contestar los escritores antes de presentar su trabajo. En estas dos respuestas, los escritores tenían la oportunidad construirse asumiendo o no los valores que promueve el antólogo y decidir cuál era su papel como "escritor y como hombre". Las palabras de Souza, al igual que en el artículo de Elena Poniatowska, se cristalizan sin que éste se asuma como un hombre de letras: "Como cuentista, si acaso se le puede llamar así a quién ha escrito solo algunos cuentos, pienso que es, el cuento, algo redondo y vivo; y, para aquel que lo lee, algo que quiere seguir viviendo, algo que se quiera contar".¹³³

Si bien Luis Leal alaba la poca intervención del antólogo para que los textos seleccionados reflejen su autonomía por sí solos,¹³⁴ su huella en las creaciones de las nuevas voces es imborrable. La antología presentada por Emmanuel Carballo responde a su presente y, por lo tanto, a un fin específico; sin embargo, Antonio Souza se ubica en un punto intermedio entre la postura de las figuras canónicas que se dan a la tarea de promover cambios a través de la literatura y de aquellos que gozan de la difusión por parte de estas proclamadas grandes figuras.

Como se ha podido constatar al recorrer la trayectoria literaria de Antonio Souza, para este galerista no fue una prioridad destacarse a partir de sus trabajos

¹³³ Antonio Souza, "La gorgona" en Emmanuel Carballo (comp.), *Cuentistas mexicanos modernos (1949-1956)*, p. 216.

¹³⁴ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, p. 132.

como escritor. A pesar de tener las armas a su favor para inscribirse dentro de las historias de la literatura, éste no quiso proyectarse ante la sociedad como un hombre de letras. Si bien su personalidad siempre fue extrovertida, en lo que respecta a sus creaciones en pluma y papel mantuvo una actitud discreta.

Su escritura percibida como un producto reservado para él mismo se ejemplifica en su colaboración secreta en la revista dirigida por Salvador Elizondo: *S.nob*. Esta publicación semanal sólo dio a conocer siete números durante el año de 1962; sin embargo, cuando se habla de ella, es difícil evadir el hecho de que su esencia no pertenece al de una publicación literaria común.

Sus textos estaban relacionados con un ambiente menos serio, aunque no por eso trivial, de la cultura mexicana. La temática es definida en el *Diccionario de literatura* como “Notas chuscas, reseñas de libros, artículos sobre música y músicos, crítica e información actualizada sobre cine, chismes, chistes, curiosidades intelectuales, dibujos, recetas cómicas de cocina, divertimentos y *collages*”.¹³⁵ No obstante, *S.nob* no era sólo eso. Como Ida Rodríguez Prampolini afirma:

S.nob, ‘hebdomadario’, demostrará que la frivolidad también es un camino hacia lo verdadero. Partiendo del principio de que las modas y los ‘cómic’ tienen el mismo valor significativo que la pintura metafísica o la poesía esotérica, que Max Ernst e Yves St-Laurent marchan por sendas paralelas.¹³⁶

Esta publicación se empeñó en alejarse de parámetros restrictivos con respecto a las temáticas y los estilos abordados al darle libertad absoluta a sus escritores. Por esta razón, sus colaboradores se expresaban como lo hace Tomás Segovia en su columna “Sextante”: “emprendo con cierta alegría esta columna [...]; me propongo en ella ser todo lo ‘tétrico’ que me dé la gana, sin miedo a que el Director me llame la atención”.¹³⁷

¹³⁵ *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, p. 452.

¹³⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 103.

¹³⁷ Tomás Segovia, “Sextante” en *S.nob*, (México, D. F.), junio 1962, núm. 1, p. 32 *apud* Salvador Elizondo (dir.), *Revista S.nob, Edición facsimilar, número 1 al 7, junio-octubre 1962*, México, Editorial Aldvs, 2004.

Una publicación que por naturaleza era independiente y excéntrica representaba el lugar idóneo para la participación del galerista-literato. A pesar de que nunca publicó un artículo firmado por él se puede intuir su colaboración a partir de ciertos guiños. Filiar la prosa de “Recetario” y “*Du Côté de Chez Snob*”¹³⁸ (secciones anónimas poco frecuentes de esta revista) a la escritura de Antonio Souza no sería un desacierto, ya que ambas se vinculan con el humor excéntrico, el cual es muy parecido al estilo de Souza. Basta con rescatar un fragmento de “Soiree [sic] de la generala de los Consistorios”, primera entrega de *Du Côté de Chez Snob* para corroborar la similitud en el tono y el estilo entre los textos de este autor:

Había caviar hasta el techo, vodka en el ascensor. La orquesta había destrozado varios balcones; los aigrettes de Malfa, Princesa Rotz-Urg, agitaban los prismas, ésta bailaba en equilibrio sobre los hombros del astronauta Peri Galli. Fuimos saludados por el niño de la casa que se escondía tras el biombo bajo la escalera. El estupendo biombo de la colección Ratui. Es de recordarse la escena que representa en diez y seis hojas, el campeonato de natación en el siglo XV, donde varios presuntos Duxes tratan de llegar a la Salute hostigados por unos moros sobre las góndolas enarbolando las divisas. El pequeño dueño de casa nos quiso untar de una pasta extraña. Preguntamos por su madre y nos contestó que estaba en el baño.¹³⁹

El parecido con otros escritos del galerista es innegable; ejemplo de ello son las siguientes citas. En *Pequeño viaje* encontramos resonancia en fragmentos como: “Las monjas con bigotes/en el tren subterráneo./ Su cutis de vela/ y el pecho oprimido/ por el blanco almidonado./ Bocas cerradas/ ausentes de besos/ y apenas lo pienso/ rezan el rosario”¹⁴⁰ y “Los fantasmas/ están en huelga/ y a nadie quieren asustar./ Los niños salen de las casas/ y corren a las esquinas/ donde se ahogan de risa./ Entre ellos hay un niño pálido/ que observa demasiado/ y regala a sus preferidos/ pedazos de uña,/ de su meñique”¹⁴¹. Por otra parte, en el cuento “La reunión” vemos el uso satirizado de cargos importantes acompañados de situaciones

¹³⁸ La sección Recetario aparece en los números 1 y 5, mientras que *Du Côté de Chez Snob* puede ser leída en los números 1, 2, 3, 5 y 7. Para revisar dichas secciones, recomendamos consultar Salvador Elizondo (dir.), *Revista S.nob, Edición facsimilar, número 1 al 7, junio-octubre 1962*, México, Editorial Aldvs, 2004.

¹³⁹ “Soiree [sic] de la generala de los consistorios” en *S.nob*, (México, D.F.), junio 1962, núm. 1, p. 36, *apud Ibid.*

¹⁴⁰ Antonio Souza, *Pequeño viaje*, p. 28.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 59.

y personajes disparatados e inverosímiles: "Pogo era hijo de una medusa y de un coronel de infantería y tampoco sus padres se fijaron en él cuando escapó. Más bien lo dejaron irse. La medusa sufría de jaquecas ya que el coronel no la dejaba ir al mar y la hacía calcar planes de estrategia"¹⁴².

Aunado a las muestras anteriores, para sustentar que la autoría de dichas secciones pertenece al galerista es conveniente recurrir a dos testimonios que afirman la participación de Souza en esta publicación. Por un lado, Ida Rodríguez afirma que: "Colaboraron en esta revista una serie de intelectuales entre los cuales anoto a unos cuantos; los pintores Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella; la fotógrafa Kati Horna; Los escritores Luis Guillermo Piazza, Juan Vicente Melo, Antonio Souza y Tomás Segovia".¹⁴³

Por otro lado, en las memorias de Pedro Friedeberg dicho artista recuerda con respecto a esta revista lo siguiente: "[Edward] James subvencionó la revista *Snob*, [sic] una publicación pequeña, pero muy bien hecha y divertida, donde escribían Elena Poniatowska, Salvador Elizondo, Alejandro Jodorowsky y Antonio Souza, entre otros notables".¹⁴⁴

Asimismo otras señales que se dan en las páginas de este semanario que pueden indicar la pertenencia de Souza son: la participación de su esposa, Piti Saldívar, quien fue la "chica *S.nob*" del primer número por lo que se le dedica un artículo; por otra parte, la publicidad de la revista incluía frecuentemente propaganda de las exposiciones presentadas en la Galería de Antonio Souza.

Una vez planteada la trayectoria literaria del galerista se puede concluir que si ésta ha permanecido en las tinieblas a la luz de la crítica institucional no ha sido por la calidad de sus textos. Lejos de esta aseveración, las publicaciones de Souza se han mantenido en el anonimato debido a que ejerció un perfil discreto como hombre de letras. Como se ha demostrado, su obra no sólo se difunde a la par de los escritores más reconocidos y representativos de la Generación de Medio Siglo, sino que

¹⁴² Antonio Souza, "La reunión" en *El Corno Emplumado*, p. 121.

¹⁴³ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 104.

¹⁴⁴ Pedro Friedeberg, *De vacaciones por la vida...*, p. 188.

también está colmada de elementos temáticos y formales que proponen estos intelectuales. Sin embargo la diferencia entre ellos y él ha sido la carencia de una construcción retórica personal, donde se reconociera a sí mismo como escritor, lo cual en última instancia fue el detonador que le costó su entrada al canon literario mexicano.

Ahora bien, si Antonio Souza no se separó de las tendencias en la literatura del país, falta mencionar su participación junto a escritores que se acercaron al campo de trabajo del galerista: el arte.

LA LITERATURA EN LA CRÍTICA DE ARTE

El recorrido literario de Souza no estaría completo sin mencionar sus aportaciones al mundo del arte, pero no desde su galería, sino desde su escritura. En primer lugar, no se puede omitir que la fusión entre ambas disciplinas —la literatura y el arte— se dio de manera natural durante la época estudiada, por lo que artistas como Vicente Rojo o José Luis Cuevas, entre otros, se empeñaron por ser parte del medio literario a través del diseño de libros o de pequeñas piezas artísticas que acompañaban a los textos. Ejemplo de ello lo fueron los dibujos para el cuento “Chac Mool” de Carlos Fuentes hechos por Vicente Rojo en la *Revista de la Universidad* o las múltiples intervenciones de José Luis Cuevas en *Plural*.

Sin embargo, no sólo los artistas plásticos buscaron integrarse al medio letrado, sino que algunos escritores avistaron en el mundo de la plástica una excusa para desarrollar el lenguaje literario. Tal postura recuerda a las palabras de Jorge Manrique con respecto a la crítica de arte en México la cual, según el historiador del arte, se estableció a través de dos vertientes paralelas. Una responde a la crítica seria y profesional, universitaria en su mayoría, y "a lado suyo una crítica de origen literario pero a menudo excelente, como la que practican Octavio Paz, Luis Cardoza

y Aragón, Ramón Xirau o Juan García Ponce", donde "más abundante es ya la de hombres de letras metidos a críticos de ocasión".¹⁴⁵

La unión entre estas dos disciplinas amplió el espectro sobre la interpretación de las obras de arte y abrió las puertas hacia una nueva dinámica entre ellas. La tarea a la que se dieron escritores como Octavio Paz o Juan García Ponce fue bastante significativa para el terreno del arte mexicano. Como lo expresa Alicia Azuela, gracias a esto “se debe una explicación a los cambios a la luz de perspectivas filosóficas o semifilosóficas, y la introducción, en el análisis de las obras, de un lenguaje pleno de metáforas poéticas que pone más énfasis en el sentido que en el modo”.¹⁴⁶

Como se verá en el siguiente apartado, se podría decir que una de las características de los artistas del grupo de la Ruptura se vincula con la falta de receptividad con la que se encontraron a su regreso de Europa al tratar de proponer nuevos estilos artísticos en México. La carencia de referentes distinguibles hizo que les cerraran las puertas en diversas galerías. Por lo tanto, es un esfuerzo loable por parte de los literatos tratar de reivindicar el trabajo de dichos artistas. Esto respondió a la necesidad de dar a conocer las nuevas tendencias a partir de un lenguaje que le fuera conocido al espectador; es decir, que a través de lo verbal se tendiera un puente entre la obra y quien la recibiera.

Esto último promovía una especie de traducción o de mediación entre el receptor y el producto plástico, tarea que acogieron los críticos letrados. Bajo esta vertiente de la literatura, Antonio Souza se manifestó como uno de estos hombres en contacto con la sensibilidad artística de su época.

La manera en la que logró proyectarse como tal fue publicando cuatro intervenciones suyas en revistas de arte y en suplementos culturales.¹⁴⁷ En su

¹⁴⁵ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, Vol. IV, p. 80.

¹⁴⁶ Alicia Azuela, “Confrontación entre teoría y práctica en las artes plásticas contemporáneas de México. Década de los Cincuenta” en *Los estudios sobre arte mexicano, examen y prospectiva*, México, UNAM/ IIE, 1986, pp. 199-200.

¹⁴⁷ Cada una de ellas serán estudiadas con detenimiento en el segundo capítulo de esta tesis, poniendo en tela de juicio su valor ecrástico.

colaboración en la revista *Artes de México*, donde contribuye con un breve cuento titulado “Diego y los niños mexicanos”,¹⁴⁸ los trazos del pintor y muralista son revalorados a través de las palabras de Souza. Asimismo en los versos que compone a Friedeberg en la revista *Arquitectura México*¹⁴⁹ o a Francisco Toledo¹⁵⁰ en *México en la Cultura* ponen de manifiesto su pasión por los artistas y sus obras. Por último, en la reseña sobre la exposición de Alice Rahon¹⁵¹ en su galería profundiza acerca del universo de los personajes de los cuadros. Tender ese puente hacia lo desconocido a través de la palabra se convirtió por primera vez en México el papel de los letrados, razón por la cual se logró ampliar los alcances de la literatura, la cual revelaba el carácter interdisciplinario de los intelectuales de esos tiempos.

Si bien se han dado a conocer las aportaciones de Antonio Souza desde el punto de vista de su vocación literaria, la labor de este personaje en el panorama cultural mexicano fue mucho más extensa. Como se verá en el siguiente apartado, enfatizar la relevancia que tuvo dentro del desarrollo y devenir del arte es una tarea obligatoria para quien estudia a este personaje.

LA GALERÍA DE ANTONIO SOUZA: ANTECEDENTES, CONSOLIDACIÓN Y APORTES CULTURALES

BREVE DIAGNÓSTICO DEL ARTE EN MÉXICO PREVIO A LA APERTURA DE LA GALERÍA DE ANTONIO SOUZA

A mediados del siglo XX el panorama artístico mundial se vio envuelto en una vorágine de sucesos que cambió el curso previsto para la cultura. Las consecuencias

¹⁴⁸ Antonio Souza, “Diego y los niños mexicanos” en *Artes de México*, (México, D. F.), V: 1959, núm. 27, pp. 3-5.

¹⁴⁹ Antonio Souza, “Un microcosmos geométrico” en *Arquitectura México*, (México, D.F.), marzo 1966, núm. 93, p. 43.

¹⁵⁰ Antonio Souza, “En lo profundo de un oscuro océano”, en J. J. Crespo de la Serna, “Candor y picardía del joven Toledo” en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.) 9 agosto 1959, núm. 543, p. 7.

¹⁵¹ Antonio Souza, “A propósito de la última exposición de Alice Rahon” en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México D. F.), 3 marzo de 1957, núm. 415, p. 6.

del desenvolvimiento histórico radical tuvieron una repercusión contundente y directa en México. Como se ha mencionado anteriormente, el mundo artístico mexicano de la primera mitad del siglo XX estuvo regido por un nacionalismo exacerbado; más que una expresión estética *per se*, el arte debía tener una función propagandística, aleccionadora y transmisora de los preceptos posrevolucionarios acuñados por los nuevos gobiernos, con la intención de moldear a la sociedad mexicana. El muralismo se posicionó como el movimiento artístico nacional por excelencia, tanto dentro como fuera del país; esto se debió a que los apoyos gubernamentales nunca fueron insuficientes con los miembros de este movimiento. Gracias a ciertas figuras públicas el muralismo fue aprovechado por los órganos gubernamentales y, dada la utilidad que representaba para sus intereses, terminó por institucionalizarse: “No cabe duda de que la personalidad de Vasconcelos, el apoyo del general Obregón y el ambiente en ebullición y de gran optimismo del México revolucionario de entonces, fueron factores decisivos en el surgimiento de lo que se llamaría la ‘escuela mexicana’”.¹⁵²

El muralismo pretendía acercar el arte al pueblo. De acuerdo con estos artistas, a través de la presencia en muros y espacios públicos de sus mensajes plásticos los mexicanos se sentirían aludidos, y esta inclusión desembocaría en el fortalecimiento de una identidad compartida: “El muralismo [...] es una vuelta a la comunicación, al mensaje, al servicio; tiene pretensiones de gran arte porque se liga a los intereses espirituales de la comunidad. Su primer motor no es ni la forma ni la belleza plástica; es el beneficio, el provecho de las masas a las que se instruye”.¹⁵³ Sus máximos exponentes, Rivera, Siqueiros y Orozco, se erigieron como los mesías de la plástica mexicana: a través de sus trazos el pueblo mexicano encontraría su

¹⁵² Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 16.

¹⁵³ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, pp. 44-45. Si bien parte de lo que refiere Rodríguez Prampolini en esta afirmación es cierto, somos conscientes que sí hubo una búsqueda estética por parte de los muralistas. Entre los aportes más significativos se encuentran el manejo de las proporciones y las perspectivas, así como la utilización de nuevos materiales, entre ellos la piroxilina.

camino, un camino colectivo que guiaría a sus seguidores hacia el progreso, un futuro que brotaría de la continuación de los esfuerzos revolucionarios.

Esta titánica empresa en la que se convirtió el muralismo desplazó a las vanguardias emergentes que promovían el cosmopolitismo y una visión más internacional del arte, tales como el estridentismo¹⁵⁴ y algunos de los representantes de Contemporáneos.¹⁵⁵ A su vez, las características de este monopolio plástico quedan asentadas como precedente detonador de movimientos artísticos posteriores, en específico el que nos ocupa dentro de esta investigación: la Ruptura, grupo para el que las decisiones y acciones de Souza fueron de suma importancia.

En 1936 estalló la Guerra Civil Española, trayendo consigo un régimen autoritario, plagado de terror para las manifestaciones intelectuales y creativas que se opusieran a los nuevos mandatos de Franco. La revuelta orilló a los pensadores y artistas al exilio. El gobierno de Lázaro Cárdenas acogió a la mayoría de los desplazados, brindándoles la nacionalidad mexicana y todos los derechos implícitos en este acto. Personalidades tales como Antonio Rodríguez Luna, Ramón Xirau, Luis Buñuel, Rodolfo Halffter, Remedios Varo, Roberto Fernández Balbuena, Max

¹⁵⁴ El caso del movimiento estridentista es muy peculiar. El estridentismo ha sido considerado un movimiento de vanguardia, el cual sigue de cerca al futurismo de Marinetti y a los procesos dadá, pero también responde a las situaciones nacionales; en su aire posrevolucionario existen tanto reclamo de justicia como reconocimiento de otredades. Este incipiente movimiento realizaba peticiones que no eran posibles de conjugar; los deseos e idolatrías que plasmaban eran muy poco compatibles con la realidad de su país. De acuerdo con Rafael Barajas “En su primera etapa, el estridentismo es un movimiento curioso y contradictorio ya que le canta a la modernidad, a la máquina y la velocidad vertiginosa del siglo XX, cuando el México surgido de la Revolución aún tiene un carácter provinciano y, en buena medida, rural”. Si bien interesante en su composición, el estridentismo no logró equipararse al muralismo en cuanto a atención se refiere. Este movimiento duró 6 años, de finales de 1921 a 1927. Para mayor información véase Rafael Barajas, “Leopoldo Méndez y su tiempo en la colección de Carlos Monsiváis” en *Leopoldo Méndez 1902-2002*, México, Editorial RM-MUNAL, 2002, p. 52.

¹⁵⁵ Los Contemporáneos tanto desde el punto de vista literario como del pictórico enaltecían aquellas creaciones estéticas que reflejaran la modernidad postrevolucionaria de la ciudad de México. El repudio hacia la Escuela Mexicana de Pintura se hace latente en las palabras de un pintor perteneciente a este grupo: Manuel Rodríguez Lozano, quien expresa que “se ha hecho un México de pandereta a base de chinas poblanas, charros, tehuanas, calzones blancos, huaraches y una gran cantidad de malas canciones seudomexicanas, que no tienen nada que ver con el alma profunda de México”. Tomado de Manuel Rodríguez Lozano, *Pensamiento y pintura*, 1ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960, p. 45.

Aub, Agustí Bartra, Ceferino Palencia, Margarita Nelken, José Moreno Villa, Enrique Climent, Arturo Souto, Antoni Peyrí y Martha Palau forjaron nuevos parámetros en el mundo cultural a partir de la pluralidad de su producción artística e intelectual.¹⁵⁶ A su vez, su obra se retroalimentó con las prácticas de los jóvenes artistas mexicanos, por lo que la influencia se desarrolló a dos vías, enriqueciendo así el panorama artístico en México.

Pero no sólo fueron los artistas españoles quienes arribaron al territorio mexicano. En el año de 1939 comienza la Segunda Guerra Mundial, la cual obligó a los intelectuales europeos a abandonar sus lugares de residencia para refugiarse en América, donde su producción artística así como sus vidas no correrían peligro. Entre los inmigrantes figuraban algunos de los miembros del Surrealismo, los cuales se distribuyeron en la ciudad de Nueva York y en la ciudad de México, la cual fue concebida por André Breton como la cuna natural del Surrealismo.¹⁵⁷

Personajes tales como la pintora inglesa Leonora Carrington, la poeta francesa Alice Rahon y el pintor austriaco Wolfgang Paalen, entre otros, comenzaron a intervenir en la plástica mexicana a través de sus propias concepciones del arte, las cuales respondían a su experiencia individual. No obstante, tal como remarca la crítica de arte Ida Rodríguez: “La aparición del surrealismo en México representado por artistas extranjeros llegaba a un clima que era, en apariencia, el perfecto campo de cultivo para el surrealismo; pero en ese momento de la historia del arte del país, [se encontraba] cerrado a inquietudes de tipo internacional”.¹⁵⁸

El contacto entre los jóvenes artistas mexicanos y los extranjeros gestó un cambio en su paradigma acerca de la práctica del arte en México, lo cual provocó

¹⁵⁶ Véase *Obra plástica del exilio español en México 1939/1989: exposición presentada por el Ateneo Español de México*, México, Museo de San Carlos, 1989.

¹⁵⁷ Ida Rodríguez Prampolini describe las impresiones del poeta durante su estancia en México: “Breton es tocado por lo que México tiene de vivencia extraña, mágica, contradictoria, alucinante, única. La eterna sorpresa, el encuentro de los contrarios, la paradoja continua, la unión de lo más dispar, la incongruencia cotidiana del país, las imágenes estupefacientes, alocadas, extrañas. Estas características de México dieron a Breton la impresión de encontrarse en el país surrealista por excelencia.” Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 44.

¹⁵⁸ *Idem.*

una pugna inminente con sus antecesores, creyentes devotos del nacionalismo colectivo. Tal como Jorge Manrique afirma: "las corrientes internacionales no se hicieron presentes en México de modo paulatino, sino que entraron como de golpe por las ventanas que los jóvenes se empeñaban en abrir, y eso tuvo consecuencias importantes para el desarrollo del arte en México en esos años y después".¹⁵⁹ Esto dio pie a lo que la historiografía del arte conoce como la generación de la Ruptura.

Sin encontrarse constituidos como tal, ese grupo de artistas jóvenes a los que se refiere Manrique compartían intereses culturales afines a partir de sus expectativas con respecto al futuro del arte en México; tal como explica Octavio Paz:

La ruptura no fue el resultado de la actividad organizada de un grupo, sino la respuesta aislada, individual, de diversos y encontrados temperamentos [...] a todos los impulsaba el deseo de encontrar una universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la 'ideología' y, también, sin traicionar el legado de sus inmediatos predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones.¹⁶⁰

No obstante, la Ruptura no se reduce sólo a estos preceptos: eran amigos, asistían a las mismas galerías y presentaban sus obras en las mismas exposiciones colectivas, discutían lecturas compartidas, intercambiaban puntos de vista, tendían puentes hacia otras disciplinas, ya fuera que adoptaran el papel de literatos, críticos de arte, dramaturgos, escenógrafos o cineastas, formaban parejas dentro de su mismo círculo. La Ruptura fue, sobre todas las cosas, una manifestación compuesta por individuos, con toda la complejidad y riqueza que pudieron aportar a la escena del arte mexicano. Entre ellos se encontraban Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Roger von Gunten, Alberto Gironella, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Vlady, Héctor Xavier, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Fernando García Ponce, Francisco Toledo, Vicente Rojo, Luis López Loza, Enrique Echeverría, Pedro Coronel y Arnaldo Coen, por sólo mencionar unos cuantos.

¹⁵⁹ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, vol. IV, p. 76.

¹⁶⁰ Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 21 de enero de 1951, s.p., *apud* Rita Eder, "La joven escuela mexicana de pintura: eclecticismo y modernidad" en *Ruptura 1952-1965: catálogo de exposición*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/ Museo Biblioteca Pape, 1988, p. 45.

La obra de estos artistas se caracteriza por su desprendimiento del arte mimético así como por la defensa de su individualidad en términos materiales; esto es, siguiendo las líneas de lo semifigurativo hasta la abstracción lírica y geométrica se empeñaron en plasmar temáticas y motivos que no respondieran a otro interés ajeno al suyo. Más allá de los estilos pictóricos que cada uno de ellos desarrolló, su agrupación se debe a este individualismo exaltado.

Por su parte, el literato Juan García Ponce se erigió como su principal crítico de arte. En su libro *Nueve pintores mexicanos*,¹⁶¹ publicado en 1968, legitima la actitud de estos artistas frente a la concepción histórica que se tenía de ellos:

Sería absurdo pensar que el artista, y con mayor razón que nunca, el artista contemporáneo, no tiene una conciencia histórica. Al contrario, creo que hoy todos los verdaderos pintores realizan su obra tomando como base la misma historia del arte; son conscientes de ella y sienten y sufren su propio peso. Esta característica crea una nueva unidad.¹⁶²

La Ruptura no pretende deshacerse de su pasado inmediato (ni tampoco del remoto), pero no por ello debe seguir el camino ya establecido. La posibilidad de trazar una nueva ruta es fundamental en el proceso de creación de sus propias obras.

Cansados de no ser tomados en cuenta por los órganos oficiales, tales como el Instituto Nacional de Bellas Artes, y deseosos de dar a conocer sus creaciones, se vieron forzados a generar sus propios canales de expresión. La historiadora del arte Rita Eder plantea el panorama frente al cual tuvieron que posicionarse los rupturistas: "Esta presencia pública necesitará lugares de exposición, una crítica que les apoye, una prensa dispuesta, un público que les legitime y, a la larga, la solidificación de un mercado de arte".¹⁶³ A la luz de lo anterior, podemos afirmar que el arte no se vale por sí mismo, a pesar de las creencias románticas; se requiere

¹⁶¹ En este libro el autor ahonda en la obra de los siguientes artistas: Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas y Arnaldo Coen.

¹⁶² Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, México, Universidad Nacional de México/ DGE El Equilibrista, 2006, p. 30. (Col. Pértiga).

¹⁶³ Rita Eder, "La joven escuela mexicana de pintura: eclecticismo y modernidad" en *op. cit.*, p. 46.

de un andamiaje sociocultural y comunicativo que le dé un sustento firme para su consolidación en la historia cultural y derroque los prejuicios e intereses del canon.

La crítica de arte Teresa del Conde reconoce en esta actitud un parteaguas dentro de los anales artísticos mexicanos:

Cuando escucho decir que Ruptura no es de ningún modo parangonable al periodo que le antecedió, muestro mi acuerdo. No, no lo fue. No pudo haberlo sido: a los de Ruptura sea como sea que se consideren sus logros estéticos, les tocó cambiar la fisionomía de la cultura en México. Las generaciones posteriores se sentaron al banquete con mucha mayor holgura que ellos.¹⁶⁴

Por tanto, la multidisciplinariedad en estos artistas fue una característica obligada; tuvieron que desempeñarse no sólo como pintores y escultores, sino también como promotores y críticos de arte. En resumidas cuentas, fueron constructores y habitantes de su momento¹⁶⁵.

LA CONFIGURACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS PARA EL ARTE INDEPENDIENTE

Uno de los principales problemas a los que se enfrentaron los artistas de la Ruptura fue la carencia de espacios donde su obra pudiera ser expuesta, vista y adquirida por el público. Como se mencionó anteriormente, la hegemonía de la Escuela Mexicana de Pintura restringió la existencia de recintos y salones abiertos a nuevas propuestas. La materialidad del muralismo tenía como fundamento inherente el carácter público del arte. Es por esto que el gran formato fue lo que prevaleció frente a la pintura de caballete, acto que limitaba la exposición de artistas que no se apegaran a esta técnica, ya fueran nacionales o extranjeros; es decir, el artista que no concibiera la monumentalidad como base de su producción era relegado por promover el goce individual del arte. El prejuicio que se tenía acerca de las galerías, espacios donde se confinaba la expresión artística a un recinto privado y a un objeto con un valor

¹⁶⁴ Teresa del Conde, "La aparición de la Ruptura" en *op. cit.*, p. 212.

¹⁶⁵ Si bien los muralistas recorrieron un camino similar para abrirse paso dentro del mundo cultural posrevolucionario mexicano, para este momento su condición era privilegiada y legitimada por los órganos gubernamentales dedicados a la cultura. Al monopolizar su propuesta estética en las instituciones, recordemos la frase de Siqueiros "No hay más ruta que la nuestra", los artistas cercanos a la Ruptura se vieron forzados a recuperar y crear espacios de exposición y difusión que les habían sido negados.

material, impidió que los jóvenes con una agenda distinta a la oficial tuvieran la oportunidad de dar a conocer su producción.

El nacimiento de las galerías de arte se remonta al siglo XIX, cuando, de acuerdo con Jorge Manrique: "el arte dejó de tener un lugar 'normal' y 'necesario' en el seno de la sociedad, [por lo que] necesitó de canales adecuados para hacerse un espacio".¹⁶⁶ Esto es, piezas que ahora consideramos artísticas poseían una función específica dentro de su contexto, ya fuera este religioso o social. Cuando los estatutos y las funciones del arte cambian, y éste adquiere su importancia gracias a su valor estético, su lugar está forzado a cambiar. A partir de este momento, las galerías se popularizaron en el viejo continente.

México, por su parte, se mostró renuente por todas las razones ya explicadas a la inauguración de estos recintos. Fue hasta 1935 que se estableció el primer espacio de este tipo: la Galería de Arte Mexicano, la cual en una primera fase sólo era conocida como "Galería de Arte".¹⁶⁷ Cuando este espacio fue inaugurado, no existía la necesidad de diferenciarlo de otras galerías; por tanto, que éste fuera llamado "Galería de Arte" resultaba natural. La *addenda* al nombre "Mexicano" surge de la idea del pintor Diego Rivera por delimitar el espacio de exposición a artistas exclusivamente mexicanos, aunque su dueña, la señora Inés Amor, nunca fue tajante con este criterio.

En 1940 se llevó a cabo dentro de este lugar la Exposición Internacional de Surrealismo en México. Los organizadores principales fueron el pintor austriaco Wolfgang Paalen y el poeta peruano César Moro. Inés Amor recuerda la exposición como un acontecimiento trascendente en la historia cultural: "en el México de aquel entonces este evento fue como un *happening* sensacional; se habló de eso durante meses y provocó que cientos de personas fueran a ver la exposición".¹⁶⁸ Lo cierto es que esta muestra sirvió como parteaguas para la apertura a diferentes estándares

¹⁶⁶ Jorge Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 146.

¹⁶⁷ Para más información, véase Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 95.

estéticos internacionales, alejados de los mexicanismos reinantes, mas no tuvo el impacto suficiente para imponer un nuevo "modo de hacer". Es decir, si bien el arte canónico en México se inclinaba a las imágenes nacionalistas, también existía una veta de arte fantástico —representada desde tiempo atrás por artistas como Julio Ruelas y José Guadalupe Posada¹⁶⁹—, la cual no necesitó del surrealismo para consolidarse. Sin embargo, esta exposición dio cuenta de los puntos de contacto y entrecruzamientos entre el arte producido en dos continentes diferentes.

Por su parte, Ida Rodríguez Prampolini matiza la importancia de la exposición: “como balance general la exhibición fue un cohete de feria que produjo una corta, pero visible iluminación en nuestro arte. Pero no fue la repercusión inmediata la importante, sino las luces que se prendieron tardía pero claramente en el panorama de la pintura mexicana y que enriquecen actualmente el arte de México”.¹⁷⁰ Por tanto, la inclusión de las vanguardias europeas en el imaginario cultural mexicano alentó a una nueva generación de artistas para romper los límites canónicos del medio.

A pesar de las muestras de apertura que dio esta galería, la mayoría de las ocasiones se mantuvo al margen de las propuestas transgresoras provenientes de artistas jóvenes. Esta juventud inspiraba una profunda desconfianza en la señora Amor: "no impulsábamos las ventas de un pintor nuevo hasta no tener la seguridad de que tenía vocación, trabajaba en serio, y era realmente de talento".¹⁷¹ Por su parte, la inexperiencia jugó a favor de estos artistas. Ellos pudieron aprehender un nuevo modo de decodificar la vida a través de sus viajes por Europa, así como por el

¹⁶⁹ Ida Rodríguez Prampolini comenta al respecto lo siguiente: "Muchos años antes de 1940, es decir, antes de la influencia directa o indirecta del programa de los surrealistas europeos en el ambiente artístico del México moderno, este país contaba con una serie de artistas en cuya obra anotamos tendencias similares a las requeridas por el movimiento de 1925 pero surgidas de una original y autónoma esfera de lo irreal. Antes de la aparición de la escuela revolucionaria con programa basado en la historia nacional y más tarde durante el apogeo de aquélla, crecieron a la sombra una serie de exponentes que, de una u otra manera, visitaron el mundo de lo fantástico y sobre-natural. Algunos pintores de este tipo que antecedieron a los muralistas fueron [...] Julio Ruelas y [...] José Guadalupe Posada [...]", *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 45.

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 56.

¹⁷¹ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 131.

bagaje cultural que poseían. No estaban restringidos a un molde ni ideológico ni colectivo. Su arte respondía a un impulso personal irrefrenable, donde sus experiencias encontraban un lugar privilegiado al quedar plasmadas en su producción. Tal como recuerda Fernando García Ponce:

Éramos una generación, una juventud que había viajado y que no aceptaba que le marcaran una línea artística predeterminada, realista y de un tremendo nacionalismo. Por el contrario, buscábamos la pluralidad y nos importaba el arte contemporáneo internacional, rebelándonos contra lo establecido. Nuestros contactos con los viejos eran más bien con los refugiados españoles como Bartolí, pintores que llegaron de Europa, refugiados de guerra como Paalen, de modo que fue una rebelión total.¹⁷²

Ante esta convicción irrenunciable, la aparición de espacios alternativos no se hizo esperar. La década de 1950 fue sumamente fecunda tanto en producciones innovadoras como en la inauguración de pequeños bastiones contra la hegemonía estética. En el año de 1952 irrumpió en la escena la Galería Prisse, fruto de la colaboración entre exiliados españoles y pintores mexicanos, con la clara intención de fomentar la apertura hacia las nuevas propuestas, alejadas del guión estético nacionalista. Sus fundadores fueron los pintores exiliados Arturo Souto, Tortosa, Mateo Hernández Barroso, Inocencio Burgos, Jesús Trapote, Josep Bartolí y los mexicanos José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Enrique Echeverría, Héctor Xavier y Vlady, con el apoyo de los críticos Margarita Nelken y Enrique Fernández Gual.¹⁷³ Sin embargo, para 1954 esta galería dejó de existir. Ese mismo año la Galería Proteo, bajo la dirección de Alberto Gironella, se estableció como su sucesora. Jorge Alberto Manrique destaca con respecto a este nuevo recinto "su actitud decidida a apoyar a los pintores ajenos a la tradicional 'escuela mexicana' nacionalista".¹⁷⁴ Gracias a su labor inclusiva, este espacio pronto se convirtió en el blanco de críticas por parte de los muralistas. Un ejemplo de ello fue la opinión que Diego Rivera y

¹⁷² María Lluïsa Borràs, *Fernando García Ponce*, México, Fomento Cultural Banamex, 1992, *apud* *México Abstracto: la colección del museo de arte moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*, México, Museo de Arte Moderno/ INBA, 2009, p. 61.

¹⁷³ Miguel Cabañas Bravo, "El caso de los republicanos españoles en México" en *Revista de historiografía*, (Madrid, España), VII: 2010, núm. 13, p. 45.

¹⁷⁴ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 160.

David Alfaro Siqueiros emitieron sobre la exposición de Mathias Goeritz, donde califican al expositor como “un falsario sin el menor talento ni predisposición para volverse el artista que pretende ser”.¹⁷⁵

Asimismo, a mitades de esta década nace la Galería Diana, gracias a Blandino García Ascot, padre del pintor José María García Saíz. Este espacio fue creado para la exposición de artistas de tendencia surrealista, por lo que fue el recinto designado para las primeras exposiciones de artistas destacados como Remedios Varo y Pedro Friedeberg.¹⁷⁶

Otro de los espacios fundamentales para que fuera posible el cambio del paradigma visual de esa época fue la Galería Misrachi. Ésta comenzó como una librería de arte frente a Bellas Artes y poco a poco fue expandiendo sus funciones hacia el campo de la exhibición de nuevos artistas. Si bien su giro siempre ha sido más comercial que cultural y sus parámetros en cuanto a calidad y líneas curatoriales son cuestionables, de acuerdo con Manrique,¹⁷⁷ su importancia radica en la constancia de este recinto; es decir, si bien la mayoría de las galerías desaparecen rápidamente, la Misrachi se ha consolidado como un punto de referencia hasta nuestro presente.

Además de las ya mencionadas, galerías tales como Tussó, Clardecor y Caracalla cooperaron a través de su trabajo con las nuevas coordenadas artísticas.¹⁷⁸ Incluso los periódicos más importantes de la época contaban con sus propios espacios: las galerías Excélsior y la galería Novedades presentaron varias exposiciones relevantes. Posteriormente aparecieron galerías que siguen vigentes

¹⁷⁵ Edward Lucie Smith, *Latin American Art of the 20th century*, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 142 *apud* Jean Guy Rens, *Vlady: de la revolución al renacimiento*, México, Siglo XXI, CONACULTA, 2005, p. 79.

¹⁷⁶ Miguel Cabañas Bravo, "Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca" en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (Madrid, España), 185: 2009, núm. 735, p. 64.

¹⁷⁷ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 156.

¹⁷⁸ De acuerdo con Manuel Felguérez, la galería Tussó "combinaba el negocio de marcos de dibujo y grabados" mientras que la Caracalla, nombrada así por su dueño también pintor, se especializaba en "exponer a los artistas de Jalisco: González Camarena, Juan Soriano, Orozco Romero, Raúl Anguiano y otros"; para mayor información véase Manuel Felguérez, "La Ruptura 1935-1955" en *Ruptura 1952-1965*, pp. 97-96.

hoy en día, como la Juan Martín¹⁷⁹ y el espacio dirigido por las hermanas Pecanins. La Galería de Antonio Souza formó parte de este complejo mosaico durante 12 años (de ella nos ocuparemos más adelante).

No es sorpresivo que el papel del artista cambiara radicalmente con la llegada de estos espacios ya que, gracias a ellos, se le otorga prestigio como un ente profesional autónomo; los artistas ya no vivirán con subsidios gubernamentales, sino que a través del galerista podrán obtener ingresos de la venta de sus creaciones, las cuales no se verán condicionadas por una línea ideológica establecida. El artista responde a una demanda más amplia y cosmopolita, expandiendo sus libertades creativas y estéticas, encauzadas a un tipo diferente de público.

Este cambio habilita nuevas posibilidades para los artistas. Un ejemplo de ello es la aparición del "pintor-crítico", quien se encargará de llevar a la imprenta domingo a domingo en suplementos de cultura, la visión de su momento histórico, así como sus propias impresiones sobre el mundo cultural, cuestionando constantemente tanto a las instituciones como a los artistas consagrados. Una de las figuras más emblemáticas de estas nuevas prácticas fue José Luis Cuevas. En su texto "La cortina de nopal", publicado en 1956 en *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*, Cuevas efectúa un ataque frontal al muralismo. Es ahí donde pone en evidencia que los pintores, quienes claman trabajar para el pueblo, se enriquecen a costa de un discurso falso. La cortina de nopal los protege de ser juzgados; por tanto, Cuevas dicta su postura frente a dicho panorama, al cual tilda de mediocre: "ese México ramplón, limitado, provincianamente nacionalista, reducido a su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo, contra ese México me pronuncio".¹⁸⁰ El artista y crítico teorizará en torno de su propia creación y la de su gremio, los límites y barreras a las que los jóvenes estudiantes de arte debían enfrentarse, así como a la imperante cerrazón hacia lo internacional. Cuevas no fue

¹⁷⁹ Véase nota 55.

¹⁸⁰ *Ruptura 1952-1965*, p. 90.

el único artista que trasladó su mensaje intermitentemente a las letras, sin embargo sí fue el que mayor relevancia adquirió.

Estos entrecruzamientos entre distintas disciplinas, así como la apropiación de espacios para exponer su arte y criticar de manera reflexiva y osada la escena cultural asentaron las bases para el desarrollo del arte contemporáneo en México. Como uno de los cimientos más destacados para esta nueva etapa se consolidó la Galería de Antonio Souza.

MÁS ALLÁ DE LA EXCENTRICIDAD: LA GALERÍA DE ANTONIO SOUZA Y SUS APORTACIONES AL MUNDO DEL ARTE

Dentro de esta escena convulsa hace aparición en abril de 1956 la Galería de Antonio Souza, también conocida en una primera etapa como galería Contemporáneos. La convivencia de estos dos nombres se prestó a una confusión generalizada, ya que, tal como cuenta Raquel Tibol, para esa fecha "ya existía la Galería de Arte Contemporáneo, dirigida por Lola Álvarez Bravo",¹⁸¹ por lo que llamar a esta nueva galería por el nombre de su dueño fue lo más sensato. Más allá de su nomenclatura, la Galería de Antonio Souza tuvo un comienzo ejemplar, el cual logró atraer la atención de los sectores culturales de la ciudad. En una nota que efectuó Elena Poniatowska sobre la exposición del artista Thorkild Hansen en agosto de 1956, a tan sólo cinco meses de haber sido inaugurado este espacio de exhibiciones, la periodista afirmó: "No resulta exagerado decir que la Galería de los Contemporáneos que tan acertadamente dirige Souza, es la galería más visitada en México actualmente [...] Souza ha sabido combinar perfectamente al mundo intelectual con el mundo social".¹⁸² Poniatowska destaca el tipo de ambiente que se vivía dentro de la Galería de Antonio Souza; por una parte, este espacio incitaba a su visitantes a la reflexión sobre el arte, mientras que, por otra, fue punto de encuentro

¹⁸¹ Raquel Tibol, "Historia de la Galería Antonio Souza I" en *Proceso*, (México, D.F.), 23 de septiembre de 1991, núm. 777, p. 56.

¹⁸² "Obtiene gran éxito la exposición de T. Hansen en la Galería" en *Novedades*, (México, D.F.), 4 agosto 1956, p. 5, sección N-B.

de la élite mexicana. Acerca de este balance ahondaremos más adelante. Por el momento, es fundamental plantear las circunstancias que alentaron y rodearon el nacimiento de la Galería.

Souza se percató que, a pesar de los loables esfuerzos de sus compañeros de gremio, aún no existía una libertad total para los artistas, así como condiciones suficientes de apertura frente a nuevas propuestas. Por tanto, dentro de su agenda se encontraba el posicionar a la galería como un espacio innovador e irreverente en la escena cultural internacional. Su propósito era convertir su espacio en la galería más esnob y cosmopolita del momento. Esto fue percibido por la sociedad mexicana y tuvo resonancia en el extranjero.

La primera muestra artística de la galería le valió ubicarse inmediatamente bajo los reflectores: el artista expuesto fue Rufino Tamayo. Si bien Souza siempre apoyó a los jóvenes, nunca pasó desapercibido el hecho de incluir a pintores ya reconocidos tanto nacional como internacionalmente. Las restricciones de pertenencia a la galería respondían a la pauta estética del galerista y no a preceptos ideológicos encarnizados. Por esta razón, podían ser expuestas y convivir en el mismo recinto obras de Tamayo y Rivera así como las propuestas otrora nuevas de los rupturistas.

Esta exposición fue sumamente reveladora ya que se mostraron dibujos de Tamayo, pequeños formatos de gran valor, atípicos debido a sus hábitos de producción, tal como afirmó en esa época el mismo Tamayo: “No es una primera exposición de mis dibujos, porque previamente lo había hecho en la galería de Inés Amor, casi nunca exhibo dibujos porque dibujo directamente sobre la tela. Estos son más bien ejercicios y bocetos de distintas épocas. Tengo también bocetos de murales de hace cuatro o cinco años”.¹⁸³

Ante la grata sorpresa de la aparición de un espacio serio que revitalizara el panorama artístico, el eco de la galería en la prensa no se hizo esperar. Incluso, días

¹⁸³ Elena Poniatowska, "La publicidad y Tamayo" en *Novedades*, (México, D.F.), 18 abril 1956, p. 2.

antes de la inauguración las expectativas frente a lo que se presentaría fueron altas: "Esta exposición exclusiva (ya que Tamayo mostró sus dibujos tan sólo una vez, hace muchos años, en la Galería de Inés Amor) promete ser uno de los eventos sociales y artísticos más importantes del año".¹⁸⁴

La misma Elena Poniatowska publicó una serie de entrevistas que le hizo al galerista, donde llevó a cabo un recuento de sus logros en el mundo literario, para después situarlo como una promesa en el gremio de los *art dealers*. Poniatowska cita a Emmanuel Carballo con respecto a lo que el crítico literario comentó acerca de *El niño y el árbol*, libro de prosas poéticas de Souza: "Además del poeta, en este libro está presente el pintor. Los adjetivos son cromáticos. Casi todas las escenas — y cada capítulo es una— tienen detrás el paisaje. Un paisaje no tan sólo dibujado, sino también iluminado[...]".¹⁸⁵ La periodista retoma a Carballo y afirma: "No es de asombrarnos entonces, que Antonio Souza haya inaugurado anoche, en la calle de Génova sesenta y uno, una Galería de Arte".¹⁸⁶ Esta introducción de la nueva faceta de Souza como galerista fue esencial, ya que desde este momento quedaron asentados sus motivos y razones por los cuales comenzó su trabajo en el ambiente artístico. En palabras del galerista: "Expondré, lo bueno nada más, y aquellos pintores que creen un mundo nuevo... No tengo ninguna tendencia especial".¹⁸⁷

Antonio Souza se mantuvo fiel a sus palabras iniciales para la segunda exposición, la cual tuvo como característica principal su diversidad. Bruno Barborini, Bernard Buffet, Manuel Felguérez, Leonora Carrington, Gunther Gerzso, Alberto Giacometti, Mathias Goeritz y Thorkild Hansen, entre otros, formaron parte de esta exposición.¹⁸⁸ La muestra brindó un rico mosaico generacional de artistas tanto nacionales como internacionales, rasgo que distinguió a la galería hasta el fin

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 1.

¹⁸⁵ Elena Poniatowska, "Antonio Souza: No tan sólo escribe sus libros, sino que también los pinta" en *Novedades*, (México, D.F.), 22 de abril de 1956, p. 10.

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ Elena Poniatowska, "La nueva Galería de Antonio Souza", en *Novedades*, (México, D.F.), 20 abril de 1956, p. 7.

¹⁸⁸ La muestra fue presentada de junio a septiembre de 1956. Para conocer la lista completa de expositores, véase el apéndice 2.

de sus días. Una vez más, comentarios positivos fueron generados por la prensa que reseñó dicho evento: "Souza, que ha escogido a sus pintores con sumo cuidado, se anotará sin duda otro gran éxito, al iniciar esta exposición colectiva, tan variada y de indudable valor".¹⁸⁹

Ese mismo año, la galería de Antonio Souza volvió a presentar la obra de Tamayo. El tono de exclusividad aumentó ya que, aunque estas piezas no contaran con el misterio y rareza que poseían los dibujos, eran una primicia para el público mexicano antes de que fueran enviadas a una exposición en Nueva York. La crítica española Margarita Nelken señaló atinadamente en el periódico *Excélsior*:

Esta Galería Antonio Souza (Génova 61), decididamente ha sabido apuntarse uno de los "tantos" más sonados de nuestro año artístico: nada menos que la presentación de las últimas obras de Rufino Tamayo antes de su envío a Nueva York para una exposición ya pregonada como uno de los eventos sensacionales, no ya de la temporada de arte sino de la vida artística a escala universal.¹⁹⁰

Lo anterior sólo refuerza que la Galería de Antonio Souza era una bocanada de aire fresco en el ámbito artístico de la época. Su éxito se debió a la capacidad que tuvo Souza para insertarse en el lugar vacío de contenidos y formatos tanto internacionales como innovadores que no se hallaba cubierto por los otros espacios de arte.

En 1957 la Galería mantuvo el nivel y prestigio ganados el año anterior gracias a la variedad de exposiciones presentadas, entre las cuales destacaron "Los Gatos" de Alice Rahon, el homenaje póstumo al artista mexicano Miguel Covarrubias, 19 tapices fantásticos de Leonora Carrington, nuevas pinturas y cerámicas del jalisciense Juan Soriano y la muestra conjunta de Manuel Felguérez y Lilia Carrillo, fundamental dentro de la carrera de ambos.¹⁹¹

Durante 1958 la Galería de Antonio Souza se asumió como pionera al incluir en su calendario la exposición del entonces joven pintor colombiano Fernando

¹⁸⁹ "Exposición en la Galería de Antonio Souza" en *Novedades*, (México, D.F.), 1 julio 1956, p. 5.

¹⁹⁰ Margarita Nelken, "La de Rufino Tamayo" en *Excélsior*, (México, D.F.), 7 septiembre 1956, p. 8-b.

¹⁹¹ Para conocer la lista completa de las exposiciones de la Galería, véase el apéndice 2.

Botero.¹⁹² El poeta Álvaro Mutis fue el encargado de establecer el vínculo entre el galerista y su compatriota, quien entonces contaba con la edad de veinticinco años.¹⁹³ Este momento fue crucial en la vida de Botero, quien recuerda su participación en la galería como una etapa de profesionalización de su arte: "En México empecé a vivir de la pintura, que es un paso importante en la vida de un artista. Tuve mi primer 'marchant', Antonio Souza, quien tenía la mejor galería de México".¹⁹⁴ La muestra incluyó 20 óleos y fue auspiciada tanto por la galería como por la Embajada de Colombia en México. Esta exposición de Botero en nuestro país cobra gran importancia a la luz de la carrera del colombiano; estos primeros cuadros perfilan el estilo que lo caracteriza actualmente; tal como lo observó Crespo de la Serna en 1958: "Distingue a este pintor el afán de agrandar la escala de los objetos que forman su temática general. Esto convierte sus composiciones, casi todas excelentes, en paneles murales de un carácter muy singular".¹⁹⁵

Asimismo, en ese año dará inicio una serie de polémicas provocadas a raíz de algunas exposiciones internacionales presentadas en la GAS. Si bien el trabajo de Antonio Souza era considerado *snob* por las condiciones de su época y el imaginario cultural previo a la década de 1950, sus esfuerzos por incluir en la oferta cultural mexicana obras extranjeras fueron primordiales para la reconfiguración de la escena artística. Por una parte estas exhibiciones sirvieron de influencia para generaciones venideras, mientras que ante los críticos de arte estas titánicas labores de préstamos y curaduría unificadas dieron pie a la comparación con las gestiones que efectuaban los órganos estatales; la Galería rebasó los trabajos que le correspondían a las

¹⁹² Esta sería la segunda exposición de Botero en la galería de Antonio Souza. Se tiene noticia de que la primera muestra del colombiano en este recinto se llevó a cabo en el año de 1957; sin embargo, fue en esa segunda ocasión donde su obra causó mayor revuelo entre compradores y críticos. Véase J. J. Crespo de la Serna, "Dos exposiciones y un comerciante" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 23 febrero 1958, p. 6.

¹⁹³ Miguel Ángel Echegaray, "Fernando Botero: una nueva escala en México" en *Fernando Botero, 50 años de vida artística*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001, p. 19.

¹⁹⁴ Ana María Escallón, "Entrevista con Fernando Botero" en *Botero: nuevas obras sobre lienzo*, Colombia, Villegas Editores, 1997, p. 22.

¹⁹⁵ J. J. Crespo de la Serna, "Dos exposiciones y un comerciante" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 23 febrero 1958, p. 6.

instituciones gubernamentales, quienes tenían en sus manos la obligación de construir puentes con las tendencias internacionales.

Fruto de esfuerzos conjuntos entre Octavio Paz, Jean Clarence Lambert, su traductor al francés, y el mismo Souza fue posible traer a México a pintores que oscilaban entre el abstraccionismo informal y lo semifigurativo: La *Jeune École de Paris*.¹⁹⁶ Si bien este tipo de arte no tenía una aceptación total con los espectadores, esta exposición formó parte de los actos que cambiaron el paradigma de las muestras internacionales en México. El Dr. Alvar Carrillo Gil, crítico y coleccionista de arte, puso en evidencia las carencias de las instituciones oficiales a la luz del éxito de la Galería de Antonio Souza con esta exposición:

Hace cerca de dos años el Museo de Arte Moderno de aquella ciudad [París] nos envió una exposición que fue presentada en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes y que resultó una verdadera pifia por la mala selección de las obras enviadas a nuestro país; ni la presencia de algunas buenas pinturas como las de Picasso, Chagall, Miró y Soulages pudieron salvar del fracaso aquella exposición; después a fines del año pasado fue presentada en la Sala de la Amistad Internacional, del mismo Palacio de las Bellas Artes otra exposición de la “Jeune École de Paris”—el mismo rumboso nombre que ahora se ha dado a la muestra de la Galería Antonio Souza—de una calidad tan pobre, que no se explicaba cómo fue aceptada por el INBA—y que produjo entre el público más desconcierto y decepción que la anterior. La Galería Antonio Souza presenta ahora una exposición, que no obstante las obras pequeñas que la integran, es de verdaderos artistas modernos de París, con nombres ya hechos [...] estas obras sí consiguen dar una idea [...] de lo que ahora se está haciendo allí en pintura y grabado.¹⁹⁷

Carrillo Gil no fue el único en pensar de esta manera. La crítica de arte Socorro García, en su artículo “La Galería de Antonio Souza: Una lección a los burócratas del arte”, también elogia el ímpetu de Souza por importar el arte extranjero: “Si una galería particular, de reciente fundación, puede realizar el esfuerzo de traer varias exposiciones extranjeras, ¿por qué no hace lo mismo, constante y organizadamente,

¹⁹⁶ Véase Octavio Paz, *Jardines errantes: cartas a J. C. Lambert (1952-1992)*, Barcelona, Seix Barral, 2008, pp. 110-117.

¹⁹⁷ Alvar Carrillo Gil, “La Jeune École de Paris” en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 27 julio 1958, p. 6.

el Instituto Nacional de Bellas Artes que es una dependencia oficial, con facilidades de intercambio artístico internacional y presupuesto amplio?"¹⁹⁸

Este tipo de comentarios y juicios reflejan que a partir de las exposiciones surge la crítica y se da pie a la reflexión, una reflexión que no se limita al arte *per se*, sino que se extiende a las prácticas culturales internacionales. Por tanto, el valor mercantil de la galería se subordina ante su cualidad de espacio generador de pensamiento y cambio. Es importante ahondar en las manifestaciones de la galería como detonadora de polémicas críticas y vinculaciones a la historia del arte nacional, como se verá en el siguiente ejemplo.

En enero de 1958 se llevó a cabo la exposición de Arte Alemán contemporáneo, donde los espectadores mexicanos tuvieron la oportunidad de apreciar obras de artistas modernos tales como Paul Klee, Oscar Kokoshka, Emil Nolde, Archipenko, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Erick Heckel, Ludwig Kirchner, Käthe Kollwitz, Alekséi von Jawlensky, Segall, Max Ernst, Karl Hofer, Franz Mark y Wassily Kandinsky.¹⁹⁹

Si bien las obras expuestas y la curaduría daban de qué hablar por sí mismas, la polémica se desató a partir de la nota que publicó el escritor Andrés Henestrosa el 9 de febrero de 1958 en *México en la Cultura*.²⁰⁰ El autor desde el principio del artículo establece su enfoque: "Visitamos —como centenares de metropolitanos— la exposición de pintura alemana que nos brindó la galería Souza. No pretendemos enjuiciarla críticamente; pero nos ha sembrado meditaciones que creemos útiles en

¹⁹⁸ Socorro García, "La Galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte" en *op. cit.*, p. 6.

¹⁹⁹ Véase el catálogo de exposiciones en el apéndice 2.

²⁰⁰ Andrés Henestrosa fue un escritor zapoteca nacido en el año de 1906. Ha sido considerado, junto con Ermilo Abreu Gómez, uno de los escritores más importantes del período posterior al Ateneo de la Juventud. Los orígenes de Henestrosa (quien no entró en contacto con el español sino hasta los 15 años) son los que plantan en él un interés tanto por las tradiciones de los pueblos indígenas, como por las manifestaciones culturales mexicanas. Por ende, no es de extrañarse una defensa del arte nacional como la aquí presentada. Para saber más acerca de Andrés Henestrosa véase Adolfo Castañón, "Cien años de Andrés Henestrosa, El hombre que dispersó su sombra" en *Revista de la Universidad de México*, (México, D.F.), noviembre 2006, núm. 33, pp. 48-58.

relación con la pintura mexicana".²⁰¹ Henestrosa pretende defender la tradición pictórica mexicana al relacionarla con tendencias internacionales similares a las expuestas en la GAS; busca desmitificar el aislamiento artístico del cual reprochaban los jóvenes pintores e intelectuales de los años 50: "El expresionismo influyó en la pintura mexicana hace tres décadas; especialmente en Orozco, en quien la tendencia caricaturesca y el trazo violento característico de la escuela, hallaron acogida natural y resonancias temperamentales".²⁰² Asimismo, menciona que el hecho de pintar temáticas sociales es mucho anterior a la Revolución Mexicana, remontándose a la producción de José Guadalupe Posada y del español Francisco de Goya.

Pero Henestrosa no se detiene allí, sino que con esos dos argumentos pone sobre la mesa la cuestión de si en verdad los jóvenes pintores se encontraban generando un cambio en el panorama artístico mexicano: "No vemos, pues, en qué consiste la innovación introducida por algunos jóvenes como Cuevas, Icaza o Marysole Worner Báez [*sic*]".²⁰³ Continúa Henestrosa: "Esta rama expresionista — porque lo es— de la actual pintura mexicana prueba la vitalidad de nuestro movimiento pictórico, la diversidad de sus formas y de una manera inmediata, el plural interés del público y de la crítica; pero históricamente, representa la vuelta a una boga relativamente lejana".²⁰⁴ De esta manera, el literato desacredita a los jóvenes artistas; los acusa de carecer de medida con respecto a sus temáticas: pintan lo que pintan porque quieren diferenciarse de los "nacionalistas" y no porque sientan que deben pintar eso.

Un mes después es publicada la respuesta por parte del pintor José Luis Cuevas dentro del mismo suplemento. En esta misiva el artista se cuestiona acerca del papel del literato dentro de la crítica de arte:

²⁰¹ Andrés Henestrosa, "Reflexiones sobre una exposición" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 9 febrero 1958, p. 6.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Idem.*

Señor Henestrosa: He leído con interés su artículo relacionado con una exposición de arte expresionista alemán que celebró hace poco la Galería Souza. Mi interés, naturalmente, está basado en la admiración que siento por su obra literaria pero vuelve a confirmarme el decir de que no hay nada más fácil para un literato que meterse en la pintura. [...] Se dicen frases, se habla del contenido, se hacen citas ilustres y "ya está la enchilada".²⁰⁵

Cuevas corrige a Henestrosa con respecto a los datos biográficos sobre los pintores de la exposición que el escritor había referido en su artículo y debate de manera abierta su postura frente al arte. Se deslinda completamente del "partido único de la cultura mexicana", monopolio de opiniones frente a lo que se sale de su norma, al cual —según Cuevas— pertenece Henestrosa, para después reafirmar su lugar y su momento en el mundo cultural: "Pertenezco a una generación que no tiene ninguna obligación de doblegarse a otra que la precede no menos de dos grados en escala cronológica. Por ello no tengo por qué acomodarme y aceptar con silencio hipócrita y cómplice, la regencia de un monopolio que no tengo por qué admitir".²⁰⁶ Si bien esta polémica no mantiene un vínculo directo con la exposición de arte alemán presentada en la galería, son sus efectos indirectos los que tejen una nueva historiografía del arte mexicano, los cuales no hubieran sido posibles sin la gestión y esfuerzos de Souza.

Otra de las líneas curatoriales más frecuentes de la galería era la constante presencia de exposiciones extravagantes y lúdicas, donde el sarcasmo y lo crítico convivían en un mismo plano. El paradigma de estas exposiciones fue establecido por la muestra de "Los Hartos" encabezada por el arquitecto y escultor Mathias Goeritz. Esta figura convocó, en diciembre de 1961, a varios artistas como José Luis Cuevas, Kati Horna y Pedro Friedeberg, entre otros, para aprovechar el espacio de la galería y llevar a cabo un acto que después se convertiría en un hito dentro de la vida artística y creativa del país.

²⁰⁵ José Luis Cuevas, "Cuevas ataca al realismo superficial y regalón de la escuela mexicana" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 2 marzo 1958, p. 1.

²⁰⁶ *Idem*.

Controversial de principio a fin, las características de esta exposición rendían homenaje a la voz de los creadores emergentes que estaban hartos de la sobrevaloración de aquellos artistas que se asumían como los portadores del único y gran arte. Los artistas que se manifestaban no podían ser nombrados como tal, sino que para mostrar su desprecio y hartazgo añadieron una “h” que los distinguía de los artistas comunes. De ahí que se reconocieran como “hartistas”, de los cuales Kati Horna fue la “hobjetivista”, José Luis Cuevas el “hilustrador”, Pedro Friedeberg el “harquitecto” y Mathias Goeritz el “hintelektual”.

Cabe destacar que la duración de este suceso sólo fue de una noche; sin embargo, su corto lapso de vida no fue excusa para no tener un eco significativo dentro de la escena artística. La polémica declaración contra un tipo de arte no propositivo y de alguna manera estancado tuvo resonancia dentro de la prensa. Ida Rodríguez Prampolini difundió esta postura a través de un artículo donde pone en evidencia el proceder de los artistas y explica que los Hartos son:

un movimiento que no se dirige, en el fondo, contra el arte, sino contra la actual glorificación y falsa valoración de las expresiones egocéntricas de los artistas modernos que presumen ser los representantes de un gran arte [...]. Desde luego, se trataba de un espectáculo serio e irónico a la vez cuyo sentido no será de carácter estético sino ético y filosófico. Implicaba una forma de protesta singular, un acto de autoacusación (de parte de los intelectuales) y un grito en pro de un futuro menos trivial para nuestra cultura. Curiosamente el público en general —y había muchísimo— acogió la exposición con interés favorable.²⁰⁷

La galería de Antonio Souza fue el escenario idóneo para poder llevar a cabo un suceso de este tipo. El carácter juguetón de esta manifestación fue llevado hasta el extremo, lo que permitió revelar su sentido irónico y crítico que no hubiera podido desarrollarse en un ambiente conservador. Prueba de esto fue que el mismo Goeritz exponía paralelamente en la galería de Inés Amor parte de su obra, desde un punto de vista completamente convencional.²⁰⁸ Lo anterior se refiere a que cada

²⁰⁷ Ida Rodríguez, "Los Hartos" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 10 diciembre 1961, p. 6.

²⁰⁸ De acuerdo con Francisco Reyes Palma, la muestra de Goeritz en la Galería de Arte Mexicano "mostraba sombríos volúmenes cubiertos de oro o plata, representativos del trabajo con el 'no

galería y cada espacio promotor de arte estaba confinado a distintas perspectivas artísticas, por lo que la personalidad del galerista era un punto decisivo para que el artista pudiera expresarse libremente.

Por su parte, Antonio Souza se mostraba abierto a este tipo de demostraciones no sólo al proveer el espacio, sino que también participaba activamente. En esta exposición en específico se dedicó a servirle “haguas frescas” a sus invitados, mientras que circulaba libremente como cualquier otro “hartista” el “have” Inocencia, gallina que exponía una de sus obras: “un Huevo de a 70”.²⁰⁹

Otro de los rasgos peculiares de esta excéntrica exposición fue que el conglomerado de expositores no estaba constituido únicamente por artistas: “Un *hama* de casa preparó y expuso una comida; un *hobrero* presentó una piedra labrada; un *hindustrial* contribuyó con un juego de vidrio soplado; un *hagricultor* llevó fruta; y un *haprendiz* de siete años mostró una pintura activa”.²¹⁰ Aquello que motivó a Mathias Goeritz fue la idea de que cada individuo tenía un artista interior que respondía a una necesidad primitiva, de esta manera se buscaba suspender el uso de la razón y la lógica que, según el artista, era una actitud recurrente en la obra de sus contemporáneos.²¹¹ “Estamos hartos” fue el nombre del manifiesto que circuló durante la exposición y donde se podían ver plasmadas estas máximas, las cuales dieron origen a dicha exposición.

Sin embargo, esta muestra contaba con un referente previo. Un año antes de que se llevara a cabo esta original protesta, en noviembre de 1960, Goeritz había expuesto en la misma galería sus “Mensajes Metacromáticos” bajo el manifiesto “Estoy harto”. En ese documento el arquitecto expresa su encarnizada lucha contra la falsedad que reinaba en el ámbito artístico. Asimismo, hace explícito su hartazgo

color”, mientras que en la galería de Souza “llevaba a cabo un ritual colectivo bajo el signo del hartazgo”; véase “Oratorio monocromático - Los Hartos” en *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, México, IIE/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, p. 127.

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Mathias Goeritz, “Estamos hartos” en Lily Kassner (comp.), *Mathias Goeritz: imagen y obra escogida*, México, UNAM, 1984, p. 26 (Colección México y la UNAM).

contra el individualismo excesivo de los artistas, y de “la abundante ausencia de la sensibilidad que, con dogmas oportunistas, sigue presumiendo, todavía, de ser capaz de sacar jugo a la copia o estilización de una realidad heroicamente vulgar”.²¹² Como se puede ver, Goeritz retoma este manifiesto como estandarte de su exposición de 1961 en la Galería de Antonio Souza.

Volviendo a la muestra "Los Hartos", durante dicho *happening* se repartieron en hojas de color brillante copias del nuevo manifiesto “Estamos hartos”, donde se retomaban las ideas principales del anterior, pero esta vez desde una perspectiva colectiva. Bajo los preceptos de este texto Goeritz logró justificar su proceder en la galería así como sus lineamientos para curar las obras de los artistas participantes.

Esta exposición fue determinante para la crítica de arte en México. Por esta razón Margarita Nelken compara este evento con la Segunda Bienal de Jóvenes en París en su artículo “La vacilada como punto final” publicado en *Excélsior*, un día después de su inauguración:

Dos hechos nos parecen, en el panorama artístico general, es decir de México y de fuera de México, señalar el final de una etapa y el comienzo de otra: la significación de la Segunda Bienal de Jóvenes en París, y esa "puntada" o "vacilada", de la llamada Exposición (empleamos el término con las naturales reservas) de "Los Hartos", en nuestra capitalina Galería Souza.

[La última mencionada] era el límite extremo, puesto al más desafinado alarido. De ahí en adelante, o definitivamente el precipicio, la vacilada como creación, o de nuevo la creación artística como mensaje de una sensibilidad privilegiada y realización hecha con toda la vida en cada minuto, y en cada detalle. Y lo mismo da que este mensaje, en su expresión, sea abstracto o figurativo. Volver hacia atrás, desde luego, ya no será posible.²¹³

Los esfuerzos de Goeritz y Souza fueron calificados como el inicio de una nueva etapa en el proceder de los artistas mexicanos. El artículo versa sobre la importancia de la evolución del arte en México y de cómo el arquitecto y escultor logró devolverle al arte un “punto cero” de renovación estética. Por otra parte, la Bienal de Jóvenes en París representaba el lugar del arte que debía ser despojado.

²¹² Mathias Goeritz, “Estoy harto” en *Ibid*, p. 25.

²¹³ Margarita Nelken, “La vacilada como punto final” en *Excélsior*, (México, D.F.), 10 de diciembre de 1961, p. 2.

Estos jóvenes no lograban transmitir con sus creaciones ideas trascendentes, sino que se refugiaban en un lugar seguro, lleno de lugares comunes y guiños a la obra de artistas consagrados pero con la agravante de carecer de una carga ética o estética vigente.

La Galería de Antonio Souza, como se ha mencionado previamente, figuró como un espacio que incitaba a la reflexión sin estar apegado a un canon específico. La personalidad excéntrica de su dueño desembocó en los permisos que éste otorgaba a los artistas para que pudieran interactuar de diferentes maneras con el arte. Esta cualidad de la galería, además de destacarla entre sus contemporáneas, se hizo notar a lo largo del tiempo. Para muestra de ello, basta con analizar el siguiente ejemplo.

En 1962 el galerista albergó otra exposición, de menor resonancia que la anterior, pero que también reflejó sus preferencias estéticas. El caso aludido es el de la muestra del artista estadounidense Bruce Conner, la cual también llamó la atención de la prensa. Ida Rodríguez habla sobre este evento en un compendio de exposiciones destacadas en ese año y lo describe de la siguiente manera:

El día de la apertura de su exposición (en la Galería de Antonio Souza), Conner, con una consciente postura de exhibicionismo muy artificial, abrió una maleta cuyo contenido, miles de canicas, dejó correr por el piso del pequeño y estrecho salón. El público, asombrado, no sabía a donde mirar. En las paredes estaban colgados una serie de objetos compuestos de elementos encontrados entre los desperdicios de la basura. Frascos de medicamentos, viejas cajas de cartón, restos de pieles o de revistas con reproducciones triviales, medias nylon, vidrios rotos, cabellos, velas, etc. –una pedacería de colores chillantes y de sensaciones incoherentes. Todo el conjunto parecía gritar desesperadamente: ‘¡Abajo con la estética de los Museos y de las Galerías! ¡Abajo con todos aquellos cuadros bonitos que son una mentira! ¡La verdad, aquí la tienen ustedes! [...] El espectador pensativo tenía que preguntarse si este grito incongruente no era también el reflejo de su propia imagen y situación.’²¹⁴

La interpretación que arroja Rodríguez Prampolini sobre este evento revela la actitud transgresora del dueño de la galería. Antonio Souza promovía este tipo de

²¹⁴ Ida Rodríguez Prampolini, "Posturas opuestas del arte actual" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 16 enero 1963, pp. 16-17.

confrontaciones entre los espectadores y el arte. Su galería no era otro espacio de exhibición más, sino que la idea de un arte vivo estaba presente.²¹⁵

Sin embargo, las críticas dirigidas hacia la galería no siempre eran positivas; la GAS también era el blanco de comentarios espinosos y duros por su actitud subversiva. Una prueba de ello es la nota de Juliana González, reseñista de *La Cultura en México*, quien comenta lo siguiente sobre la misma exposición: “Las canicas en el suelo, la suciedad, la escatología, lo podrido, la basura, que son otro síntoma —el más pedestre, desde luego— de todo lo enfermizo que padece nuestro siglo, es lo que nos ofrece Conner, incluso con una lamentable carencia de imaginación... ¿con qué objeto?”.²¹⁶ Cuando un espectador se asomaba a este tipo de exhibiciones de inmediato se le despojaba de su actitud cómoda y asumía las obras de arte desde otra perspectiva. Para poder llevar a cabo estos ejercicios de reflexión crítica fue necesaria la creación de un recinto guiado por una mente abierta como lo fue Antonio Souza.

En 1966 se celebró el décimo aniversario de la Galería con una muestra que dejó entrever mucho acerca de quién era Antonio Souza. Se exhibió una serie de retratos del galerista pintados a lo largo de la existencia del recinto, los cuales representaban simbólicamente la cuota a pagar por parte de los artistas que quisieran adherirse a la vanguardia estética impulsada por la Galería.

Esta celebración, más allá de mantenerse en un logro personal para Souza, fue un acontecimiento digno de reconocerse a nivel público; la Galería supo penetrar y echar raíces en el áspero terreno cultural mexicano, agreste e infértil para otros espacios pioneros y efímeros, basta recordar lo sucedido con las galerías Prisse y Proteo. Por tanto, esta "mayoría de edad" fue bien acogida por la prensa especializada. Jasmin Reuter dedicó una nota a este suceso, en la cual señaló

²¹⁵ Esta confrontación no se limitó sólo al terreno del arte. En la literatura de Souza es posible identificar esa tensión y dinamismo constantes que establece el texto con el lector. Lo anterior podrá corroborarse en el capítulo III de la presente investigación.

²¹⁶ Juliana González, “Galería de Antonio Souza: J. D. Cruchet y Bruce Conner” en *La Cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 3 octubre 1962, p. 20.

gratamente lo siguiente: "Que una galería de arte pueda sostenerse diez años ya es algo en nuestro ambiente artístico. Y si Souza ha logrado llevar su Galería a un décimo aniversario que no tiene aún vestigio alguno de senilidad sino se muestra 'tan joven como el primer día', merece reconocimiento y agradecimiento por parte del público interesado en arte".²¹⁷

Tal como ha quedado demostrado en el recuento establecido en este apartado, las aportaciones de la galería fueron significativas para el desarrollo venidero de una nueva gestión artística. A pesar de múltiples opiniones encontradas entre los estudiosos del arte más importantes de su década, así como del público en general, Antonio Souza respondió a su presente de una manera abierta manteniéndose firme en sus convicciones; tal como mencionó en 1956 lo que a él realmente le interesaba era promover la obra de artistas que crearan mundos nuevos, pues durante su faceta como escritor él se guió bajo los mismos preceptos, por lo que exigió este mismo criterio en el proyecto estético de sus artistas.

No es de extrañarnos entonces que su permisividad haya sido percibida como una actitud esnob en un sentido negativo; al contrario, su esnobismo respondió a la imperante necesidad de provocación y cuestionamiento frente a la impavidez de los círculos culturales colindantes. El tiempo fue imprescindible para apreciar esta cualidad de la galería; podemos comprobarlo en los juicios establecidos por Reuter en 1966: "Es la única galería en México que por no importarle salirse de lo cotidiano y rutinario ha mantenido una relación lúdica con el arte, una relación de jugueteo y coqueteo que si se quiere se puede denominar "esnob", pero que le viene muy bien a la tranquilidad tan burguesa de nuestro medio intelectual".²¹⁸

Sin embargo, doce años productivos fueron el límite de genialidad de la galería. A pesar de haber presentado cuatro exposiciones más durante 1969 y

²¹⁷ Jasmín Reuter, "Galería Antonio Souza. Décimo aniversario", en *La Cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 1 junio 1966, p. 19.

²¹⁸ *Idem.*

1970,²¹⁹ las puertas de la Galería de Antonio Souza, ubicada en Reforma 334-A, se cerraron en el año de 1968. Mas no por ello se perdió su importante labor. Ésta se vio continuada en espacios promotores de arte afines, el más importante de ellos fue la Galería Juan Martín, la cual desde 1961 había acogido a algunos de los pintores que Souza expuso por primera vez.²²⁰

De cualquier forma, las cosas habían cambiado para esa generación combatiente: quienes 12 años atrás eran artistas marginados, se encontraron en el centro de producción artística más interesante de la época. Los parámetros que establecían las galerías distaban mucho de la cerrazón pasada. Ahora, los más jóvenes, entre ellos Luis López Loza, Xavier Esqueda y Pedro Friedeberg, sólo serían juzgados por su talento, y no por factores irrelevantes como su nacionalidad o su edad.

Antonio Souza no sólo fue un galerista y *art dealer* comprometido; también se valió de la palabra para promover a los artistas. Como mencionamos en el apartado anterior, Souza se desempeñó como crítico de arte incidental en algunas ocasiones, tales como su participación en el suplemento *México en la Cultura*, así como en el número 59 de la revista *Artes de México*, dedicado a los niños retratados por Diego Rivera. Sin embargo, estos textos presentan hibridaciones interesantes y dignas de ser estudiadas con detenimiento. Lo que efectúa Souza en dichos escritos son procedimientos ecfrásticos, donde palabra e imagen hallan un afán de representación mutuo. Son estos entrecruzamientos entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual los que configuren el primer tejido del complejo proyecto estético de este escritor y galerista, por lo que ahondaremos en ellos en el capítulo siguiente.

²¹⁹ Delmari Romero Keith apunta estas exposiciones en su libro, sin embargo, no hay registro de que hayan sido efectuadas durante el período de existencia de la Galería; bien pudieron haber sido gestiones independientes en casa del galerista.

²²⁰ Según recuerda Manuel Felguérez, cuando el español Juan Martín tuvo la oportunidad de abrir su galería "llamó a Vicente Rojo y Alberto Gironella de la Proteo, a Roger von Gunten, a Lilia y a mí [Felguérez] de la Souza, y a otros como Fernando García Ponce, Gabriel Ramírez, Francisco Corzas y Arnaldo Coen". Para mayor información véase Silvia Cherem, "Entrevista a Manuel Felguérez" en *op. cit.*, p. 146.

CAPÍTULO II
ENTRE PALABRA E IMAGEN: LAS RELACIONES ECFRÁSTICAS
REFERENCIALES DE ANTONIO SOUZA

ENTRE PALABRA E IMAGEN: LAS RELACIONES ECFRÁSTICAS

REFERENCIALES DE ANTONIO SOUZA

Después del recorrido por la vida y el contexto histórico de Antonio Souza, presentado a lo largo del primer capítulo, resulta innegable su papel como un agente cultural interdisciplinario. Escritor apasionado y galerista entusiasta, Souza no fue capaz de escindir sus dos profesiones, en parte porque éstas funcionaban mejor si se acompañaban la una de la otra. El arte y la literatura fueron elementos medulares en la construcción tanto pública como privada de este personaje, quien se empeñó en conjuntarlas, hacerlas convivir, generar contenidos con base en ambas, todo ello con el afán de alimentar sus gustos e intereses primordiales y así reforzar la estética particular que regiría toda su producción. Esto desembocó en el surgimiento de obras ecfrásticas, algunas más evidentes que otras.

El enfoque a través del cual abordaremos este complejo panorama se apegó a una búsqueda teórica y metodológica extensa, la cual halló refugio en la intermedialidad. Este concepto desde su aparición en los estudios académicos se ha mantenido en constante movimiento, por lo que vale la pena realizar una aclaración de su desarrollo antes de adentrarnos en lo concerniente a Souza.²²¹ La intermedialidad se ha construido como un concepto viajero. Estos conceptos, tal como ha apuntado la teórica Mieke Bal, "[...] no están fijos, sino que viajan —entre disciplinas, entre estudiosos y estudiosas individuales, entre periodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas".²²²

La intermedialidad como disciplina se ocupa de estudiar con detenimiento las relaciones que se entablan entre múltiples soportes, siendo éstos verbales, visuales o musicales. Por su parte, los niveles de dependencia que se generan a partir de su interacción varían, lo cual ha derivado en una subcategoría conocida como "discurso

²²¹ El especialista Claus Clüver en su artículo "Intermediality and Interarts Studies" rastreó los diversos cambios que ha atravesado este concepto. Véase Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies" en Arvidson, Jens, Askander, Mikael, *et. al.* (eds.), *Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Suecia, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 19-37.

²²² Mieke Bal, "Conceptos viajeros en las humanidades" en *Estudios visuales*, (Murcia, España), 2006, núm. 3, p. 32.

intermedial" o "textos intermediales", los cuales refieren a los textos donde ambos soportes se han fusionado a tal punto que son indivisibles y, por lo tanto, interdependientes.²²³ En el presente trabajo, el concepto de intermedialidad será comprendido como el campo de estudios que engloba todas las manifestaciones artísticas compuestas por dos o más medios diferentes, del cual se desprende el concepto de ecfrasis.

Así como la intermedialidad, tratar de establecer un concepto fijo de ecfrasis es una operación complicada. La multiplicidad de relaciones ecfrásticas que pueden darse entre los soportes previamente mencionados no pueden ser comprendidas en una sola y unívoca categoría. Por lo tanto, a lo largo de los dos capítulos siguientes nos abocaremos a desarrollar diversas vetas de la ecfrasis, todo ello con la finalidad de satisfacer las necesidades de los vínculos que se entablan entre palabra e imagen alrededor de la obra de Antonio Souza.

En este capítulo abordaremos los textos ecfrásticos más referenciales creados por Antonio Souza, donde el autor deja constancia suficiente para rastrear el objeto visual al cual remite dentro de sus textos literarios. Dividiremos la argumentación y las interpretaciones en dos apartados. El primero de ellos se abocará a la ecfrasis desde la perspectiva teórica, mientras que el segundo comprenderá las interpretaciones de los diversos poemas y narraciones ecfrásticos escritos por Souza. La finalidad de este capítulo será observar y estudiar de cerca cómo es que Antonio Souza produce y entabla una relación ecfrástica consciente con diversas obras de arte, con las cuales estuvo en contacto en contextos sumamente distintos.

En el primer apartado partiremos desde una breve consideración histórica de la ecfrasis para después rescatar distintas definiciones, procedimientos y perspectivas, las cuales nos ayudarán a comprender en qué consiste y cómo se ve reflejada en el corpus literario seleccionado para este capítulo. Asimismo, haremos hincapié en las características principales de la ecfrasis, tales como su composición bipartita entre representaciones visuales y verbales, la concepción de ambas como textos y los

²²³ Claus Clüver, *op. cit.*, p. 25.

procedimientos de lectura particulares que demanda cada soporte. Para ello utilizaremos las aportaciones de los teóricos James Heffernan, Michael Baxandall, Luz Aurora Pimentel y Hans Lund, entre otros. La revisión de diversos modelos, entre ellos los propuestos por Valerie Robillard y Tamar Yacobi, para conocer cuál es el nivel en el que se da la relación entre los textos será fundamental para establecer una guía con respecto a las características particulares de las obras de Souza. Una vez acuñado un marco teórico funcional para desentrañar los procedimientos utilizados por nuestro autor, procederemos a las interpretaciones de los textos ecrásticos.

En el segundo apartado las interpretaciones ecrásticas comprenderán tanto textos poéticos como narrativos. Particularmente nos enfocaremos en algunos poemas desprendidos de su tercer libro *Pequeño viaje*, así como en ciertas notas periodísticas y hemerográficas que versan acerca de las obras plásticas de algunos de los artistas que expusieron en su galería en las décadas de 1950 y 1960.

Los referentes visuales sobre los cuales trabaja Souza abarcan rangos temporales y espaciales muy amplios. Por una parte, las imágenes y obras de arte referidas en su poemario *Pequeño viaje* provienen de diversas galerías y museos europeos, especialmente florentinos; sus fechas de producción van del año 1200 a 1500, aproximadamente. Lo anterior resulta contrastante con la serie de obras modernas en torno de las cuales escribió una serie de textos ecrásticos. Publicados en suplementos culturales dominicales, así como en revistas especializadas, en este bloque contamos con textos que refieren a la obra y técnicas de Alice Rahon, Diego Rivera, Francisco Toledo y Pedro Friedeberg, todos ellos expositores de la Galería de Antonio Souza.²²⁴ Los niveles en los cuales se dan las relaciones, como se verá

²²⁴ Rahon, Friedeberg y Toledo forman parte de los artistas principales del catálogo de exposición de la Galería de Antonio Souza. Por su parte, y por más extraño que parezca, Diego Rivera también perteneció a la historia de la galería. En abril de 1961, este acérrimo defensor de la pintura mexicana fue considerado por Souza para participar en la primera exposición internacional de la GAS, la cual tomó lugar en Lima en el Instituto de Arte Contemporáneo. Acerca de dicha exhibición, véanse las páginas 30-31.

en su momento, varían dependiendo de las intenciones del autor en cada texto. Para corroborarlo es necesario revisar el concepto de ecfrasis desde sus orígenes.

LA ECFRASIS: CONSIDERACIONES TEÓRICAS

EL CONCEPTO DE ECFRASIS A LA LUZ DE LA HISTORIA

A lo largo del tiempo, la literatura y el arte han mantenido una relación estrecha, a veces acompañándose, otras más interactuando entre ellas. Esto ha desembocado en la imperante necesidad de estudiar con detenimiento las maneras en las cuales se relacionan y generan nuevas representaciones y sentidos. La ecfrasis es un procedimiento retórico-discursivo utilizado en las representaciones que surgen a partir de un objeto plástico y quedan plasmadas en un texto literario.²²⁵ Las primeras definiciones de la ecfrasis, fijadas por los rétores griegos, datan de los siglos III y IV d.C., en donde ésta consistía en "una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía 'presentar el objeto ante los ojos'; una descripción que tenía la virtud de la *enargeia*".²²⁶ Uno de los primeros textos ecfrásticos se encuentra en el decimotercero libro de la *Iliada*, donde son descritas con precisión las imágenes y escenas grabadas en el escudo de Aquiles.²²⁷

En su artículo "Ekphrasis and Representation", James A. W. Heffernan rastrea los orígenes del término. Según el *Oxford English Dictionary* —citado por el

²²⁵ Luz Aurora Pimentel, "Ecfrasis y lecturas iconotextuales", en *Poligrafías*, (México, D. F.), 2003, núm. 4, p. 205.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ Las características de esta descripción hecha por Homero, según James A. W. Heffernan son los siguientes: "[...] Homer's account of Aquiles' shield is a meditation on both, a verbal tribute to visual verisimilitude and a sustained commentary on the difference between representation and reality. Describing the ploughmen depicted on the shield, Homer writes (in Lattimore's translation), 'The earth darkened behind them and looked like earth that has been ploughed / though it was gold'(18.548--49 [...]). By explicitly noting the difference between the medium of visual representation (gold) and its referent (earth), Homer implicitly draws our attention to the *friction* between the fixed forms of visual art and the narrative thrust of his words", "Introduction" en *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1993, p. 4.

teórico— la palabra "ecfrasis" no figuró en la lengua inglesa sino hasta 1715.²²⁸ Es también durante el siglo XVIII que aparece *Laokoön* (1766), polémica obra del escritor alemán Gotthold Ephraim Lessing, donde establece claros límites entre pintura y literatura: la primera pertenece al plano de la espacialidad, mientras que la segunda al de la temporalidad, contrario a lo propuesto por Horacio con su máxima *ut pictura, poesis*.²²⁹ Si nos remitimos a la argumentación de Lessing, el autor trazaba una línea muy clara entre lo que le correspondía a cada arte:

Nada obliga al poeta a concentrar su imagen en un solo momento. Él puede tomar cada acción, si quiere, desde su origen, y llevarla a través de todos los cambios posibles a su cuestión. Cada cambio, que requeriría del pintor una imagen separada, le cuesta [al poeta] un solo toque; un toque, quizás, que, tomado por sí mismo, pudiera ofender a la imaginación, pero que, anticipado, como ha sido, por lo que le precede, y suavizado y atenuado por lo que le sigue, pierde su efecto individual en un admirable resultado del todo.²³⁰

Lessing se encontraba en desacuerdo con cualquier tipo de discusión que posicionara en el mismo nivel a estas dos artes. A pesar de ello, las discusiones en torno a la literatura y el arte continuaron. Wendy Steiner trata de delucidar el

²²⁸ James A. W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation" en *New Literary History*, (Estados Unidos, Virginia), 22: 1991, núm. 2, p. 297.

²²⁹ Hacemos una pausa para reflexionar sobre el caso particular que llevó a Lessing a la escritura de la obra referida. *Laokoön* o Laocoonte, como lo conocemos en castellano, es un personaje del poema épico de Virgilio, *La Eneida*, el cual sirvió como pre-texto para la creación de la escultura que representa un pasaje de dicha obra: el momento en el cual Laocoonte y sus hijos son devorados por serpientes. Si bien a lo largo de este capítulo será recurrente una preferencia por los ejercicios ecfrásticos donde el referente plástico se posicione como el pre-texto, mientras que la representación verbal sea el desenlace de dicha relación ecfrástica, éste no es un modelo de una sola dirección. Tanto representaciones verbales, como representaciones gráficas pueden ocupar el lugar del pre-texto. En el caso de Lessing este personaje de *La Eneida* fue el detonador, mientras que su representación plástica fue escultórica y no pictórica, como también se suele pensar que debe ser. Los textos bíblicos y sus posteriores representaciones en imágenes son ejemplos muy valiosos de la bidireccionalidad de la ecfrasis.

²³⁰ Esta traducción, así como las subsecuentes, serán nuestras. La cita original es: "Nothing obliges the poet to concentrate his picture into a single moment. He can take up every action, if he will, from its origin, and carry it through all possible changes to its issue. Every change, which would require from the painter a separate picture, costs him but a single touch; a touch, perhaps, which, taken by itself, might offend the imagination, but which, anticipated, as it has been, by what preceded, and softened and atoned for by what follows, loses its individual effect in the admirable result of the whole"; Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon. An Essay upon the Limits of Painting and Poetry. With Remarks Illustrative of Various Points in the History of Ancient Art*, trad. del alemán por Ellen Frothingham, Boston, Roberts Brothers, 1887, p. 21.

constante interés por esto: "la literatura es frecuentemente comparada con la pintura. Creo que esto es porque la pintura se ha erigido como el paradigmático "espejo de la realidad"; la analogía de las "artes hermanas", por ende, permite a la literatura también ser considerada como un ícono de la realidad más que un mero significado convencional".²³¹ No obstante, la mayoría de estas discusiones no se valieron de un término que pudiera referir aquello que trataban de comprender; de ahí que el creciente interés por la ecfrasis reflejado a partir de la segunda mitad del siglo XX sea fundamental para la teorización en estas investigaciones.

LA ECFRASIS: UNA BREVE REVISIÓN

Muchas han sido las definiciones propuestas para vislumbrar los límites y alcances de la ecfrasis. A continuación presentaremos un recorrido a través de los numerosos estudios que se han generado a partir de esta teoría, partiendo desde nuestro interés inmediato, el cual corresponde a la interpretación de los textos de Antonio Souza.

Las reflexiones de numerosos teóricos parten desde la materialidad sígnica que compone ambas artes, pasando por los agentes productores de los modelos de representación (artistas y poetas), así como la recepción, siempre tomando en cuenta la mutabilidad y apertura que requiere una definición frente a un campo de estudio dinámico. Asimismo, revisaremos algunas de las teorías que giran en torno a la ecfrasis para poder construir el punto de articulación desde el cual serán analizadas posteriormente las composiciones literarias de Antonio Souza.

Sobre la arbitrariedad de los lenguajes tanto verbales como visuales en su representación

²³¹ La cita original es la siguiente: "Literature is so often compared to painting. I believe, because painting has stood as the paradigmatic 'mirror of reality'; the 'sister arts' analogy thus permits literature as well to be considered an icon of reality rather than a mere conventional means of referring to it", Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 1-2.

Uno de los problemas más recurrentes cuando se hace uso de la ecfrafrasis es pensar que el lenguaje visual es superior al lenguaje verbal o viceversa. Las jerarquizaciones pueden demeritar el poder comunicativo de un lenguaje sobre otro; sin embargo, es fundamental reconocer que ambos están contruidos desde la arbitrariedad. En su artículo de 1992 "Picture and Word, Space and Time. The Exhilaration —and Exasperation— of Ekphrasis as a Subject", Murray Krieger plantea la siguiente pregunta: "¿Por qué las palabras quieren hacer el trabajo de "signos naturales", cuando obviamente son convenciones arbitrarias?".²³² Lo que pretende Krieger a través de este cuestionamiento es equiparar el valor de los productos verbales y visuales, sin subyugar la importancia de un arte sobre otro, sopesando que ambos están creados por signos arbitrarios: "Las imágenes, no menos que las estructuras verbales, son invenciones humanas y, como tales, son productos de un proceso artificial. Por ende, no debería de haber transparencia representacional, para que así todas las artes llegaran a ser vistas como emergentes de una actividad mediada".²³³

La mediación a la que refiere Krieger implica una representación con un punto de enunciación particular, la cual es dependiente de cada poeta y artista; a su vez, cada una de las piezas ecfásticas obtendrán su autonomía a partir de su convencionalidad: "La imagen visual que la ecfrafrasis busca traducir en palabras, por supuesto, se pierde en la traducción, mientras que gradualmente la representación verbal, la cual ya no se apoya en otra representación extratextual y tangible, se convierte en una entidad independiente".²³⁴ De esta manera, los objetos verbales y

²³² "How can words try to do the job of the "natural sign" [...] when they are, obviously, only arbitrary though conventionally arbitrary- signs?", Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 2.

²³³ "Pictures, no less than verbal structures, are human inventions and, as such, are products of an artificial making process. There thus would be no representational transparency, so that all the arts would come to be seen as emerging from a mediated activity", *Idem*.

²³⁴ "The visual image that ekphrasis seeks to translate into words is of course lost in translation, as gradually the verbal representation, no longer leaning on another, extratextual, tangible representation, takes on the power of a free-standing entity", *Idem*.

visuales son lenguajes complementarios que buscan la representación de aquello que es irrepresentable.

Con respecto a esta investigación, los textos de Antonio Souza así como los cuadros sobre los que realiza sus ejercicios ecfásticos deberán tener la misma importancia estética. Sin embargo, el valor de dichas relaciones descansa en las representaciones particulares que el autor aporta tanto al ámbito literario como plástico. Ambas expresiones son autónomas, pero el vínculo ecfástico entre ellas pone al descubierto valores estéticos específicos, como se apreciará en las interpretaciones del segundo apartado de este capítulo.

Así como Krieger, la teórica Luz Aurora Pimentel pone énfasis en el carácter autónomo del referente visual. En su artículo "Ecfrasis y lecturas iconotextuales" remarca la existencia de textos literarios que "establecen una relación tanto referencial como representacional con un objeto plástico que el propio texto propone como autónomo, como *otro* con respecto al discurso que intenta representarlo".²³⁵ Es esta autonomía la que valida una política de lectura ajena a las jerarquizaciones. Por lo tanto, ambos lenguajes son arbitrarios y equivalentes. Una vez comprendido lo anterior, es importante acercarnos a las múltiples definiciones de ecfrasis.

Definiendo la ecfrasis: un abanico de posibilidades

Siguiendo con la línea de lectura propuesta por Pimentel en su artículo mencionado, rescataremos las definiciones que la autora retoma de Leo Spitzer, James Heffernan y Claus Clüver. Asimismo, incluiremos la definición acuñada por Tamar Yacobi, todo ello con la finalidad de ofrecer un panorama nutrido y comprender los alcances y matices que giran en torno de la ecfrasis.

De acuerdo con Spitzer, la ecfrasis es "la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica".²³⁶ De ésta, tal como lo hace Pimentel, es importante

²³⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 205.

²³⁶ Leo Spitzer, "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs Metagrammar" en *Essays on English and American Literature*, Anna Hatcher (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1962, p. 72. *apud* Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 206.

destacar su carácter descriptivo. Desde su etimología, "describir" proviene de "escribir a partir de", origen que encuentra eco en "re-presentar, volver a presentar al otro no verbal".²³⁷

Siguiendo la línea trazada por la definición que da Spitzer, encontramos la propuesta de Tamar Yacobi, quien afirma que: "la ecfrasis [...] es un término-paraguas que subsume varias formas de traducir un objeto visual en palabras".²³⁸ Lo que Yacobi logra con esta postura es ampliar el punto de partida frente a los referentes plásticos; es decir, la descripción no es la única manera de aproximarse cuando se trabaja en una relación ecfrástica, contrario a lo que señala Spitzer. Asimismo, pone al descubierto la carencia de un modelo unificado para la interpretación de las representaciones visuales a través de representaciones verbales. Por tanto, Yacobi se dio a la tarea de establecer un modelo que pueda unificar el uso de este término, el cual presentaremos posteriormente.

Por su parte, James A. W. Heffernan es preciso y atinado al detectar que la ecfrasis como procedimiento responde a un "modo" literario; en sus palabras la ecfrasis "designa un modo literario, y es difícil, si no imposible, hablar acerca de un modo literario a menos que podamos llegar a un acuerdo sobre cómo nombrarlo".²³⁹ Para acuñar su definición sobre la ecfrasis, Heffernan analiza diversas propuestas,

²³⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 206.

²³⁸ "Ekphrasis [...] is an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words", Tamar Yacobi, "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis" en *Poetics Today*, 16: 1995, núm. 4, p. 600.

²³⁹ La cita original es la siguiente: "Ekphrasis designates a literary mode, and it is difficult if not impossible to talk about a literary mode unless we can agree on what to name it", James A. W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation" en *op. cit.*, p. 298. Las ideas planteadas en la cita anterior representan un problema de traducción, específicamente en el término "mode". La definición que el *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* da sobre "mode" es la siguiente: "Sometimes approximately synonymous with kind and form, and related to genre. It is associated with method, manner and style. Some incline to describe science fiction as a mode rather than a genre. Perhaps, too, the horror story may be regarded as a mode rather than a genre", J. A. Cuddon (coord.), *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Inglaterra, Penguin, 1999, p. 515. A la luz de lo anterior, no nos fue posible encontrar una palabra equivalente en el español, por lo que mantendremos el término en inglés, entendiéndolo como un "modo de hacer que se define en sí mismo". El hecho de que sea concebido como un "modo" no tiene que estar dado por la repetición temática, sino que esto se da por ser siempre un tipo de representación.

entre ellas las enunciadas por Krieger²⁴⁰ y Davidson,²⁴¹ de las cuales diverge y a partir de aquello que le parece inadecuado, identifica qué es lo que necesita una definición de este concepto: "Si la ecfrasis va a ser definida como un modo, la definición deberá ser lo suficientemente aguda para identificar un cierto tipo de literatura y, sin embargo, también deberá ser lo suficientemente flexible para abarcar desde épocas clásicas hasta la posmodernidad".²⁴² Por tanto, para Heffernan la ecfrasis es "la representación verbal de la representación gráfica".²⁴³ Tal como el teórico subraya, gracias a esta definición es posible distinguir los procesos ecfrásticos del pictorialismo²⁴⁴ y de la iconicidad,²⁴⁵ dos prácticas también relacionadas con la interacción entre lenguaje verbal y visual, las cuales por sí solas presentan características particulares, pero que dentro de un texto pueden

²⁴⁰ La definición proporcionada por Krieger a la cual se refiere Heffernan es la incluida en el artículo "The ekphrastic principle and the still movement of poetry or Laoköon revisited" (1967). Si bien fue pionero en su momento, como lo mencionamos anteriormente, con el paso del tiempo la definición ahí establecida perdió su validez. En palabras de Heffernan, lo que hizo Krieger fue "elevate ekphrasis from a particular kind of literature to a literary principle" (p. 298); por tanto se pronunció en contra de esta inflexibilidad. Véase Murray Krieger, *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967, pp. 105-128.

²⁴¹ En su artículo de 1983 "Ekphrasis and the postmodern painter poem", Michael Davidson acuña el término "the contemporary painterly poem", a través del cual explica las prácticas de los poetas posmodernos principalmente, como agentes creadores que trascienden la simple descripción ecfrástica y se apropian de la técnica pictórica para crear *algo más*. Asimismo, escinde la ecfrasis según un planteamiento diacrónico, planteando dos categorías dependientes de la época de la creación: "classical painter poem" para las obras clásicas y la clasificación moderna "painterly poem". Heffernan encuentra tal división como algo inútil para la definición: "he leaves us with no coherent sense of the synchronic mode that might contain them both" (p. 299). Para profundizar más en los presupuestos de Davidson, véase Michael Davidson, "Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42: 1983, núm. 1, pp. 69-79.

²⁴² La cita original es la siguiente: "If ekphrasis is to be defined as a mode, the definition must be sharp enough to identify a certain kind of literature and yet also elastic enough to reach from classicism to postmodernism", James A. W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation" en *op. cit.*, p. 299.

²⁴³ "The verbal representation of graphic representation", *Idem*.

²⁴⁴ De acuerdo con Heffernan, el pictorialismo "generates in language effects similar to those created by pictures [...] with the aid of pictorial techniques, [...] not representing pictures themselves", *Ibid*, p. 300.

²⁴⁵ La iconicidad es un término mucho más abarcante, ya que acepta tanto sonidos como grupos de relaciones, así como propiedades visuales. De manera más específica, la iconicidad visual "is a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify [...], it does not aim to represent pictures; it apes the shapes of pictures in order to represent natural objects", *Idem*. Es así que la iconicidad visual se refiere más a los poemas visuales, por ejemplo, que trazan imágenes a través de las letras.

encontrarse mezcladas. No obstante, ante los ojos de Heffernan lo que la ecfrasis representa en palabras debe ser algo representacional (pues una obra de arte siempre está representando *algo*); esto es, refiere a una doble representación.

Para completar estas dos definiciones, el teórico Claus Clüver comprende la ecfrasis como "la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal".²⁴⁶ Las definiciones de Spitzer, Heffernan y Clüver, tal como destaca Pimentel, junto con la de Yacobi, agrupada en esta revisión por nosotras, apelan a una doble representación, así como a la concepción del objeto plástico como un texto. Éste, tal como enfatiza Clüver, no está compuesto por un sistema sígnico verbal, pero no por ello se anula su capacidad de ser leído. De acuerdo con Pimentel, los límites de la textualidad en la ecfrasis se expanden, pues al declarar "al objeto plástico [como un] otro, extiende sus límites textuales para convertirlo en texto e incorporarlo como tal".²⁴⁷ Una vez que ambos productos artísticos —obra plástica y obra literaria— se encuentran en el mismo plano, siendo éste su mutua presunción de ser textos, refuerzan su autonomía como signos convencionales, alejados de las falsas jerarquizaciones que mencionábamos al principio. A su vez, al concebir ambas representaciones como textos, surge de ellos una relación intertextual.

La teórica Valerie Robillard en lugar de aventurarse siquiera a proponer una definición sobre ecfrasis, enfoca todas sus energías para la configuración de un modelo bipartito basado en la intertextualidad. Esto se debe a que al apelar a la inestabilidad de las definiciones de "literatura", "artes visuales" y "representación", Robillard no considera pertinente fijar una definición del concepto de ecfrasis, ya que con ella se excluirían nuevas interpretaciones y, al mismo tiempo, una sola definición de ecfrasis no sería suficiente para abarcar las múltiples maneras en que

²⁴⁶ Claus Clüver, "Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-verbal Texts" en *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of Arts and Media*, Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (Eds.), 1997, p. 26, *apud* Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 206.

²⁴⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 206.

la poesía se relaciona con la pintura. Dicho modelo será expuesto en este mismo apartado.

A la luz de esta sucinta revisión de diversas definiciones, se establece que la intertextualidad será el eje principal para comprender los ejercicios ecfrásticos de Souza. Al concebir tanto al objeto plástico —al cual nos referiremos en ocasiones como el pre-texto— como a los poemas y narraciones en su dimensión textual, será necesario no sólo saber cómo decodificar el lenguaje verbal, sino que aprender a leer las imágenes es un requisito fundamental para proceder con el desentrañamiento de los procesos ecfrásticos en la obra del poeta y galerista.

Sobre una gramática visual: cómo leer las imágenes

Al asumir a los referentes verbales y visuales como textos no sólo se nos da la posibilidad de analizarlos desde la intertextualidad, sino que ello nos permite hablar de gramática. Como trataremos de exponer aquí, si bien la gramática abocada al lenguaje verbal es la más común, haremos hincapié en las propiedades de la gramática visual. Para ello nos valdremos de las propuestas de los teóricos Michael Baxandall, James A. W. Heffernan y Luz Aurora Pimentel.

En la introducción a su libro *Modelos de intención: Sobre la explicación histórica de los cuadros*, el historiador Michael Baxandall plantea una serie de procesos para poder llegar a la explicación de la imagen a través de las palabras, aludiendo a una gramática visual. Lo primero que este teórico apunta es que dicha explicación jamás será del todo objetiva ya que se encuentra filtrada por la observación. Baxandall hace énfasis en el funcionamiento de la mirada; gracias a ésta es posible "leer" los cuadros, siempre manteniendo presente el hecho de que el mirar no se modifica por "lo que se mira": "si bien un cuadro es asequible en su totalidad de forma simultánea, el hecho de mirar un cuadro es tan lineal en el tiempo como el lenguaje".²⁴⁸ Asimismo, explicita los alcances de dicho acto: "el proceso

²⁴⁸ Michael Baxandall, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. del inglés por Carmen Bernárdez, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 17.

óptico del recorrido visual no es todo lo que hay en el acto de mirar; utilizamos nuestras mentes y nuestras mentes utilizan conceptos".²⁴⁹ Por lo tanto, podemos situar a la observación —acto subjetivo y, por ende, variante— como el primer paso para alcanzar una lectura de las imágenes.

De la observación y la mirada, el espectador recurre a la enunciación verbal primaria: la descripción. Si bien para Spitzer la descripción era el punto de partida de la relación ecfrástica, para Baxandall ésta es un medio imprescindible para llegar a la explicación de las obras: "cada explicación desarrollada de un cuadro incluye o implica una descripción elaborada de ese cuadro, [...] esta descripción es el objeto mediador de la explicación".²⁵⁰ La explicación resulta relevante para este teórico ya que el punto de articulación de sus argumentos se centra más en una revisión de la metodología de la investigación de la crítica de arte, más que enfocarse en las relaciones ecfrásticas. Por lo tanto, no nos acercaremos al concepto de la explicación. A pesar de ello, su planteamiento con respecto a la gramática visual arroja luz sobre la ecfrasis.

Baxandall ahonda sobre el problema de la descripción: ¿qué es lo que se describe y con qué intención? ¿Dónde radica su representatividad? Ante ello no hay mayor respuesta que reconocer al lenguaje como "instrumento generalizador"; en ese pronunciamiento radica la irreductibilidad entre lenguaje verbal y visual, condición que también ha sido identificada por el teórico James A. W. Heffernan: "Ni la narrativa verbal ni la estasis gráfica pueden representar plenamente al ser; ni las palabras ni la escultura pueden hacer afirmaciones absolutas a la permanencia, a la estabilidad o a la verdad".²⁵¹ Sin embargo, esto no quiere decir que no se complementen: el proceso de interpretación y traducción de un lenguaje a otro es fundamental, a pesar de su inamovible condición subjetiva.

²⁴⁹ *Ibid*, p. 18.

²⁵⁰ *Ibid*, p. 15.

²⁵¹ La cita original es la siguiente: "Neither verbal narrative nor graphic stasis can fully represent being; neither words nor sculpture can make absolute claims to permanence, stability, or truth", James A. W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation" en *op. cit.*, p. 312.

Lo anterior resuena en el planteamiento de Pimentel, quien afirma que: "toda mirada transforma al objeto plástico en un texto para leer, y, por lo tanto, el objeto plástico se convierte en tantos textos como miradas se fijan en él".²⁵² El doble papel que juega el creador-espectador en estos procesos de lectura y escritura es primordial; tanto escritor como lector se encargan de resignificar los textos, ya sean éstos verbales o visuales. Por tanto, al objeto plástico jamás se le podrá representar "como es": ha quedado preso en la red de significaciones contextuales de los textos verbales. Haciendo eco a lo previamente mencionado por Krieger, ambos lenguajes se empeñarán por representar lo irrepresentable, aportando nuevas miradas e interpretaciones fértiles.

Por lo tanto, las descripciones estarán mediadas por la subjetividad implícita de quien mira; esto es, si el acto de describir una obra plástica está subsumido en un plano temporal, el espectador será quien decida qué se mira y, por lo tanto, qué se describe primero. Ejemplo de ello es el recorrido que efectúa Souza en su poema "A la manera de Bonaventura Berlinghieri", incluido en *Pequeño viaje*. En vez de realizar una descripción exhaustiva y lineal, más inclinada a la representatividad de los dípticos de la obra *Madonna y niño con santos* y *Crucifixión*, centra su mirada y, por lo tanto, su descripción poética en el extremo inferior izquierdo. De dicho espacio el poeta sólo enfoca la figura del arcángel Miguel atravesando a un dragón con su arma, excluyendo al resto de los personajes y motivos ilustrados por el taller de Berlinghieri.

²⁵² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 208.



Taller de Bonaventura Berlinghieri, *Madonna y niño con santos y Crucifixión*, ca. 1260-70, Galería Uffizi, Florencia (Detalle de la esquina inferior izquierda del primer panel)

De la misma manera, Heffernan complementa los artificios de decodificación textual de las imágenes al posicionar el título de una obra como la pieza clave de lectura para el espectador. Este elemento, según el autor, es la primera representación verbal de la imagen: comienza el trabajo de interpretar la obra plástica para quien la mira. Asimismo, la relación que se entabla entre obra y receptor es dinámica:

La relación entre una imagen y su título o leyenda, de cualquier manera, no es unidireccional sino recíproca, por lo que el título representa la imagen casi tanto como nos guía a mirar lo que la imagen representa. Como es bien sabido para cualquiera que haya mirado de una pintura a su título y de nuevo a la pintura, el título y la imagen pueden servir cada uno como signifiante de lo significado del otro.²⁵³

En suma, la lectura de las imágenes se sustenta en dos pasos: la observación y la descripción. En la observación será la mirada subjetiva la que impere, siempre supeditada a una decodificación temporal. Por su parte, la descripción jerarquiza los elementos de la mirada a partir de la subordinación subjetiva del espectador.

²⁵³ "The relation between a picture and its title or legend, however, is not unidirectional but reciprocal, so that the title represents the picture quite as much as it guides us to see what the picture represents. As is well known to anyone who has ever looked from a painting to its title and back again, title and picture can each serve as signifier to the signified of the other", James A. W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation" en *op. cit.*, p. 315.

El texto de destino: anotaciones acerca del texto verbal

Una vez delimitada la imagen como texto, así como diversos procedimientos para su lectura, es pertinente indagar sobre el otro texto componente de la ecfrasis: el verbal. A diferencia de lo que se ha pensado a lo largo del tiempo, la ecfrasis no se restringe únicamente al ámbito de lo poético. La teórica Tamar Yacobi se ha percatado de esta omisión por lo que su trabajo está focalizado, en gran parte, en la “ecfrasis narrativa”. Esta aportación es de grandes magnitudes para este campo, ya que generalmente se asocia el "modo"²⁵⁴ ecfrástico con la poesía, marginando los escritos en prosa. Tal como lo interpreta Miriam de Paiva Vieira acerca del texto de Yacobi:

La ecfrasis narrativa promueve 'la interpretación de las artes y medios [...] no para neutralizar o trascender ningún componente, sino [...] para reforzar los rasgos del sistema narrativo.' Por lo tanto, la ecfrasis puede llevarse a cabo fuera de los dominios de la poesía, ya que las descripciones ecfrásticas juegan 'un papel clave a través de la secuencia narrativa'.²⁵⁵

Esta visión es de suma importancia para la presente investigación, ya que dentro del corpus incluido en este capítulo hay tanto poemas como textos narrativos, principalmente aquellos escritos dentro de la prensa o publicados en revistas. "A propósito de la última exposición de Alice Rahon" y "Diego y los niños mexicanos" formarán parte de la selección narrativa ecfrástica escrita por Antonio Souza. Su interpretación seguirá las mismas pautas que el resto de los textos ecfrásticos.

Ahora bien, si Yacobi se empeña en demostrar que no todo es poesía para la ecfrasis, Heffernan pone el dedo sobre la tendencia de algunos críticos por querer encontrar un despliegue narrativo en toda manifestación ecfrástica. Tal como anota el autor, este rasgo ha prevalecido a lo largo del tiempo sin exclusividad para una época u otra: "la literatura ecfrástica suele entregar del 'momento pregnante' del arte

²⁵⁴ Para conocer sobre los alcances del concepto que implica "mode", véase la nota 239.

²⁵⁵ El texto original es el siguiente: "Narrative ekphrasis promotes 'the interpenetration of arts and media [...] not to neutralize or transcend either component but [...] to reinforce the features of the narrative system.' Therefore ekphrasis may take place outside the domain of poetry since ekphrastic descriptions play a 'key role throughout the narrative sequence' (pp. 639-40)", Miriam de Paiva Vieira, *Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems*, Tesis de maestría, Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007, p. 24.

gráfico su embrionario impulso narrativo, y vuelve explícita la historia que el arte gráfico nos cuenta sólo por implicación [...] Esta tendencia a traducir el arte gráfico a la narración persiste en la literatura efrástica de cada período".²⁵⁶ Con ello, Heffernan explica que se suele pensar que la efrasis sólo le añade componentes narrativos a las imágenes, como si la fuerza icónica necesitara de una historia que la validara. Sin embargo, este proceder no debe ser entendido como una norma. Ejemplo de ello son poemas o textos en prosa que se enfocan sólo en la descripción verbal de condiciones espaciales dentro de la representación visual, como podrá verse en "Durero", poema perteneciente al apartado "Lucerna" de *Pequeño viaje*.

Después de las breves acotaciones referidas a los dos tipos de texto —el visual y el verbal— que conforman las relaciones efrásticas, es posible proceder hacia la exposición de diferentes modelos. Éstos nos serán de gran utilidad para desentrañar los procesos de composición de los textos efrásticos del galerista y poeta pues, como se corroborará en las interpretaciones, la efrasis no se presenta de una manera estable, sino que ésta cambia dependiendo de las intencionalidades y procesos de escritura de cada autor.

MODELOS EFRÁSTICOS

Una vez planteados los preceptos teóricos sobre la efrasis, es momento de acercarnos a los diferentes modelos y categorías propuestas para estudiar y analizar a profundidad las distintas relaciones que se producen entre una representación visual y una representación verbal.

Las categorías que se presentarán a continuación responden a las necesidades del corpus aquí incluido. Si bien nuestra postura es la de asumir ambas representaciones como textos, la intertextualidad será el punto de partida principal

²⁵⁶ La cita original es la siguiente: "Ekphrastic literature typically delivers from the pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that graphic art tells only by implication [...] This tendency to translate graphic art into narrative persists in the ekphrastic literature of every period". El arte gráfico al cual refiere Heffernan es, primordialmente, figurativo. James A. W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation" en *op. cit.*, p. 301.

para la interpretación de los ejercicios efrásticos de Souza; por lo tanto, el modelo propuesto por Robillard será central.

Sin embargo, concentrarnos sólo en ese punto sesga el análisis con respecto a los demás componentes de estas relaciones. Por dicha razón, hemos decidido incluir modelos que versen acerca de la naturaleza de los referentes visuales, así como el número de correspondencias que pueden darse entre representaciones; estos rasgos arrojan luz acerca de las intencionalidades de Souza con respecto al tipo de relación que establecía. También nos acercaremos al modelo de los enlaces efrásticos, pues varios de los poemas aquí incluidos forman parte de series, las cuales tienen una semántica específica. Por último, nos inclinamos a referir ciertas bases que tienden una guía hacia el papel del espectador frente a distintos textos efrásticos.

El orden en el cual se introducirán estos modelos partirá de lo más básico hacia lo más profundo para culminar con el papel del receptor interactuando con el texto efrástico. Es decir, primero se hablará del estatus del referente visual, desde la perspectiva de Pimentel, para después dar pie a la cantidad de textos que interactúan entre sí, modelo establecido por Yacobi. Acto seguido nos acercaremos al análisis del espacio en el cual se encuentran los referentes visuales que presenta el autor, tal como refiere el teórico Hans Lund, para después enfatizar los grados de intertextualidad existentes en el ejercicio efrástico (Robillard). Por último, se referirá el papel del lector/espectador como participante activo del vaivén que entabla con este producto artístico (Lund).

Si bien nos acercamos a la revisión de otros modelos, entre ellos el estructural-taxonómico de Kibédi Varga,²⁵⁷ no resultaron ser funcionales con respecto a los propósitos de esta investigación. En el caso específico del modelo de Kibédi Varga, a pesar de la solidez argumental presente en su trabajo, ciertas categorías resultaban repetitivas con los modelos que pretendemos utilizar, entorpeciendo la tan necesaria claridad requerida para llevar a cabo esta labor.

²⁵⁷ A. Kibédi Varga, "Criteria for Describing Image-Word Relations" en *Poetics Today*, 10:1989, núm. 1, pp. 31-53.

Sobre la naturaleza de los referentes plásticos

Partir desde la naturaleza de los referentes visuales para la decodificación de un texto ecfástico es el primer paso para determinar cuál es la interacción que se da entre un objeto plástico y una producción verbal. El punto de partida de dicha relación ecfástica no comienza desde un referente unívoco, sino que éste puede variar incluso en su pertenencia a los planos de realidad o de ficción. En torno a la naturaleza de dichos referentes, se les puede agrupar en:

- Ecfrasis referencial: "cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma";²⁵⁸ es decir, está presente en la realidad.

- Ecfrasis nocional²⁵⁹: "cuando el objeto 'representado' solamente existe en y por el lenguaje";²⁶⁰ es decir, es un referente ficcional.

- Ecfrasis referencial genérica: para Luz Aurora Pimentel representa un tipo de ecfrasis intermedia, ya que "sin designar un objeto plástico preciso [los textos ecfásticos] proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista".²⁶¹

Gracias a estas tres categorías es más sencillo saber qué tipo de objeto es el descrito por los textos ecfásticos, lo cual ayuda a acotar las intenciones de dichas producciones. En el caso específico de los textos de Antonio Souza, el lector se enfrentará con los tipos de ecfrasis referencial y referencial genérica. Los poemas incluidos en el corpus que se desprenden de *Pequeño viaje* responden a la primera categoría. Para corroborarlo, fueron rastreados los referentes visuales a los cuales remite en esos poemas, impidiendo que pudieran ser considerados como ficticios.

²⁵⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 207.

²⁵⁹ A pesar de que no se mencione en el artículo de Pimentel, John Hollander acuñó el término de ecfrasis nocional, estableciendo como ejemplo paradigmático el escudo de Aquiles, mientras que a la ecfrasis referencial la nombró "actual ekphrasis". Véase John Hollander, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

²⁶⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 207.

²⁶¹ *Idem.*

Por otra parte, también es posible identificar la ecfrasis referencial genérica en los poemas "En lo profundo del oscuro océano" y "Un microcosmos geométrico", donde poetiza en torno a la obra de Francisco Toledo y Pedro Friedeberg, respectivamente. En ninguna de estas dos creaciones se encuentra de manera explícita la descripción de una obra en específico, sino que Souza se apropia de los rasgos más característicos de ambos para exaltar sus inventivas personales.

A lo largo de las interpretaciones especificaremos de manera individual la naturaleza de los referentes visuales de cada ejercicio ecfrástico.

Sobre la cantidad de textos verbales y visuales que forman una relación ecfrástica

La teórica Tamar Yacobi propone cuatro modelos de interacción ecfrástica dependientes del número de textos tanto verbales como visuales. A ellos los llamó “modelos pictóricos”:

- El primero de estos modelos aborda la representación de un objeto visual por un texto verbal (uno-a-uno), el cual corresponde a la forma tradicional de ecfrasis. Este tipo es muy recurrente en la selección de poemas de Antonio Souza incluida en *Pequeño viaje*. Entre ellos se encuentran "Durero" y "Anunciación de Simone Martini", por solo nombrar algunos. En el primero, el autor refiere desde el título al artista, mientras que la temática reduce las posibilidades a una: el grabado de San Eustaquio. Por su parte, el título del segundo es aún más transparente pues incluye tanto al pintor, como el nombre de su retablo.
- En segundo lugar, se encuentra la representación de un objeto visual por varios textos verbales (uno-a-varios), donde a partir de una fuente visual surge una numerosa serie de representaciones verbales. De este tipo carecemos de ejemplos debido a que Souza no construyó este modelo ecfrástico en sus creaciones literarias.

Para Yacobi, el tercer y cuarto modelo constituyen la aportación más significativa al campo de la ecfrasis debido a que estas dos formas han sido menos exploradas que las dos primeras, las cuales son consideradas por la crítica como los modelos canónicos en la interpretación de imagen y palabra. Nosotras coincidimos con la teórica con respecto a la importancia de estas dos categorías, ya que contribuyen a esclarecer algunas de las relaciones de corte ecfrástico creadas por el galerista. Dichos modelos son:

- La representación de varios textos visuales por un texto verbal (varios-a-uno). "A propósito de la última exposición de Alice Rahon" y "Diego y los niños mexicanos" cumplen con todos los requisitos de esta categoría.
- La representación de varios textos visuales por varios textos verbales (varios-a-varios), el cual define de la siguiente manera: “cuando un escritor, una escuela o una era revisitan cierta imagen común a varias pinturas”.²⁶² Si bien no hay un ejemplo paradigmático de este modelo en el corpus, el retorno a la temática y tópicos religiosos podría ser una veta que diera paso a una relación del tipo varios-a-varios.

La peculiaridad de estos modelos, como lo expone Yacobi, radica en que no están destinados solamente a la interpretación unívoca entre un texto y una pintura en particular, sino que “el discurso re-presenta en el lenguaje algún común denominador visual (topos, tema, estilo, figura tradicional) distinto de una obra de arte única”.²⁶³ Por esta razón, se pueden representar elementos concretos en el lenguaje verbal a partir de sinécdoques visuales que se enfocan en características particulares de la obra de tal o cual artista.

²⁶² Tamar Yacobi, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis” en *op. cit.*, pp. 602-603. La cita original es la siguiente: “When a writer, a school, or an age revisits a certain image common to various paintings”.

²⁶³ Tamar Yacobi, “The Ekphrastic Model: Forms and Functions” en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Valerie Robillard y Els Jongeneel (Eds.), Amsterdam, VU University Press, 1998, p. 23. La cita original es la siguiente: “Here the discourse re-presents in language some visual common denominator (topos, theme, style, traditional figure) as distinct from a unique art-work”.

Una vez establecidas las posibilidades de cantidad de elementos visuales y verbales que pueden participar de una relación ecfrástica, es importante detenerse a analizar cómo es que éstos pueden convivir y las distintas lecturas que se desprenden de sus niveles de interacción. Para ello utilizaremos el modelo de los enlaces ecfrásticos, recuperado del teórico Hans Lund.

Sobre los enlaces ecfrásticos

En su artículo "Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis",²⁶⁴ Hans Lund ahonda acerca de los enlaces ecfrásticos (*ekphrastic linkage*), los cuales consisten en las diversas maneras en las cuales los referentes visuales de una ecfrasis pueden interactuar, así como su nivel de transparencia y diversos efectos que generan a través de las lecturas de los receptores. Ambos enlaces pueden ser ubicados en el modelo varios-a-uno, referido anteriormente. Los tipos de enlaces ecfrásticos son los siguientes:

- Formato de una galería de imágenes (*Picture gallery form*): Lund rescata este postulado del teórico Jean H. Hagstrum, quien explica que la lectura de un grupo de poemas puede asemejarse a la experiencia de recorrer una galería. El lector-receptor se "mueve" de escena a escena: en un poema se describen las pinturas como si se estuviera en un recorrido.²⁶⁵ En estas composiciones son evidentes las diferencias entre un cuadro y otro, ya que se pueden distinguir fácilmente cada una de sus pinturas, sin que éstas se mezclen. La referencia exacta se mantiene, tal como señala Hagstrum: "las representaciones verbales no borran los límites ontológicos entre las

²⁶⁴ Hans Lund, "Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis" en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, pp.173-188.

²⁶⁵ En palabras de Lund, "poems of this kind are 'viewed as a series of tableaux' and reading the text is 'like going through a gallery of paintings and statues. We move from scene to scene, from image to image, from one plastic arrangement to another'", *Ibid*, p. 175.

diferentes imágenes visuales".²⁶⁶ Este modelo fue muy frecuente durante el siglo XVIII.

Por lo tanto, si este enlace ecfrástico alude tanto a series de poemas como a un poema individual donde estén incluidos diferentes referentes visuales (varios-a-uno, en palabras de Yacobi), la serie de poemas "Florenxia" incluida en *Pequeño viaje* ejemplifica este tipo. En dicha agrupación, delimitada por Souza, el lector recrea la experiencia de transitar por un museo o una galería. Incluso el título que se le da a dicha selección es sugestivo; la ciudad de Florenxia históricamente siempre ha sido un centro cultural y artístico muy fecundo. Tal como referiremos más adelante, algunas de las obras que describe Souza estuvieron en la Galería de los Uffizi. Asimismo, cada poema incluye a un sólo objeto plástico, por lo que los límites ontológicos de las pinturas permanecen intactos.

- Relaciones simbióticas: Consisten en: "los poemas ecfrásticos que, a través de la descripción, alusión o figuración refieren a diferentes obras de arte sin realizar una distinción clara entre ellas. Las diferentes imágenes verbalizadas se mezclan unas con otras, combinadas en la alquimia del lenguaje poético".²⁶⁷ Este proceder se encuentra más cercano a la poesía moderna. El lenguaje es utilizado con más figuras retóricas que le permiten al lector-espectador sumergirse en las obras de arte, al tiempo que se diluyen los límites entre referente visual y producto textual. En lo que concierne a la obra ecfrástica de Antonio Souza, podemos hallar este tipo de enlace ecfrástico en su composición narrativa "A propósito de la última exposición de Alice Rahon" donde, si bien tenemos la certeza de que el galerista interactuó con todas las obras de dicha muestra —pues éstas fueron exhibidas en su

²⁶⁶ La cita original es la siguiente: "verbal representations that do not erase the ontological borders between the different visual images", *Idem*.

²⁶⁷ La cita original es la siguiente: "the ekphrastic poems that through description, allusion or figuration refer to different works of art without making a clear distinction between them. The different verbalized images mingle with each other, blended in the alchemy of poetic language", *Idem*.

galería—, en el texto se niega a establecer distinciones entre un lienzo y otro. Las intenciones de Souza son claras; lo que él pretende es evocar la atmósfera que a él le transmitieron dichas obras; quienes leyeran su nota en el suplemento cultural podrían recrear la experiencia del autor.

Después de haber referido a las múltiples combinaciones que se pueden dar entre textos verbales y visuales en la ecfrasis, debemos acercarnos a otro tipo de medida: la gradación de sus relaciones intertextuales. Para ello, nos valdremos del modelo establecido por Valerie Robillard, el cual se fundamenta en una clasificación dependiente de los grados de intertextualidad.

Sobre los grados de intertextualidad

Como se ha mencionado previamente, Robillard toma la intertextualidad²⁶⁸ como modelo a seguir para que sea posible enfrentarse a los productos ecfrásticos. Aclara que si bien la intertextualidad fue utilizada para localizar transferencias e interferencias entre textos escritos, puede funcionar para observar y analizar los mecanismos de traducción entre el lenguaje verbal y las artes visuales que después desemboquen en la construcción de un marco comparativo: "El acercamiento que la intertextualidad nos permite tener a la ecfrasis nos da, entonces, la posibilidad de construir un marco descriptivo que tome en cuenta las formas tan diversas en que se manifiesta este fenómeno".²⁶⁹

A raíz de lo anterior, Robillard introduce un modelo bipartito a través del cual se pueden identificar y clasificar las múltiples manifestaciones ecfrásticas. Antes de presentar ambos modelos, debemos aclarar que, debido a la cantidad de categorías que maneja esta propuesta, no incluiremos en cada inciso ejemplos concernientes a lo que aquí nos atañe: los ejercicios ecfrásticos de Souza. Por el contrario, remitiremos de manera recurrente a lo largo de las interpretaciones de cada texto a

²⁶⁸ Valerie Robillard, "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)" en *Entre artes, entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*, Irene Artigas Albarelli y Susana González Aktories (eds.), México, UNAM, 2011, p. 31.

²⁶⁹ *Ibid*, p. 32.

estos modelos, con la intención de construir un análisis más sólido y práctico. A continuación, después de esta acotación, explicaremos cada modelo con sus respectivas categorías:

Modelo de escalas

Basado en las "escalas intertextuales" de Manfred Pfister,²⁷⁰ los seis niveles que componen este modelo demuestran los grados de intertextualidad que presenta la relación entre un texto y una obra visual. Lo anterior se ilustra con un esquema de círculos concéntricos: el primer punto será el más cercano al centro y, por tanto, será más ecrástico, y así sucesivamente. En su artículo, Robillard introduce primero la versión original de Pfister y después su propia interpretación. Por motivos de practicidad hemos decidido incluir aquí sólo la adaptación concerniente a los problemas ecrásticos. Las seis categorías que lo conforman son las siguientes:

- a. *Comunicatividad*: Éste es el nivel más ecrástico, pues el autor deliberadamente señala la existencia de un pre-texto a través de indicadores claros en el texto; esto es, la obra visual se encuentra indicada en el texto, puede ser "desde alusiones vagas hasta marcas explícitas en el cuerpo del texto, pasando por una referencia directa en el título".²⁷¹
- b. *Referencialidad*: Se aborda desde lo cuantitativo y su objetivo principal es identificar qué tanto un poeta usa una obra de arte visual dentro de un texto.
- c. *Estructuralidad*: Consiste en la incorporación sintagmática de un pre-texto en un texto posterior, desde la imitación. En palabras de Robillard, es un "intento del poeta por producir una analogía estructural con respecto a una pintura."²⁷²

²⁷⁰ Manfred Pfister, "Konzepte der Intertextualität", en U. Broich y Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübinga, Max Niemeyer, 1985 *apud* *Ibid*, p. 33.

²⁷¹ Valerie Robillard, *op. cit.*, p. 34.

²⁷² *Ibid*, p. 35.

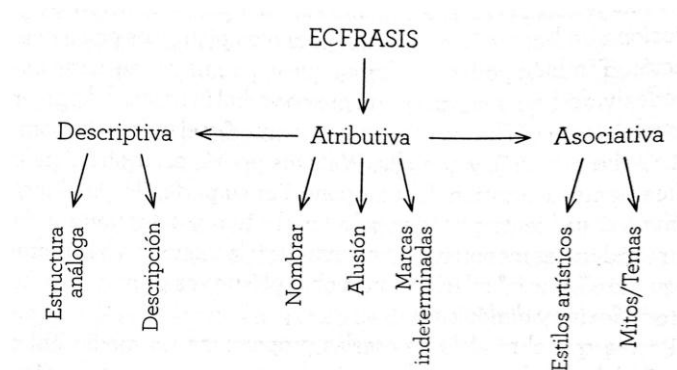
d. *Selectividad*: Sólo ciertos elementos del pre-texto se destacan en el segundo texto; se refiere a "la transposición de ciertos temas, mitos o normas y convenciones de periodos específicos o estilos de representación pictórica".²⁷³

e. *Dialogicidad*. Es la manera en que el poeta crea una tensión "semántica" entre el poema y la obra visual al proyectarla dentro de un marco de referencia nuevo y opuesto; es decir, sitúa las referencias del pre-texto en un nuevo contexto.

f. *Autorreflexividad*: El autor no sólo indica claramente y tematiza el pre-texto en el texto de destino, sino que también problematiza y reflexiona la relación entre ambos.

Modelo diferencial

Una vez identificados los grados, Robillard propone una tipología diseñada para distinguir los textos ecfrásticos marcados de forma explícita de aquellos que manifiestan relaciones más veladas. A través de sus tres categorías (con sus subcategorías) es posible averiguar qué tan ecfrástico es o no un texto, así como las interacciones que presenten entre ellos. En el esquema, las relaciones ecfrásticas se presentan en sentido descendente de izquierda a derecha, de acuerdo con su grado de intensidad; en este capítulo sólo expondremos las dos primeras categorías, reservando la inclusión de la tercera para el siguiente capítulo.



Valerie Robillard, *Esquema de modelo diferencial*

²⁷³ *Idem.*

A continuación se describen las categorías aquí presentadas:

1. *Categoría descriptiva*: En ella tienen cabida los textos que se acercan más a la representación pictórica de sus fuentes. Se ve reflejado en:

a. Estructura análoga: De acuerdo con Robillard, son los textos que poseen un "alto grado de similitud estructural entre el texto y obra plástica".²⁷⁴

b. Descripción: En un texto ecrástico el foco puede localizarse en secciones grandes o pequeñas del referente plástico, por lo que una visualización de la fuente pictórica por parte del lector no siempre ocurre. Por esa cualidad de poder describirlo todo o sólo seleccionar fragmentos se ubica a la derecha de la estructura análoga.

2. *Categoría atributiva*: Asegura que todos los textos que ingresen a los dominios de la ecfrasis indiquen de alguna manera su fuente (tal como sus flechas hacia ambos lados en el esquema lo indican). Se desprenden tres subcategorías:

a. Nombrar: El texto nombra su fuente pictórica, por lo que hay un vínculo estrecho entre ambos.

b. Alusión: En el texto aparece una alusión al pintor, al estilo o al género de la obra plástica.

c. Marcas indeterminadas: Esta subcategoría es mucho más restringida que las demás pues en el texto no existe una referencia transparente. Por lo tanto, sólo el lector perteneciente a una comunidad interpretativa específica será capaz de identificar el antecedente visual.

Estos dos modelos son necesarios para la interpretación ecrástica, ya que el hecho de determinar en qué grado se encuentra el referente visual dentro de un texto verbal es lo que demuestra qué tan profunda, corroborable y significativa es dicha relación intertextual. Lo anterior arroja luz con respecto a ciertas constantes en la obra de Antonio Souza. Es a través de estos modelos que podemos inferir dónde

²⁷⁴ *Ibid*, p. 38.

estaban fincados sus intereses literarios, cuáles eran los motivos que lo acercaban al arte y cómo se reapropiaba de ellos para volverlos suyos, diferentes a lo que eran en un principio.

Para finalizar este círculo interpretativo debemos acercarnos al papel del lector-receptor. ¿Cuál es su postura dentro y fuera de un ejercicio ecfrástico? Para responder a esta interrogante el último modelo que revisaremos será el de la ecfrasis contextual.

Sobre la ecfrasis contextual

Si bien el observador-lector es una parte fundamental para la ecfrasis, hasta este momento ha pasado desapercibido en los múltiples modelos. El teórico Hans Lund fue quien identificó el papel primordial que este personaje tiene en la construcción de los ejercicios ecfrásticos. De acuerdo con él, los textos que vinculan diferentes cuadros —con un alto grado de referencialidad o no—, suelen suponer la existencia de un observador —dentro o fuera del texto—, el cual se da a la tarea de correlacionar dichas imágenes representadas en un espacio y un tiempo. Dados estos niveles de relación, desprende dos tipos para identificarlos:

- Ecfrasis tiempo-contextual: las imágenes son vinculadas de dos maneras diferentes:
 - a) La representación pictórica de un objeto así como la representación verbal de una pintura o escultura le otorga momentos de reconocimiento al espectador-lector cuando dicho referente visual expone algunas conexiones con imágenes que ha visto en otras ocasiones. El espectador-lector visualiza pre-textos en la historia del arte, generalmente son temas tradicionales (anunciación, etc.), así como imágenes generalizadas. En este subtipo, el espectador-lector vincula las imágenes a partir de su memoria. Ése es el caso de los poemas de *Pequeño viaje*. Los referentes verbales y visuales de dichas obras remiten a tópicos cristalizados en nuestro imaginario cultural,

tales como las temáticas religiosas. Dichas imágenes, en su representación verbal, están inscritas en la diacronía.

- b) El observador-lector vincula las imágenes a través de una secuencia temporal que se halla en un presente de lectura, como en un cómic. A diferencia del punto anterior, las obras se inscriben en una secuencia sincrónica. En el caso de los textos de Antonio Souza, "Diego y los niños mexicanos" es un ejemplo de este tipo, debido a que los cuadros del artista son apreciados por el lector dentro de un lapso temporal específico y compartido. Como se verá más adelante, el poeta alude constantemente al receptor, como si fuera parte de dicha experiencia.
- Ecfrasis espacio contextual: En este plano siguiendo a Lund "las imágenes verbalizadas están unidas entre sí a través del espectador en el texto y a través de su espacio físico en el que éstas son contempladas: el espacio afuera del marco o el esbozo de las obras de arte en sí mismas. Los visitantes del museo sueñan con algún día poder observar a las figuras representadas en las pinturas salir de los marcos hacia el cuarto donde se encuentra el observador y poder interactuar juntos, por décadas ha enganchado la imaginación más allá de los talleres de los autores".²⁷⁵ Lo que este tipo de ecfrasis plantea es la incorporación de los personajes de las obras de arte al plano de realidad del espectador-lector y viceversa pues también el receptor puede pasar a formar parte del mundo pictórico delimitado por los marcos. En el caso de Souza, quizás la corporeidad de dichos personajes no sea tan notoria, pero el autor sí apela a ellos como sus interlocutores, los extrae de su espacio y los acerca al suyo. En algunos casos no obtiene respuesta como en los poemas "Duccio" y

²⁷⁵ La cita original es la siguiente: "the verbalized images are linked to each other through the viewer in the text and through his physical space in which the images are contemplated: the space outside the frame or outline of the works of art themselves. The museum-visitors' dream of one day being allowed to watch the figures represented in the paintings step out of the frames into the room of the observer and mingle together, has for decades engaged the imagination within as well as outside the authors' workshops.", Hans Lund, "Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis" en *op. cit.*, p. 177.

"Bonaventura Berlinghieri", mientras que en otros la relación en el mismo espacio se experimenta casi tangible como en "Diego y los niños mexicanos". En sus interpretaciones correspondientes profundizaremos más acerca de estas características.

Después de haber efectuado este recorrido a través de los preceptos teóricos y diferentes modelos con los cuales es posible aprehender los rasgos ecfrásticos desde perspectivas complementarias, resulta pertinente abordar a profundidad los textos de este corte escritos por Antonio Souza.

LOS EJERCICIOS ECFRÁSTICOS DE ANTONIO SOUZA: INTERPRETACIONES

Como pudimos apreciar a lo largo del primer capítulo, literatura y arte para Antonio Souza fueron dos caras de la misma moneda. Si retomamos el recorrido a través de sus producciones literarias y gestiones artísticas, veremos que la interdependencia de ambas artes en su vida y producción es innegable. En algunos casos la relación es más evidente. Ejemplo de ello son sus textos ecfrásticos donde la intertextualidad entre ambos lenguajes condensados en un sólo soporte (el escrito) se exhibe ante los ojos de sus lectores-espectadores.

Al inicio de este capítulo, mencionamos que este segundo apartado estará compuesto por las interpretaciones de un corpus literario cuidadosamente elegido, donde se refrendan las tendencias estéticas de Souza. Estos escritos, además de complacer al autor en una apología dedicada a sus dos grandes pasiones, cuentan con la intencionalidad de ser compartidos. Antonio Souza logró externar sus gustos personales al mundo a la espera de que sus potenciales receptores se comprometieran a jugar con él; esto es, que indagaran, refirieran y se maravillaran con las piezas y artistas que estimularon las preferencias estéticas del autor.

La aparición de textos ecfrásticos dentro de la obra de Antonio Souza está inscrita en diversos marcos contextuales. Sus primeros acercamientos a esta práctica literaria aparecen en su tercer poemario *Pequeño viaje (enero-marzo 1950)*, editado

en 1951.²⁷⁶ Posteriormente, adoptando la faceta de crítico de arte, Souza hablará y poetizará acerca de varios artistas mexicanos, entre ellos Diego Rivera, Alice Rahon, Francisco Toledo y Pedro Friedeberg; dichos textos aparecerán en fascículos culturales y publicaciones especializadas de la época, tales como la revista *Artes de México* y el suplemento cultural del periódico *Novedades, México en la Cultura*. Cada uno de estos textos dependiendo de su soporte de publicación posee características particulares, por lo que hemos decidido agruparlos de acuerdo a las publicaciones que los albergan.

PEQUEÑO VIAJE: UNA ODA A LOS CLÁSICOS

Pequeño viaje es la compilación de las memorias poéticas personales de la travesía europea efectuada por Antonio Souza a sus 22 años. La estructura del libro corresponde al itinerario de viaje de Souza: los poemas se encuentran agrupados en secciones que reciben el nombre de las ciudades visitadas, con lo que genera unidades de sentido articuladas según los rasgos característicos de cada lugar. Asimismo, en este poemario aparecen plasmadas pequeñas postales de momentos específicos del viaje, entre ellas sensaciones, paisajes, peculiaridades de personajes intermitentes, recuerdos plagados de nostalgia, instantes congelados en el tiempo y diálogos con varias obras de arte. Si bien los rasgos visuales predominan a lo largo de toda la compilación, en este apartado sólo nos enfocaremos en aquellas muestras que nosotras consideramos meramente ecfrásticas.

Dadas las coordenadas geográficas indicadas por los paratextos de *Pequeño viaje*, es posible inferir que los encuentros con las piezas de arte detonadoras de los poemas se llevaron a cabo en galerías y museos del viejo continente, principalmente en "Floencia".²⁷⁷ De los 20 poemas incluidos en esa sección, seis responden a una

²⁷⁶ En las próximas alusiones a *Pequeño viaje* se prescindirá de su subtítulo por cuestiones de practicidad.

²⁷⁷ Al menos dos de las pinturas referidas en ese apartado, *Madonna Rucellai* de Duccio y el díptico *Madonna con Niño y Santos* del Taller de Bonaventura Berlinghieri, formaron parte del acervo de la Galería de los Uffizi en 1948, dos años antes de que Souza emprendiera su viaje. Con ello inferimos que fue en ese recinto donde Souza contempló dichas piezas.

representación verbal de expresiones plásticas. A su vez, en el capítulo "Lucerna" encontramos el poema "Durero", otro ejercicio efrástico, lo cual se resume en un total de siete poemas que se realizan bajo este proceder.²⁷⁸

Casi todos los referentes visuales elegidos por Souza como temas predominantes para estas composiciones poéticas aluden a escenas religiosas, entre ellas hace énfasis en la vida de los santos y algunos pasajes bíblicos tales como la anunciación de la Virgen y la crucifixión de Cristo. El único poema que queda exento de estas temáticas es "Ucello" [sic], basado en la obra representativa de la batalla de San Romano, pintada por el artista italiano que da nombre a dicho texto.

Es interesante recordar la función social-religiosa de estas piezas artísticas en su contexto: su creación respondía a la necesidad de fijar a través de la imagen el conocimiento de la doctrina católico-cristiana,²⁷⁹ la cual era una interpretación del artista en relación con prácticas devocionales sobre los textos bíblicos convirtiéndose así en una de las formas tradicionales de la ecrasis. Al rescatar dichas piezas, Antonio Souza produce un retorno a la palabra en este ciclo efrástico con sus propias intenciones. En esta nueva re-presentación focalizará lo que es importante para él; la relación íntima que experimentó con esas pinturas será el sostén de sus composiciones poéticas, entablando un diálogo personal con cada una de las piezas. En este sentido su labor reinterpretativa se vincula con lo que el

²⁷⁸ Es importante hacer hincapié en que, a pesar de que Souza se apropie de dichas obras para generar nuevos textos, éstas no forman parte de su discurso estético principal; es decir, los niveles de selectividad entre los referentes visuales de *Pequeño viaje* frente a los otros ejemplos aquí incluidos divergen. Estas piezas *se cruzaron* en su recorrido por dichas ciudades, estaban allí, no tuvo que buscarlas, a diferencia de la rigurosa selección de obras expuestas en su galería, donde el autor ejerce el papel de curador y no el de visitante. Es en ese espacio delimitado donde Souza cuenta con absoluta libertad para interactuar con los objetos que expone y generar nuevos sentidos.

²⁷⁹ Un claro ejemplo de la función social de la obra de arte dentro de su contexto original se puede retomar en el texto de Baxandall, quien explica la función del retablo: "Retablo' —no es, en el sentido que tenía entonces, una categoría de nuestro propio tiempo. ¿Qué quería decir? Significaba, ante todo, una imagen religiosa— una sensible clase de objeto que tenía tres funciones canónicas: narrar la escritura de forma clara, provocar un sentimiento apropiado sobre la cuestión narrada e imprimir éste en la memoria". Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 124. Aunque sólo hay un retablo referido dentro de los poemas de Souza, "Anunciación de Simone Martini", es interesante notar la reinterpretación personal del autor de un objeto alejado de su contexto original y que, a su vez, está basado en las Sagradas Escrituras.

teórico Hans Lund asume como el proceder ecfástico de aquellas personas que dominan el arte del lenguaje y lo acercan al arte:

El poeta y el novelista trabajan desde diferentes suposiciones y objetivos, interpretan de una manera más creativa; ellos se concentran en aquellos elementos en el cuadro que sirven a sus propósitos y descartan, o no ven, los otros. Al mismo tiempo, ellos son libres de relacionar estos elementos a esferas que están fuera de la estructura y el campo semántico de este cuadro.²⁸⁰

El espíritu poético de Antonio Souza compuso siete creaciones literarias, las cuales —voluntaria o involuntariamente— devinieron en ejercicios ecfásticos. El joven poeta demuestra el mismo tono en cada una de sus interpretaciones sobre las obras que cruzaron su camino azarosamente por Europa, por lo que la estrecha relación temática y formal entre poemas permite su análisis en conjunto.

Para reconocer el tipo de relación que este autor llevó a cabo en su proceder literario será necesario apoyarnos en las distintas teorías sobre modelos ecfásticos que se han discutido previamente y con ello comprender el impacto que tuvieron el arte y la literatura en su desarrollo creativo como escritor. Sin embargo, debido a la amplia extensión de cada modelo, sólo se retomarán aquellos puntos que corroboren la labor de Antonio Souza con respecto a la equiparación de las representaciones verbales con las representaciones visuales. Posteriormente, cada uno de los poemas ecfásticos incluidos en *Pequeño viaje* se analizarán individualmente para profundizar en aquellos detalles de la imagen que el autor privilegia sobre otros.

En primer lugar, según la naturaleza de los referentes visuales de estos poemas podemos hablar de la ecfasis referencial, pues todas estas obras hasta nuestros días pueden ser visitadas en diferentes museos y colecciones; esto es, son objetos con una existencia real. El tipo de modelo pictórico al cual responde cada uno de estos poemas es uno-a-uno, donde se relacionan unívocamente un texto visual con uno verbal. Sin embargo, todas estas composiciones poéticas forman parte de una serie

²⁸⁰ El texto original es el siguiente: "The poet and the novelist, interpreting creatively, work from different assumptions and aims; they concentrate on those elements in the picture which serve their purposes and disregard, or do not see, the others. At the same time, they are free to relate these selected pictorial elements to spheres outside the structure and the semantic field of the picture."; Hans Lund, "Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis" en *op. cit.*, p. 173.

por lo que si el lector-espectador los lee desde dicha perspectiva, semeja el formato de una galería de imágenes, categoría perteneciente a los enlaces ecfrásticos. El receptor adquiere la sensación de recorrer una sala de exposiciones, dentro de la cual los límites entre una obra y otra son claros.

De acuerdo con el modelo de escalas, se puede afirmar que estos poemas son altamente comunicativos y selectivos. La comunicatividad proviene directamente de sus títulos; seis de ellos nombrados como el apellido de los pintores de la obra acerca de la cual hablarán ("Durero", "Cimabué" [sic], "A la manera de Bonaventura Berlinghieri", "Bonaventura Berlinghieri", "Duccio" y "Ucello" [sic]), mientras que el séptimo, "Anunciación de Simone Martini", se muestra aún más transparente con respecto a su pre-texto, ya que clarifica desde el principio el nombre de la obra plástica a poetizar. Asimismo, estos poemas presentan un alto grado de selectividad al enfocarse en elementos específicos de cada una de las iconografías; el autor no realiza una descripción exhaustiva y completa de cada imagen sino que explora detalles, gestos y temáticas particulares. Tal como se mencionó previamente, la experiencia intimista y el diálogo entre el autor y las obras de arte consolidan su selectividad; lo importante no es qué vio el poeta, sino cómo y qué despertó en él.²⁸¹

El carácter personal dentro de cada poema de esta selección es el elemento que invita al lector a acercarse a las obras de arte a través de la escritura, pero siempre guiado por la mirada del yo lírico, como si estuvieran en un recorrido al interior de una galería. Esto apela al receptor desde el modelo de la ecfrasis espacio-contextual; el encuentro con las obras parece acontecer en el mismo espacio. Por ejemplo, primero se tienen los "Rostros pequeños/ cansados de vigilia"²⁸² del *Crucifijo de Arezzo* de Cimabue, posteriormente se dialoga con la *Ruccelai Madonna* de Duccio: "Me miras, Señora/ mostrando a tu hijo/ más [sic] yo veo la estrella/ que en tu frente

²⁸¹ Cuando nos referimos al diálogo no pensamos que esto lo incluya en la categoría de dialogicidad. Dicha etiqueta se aboca a una discusión donde los argumentos y las cuestiones giren en torno a la diferencia de soportes. Por su parte, el diálogo de Souza con las pinturas ni siquiera repara en dicha característica como una barrera.

²⁸² Antonio Souza, "Cimabué" en *Pequeño viaje*, p. 95.

me mira”²⁸³ y así sucesivamente el lector se convierte en un espectador mientras pasa las páginas de este apartado de *Pequeño viaje*. Asimismo en el plano de la ecfrasis tiempo-contextual el receptor tiende puentes constantemente con los grandes tópicos de la pintura religiosa, aludiendo a la memoria implícita en el imaginario cultural de cada lector.

Es indispensable realizar una interpretación individual sobre las características de cada poema de esta selección, ya que ésta permitirá conocer con claridad los procedimientos poéticos, los referentes y la selección de ciertos elementos visuales sobre otros en la obra de Souza. La disposición de las interpretaciones de los poemas respetará el índice de *Pequeño viaje*, donde el primero con dichas cualidades ecfrásticas es “Durero”.

Formado por 13 versos carentes de rima y agrupados en tres estrofas, en este poema queda indicado desde el título que se poetizará en torno al artista alemán Alberto Durero. Esto le permite al lector especular si se tratarán aspectos artístico-biográficos de dicho personaje o si se referirá sobre una obra en específico. La duda desaparece al leer los primeros cuatro versos, que apuntan al grabado de 1501 *San Eustaquio*,²⁸⁴ mártir cristiano que al ver la cruz de Cristo entre los cuernos de un ciervo se hincó ante él: “¿Dónde está la selva/ donde habita el ciervo/ ante el cual/ se hinca el santo?”²⁸⁵

Además de aludir directamente a la imagen, la voz poética especula acerca de lo que se encuentra más allá del grabado: la selva donde habita el ciervo, así como las peculiaridades de este lugar: “¿Dónde, el oloroso musgo/ con las armas en reposo?” (pp. 54-55). A pesar de que aparezcan en la imagen las armas, éstas se

²⁸³ Antonio Souza, “Duccio” en *Pequeño viaje*, p. 96.

²⁸⁴ Nos permitimos efectuar esta especulación ya que al ser un grabado existían múltiples réplicas del mismo, las cuales se encontraban en manos de colecciones privadas, principalmente. En este caso, “Durero” está en el apartado de la ciudad suiza Lucerna. Es muy probable que durante su viaje haya tenido contacto con dicha obra, acerca de la cual se sabe que se hallaba en colecciones austriacas.

²⁸⁵ Antonio Souza, “Durero” en *Pequeño viaje*, pp. 54-55. El resto de los ejemplos extraídos de este texto estarán referidos de manera parentética en el cuerpo textual. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

encuentran en el cinturón del entonces soldado romano. El hecho de que la voz poética apele a la selva como el lugar donde las armas se encuentren en reposo define la atmósfera divina de este sitio, hogar del ciervo y del Creador. Se trata de un tiempo pasado que quedó plasmado como un instante nostálgico en la pieza de Durero. De esta manera se convierte en un momento sagrado que no vuelve más, como si la añoranza del mito del santo fuera latente.

En los versos 7 y 8 se detiene la descripción de este lugar sacro para la interpelación de la voz poética a una segunda persona, localizada fuera de la imagen: "¿Dónde, vida mía/ encontrar lo perdido?" (p. 54). Asimismo, el sentido de la pregunta sigue presente en los últimos cuatro versos, a pesar de la falta de los signos de interrogación: "Y esos pétalos/ de carne hechos,/ esas flores/ sobre las cuales/ acóplanse las aves" (p. 55). La voz poética más que exponer acciones, fija imágenes y estados. A pesar de que éstos sean ajenos a lo plasmado por Durero en su grabado, bien podrían pertenecer al escenario de la obra.

En este poema al ser seleccionadas ciertas particularidades del grabado se genera un discurso nuevo: la voz poética destaca al ciervo como foco y con base en él construye una historia que se narra a través de una serie de imágenes; esto es, especula acerca del lugar de procedencia del mamífero y describe peculiaridades de este sitio: oloroso musgo, pétalos de carne, flores sobre las cuales se posan las aves. Por lo tanto, las primeras dos estrofas se apegan a la descripción del grabado apelando así al impulso narrativo acerca del cual hablaba Heffernan. Sin embargo, la tercera estrofa se separa por completo tanto de la imagen como de la narración; no cuenta acciones, sino que enumera elementos naturales con la finalidad de evocar un espacio de manera poética, y no un tiempo con aires secuenciales. De esta manera, el grado de referencialidad es intermedio cuantitativamente, pues si bien las primeras dos estrofas son descriptivas, la tercera se aleja de lo contenido en el grabado. A partir de los elementos de *San Eustaquio* el poeta construye una nueva realidad, separada de un anclaje total a la imagen.



Alberto Dürero, *San Eustaquio*, ca. 1501, grabado, 35.7 x 26 cm.

Dentro del apartado "Florenia" encontramos los seis poemas efrásticos restantes. Esta ciudad italiana se ha distinguido por ser un hervidero cultural dentro del viejo continente. Uno de los centros que reúne mayor cantidad de piezas artísticas correspondientes a los períodos medievales y renacentistas del arte es la Galería de los Uffizi, sitio de inspiración para Souza. Asumimos esto ya que varias de las pinturas que fungieron como motivo para los poemas que revisaremos a continuación ya formaban parte de dicha colección para 1950.

Entre las obras plásticas seleccionadas por el poeta resalta el hecho de que éstas pertenecen a los períodos del Ducento y Trecento italianos, (exceptuando el grabado de Durero y *La batalla de San Romano*, obra del Cuatrocento). El Ducento, presente a lo largo del siglo XIII, se caracterizó por la recuperación y reinterpretación de elementos del arte bizantino en cuanto a técnicas y temas.

Ahora bien, más allá de sus aportaciones a la historia del arte, los movimientos artísticos previamente mencionados no formaron parte del canon; es decir, las obras elegidas por Souza en su contexto de exhibición (la Galería de los Uffizi) pueden ser consideradas como "menores" y "antiacadémicas", reforzando el postulado del profundo interés de nuestro autor por las manifestaciones extrañas y atípicas del arte.

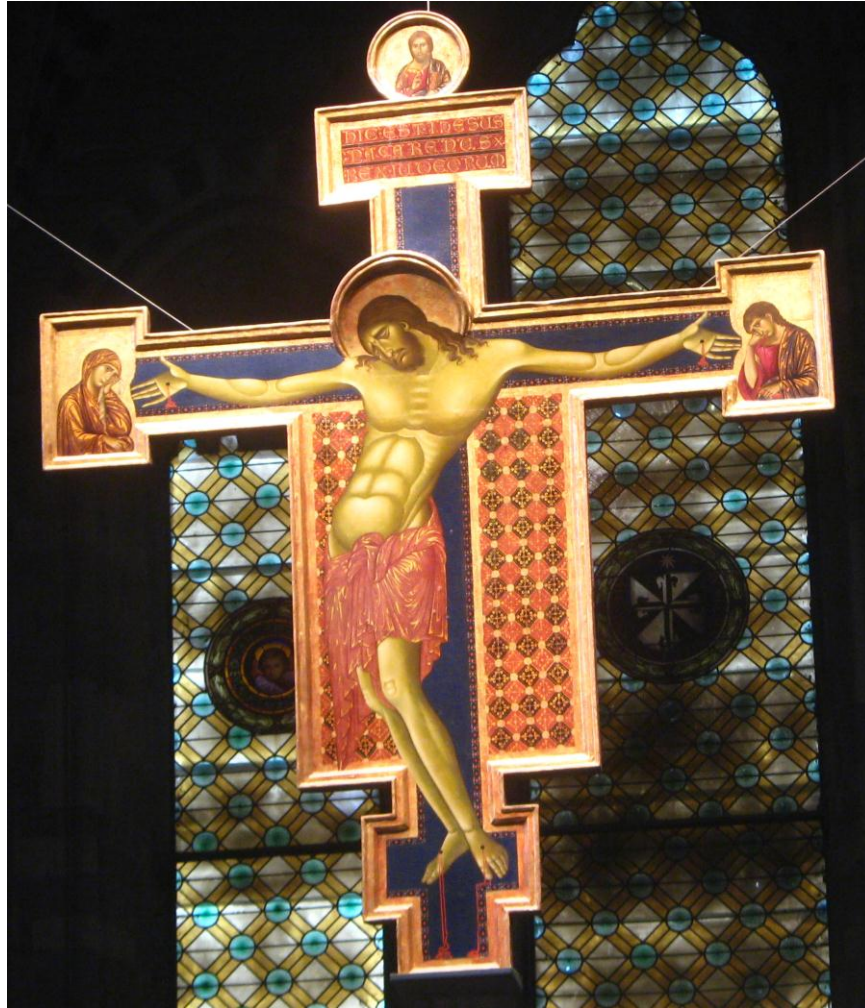
Estos poemas tienden a la brevedad, con la excepción de "Anunciación de Simone Martini", compuesto por 35 versos. Aunque en ninguno se manifiesta la rima, los versos tienen un patrón silábico más o menos estable, el cual oscila entre 2 y 7 sílabas por verso.

"Cimabué [*sic*]" es un poema de una sola estrofa compuesta por 11 versos que mantienen una regularidad aproximada de 6 sílabas por verso. En él, la voz poética guía la descripción de un crucifijo desde lo general hasta lo particular. El referente al cual alude la pieza poética es el *Crucifijo de Arezzo*, de 1270, realizado por el artista que da nombre a esta composición.

En el primer verso la voz poética menciona al Cristo que se encuentra en un plano principal, aquel que captura inmediatamente la vista del espectador, en este caso se resalta por su vivo color verde: "Verde Cristo/ y en la Cruz/ San Juan/ y la Dolorosa".²⁸⁶ Ésta es la única mención a la paleta de color del crucifijo, pista para establecer el *Crucifijo de Arezzo* y no otro como referente del poema. Posteriormente en los vv. 2 a 4 introduce a los personajes que acompañan al

²⁸⁶ Antonio Souza, "Cimabué" en *Pequeño viaje*, p. 95. Las siguientes referencias a este poema estarán indicadas entre paréntesis en el texto. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

crucificado en los extremos laterales de la cruz; como los versos advierten, se trata de la Virgen Dolorosa y San Juan.



Cimabue, *Crucifijo de Arezzo*, Tempera y oro en panel, c. 1270, Iglesia de San Domenico, Arezzo.

La voz poética en los versos 5 y 6 sutilmente refiere sólo a los rostros de estas figuras y les atribuye rasgos de cansancio provocados por la vigilia. No obstante, la mirada se desvía de nuevo en los tres versos subsecuentes para enfocarla solamente en sus bocas. A medida de que esta voz continúa con su descripción, atribuye características que no son explícitas en la obra, hasta desembocar en lo que parece ser una interpretación propia del yo lírico: “Sus bocas sin beso,/ ausentes esperan”

(p. 95). La experiencia de la muerte, de acuerdo con la voz poética, sólo puede llevar a la ausencia.

"Cimabué [sic]", dentro del modelo diferencial planteado por Robillard, ocupa la categoría concerniente a la descripción la cual, a diferencia de la estructura análoga, donde los textos se apegan verbalmente lo más posible a la imagen, sólo le permite al lector "ver" ciertas partes focalizadas del objeto plástico; en este caso, el crucifijo. Asimismo, dentro de la categoría atributiva se encuentra en el nivel de alusión, debido a que especifica el nombre del artista, mas no el de la obra sobre la que versa.

Un recorrido similar puede ser apreciado en "Duccio", poema de 7 versos, el cual refiere a la obra *Rucellai Madonna* de dicho artista. A pesar de su brevedad, se describen todos los elementos presentes en el retablo: la Madonna, el niño, el trono, los seis arcángeles; también hace énfasis en los pequeños detalles, como la estrella en la frente de la Madonna. Sin embargo, en esta composición, el yo poético apela a un interlocutor, en este caso la Virgen. Esto queda establecido desde el primer verso: "Qué grande eres, Señora".²⁸⁷ Esta interpelación permite que, en los versos subsecuentes, quede plasmada la relación obra-espectador, representada por la voz poética a través del juego de miradas: "Me miras, Señora/ mostrando a tu hijo/ mas yo veo la estrella/ que en tu frente me mira" (p. 96). De esta manera, en tan sólo 7 versos Souza logró establecer un ambiente íntimo y de intercambio, reflejando cabalmente su experiencia con esta obra. La referencialidad, más allá de describir la paleta cromática o las características inherentes a la imagen, se centra en los elementos básicos que componen esta obra de Duccio. Es muy claro cómo la Virgen traspasa sus límites materiales y se posiciona en el mismo espacio que ocupa el yo poético. A su vez, si despojáramos al poema de su título, a menos que el receptor fuera una persona docta en iconografía religiosa, no sería posible leerlo como un texto ecfrástico, el cual nos permite conocer con mayor detalle los recorridos y

²⁸⁷ Antonio Souza, "Duccio" en *Pequeño viaje*, p. 96. Las siguientes referencias a este poema estarán señaladas entre paréntesis en el texto. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

preferencias visuales de Souza, así como los diferentes niveles en los cuales entabló estos diálogos literarios con obras artísticas.



Duccio, *Rucellai Madonna*, 1285, Tempera en madera, Galería Uffizi, Florencia.

El siguiente poema con tonos ecfrásticos dentro del apartado "Florencia" es "A la manera de Bonaventura Berlinghieri". Compuesto por 10 versos, desde su título se muestra diferente al resto de la selección, ya que no alude directamente a Berlinghieri, sino a su modo de producción particular. Por lo tanto, "A la manera de Bonaventura Berlinghieri" aborda el problema de autoría frecuente en sus tiempos de producción; Souza sabía eso y es por ello que efectúa tal distinción desde el

principio. Pero lo diferente no se detiene ahí; lo descrito en el poema no es un cuadro en sí mismo, sino un detalle localizado en la esquina inferior izquierda del díptico *Madonna y niño con santos y Crucifixión*.



Taller de Bonaventura Berlinghieri, *Madonna y niño con santos y Crucifixión*, ca. 1260-70, Galería Uffizi, Florencia.

En el cuerpo del poema se describe la escena donde el arcángel Miguel atraviesa con una lanza a un dragón por la boca; también menciona a las escoltas del arcángel: dos monjes que, gracias a sus vestiduras, podemos identificar como franciscanos (el que presenta los estigmas es San Francisco de Asís; el otro puede ser cualquiera). Otro de los aspectos interesantes a destacar es la poetización de factores técnicos y materiales. En los dos versos finales, la voz poética dice: "y sus

capuchas siguen,/ el ritmo de un viento dorado".²⁸⁸ Si nos remitimos al retablo, el fondo de éste es color dorado, mientras que ambas capuchas apuntan a la derecha, como si un viento las estuviera agitando. Este énfasis en el movimiento visual no había aparecido antes. El poeta interpreta como "movimiento" un índice espacial. Es decir, Souza le otorga a una escena estática un dinamismo que diverge de su época de producción; en este díptico aún no estaba completamente desarrollada la técnica del escorzo.

En este poema, la voz poética sólo se dedica a describir, por lo que el grado de referencialidad es muy alto a pesar de que sólo se hable de un fragmento del díptico. Esta descripción tiene tintes poéticos: "Para que él/ introduzca una lanza/ inútil de poesía y tormento" (p. 97). Así, el autor se reapropia de este tópico y le otorga una nueva carga semántica a lo que observa y describe.

Por su parte, en los 17 versos de "Bonaventura Berlinghieri" se parte de lo general a lo personal en la descripción del retablo *El estigma de San Francisco*. Los primeros 2 versos sitúan el lugar de la acción donde se lleva a cabo la descripción que hará la voz poética: junto a una casa rosa. Posteriormente, introduce al personaje principal de la obra: San Francisco de Asís. La escena es descrita por la voz poética con un alto grado de similitud con lo que se muestra en la pintura. Las referencias son transparentes. Se menciona la casa rosa, a San Francisco adolorido y el momento en el cual recibe el estigma de parte del ángel: "recibe la estigma/ de un ángel complicado/ que es Dios/ en forma de cruz,/ alas, aureolas y dorado".²⁸⁹ En este fragmento la descripción del poeta se centra en cualidades formales y cromáticas; describe la postura del ser alado, así como sus rasgos distintivos: sus alas y aureola. Asimismo, al mencionar la tonalidad dorada que lo acompaña

²⁸⁸ Antonio Souza, "A la manera de Bonaventura Berlinghieri" en *Pequeño viaje*, p. 97. Las siguientes referencias a este poema estarán marcadas entre paréntesis en el texto. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

²⁸⁹ Antonio Souza, "Bonaventura Berlinghieri" en *Pequeño viaje*, p. 98. Las siguientes referencias a este poema estarán indicadas entre paréntesis en el texto. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

refuerza una lectura visual. Souza lee y describe la obra de izquierda a derecha, asemejando su gramática visual a los procesos de lectura occidentales.



Taller de Bonaventura Berlinghieri, *El estigma de San Francisco*, s/f, Galería Uffizi, Florencia.

Sin embargo, es hasta el verso 10 que comienza la interacción de la voz poética con la obra. La mención del pronombre “yo” en el verso 13 sitúa a la voz como parte de la acción. El yo poético juega con la intertextualidad de la leyenda de San Francisco de Asís, quien tenía una llaga en su costado similar a la de Cristo, entablando una relación directa con el santo, una mezcla de intimidad y pudor, dotando a la voz poética del conocimiento de lo privado: “¡Ay! San Francisco/ con tus pies y manos/ llagado,/ yo bien sé que aún,/ en tu costado,/ hay otra herida/ que por decoro/ no me muestras” (p. 98). De esta manera se cancelan los límites entre la

imagen y su espectador. Santo y poeta conviven en un mismo nivel, hecho que remite, una vez más, a la ecfrasis espacio-contextual. Este monólogo construye un universo patético donde la voz poética se imprime en el dolor visual del santo en su imagen.



Simone Martini y Lippo Memmi, *Anunciación*, 1333, Tempera en panel, Galería Uffizi, Florencia.

Tal como mencionamos previamente, "Anunciación de Simone Martini" es el único poema que marca su referencia desde el título. Este imponente retablo realizado por Simone Martini y Lippo Memmi en 1333 marca el punto de partida para los 35 versos que le dedica Souza. Una vez más, el yo lírico comienza apelando directamente a su interlocutora: la Virgen. Esto queda constatado en el uso de verbos conjugados en segunda persona: "te repliegas en tu silla, [...] pusiste azucenas, [...]"

serías madre, [...] cubres tu pecho",²⁹⁰ entre otros. Asimismo, hace hincapié en su carácter, el cual "lee" en la imagen, donde destaca el gesto fruncido y una actitud huraña.

Partiendo desde el referente visual son identificados y descritos tres momentos temporales que conviven en el retablo: el momento previo a la llegada del arcángel, el instante en el cual éste se manifiesta y da su mensaje y la actitud adoptada por la Virgen después del anuncio. De esta manera, podemos afirmar que esta ecfrasis exalta el impulso narrativo a partir de la visualidad; el momento pregnante referido previamente puede ser identificado con claridad.

En el momento previo, la voz poética describe el estado en el cual se hallaba la Virgen antes de la llegada del ángel: "Con cuánto aliño/ arreglaste tu alcoba/ y en el suelo pusiste/ azucenas,/ para que cuando tú leyeras,/ se viniera su olor" (p. 99). Es dentro de este ambiente que el arcángel hace su aparición: "Mas vino el ángel,/ con túnicas al viento/ y te dijo que serías madre" (p. 99); éste es el momento preciso retratado en el retablo, ya que es posible vislumbrar cómo, en línea recta, las palabras del arcángel tocan —de manera literal— el manto de la Virgen, mientras que las túnicas del arcángel se balancean hacia el costado izquierdo. La voz poética refiere después: "Juegos de oro/ y geometría/ tu estrella al hombro/ María, como una joya/ relumbra/ y nada pide tu aureola" (p. 100). En los versos anteriores se alude, primero, a la gama cromática y forma de la obra plástica; se desprende de la descripción neta por un momento para evocar la construcción del retablo, plagado de motivos dorados y simetrías, tales como la estrella de la Virgen, ubicada sobre su hombro izquierdo. Una vez descrita la intensidad del momento a través de los tonos dorados, la voz poética nos devela el "después" de la Virgen: "Cubres tu pecho María/ con una mano de sueño" (p. 100). La voz poética interroga a María insinuando que la anunciación es un acto doloroso físicamente, el cual quema: "¿Acaso quema tanto el Espíritu Santo?" (p. 100), idea que refuerza en los últimos

²⁹⁰ Antonio Souza, "Anunciación de Simone Martini" en *Pequeño viaje*, pp. 99-100. Las siguientes referencias a este poema estarán anunciadas entre paréntesis en el cuerpo textual. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

dos versos del poema: "Palomita de perfil/ que te hiere, María" (p. 100); señalando la presencia del Espíritu Santo, de quien se desprenden rayos dorados hacia el rostro de la Virgen. Nos atrevemos a especular que esta alusión a una sensación de ardor provocada por un calor intenso pudo haber sido rescatada de las características del Espíritu Santo en Pentecostés, donde otorga lenguas de fuego a los apóstoles. No obstante, el diálogo que se entabla entre la voz poética y la Virgen es sumamente personal e íntimo. Tal como sucede en "Bonaventura Berlinghieri" son los símbolos de dolor divino los que conectan a los interlocutores; desentrañar estos misterios, cuestionarlos, profundizar en ellos son algunas de las intenciones principales por parte del poeta frente a estas iconografías.

Es importante destacar en este poema la mención a los sentidos que van más allá del plano visual, los cuales aportan otras sensaciones que se pueden perder en la expresión plástica. Además del olfato con las azucenas y el tacto con el ardor y las heridas, la gama de sensaciones térmicas también se ve representada en el "mármol frío" sobre el cual se hincó el ángel. Souza buscaba acercar a los espectadores-lectores una nueva concepción de la obra plástica; este retablo a través de su poema debía de ser aprehendido a través de toda la gama sensorial, profundizando así en su significado y aumentando la empatía hacia ese momento bíblico.

También vale la pena resaltar las cualidades dinámicas de las acciones plasmadas tanto en el poema como en la imagen. Cuando el ángel llega para dar la noticia a María, su túnica se mueve al ritmo del viento, movimiento que pervivirá durante los últimos dos tiempos señalados: "donde sus pliegues/ se siguen, en sombra, en río" (p. 100). Este dinamismo se contrapone con la velocidad de su mensaje, ya que cuando pronuncia sus palabras lo hace despacio. Este poema además de ser sumamente comunicativo y referencial, posee un alto grado de estructuralidad. "Anunciación de Simone Martini" alude desde lo formal, lo matérico, lo cromático y lo temático a su pre-texto. A su vez, la estructuralidad se ve reforzada en el concepto original del retablo. Como mencionamos anteriormente, este formato tenía como objetivo dar a conocer a través de lo visual ciertos pasajes

bíblicos. De esta manera, el poema de Souza está construido como un retablo, pues cuenta con todos los elementos anteriormente explicados.

Por último, el hecho de que el yo poético describa vívidamente las sensaciones de los personajes referidos en la imagen refuerza la idea de que se trata de una ecfrasis del tipo espacio-contextual. En este caso, a diferencia de los demás poemas referidos, en vez de que los personajes salgan al mundo del espectador, el poeta entra a los terrenos donde se sitúa la acción de la anunciación.



Paolo Uccello, *La victoria sobre Bernardino della Ciarda*, ca. 1438-1440, tempera de huevo con aceite de nuez y aceite de linaza en madera de poplar, 182 x 323 cm, Galería Uffizi, Florencia.

"Ucello [sic]" es el último de los poemas ecfrásticos incluidos en *Pequeño viaje*. La obra de arte acerca de la cual trata es *La Batalla de San Romano* del pintor italiano Paolo Uccello. A diferencia de los demás poemas incluidos en este grupo, esta obra fue creada a mediados del siglo XV bajo los estándares técnicos e intencionales del Renacimiento. Compuesta por tres paneles, Souza sólo poetiza en torno al central, conocido como *La victoria sobre Bernardino della Ciarda*.

En los 16 versos de este poema es posible identificar los elementos principales que componen esta representación, bajo una perspectiva distinta: la figura del gran

guerrero es encarnada por los caballos, no por los caballeros. La única mención que se hace con respecto a dicha figura humana ocurre en los últimos cuatro versos bajo un matiz muy interesante: "¡Guarda! que tu caballero/ herido de lanza mortal/ se inclina, hacia la nada/ de la plástica".²⁹¹ En este apartado sucede lo inevitable en una batalla: los hombres mueren. Pero el destino de esta muerte es percibido por la voz lírica como algo más allá del pacto implícito establecido en la pintura. La figura de este caballero herido se localiza en el centro de la imagen, congelada en el instante previo a la caída hacia atrás. Sin embargo, el plano donde podría caer hipotéticamente no se encuentra representado. "Hacia la nada de la plástica" (p. 101) es el reconocimiento de los límites que impone la materialidad de una obra de arte, así como la falta de una temporalidad narrativa sobre la cual el autor se rehúsa a poetizar en este texto.

Este poema posee altos grados de comunicatividad, referencialidad y selectividad; en él se encuentran indicados el nombre del pintor, así como ciertos elementos decisivos para la identificación del referente visual. Además, se vale de otra de las categorías pertenecientes a este modelo: la autorreflexividad; Souza problematiza en torno al soporte plástico, rasgo que no había sido expuesto de manera tan evidente en el resto de los poemas. Al direccionar la muerte del caballero hacia la nada de la plástica reflexiona acerca de los límites matéricos de la visualidad. Aquí no le da oportunidad a la historia para que continúe sino que, en el supuesto de que ésta traspase sus límites, se disolverá en un espacio y tiempo nulos.

"Ucello [*sic*]" es la composición que clausura la serie de poemas ecrásticos contenidos en *Pequeño viaje*, sin embargo resta en el lector la sensación de haber compartido la experiencia de recorrer museos y galerías con los ojos del poeta. El vínculo que Souza estableció con las obras de arte aquí expuestas dista mucho del de un simple visitante. Con focalizaciones particulares en diferentes rasgos, algunas más profundas que otras, el poeta construye un abanico de relaciones interpersonales

²⁹¹ Antonio Souza, "Ucello [*sic*]" en *Pequeño viaje*, p. 101. Las siguientes referencias a este poema se marcarán entre paréntesis dentro del cuerpo textual. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

con los personajes religiosos e históricos. Estos diálogos y consideraciones constituyen la peculiar manera de Souza de mirar las obras, no como vestigios ni enmarcadas en sus contextos de producción, sino como textos cercanos e íntimos, con una temporalidad limitada a una mirada personal y privada.

SOUZA Y SUS CONTEMPORÁNEOS: ECFRASIS POÉTICAS Y NARRATIVAS PARA SU TIEMPO

La siguiente serie de textos está compuesta por "A propósito de la última exposición de Alice Rahon", "Diego y los niños mexicanos", "En lo profundo del oscuro océano" y "Un microcosmos geométrico", todos ellos de la autoría de Antonio Souza. En estas creaciones literarias nos alejamos de las evocaciones poéticas a obras de periodos remotos, donde Antonio Souza dejaba al descubierto su profunda admiración por las obras maestras del pasado. Ahora el poeta, ya convertido en galerista, se aboca a exaltar las características más significativas a sus ojos del arte de su tiempo y de su espacio: las producciones artísticas creadas en México a mediados del siglo XX. Los medios de difusión también cambian. En lugar de incluirlos en una antología poética, se vale de los órganos de comunicación cultural más importantes de su época, entre ellos suplementos en periódicos y revistas especializadas, para expresar su respeto y gusto por el arte de su actualidad. Serán Alice Rahon, Diego Rivera, Francisco Toledo y Pedro Friedeberg los artistas afortunados de ser reinterpretados y evocados por la pluma de Souza.

Dentro de este grupo de textos, surgen dos divisiones con base en su género: los primeros dos estarán escritos en prosa, mientras que los últimos en verso. Asimismo, el tratamiento que ambos grupos poseen difiere el uno del otro. En los textos narrativos las relaciones ecfrásticas son mucho más descriptivas y, por lo tanto, más comunicativas y selectivas. Por el contrario, los poemas en su brevedad serán más alusivos, se encargarán de capturar un universo pictórico en escasos versos. Será necesario revisar cada uno de estos ejercicios ecfrásticos para construir desde sus particularidades el objetivo estético de Souza.

Rahon y Rivera: ejercicios ecfrásticos en publicaciones hemerográficas

En 1957 en el suplemento cultural *México en la Cultura*, Antonio Souza publicó una reseña sobre la exposición de Alice Rahon, "Los gatos", que albergó en su propia galería a principios de ese año. Esta nota, lejos de ser una aproximación formal y técnica a los cuadros de Rahon, demostraba el proceder narrativo que era natural para este autor. Como se ha señalado en la selección de poemas de *Pequeño viaje*, Souza tiene la capacidad de plasmar en palabras experiencias íntimas, que envuelven al espectador cuando éste se enfrenta ante una obra de arte. A diferencia de los críticos de arte tradicionales, quienes se enfocan más en cuestiones materiales, formales y temáticas, Antonio Souza demuestra su habilidad para crear universos de experiencias y sensaciones en una hoja de papel a partir de los lienzos de la pintora francesa con los que ha convivido.

Para demostrar esta diferencia entre una reseña de arte habitual y el trabajo de Souza, basta citar dos breves fragmentos de las notas escritas sobre este acontecimiento, las cuales fueron publicadas con una semana de diferencia. El primer ejemplo corre a cargo de Ceferino Palencia, reconocido crítico de arte, quien describe la exposición de Rahon de la siguiente manera:

Cada uno de los gatos creados por Alicia Rehon [sic], reservan en su agudo mirar, en sus indolentes o atentas actitudes, el misterio de sus vidas respectivas. Los veréis en acecho, dispuestos a arrojarse sobre sus presas, o en atención de paciente expectativa [sic] arqueando su lomo con la elasticidad que les concede su raza [...] ¿Qué decir de la técnica pictórica, empleada por la artista dominadora de todo recurso plástico? La misma belleza de tonalidades y el mismo equilibrio en volúmenes, el mismo buen gusto para complementar ritmos cromáticos bien resueltos en aquellos países de dulce ensueño.²⁹²

Por otra parte, el segundo acercamiento a esta exposición, escrito por Souza, contrasta con el tono del anterior:

Hoy hemos estado con los gatos de Alice Rahon. Hemos entrado a su aposento, en silencio nos miran y sus ojos nos cubren de una neblina ancestral. Los gatos fenicios, los gatos babilónicos, su heredero el gato de la granja nos juzgan. De sus bocas tercamente cerradas y en olvido no sale voz alguna. Su voz surge de los ojos

²⁹² Ceferino Palencia, "Una colección gatuna" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 24 febrero de 1957, p. 5.

y se transmite por esas orejas puntiagudas que a su vez reciben mensajes; sus bigotes tocan los dos extremos del mundo y se comban plenos de sabiduría[...].²⁹³

Cuando se comparan ambos textos no cabe duda de que el galerista se apropia de técnicas literarias como metáforas y sinécdoques para poder expresar su interacción con el arte, tomando en cuenta las sensaciones del espectador y alejándose de las descripciones vinculadas a la técnica y al estilo que dominaron en el texto de Palencia.

A la manera en que se efectuó con los poemas de *Pequeño viaje*, a continuación realizaremos un recorrido por los diversos modelos ecfrásticos aplicados a esta reseña. Las representaciones visuales en "A propósito de la última exposición de Alice Rahon" indican que estamos ante una ecfrasis referencial, en donde los objetos plásticos son reales, ajenos a una representación inscrita en la ficción. Asimismo, el tipo de relación que entablan los textos visuales y verbales es varios-a-uno, donde, especulativamente, las 24 obras que componían la exposición se encuentran representadas en un solo texto.

A la luz de los enlaces ecfrásticos, la interacción entre los referentes plásticos es simbiótica; es decir, es imposible escindir y distinguir un cuadro del otro, todos ellos forman un *continuum* de sentido. Según el modelo de escalas, en esta nota periodística encontramos un alto nivel de comunicatividad pues desde el título quedan indicados el nombre de la artista y el conjunto de obras acerca de las cuales se escribe. Aunado a ello, el autor se empeña en hacer presente a lo largo de la reseña de quién son los gatos pintados, pues dentro del texto aparece la frase "los gatos de Alice" en cinco ocasiones.

Por otra parte, ubicar el grado de referencialidad en este texto es complejo, ya que al ser simbiótico con sus representaciones visuales, no se pueden señalar características sobre una u otra obra en específico. Sin embargo, el criterio de

²⁹³ Antonio Souza, "A propósito de la última exposición de Alice Rahon" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D. F.), 3 marzo de 1957, p. 6. Las citas a este artículo estarán referidas de forma parentética en el cuerpo textual. Para consultar en su totalidad este texto, véase el apéndice 1.

selectividad sí aplica en un grado alto, pues Souza se empeña en destacar rasgos constantes de los cuadros de la muestra. Entre ellos sobresalen el énfasis en la mirada de los gatos: "[...] en silencio nos miran y sus ojos nos cubren de una neblina ancestral [...] su voz surge de los ojos y se transmite por esas orejas puntiagudas que a su vez reciben mensajes [...]" (p. 6), así como los rasgos de divinización de estos animales: "los gatos fenicios, los gatos babilónicos, su heredero el gato de la granja nos juzgan [...] los gatos de Alice miran frente a frente a la esfinge, como ella se reposan en ese desierto, como ella se desperezan y atrapan a la luna [...]" (p. 6).

Si aplicamos el modelo diferencial a esta narración, ésta formará parte de la categoría atributiva en el apartado de la alusión. Esto es, Souza no describe ni precisa sobre qué obra poetiza, sino que alude a un estilo recurrente en la producción de esta pintora, así como evoca temas, motivos y atmósferas propias de dicha muestra.²⁹⁴

Por último, el tipo de ecfrasis contextual representado en este texto es el espacial. En él, el espectador rompe las barreras entre lienzo y su propio espacio; es invitado por el autor para formar parte del mundo de los felinos: "Hoy hemos estado con los gatos de Alice Rahon" (p. 6). Con esta narración Souza pretende, además de explicitar su gusto personal por la obra de la francesa, compartir y provocar los mismos sentimientos en lectores y visitantes potenciales a la muestra, presentada en la GAS. Esta reseña al haber sido publicada en un periódico aumentó la cantidad de receptores, la cual es exponencialmente mayor a la de su libro *Pequeño viaje* el cual, con un tiraje de tan sólo 300 ejemplares, pudo haber tenido.

Si bien el texto "Diego y los niños mexicanos" posee múltiples puntos de contacto con el creado a partir de la exposición de Rahon, sus intencionalidades divergen. Para comprobarlo, es necesaria su interpretación.

²⁹⁴ Sobre esta exposición se profundizará en el tercer capítulo, en el apartado correspondiente a las relaciones ecfrásticas asociativas de corte surrealista. Véase pp. 169-183.

"Diego y los niños mexicanos" es un texto de dos páginas, con versión bilingüe, publicado en el número 27 de la revista *Artes de México*.²⁹⁵ Además del escrito de Souza, dicha publicación cuenta con la reproducción a color y en blanco y negro de 46 obras de Diego Rivera, todas ellas alusivas a la infancia. En su colaboración, Souza recupera un nutrido grupo de retratos de infantes —28 para ser exactos— y los sitúa en un nuevo espacio: el estudio del también muralista. Para conocer sus particularidades ecfrásticas, nos apegaremos a los modelos utilizados con el resto de los textos aquí presentados.

En primer lugar, la naturaleza de las representaciones visuales indica que estamos frente a una ecfrasis referencial. Asimismo, al igual que el texto sobre la muestra de Rahon, el tipo de interacción cuantitativa entre textos es varios-a-uno donde, de las 46 imágenes publicadas en este número, Souza acomoda 28 de manera referencial. Otro de los puntos de contacto con la reseña anterior es el tipo de enlace ecfrástico que porta esta creación: su intertextualidad es simbiótica en un nivel intermedio. Esto se debe a que el autor casi no incluye los títulos de las pinturas de caballete de Rivera.

Desde los criterios marcados por el modelo de escalas, este ejercicio tiene mucho que ser analizado. La comunicatividad se encuentra presente en un nivel elevado, pues desde el título se refiere al pintor que ha producido las imágenes "Diego y los niños mexicanos". Asimismo, el título de los cuadros aparece implícito en el nombre de los niños: el niño Carlos Prieto, Simoneta Jaqué, Carmelita Avilés, Delfina Flores, entre otros, son tanto personajes del texto verbal como protagonistas de los textos visuales. La referencialidad también es muy alta ya que, como mencionamos, Souza retoma 28 de los 46 retratos incluidos en dicho fascículo; éste es uno de los pocos casos en los que se puede contabilizar e identificar con claridad cuáles son los referentes, sin la necesidad de sus títulos.

²⁹⁵ Antonio Souza, "Diego y los niños mexicanos" en *Artes de México*, pp. 3-5. A continuación las futuras referencias a este artículo estarán indicadas entre paréntesis en el cuerpo textual. Para consultar en su totalidad este texto, véase el apéndice 1.

La estructuralidad es otro de los criterios presentes en este ejercicio ecrástico. La manera en la que se plasma esta similitud con respecto a la constante temática realista popular de los retratos es gracias al tono y uso de lenguaje coloquial del que dispone Souza a través de su léxico y construcciones gramaticales, las cuales semejan los temas y técnicas del pintor. Rivera se apega a un mexicanismo popular, mientras que Souza también recurre a tópicos de la cultura mexicana como puntos de referencia en su descripción. Una muestra de esto es el vestido de los infantes, quienes están disfrazados de adultos. Varones y niñas asumen los oficios y papeles propios de su género en ese momento; Rivera los tipifica a partir de la vestimenta.



Diego Rivera, *Retrato de Roberto Rosales*, 1930, col. Sr. Edward Warberg, NY, EUA.

Un ejemplo es Roberto Rosales, quien es descrito por Souza “con sombrero y chaqueta para el frío, con pantalones largos que casi le ocultan los zapatos y que

parece un pequeño velador” (p. 3); mientras que dice sobre las niñas como Delfina Flores: “parece hacer las cuentas de su futura cocina, lleva con aire de matrona su rebozo en los hombros” (p. 3).



Diego Rivera, *Retrato de Delfina Flores*, 1927, col. particular.

Asimismo, las interpretaciones de Souza que van más allá de lo mostrado en el cuadro aluden a elementos mexicanos como en la descripción de la obra *Niña en azul y blanco* quien “en su mano izquierda sostiene un blanco atado, con tortillas quizás, o nopalitos” (p. 5). Estos ejemplos de estructuralidad pueden asimilarse, a su vez, con el criterio de selectividad; ambos configuran lo que al autor le interesó destacar de estas pinturas.



Diego Rivera, *Niña en azul y blanco*, 1939, col. Sr. Max Epstein, Chicago, EUA.

La dialogicidad es parte fundamental de este texto. Si recordamos que ésta consiste en la manera en que el poeta crea una tensión semántica entre el poema y la obra visual al proyectarla dentro de un marco de referencia nuevo y opuesto, encontraremos a "Diego y los niños mexicanos" como un texto ejemplar de esta categoría. Souza al enlazar los referentes simbióticamente, también los instala en un nuevo espacio. Trasciende los límites de los marcos, les otorga un cuerpo y una mirada a los retratos, sus protagonistas interactúan entre ellos, aparecen nuevos personajes siempre implícitos, como las madres de los niños, quienes aún no son personas independientes. Todo este nuevo universo lo significa a través de las intenciones del pintor: Souza describe a un Rivera amoroso, dedicado y juguetón.

Esta dialogicidad tiene un vínculo directo con el papel del lector-espectador. El receptor indica que estamos frente a una ecfrasis espacio-contextual. En "Diego y los niños mexicanos" el espacio atrae al lector y lo incluye cuando exalta el juego de miradas entre los niños retratados, el pintor y los mismos lectores. De esta manera,

hay una unificación entre la recepción del objeto verbal y los objetos visuales. Cuando el espectador se enfrenta ante los retratos de Diego Rivera, éste se siente observado por esos inocentes personajes de ojos grandes, mientras que cuando el lector lee este relato, los niños también lo observan, como lo demuestran las siguientes líneas: “¡Qué mirada sorprendida y qué secreta alegría en el niño de mi criada! ¡Con qué garbo lleva al cinto su banda de colores! Su madre le mira, le mira, mira lejos Delfina Flores, india bonita y en sus brazos su sobrina Modesta nos mira a nosotros y nos muestra su medalla en la cadena" (p. 5). La atención de los personajes que se desvía hacia el exterior de la narración ayuda a crear una atmósfera aún más personal, como si los espectadores se encontraran dentro del estudio del pintor y dentro de la imagen.

A la luz de lo anterior, la intención en la narración de Souza sobre los niños de Rivera es clara. El autor realiza este ejercicio ecfrástico dos años después de que el muralista falleciera, y la imagen que pinta de él dista mucho de la leyenda negra que se generó durante los últimos años de vida de Rivera. El Diego que Souza trae de nuevo a la vida es un personaje cariñoso: lo convierte en un pintor bonachón que cuenta cuentos y le lleva juguetes a sus niños-modelo para que se relajen mientras son retratados. Sin saberlo, Diego es imaginariamente observado y su lado amable es capturado en las palabras de Souza para siempre: "Miran los niños mexicanos al pintor gordo y grandote que los pinta, a Diego que les ha dado un dulce o que les cuenta un cuento, que no quiere que se cansen [...] que escucha la paz de su taller y el ir y venir del pincel que supo mejor que nadie, cantar la flor de nuestra tierra" (p. 5).

A diferencia de la muestra y el texto que giran en torno a la producción artística de Rahon, es probable que las obras incluidas en *Artes de México* no hayan sido siquiera elegidas por Souza para efectuar su texto de apertura. Sin embargo, el escritor y galerista crea una intertextualidad rica en contenidos y en procesos de interacción. La producción de "Diego y los niños mexicanos" no gira en torno al núcleo de intereses y temáticas constantes de la galería, como es el caso —en mayor

o menor medida— de los textos sobre Rahon, Friedeberg y Toledo, sino que este escrito deja ver un profundo respeto por parte de Souza hacia Rivera; logra un homenaje a su serie de retratos infantiles desde una inventiva sumamente intertextual y lúdica, alejándose de otros trabajos críticos y conmemorativos sobre el pintor, característicos por su rigidez y solemnidad.

Por último, vale la pena rescatar que la temática de estos retratos también es otro punto recurrente en la obra de Souza que corresponde a sus gustos visuales y literarios. Si se efectúa un recorrido a través de su producción literaria, podremos apreciar su interés constante por los niños, estos personajes que están en contacto con los juegos y las primeras experiencias.²⁹⁶

Toledo y Friedeberg: la ecfrasis desde universos poéticos

Para finalizar, resta analizar los dos breves poemas ecfrásticos escritos por el galerista, los cuales refieren a la trayectoria y procesos artísticos de dos de los artistas pertenecientes a las filas de su galería: "En lo profundo del oscuro océano", el cual versa sobre la producción de Francisco Toledo y "Un microcosmos geométrico" referente a Pedro Friedeberg. Dada la cercanía de los procesos ecfrásticos entre ambos poemas, su interpretación bajo los criterios de los modelos se realizará de manera simultánea.

En 1959, dentro de un artículo del crítico J. J. Crespo de la Serna con motivo de la primera exposición de este artista en la GAS²⁹⁷ titulado "Candor y picardía del joven Toledo", fueron publicados —discretamente— unos versos de Souza sobre el artista oaxaqueño Francisco Toledo.²⁹⁸ Por su parte, en 1966 apareció un breve

²⁹⁶ Algunos ejemplos donde destaca la aparición de niños como personajes principales son: *El niño y el árbol*, "Pasajes de vidas de santos" en *Cuadernos de Bellas Artes*, "La reunión" en *El Corno Emplumado*, entre otros. Para ahondar en este interés, véanse los análisis correspondientes a las relaciones ecfrásticas asociativas de corte surrealista con un enfoque en el mundo infantil, pp. 213-251.

²⁹⁷ Para conocer la relación entre la obra literaria de Antonio Souza y Francisco Toledo, véanse pp. 220-224 del tercer capítulo.

²⁹⁸ J. J. Crespo de la Serna, "Candor y picardía del joven Toledo" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D. F.), 9 agosto 1959, p. 7.

poema en *Arquitectura México*, "Un microcosmos geométrico", el cual acompañaba un artículo fotográfico referente a la obra mobiliaria del artista Pedro Friedeberg. Estas dos producciones ecfásticas poéticas se dan con 5 años de separación entre ellas.

Siguiendo los lineamientos correspondientes a la naturaleza de los referentes visuales, ambos poemas se clasifican como ecfrasis referencial genérica pues en ninguno de los dos se menciona una obra en específico, sino que aluden a generalizaciones concernientes a los estilos y temáticas propios de cada uno de los artistas. Por lo tanto, su relación cuantitativa entre textos visuales y verbales es del tipo varios-a-uno.

Por su parte, la relación de enlaces ecfásticos es del tipo simbiótica, pues no sólo no aluden a un referente en específico, sino que dichas cualidades exaltadas pueden aparecer en múltiples obras y actitudes técnicas. Bajo los criterios del modelo de grados de ecfrasticidad, su comunicatividad es intermedia, pues sí se menciona el nombre de los artistas de manera explícita: "De simplísimas líneas que Toledo retrata./ El pintor inventa jornadas y aventuras"²⁹⁹ y "la sonrisa de Pedro/ Friedeberg tras las fachadas/ de los edificios/ construidos/ para un grupo de nuevos/ habitantes en un mundo sin/ ilusiones"³⁰⁰.

²⁹⁹ Antonio Souza, "En lo profundo del oscuro océano" en J. J. Crespo de la Serna, "Candor y picardía del joven Toledo" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D. F.), 9 agosto 1959, p. 7. Las siguientes referencias a este texto serán especificadas entre paréntesis en el cuerpo textual. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

³⁰⁰ Antonio Souza, "Un microcosmos geométrico" en "México P. Friedeberg" en *Arquitectura México*, (México, D. F.), marzo 1966, núm. 93, p. 43. Las siguientes referencias a este texto serán especificadas entre paréntesis en el cuerpo textual. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.



Pedro Friedeberg, *Orfanatorio para tehuanas*, 1968, técnica mixta sobre cartulina, 76 x 101 cm, col. particular.

Sin embargo, no le permiten a los espectadores-lectores conocer acerca de qué obra están poetizando. Se trata de una selección de temas generalizados en la obra de cada uno de ellos. En el caso de Toledo: “Metamorfosis hacia la nada/ Transparentes risas, imposibles situaciones./ La juventud del artista abraza albores del mundo” (p. 7), mientras que en el de Friedeberg: “Un microcosmos geométrico,/ estrellas de la nieve/ arquitectura, cálculo integral” (p. 43). Esta clase de abstracción temática corresponde al criterio de selectividad que realiza el autor.

El papel que el espectador ocupa de acuerdo a los criterios de la ecfrasis contextual es el referente al espacio. Las cualidades pictóricas se desbordan hasta llegar al punto donde se encuentra localizado el espectador. Éste observa cómo los modos de producción específicos tanto de Toledo como de Friedeberg se expanden en un *continuum*. En el caso de Friedeberg se destaca la arquitectura de sus cuadros, mientras que en el poema sobre Toledo, de manera opuesta, la exaltación se aboca al surgimiento de una nueva naturaleza. El espacio del espectador se verá configurado

según las preferencias del uso espacial en las imágenes por parte de los artistas mencionados.



Francisco Toledo, *Sin título*, 1959, gouache sobre papel, col. particular

Si bien breves, estos poemas resultan interesantes porque son los primeros que rompen con la referencialidad unívoca con una o más obras de arte. El poeta no encuentra necesario elegir una o más piezas en específico de la producción artística de estos dos creadores. Gracias a la profunda relación personal que sostuvo con ambos tuvo la capacidad y el interés estético de capturar con palabras algunos de los rasgos esenciales de la producción de cada uno de ellos. Asimismo, son los últimos ejemplos ecfrásticos referenciales de Antonio Souza.

LA ECFRASIS: MONEDA DE DOS CARAS

A lo largo de este capítulo hemos efectuado un recorrido por los preceptos teóricos de la ecfrasis, los cuales hemos puesto en práctica con el corpus literario del poeta y galerista Antonio Souza. Los estudios sobre la ecfrasis, que comprenden desde la etimología e historia del término hasta las definiciones y modelos que han surgido en torno a ella, representan para esta investigación un pilar fundamental. La

sensibilidad y cuidado propios de Souza para representar en palabras aquellas obras con las que tiene contacto ponen de manifiesto su habilidad para equiparar dos tipos de lenguajes que se expresan por distintos medios: la palabra y la imagen.

Recordemos que este personaje atípico y controversial no se apegó al prototipo de escritor de su época: a pesar de la escasez de su obra, ésta es variada y atrevida. No existen barreras entre géneros, formas o temáticas para él; exigente con sus propias intenciones creativas Souza llevó al límite sus producciones estéticas.

Tampoco desempeñó el papel del típico galerista: más que hombre de negocios, Souza era curador, creaba discursos estéticos a partir de la selección de obras a exhibir dentro de su recinto, tal como ha quedado asentado en el capítulo anterior. No obstante, esto no fue suficiente para él. Una clara tendencia a incluir, mezclar y experimentar con los lenguajes verbales y visuales puede ser constatada en su obra. Estas muestras se pueden presentar de manera evidente, como sus composiciones ecfrásticas referenciales aquí expuestas; o bien son joyas que palpitan debajo de una intencionalidad velada. Si se presta suficiente atención a las primeras producciones literarias de Souza, así como al proyecto general de la Galería (el cual incluye artistas, obras seleccionadas y formatos de exposición), es posible identificar el diálogo que entablan ambos resultados, distanciados cronológicamente pero sumamente cercanos en intenciones estéticas y artísticas. Esto es, arte y literatura de acuerdo con su proyecto estético no eran más que los dos lados de la misma moneda.

Si bien en este capítulo han quedado asentadas las relaciones ecfrásticas referenciales presentes en su producción literaria, en el siguiente ahondaremos en las correspondencias encubiertas y, muy probablemente inconscientes, entre su labor literaria y el canon visual de la Galería de Antonio Souza. Para corroborar nuestra lectura acerca de este tipo de relaciones más ocultas, nos valdremos, una vez más, de ciertos aspectos teóricos que ofrece la ecfrasis. Específicamente, retomaremos el modelo diferencial planteado por Robillard donde reconoce como relaciones ecfrásticas aquellas que poseen rasgos menos referenciales y más alusivos o

evocativos de ciertos temas y motivos intertextuales, todo con la finalidad de desenmascarar el original e integral proyecto estético que construyó Antonio Souza a lo largo de toda su vida.

CAPÍTULO III

**RELACIONES ENTRE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ANTONIO
SOUZA Y LA SELECCIÓN DE OBRAS PLÁSTICAS DE SU GALERÍA:
UNA LECTURA ECFRÁSTICA ASOCIATIVA**

RELACIONES ENTRE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ANTONIO SOUZA Y LA SELECCIÓN DE OBRAS PLÁSTICAS DE SU GALERÍA: UNA LECTURA ECFRÁSTICA ASOCIATIVA

EL PROYECTO ESTÉTICO DE ANTONIO SOUZA: CONSIDERACIONES TEÓRICAS

Tal como fue posible constatar en el capítulo anterior, los lenguajes verbales y visuales tienen más de una manera de relacionarse, convivir y crear nuevos sentidos. Si bien ahondamos en la ecfrasis referencial, ahora es turno de conocer y analizar los alcances de la ecfrasis asociativa, aplicada a los vínculos poco visibles establecidos por Antonio Souza entre algunos de sus textos literarios y varias obras de arte que eligió para que formaran parte del ciclo de exposiciones de su galería.

Como pudimos revisar a lo largo del capítulo precedente, las relaciones ecfrásticas del tipo referencial o descriptivo quedan al descubierto de manera explícita, mientras que las asociativas no fueron planeadas de manera consciente por parte del creador. Por lo tanto, permanecen invisibles ante una mirada poco experimentada o conocedora; este tipo de vínculos sólo pueden ser percibidos a través de una lectura y una mirada específicas en torno a la obra de uno o más productores. En este caso, las relaciones ecfrásticas asociativas están dadas por nuestra lectura concerniente a la obra de un sólo autor: Antonio Souza.

Hemos separado este capítulo en dos apartados, cada uno de ellos dividido a su vez en múltiples subapartados. La primera parte se abocará a la teoría pertinente para poder decodificar y comprender la relación entre la obra literaria y la selección plástica de Souza. Por ende, será menester explorar primero la complejidad que entrañaba un personaje como Antonio Souza. Si bien el capítulo I de esta investigación se dedicó a esclarecer su contexto tanto personal como histórico, aquí buscaremos enfatizar su desempeño como un ser polifacético y atípico, el cual nunca se atuvo a los paradigmas de las múltiples profesiones que desarrolló. Estas características alejadas de los prototipos nos acercan a la construcción que el propio

Souza hizo de sí mismo: los planos públicos y privados de su vida se difuminaron, impidiéndonos hallar una división explícita y, a la vez, sugiriéndonos que todo lo que este hombre realizaba representaba una síntesis de sus motivaciones estéticas así como las de su era. La consolidación de su proyecto estético devino en su vida; al no contar con un límite entre sus intereses personales y lo que exponía abiertamente —pues en las prácticas artísticas es casi imposible partir desde un plano objetivo—, las relaciones que subyacen entre su literatura y su criterio selectivo de obras plásticas son inseparables. Atención especial merece el hecho de que su casa y galería estuvieran en el mismo sitio, como veremos posteriormente.

Las relaciones ecfrásticas asociativas que trataremos de poner al descubierto responden a una intencionalidad velada por parte de Antonio Souza, quien jamás expresó de manera explícita una relación directa entre su temprana obra literaria y su desempeño como galerista. Sin embargo, a pesar de ello sus concepciones en torno al quehacer de un artista (donde quedan englobados los literatos) con respecto a la creación de universos nuevos, sus poemas, cuentos y narraciones, así como la recurrente selección de motivos, formas y temas relacionados con la literatura y el arte en sus producciones son elementos suficientes para indagar en estas *presencias compartidas*, condicionadas tanto por el placer personal y estético de Souza como por una visión de su época.

Aunado a lo anterior, en este primer apartado ahondaremos en la configuración de discursos curatoriales, ya sean éstos los de un museo o los de una galería. Como se explicará más adelante, estos espacios en este caso en específico no se encuentran divididos en esencia.

Sin embargo para que estos argumentos puedan edificar el sentido que buscamos, será necesario establecer un puente teórico. Por lo tanto, un subapartado dedicado a las características de la ecfrasis del tipo asociativo será necesario, no sólo para fortalecer estos hechos, sino que será utilizado de manera práctica en el apartado correspondiente a las interpretaciones. La definición de ecfrasis asociativa

que aquí propondremos se desprende del trabajo, antes mencionado, de la teórica Valerie Robillard.

Para complementar las aportaciones de esta estudiosa, haremos hincapié en la importancia de la articulación de la mirada. Para ello retomaremos —no sin ciertas reservas que serán explicadas en su momento— ciertos fragmentos del texto del filósofo francés Michel Foucault *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*. A través de sus planteamientos de signo y símbolo podremos establecer los diversos procedimientos que puso en práctica implícitamente Souza en su quehacer estético, tanto literario como plástico.

El último subapartado de la sección teórica abordará las consideraciones previas a los análisis. Esto es, se presentarán las problemáticas que surgieron en el momento de la recopilación y definición del corpus, así como varias anotaciones en torno a las temáticas y períodos temporales del mismo.

El segundo apartado que compone este capítulo se enfocará principalmente en las interpretaciones desprendidas de las relaciones ecfrásticas asociativas entre ciertos textos y obras plásticas seleccionados por Antonio Souza. Para ofrecer un análisis más inteligible creamos dos subapartados temáticos: uno surrealista y otro abstraccionista. Después de un análisis detallado de la composición del corpus, estas dos categorías fueron las más recurrentes en el panorama estético de Souza. Esto es, tanto en sus textos literarios como en la selección de obras para su galería, los elementos surrealistas y abstraccionistas distinguieron la labor de este agente cultural, enaltecendo su espíritu vanguardista frente al tradicionalismo de su época.

En el apartado surrealista será posible identificar categorías tales como lo monstruoso, lo fantasmagórico, lo onírico, la infancia, así como procedimientos plásticos o de escritura semejantes al automatismo y al absurdo. Por otra parte, en la sección abstraccionista se encuentran elementos como la creación de mundos sin referentes anclados a la realidad, la hibridación de géneros, un lirismo exaltado con límites difusos, el papel estelar del cromatismo, así como un juego de construcción y destrucción en una tensión permanente. Cabe destacar que cada una de estas

secciones abordará las diversas relaciones ecfrásticas que puedan hallarse bajo dichas temáticas; por ende, un mismo texto o una misma obra pictórica pueden formar parte de ambos subapartados.

ANTONIO SOUZA, UN CREADOR DE CREADORES PLÁSTICOS

A lo largo de esta investigación hemos asentado las dos profesiones principales de Antonio Souza: fue escritor y también galerista. Asimismo, hemos profundizado en torno al trabajo realizado en estos dos ámbitos. Sin embargo, estas dos profesiones no abarcan por completo el espectro de este personaje multifacético. Si bien se inició en el mundo del arte como poeta, el fantasma de la pintura acechó a Souza a lo largo de su vida. Tal como se mencionó en el primer capítulo, Antonio Souza deseaba convertirse en pintor, pero el peso de las opiniones emitidas por familiares y personalidades del ambiente cultural mexicano³⁰¹ terminaron por aplastar dichas aspiraciones. Años después, este anhelo por pintar hallaría eco en su labor como galerista, la cual fue más compleja y nutrida de lo que regularmente se asume.

Para Antonio Souza ser galerista no fue un trabajo que se limitara al negocio de la compra-venta del arte, sino que, en su caso, era una labor compartida con la de ser coleccionista, promotor y curador en la GAS.

El coleccionismo no era una práctica que le fuera ajena a Souza; su padre también había sido coleccionista, mecanismo que, a lo largo de los años, ha servido para legitimar y conservar el prestigio de las clases altas: "El coleccionismo afirma un mundo de preferencias ideológicas al definirse como defensor activo de la posesión única, no compartida".³⁰² No obstante, la actitud del personaje en cuestión difería de las intenciones tradicionales familiares: si bien es cierto que Souza a través de su coleccionismo reafirmaba su postura burguesa y *snob*, las piezas que conformaban dicha colección distaban mucho de ser canónicas o tradicionales. De

³⁰¹ Recordemos que fue la señora Inés Amor, pionera en el desarrollo de las galerías en México, quien le recomendó al entonces joven Souza dedicarse a otra cosa que no fuera la pintura. Para más información, véase la nota 12.

³⁰² Aurora León, *El museo, teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 48.

acuerdo con Aurora León "el coleccionismo tiene un valor formativo-consolidante sobre el arte, la crítica y el gusto. Es el pionero del estilo de un futuro próximo, el profeta de la dirección artística";³⁰³ Antonio Souza se erigió como uno de los pioneros del arte mexicano de mediados del siglo XX gracias a su ojo selectivo. La mayoría de las piezas que adquirió eran de la autoría de los artistas que más tarde exhibiría en la GAS.

En abril de 1956 en vísperas de la inauguración de la galería, Elena Poniatowska le preguntó a Souza si mostraría su colección particular al público, a lo que él respondió lo siguiente: "Sí, cómo no... Pero es pequeña... En fin, está compuesta de Gherzo [sic], de Orlando, de Chagall, de Max Ernst, de esculturas y pinturas antiguas, y de dos primitivos mexicanos".³⁰⁴ Asimismo, en el pie de fotografía de la imagen incluida en la nota periodística, se menciona el "gusto excepcional" que poseía el galerista, ya que seleccionaba "las mejores obras para cubrir las altas paredes de su departamento",³⁰⁵ entre las cuales destacaban un retrato de su mujer Piti Saldívar y cuadros de Luis Alberú, entre otras "maravillas".

Es interesante mencionar que para el año de 1960, cuando muda la galería de la calle de Génova a la esquina de Paseo de la Reforma y Berna, no sólo se efectúa un traslado de la sala de exposiciones, sino que será su casa la que abrigue su negocio, dividiendo la sala de su hogar y poniéndola a disposición de su galería. Era un muro el que dividía sus intereses íntimos estéticos de sus intenciones públicas, representadas por la selección de artistas y piezas a promover, exponer y vender.

³⁰³ *Ibid*, p. 50.

³⁰⁴ Elena Poniatowska, "La nueva Galería de Antonio Souza" en *Novedades*, (México, D.F.), 20 abril de 1956, p. 7. Dichos artistas no sólo formaron parte de su colección privada, sino que fueron expuestos dentro de la Galería de Antonio Souza. Gunther Gerzso protagonizó tres exposiciones individuales en los años 1956, 1959 y 1960, y participó de 4 exposiciones colectivas, de 1956 a 1959. Por su parte, Felipe Orlando tuvo dos exposiciones individuales, la primera en 1958 y la segunda en 1960; asimismo, participó en una muestra colectiva en 1959. Las obras de Chagall y Ernst fueron exhibidas de manera colectiva en los años 1956 y 1958 respectivamente. Como dato adicional, cabe destacar la preferencia que el galerista tuvo por Orlando, ya que fue éste quien creó la viñeta que ilustraba la portada de su libro *El niño y el árbol*. Véase el apéndice 2.

³⁰⁵ *Idem*.

El hecho de que Souza no demarcara una diferencia entre su profesión y su vida personal sólo enfatiza la importancia medular que tenía el arte en su vida. A diferencia de los galeristas prototípicos, él se entregó por completo a la aventura artística y cultural, convirtiéndose simultáneamente en agente y experimentante de los cambios que se gestaron en su época.

Para comprenderlo mejor, es importante revisar lo que se esperaba de un galerista común en esos momentos. De acuerdo con el teórico Juan Acha, un galerista prototípico debía de cumplir con las siguientes funciones e intenciones:

El galerista se ocupa de la mercantilización de las obras de arte y por tanto ha de acrecentar el valor de cambio y el uso de éstas, con el fin de obtener plusvalía. Para el efecto, ha de emprender un proceso de valorización que espiritualice la obra y prestigie a toda persona que tenga que ver con ella. Abundan las estrategias de compras a bajo precio, pero el comercio del arte requiere también estrategias especiales de valoración, para poder vender a mayor precio. Es así como el galerista emprende campañas para fetichizar la mercancía que ofrece, vedetizar al productor que contrata, ofrece prestigio a sus compradores y crearle a su galería una buena imagen, en cuanto a ofrecer obras de buena calidad y de precio justo. La especulación económica presupone, pues, una especulación ideológica. Porque el proceso de valoración es ante todo ideológico.³⁰⁶

Si bien Souza le daba valor a las piezas expuestas en su galería por el simple hecho de incluir éstas en específico y no otras, su proceso de selección no iba de la mano con el interés económico. El prestigio que se le otorgaba a esos objetos artísticos no partía de una estrategia generada por el galerista para atraer clientes; por el contrario, lo legitimaba frente al ambiente cultural mexicano no como un simple comerciante de arte sino como un "creador de creadores plásticos", como lo atestiguó el crítico español Enrique F. Gual: "Antonio Souza, el hombre que en México alienta más a la europea el nada sedentario título de creador de creadores plásticos".³⁰⁷

Por otra parte, si bien la compra-venta de las obras de arte es una de las características principales de una galería, Souza solía obviar dicho principio de

³⁰⁶ Juan Acha, *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984, p. 107.

³⁰⁷ Enrique F. Gual, "Cartas y Libertades" en *Diorama de la Cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 8 mayo 1960, p. 2.

manera frecuente. Tal como se mencionó previamente en el primer capítulo, este galerista no mostraba el mayor interés en las cuentas y ganancias, lo cual molestaba a sus artistas quienes no cobraban lo que debían por su trabajo. Sin embargo, a 50 años de distancia ese desenfado por las cuestiones económicas puede adquirir un matiz positivo, pues refuerza que Antonio Souza era más que un *art dealer*:

Un *dealer* sólo vende las obras; no está particularmente interesado en la carrera del artista [...] Por otro lado, un galerista tiene un espacio; él o ella tiene un programa particular [por ejemplo, una visión]; él o ella sale y busca a los artistas que correspondan a ese programa, su interpretación del arte, así como tendencias artísticas. Él alberga al artista. Publica catálogos, lidia con la parte intelectual... es su intención representar al artista por un periodo temporal extendido.³⁰⁸

Las estructuras que vienen implícitas en la naturaleza de los espacios de exhibición prototípicamente muestran diferencias básicas entre las intenciones del museo y de una galería de arte. Un museo, de acuerdo con la primera definición emitida por el ICOM³⁰⁹ (por sus siglas en inglés International Committee of Museums) en 1947, es un espacio concebido como una "Institución permanente que conserva y presenta colecciones de objetos de carácter cultural o científico con fines de estudio, educación y deleite".³¹⁰ Por tanto, la preservación y contemplación de los objetos ahí expuestos son dos acciones que cimentan dicha institución.

Frente a estos preceptos, la Galería de Antonio Souza se erigió como un espacio alternativo donde si bien la mayoría de las obras ahí expuestas podían ser adquiridas monetariamente, su verdadero costo era redituado a través de la innovación y experiencia artística. Con lo anterior buscamos evocar aquellas

³⁰⁸ La traducción es nuestra; la cita original es la siguiente: "A dealer just sells work; he's not particularly interested in the artist's career [...] But a gallerist, however, has a space; he or she has a particular program [i. e., vision]; he or she goes out and looks for artists that correspond to that program, his interpretation of art, art trends. He fosters the artist. He publishes catalogs, deals with the intellectual side of things... it's his intention to represent the artist for an extended time", tomado de Stuart Plattner, *High Art Down Home: An Economic Ethnography of a Local Art Market*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 128.

³⁰⁹ El Comité Internacional de Museos (ICOM) fue creado en 1946; la definición que aquí retomamos se acuña un año después; es la definición oficial más cercana al contexto temporal de Antonio Souza. Para mayor información, véase Francisca Hernández Hernández, *Manual de Museología*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, p. 69.

³¹⁰ *Idem*.

exposiciones efímeras que sólo poseen sentido en su propia realización, como Los Hartos en 1961 o la muestra de Bruce Conner.³¹¹ Estas prácticas fueron sumamente transgresoras para su época pues rebasaban las intenciones originales de una galería como sala de ventas, así como los preceptos de conservación y perpetuidad que ofrecían los museos.³¹² En su artículo "¿Para qué sirven los museos?" Lauro Zavala enfatiza que la razón de ser de las exposiciones museográficas no son, la mayoría de las veces, las experiencias que puedan adquirir los visitantes:

³¹¹ Ambas exposiciones exaltaron el valor del arte conceptual sobre la materialidad, perdurabilidad o incluso genio artístico. Para conocer más acerca de estas exposiciones, véanse las páginas 92-97.

³¹² El primer museo experimental de arte en la Ciudad de México fue El Eco. Fundado en el año de 1953 por Mathias Goeritz y el empresario Daniel Mont en la calle de Sullivan, este recinto fue edificado como una macroescultura; es decir, su arquitectura fue concebida como una obra de arte. En palabras de Goeritz: "Toda esta arquitectura fue entendida precisamente como experimento. A juicio mío, un museo experimental debía iniciar sus actividades con un experimento arquitectónico que produjese emociones humanas dentro de un concepto moderno, y sin caer en un decorativismo vacío y teatral. El Eco quiere ser expresión de una libre voluntad de creación que, sin negar los valores aportados por el funcionalismo, pretenda incorporarlos y someterlos dentro de un concepto espiritual moderno". Si bien éste es un referente importante, su foco fue la arquitectura emocional, dejando de lado otras manifestaciones pictóricas, escultóricas o performativas, como las que se llevaban a cabo en la GAS. Por otra parte, el Museo de Arte Moderno fue inaugurado en 1964, siguiendo el "programa político de institucionalización de la cultura que caracterizó a los gobiernos de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz"; al formar parte de la agenda gubernamental, sus intenciones de ruptura modernas se vieron limitadas. Lo anterior se ve reflejado en la distribución inicial de sus salas: "Para su apertura, las salas del MAM adoptaron un perfil historicista muy amplio. Se destinó una sala para arte prehispánico y arte occidental, arte barroco del siglo XVIII y arte académico del siglo XIX. Otra sala se dedicó a obras de José María Velasco, y una más a pinturas del Dr. Atl, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David A. Siqueiros. Se reservó una sala para exposiciones temporales". Por otra parte, el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) cubrió las necesidades del arte moderno desde la perspectiva universitaria. Inaugurado en el año de 1960 el MUCA conjugó diversas temáticas y periodos; un ejemplo de ello son sus primeras exhibiciones: la muestra "Arte Precolombino del Golfo" y el "Primer salón de pintura estudiantil en la UNAM", ambas contrastantes con respecto a sus temas. Si bien entre sus propósitos principales se encontraba un interés por el arte producido en México más reciente, no significaba que su proyecto museológico se abocara exclusivamente a él. A la luz de lo anterior, no sobra refrendar la importancia de la Galería de Antonio Souza como un recinto que llenaba los huecos que las instituciones tanto gubernamentales como universitarias descuidaron durante las décadas de 1950 y 1960. Sobre El Eco véase la edición del artículo de Mauricio Gómez Mayorga, "Sobre la libertad de creación" en *Arquitectura*, (México, D.F.), 1954, núm. 45, p. 42, *apud* Alejandrina Escudero, "El Eco, por Mathias Goeritz" en *Discurso Visual: revista digital CENIDIAP*, (México, D.F.), 4: 2005, núm. 45, tomada de <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne04/documentos/docutorres.htm>. Las citas sobre el Museo de Arte Moderno provienen de "Historia" en el portal oficial del Museo de Arte Moderno, <http://www.mam.org.mx/museo/historia>, recuperado el 13 de septiembre de 2012. Para mayor información sobre el MUCA véase *Museo Universitario de Ciencias y Arte: tres décadas de expresión plástica*, México, UNAM, 1993.

¿De dónde surge la iniciativa de todo proyecto museográfico? Y la respuesta es casi siempre la misma: de un proyecto de legitimación institucional, cuyos resultados siempre serán, por lo tanto, irrelevantes en función de su intención original: la autocelebración institucional y la justificación de la propia existencia ante los ojos de la misma instancia productora, nunca desde la perspectiva de las condiciones, las necesidades y la experiencia del público.³¹³

La Galería de Antonio Souza, a diferencia de los museos de su época, no buscaba una legitimación institucional, sino una valoración a través de las propuestas más radicales; no le interesaba consagrar piezas de arte para la posteridad, sino el aquí y el ahora de la escena artística tanto nacional como internacional; las gestiones en la galería eran el reflejo de ese "entusiasmo" que sentía Souza al escribir, el cual si no era plasmado en papel, se desvanecería en la excitación del momento.³¹⁴

Por lo tanto, la labor de Antonio Souza era reconocida en el medio artístico por sus repercusiones culturales, más que económicas. Ejemplo de ello es el reconocimiento que los medios de comunicación le otorgaron al galerista con la exhibición de artistas alemanes contemporáneos en 1958³¹⁵: “La Galería Souza, al combinarse con la Frankfurter Kunstkabinett de la señora von Rath, ha hecho un buen servicio a la información artística de nuestro país sobre un capítulo no muy conocido, supliendo con su iniciativa la inactividad de quienes están en la obligación de tener al día, en el campo cultural, a los artistas y al público de nuestro país”.³¹⁶ Los discursos planteados por la GAS respondían a un interés estético por parte de Souza, quien fuera el fundador, director y curador de dicho recinto. Él era el único

³¹³ Lauro Zavala, ¿Para qué sirven los museos?, en *Revista de la Universidad Nacional de Artes Plásticas*, (México, D.F.), núm. 18, s.f., p. 67.

³¹⁴ Como mencionamos en el primer capítulo acerca de los motivos de su escritura, Antonio Souza decía lo siguiente: "Yo escribo por vanidad, porque me divierte, y sobre todo porque me veo impulsado a ello por un entusiasmo, por una urgencia de naturaleza tan intensa y frágil que si la exteriorizo fuera del papel se pierde en una excitación que se quema rápidamente"; para conocer el impacto de esta afirmación desde una perspectiva biográfica, véanse las páginas 22-23.

³¹⁵ Acerca de esta exposición, se discutió la polémica entre el escritor Andrés Henestrosa y el artista José Luis Cuevas en las páginas 90-92. No obstante, nos parece pertinente rescatar que en todas las notas publicadas en torno a dicha muestra se reconoce el trabajo de Souza como uno superior al de las instituciones gubernamentales dedicadas a la difusión cultural, como el INBA.

³¹⁶ Luis Islas García, “Presencia del arte alemán” en *Diorama de la Cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 2 de febrero de 1958, p. 4.

filtro, su criterio dictaba qué exhibir y cómo serían articuladas las muestras, procedimientos que distaban de las estructuras piramidales y estatistas del arte canónico en México. Basta recordar la atinada crítica que Socorro García apunta en contra del Instituto Nacional de Bellas Artes frente a los nuevos aires que esgrimía la galería.³¹⁷

Souza reflejó a partir de la curaduría personal de las exposiciones sus gustos y preferencias visuales, lo cual fomentó la creación de un nuevo discurso artístico. Esto es, a partir de la disposición de las obras de arte, el galerista como curador articuló discursos que pueden ser traducidos en palabras. Como lo explica James Heffernan, la experiencia que los espectadores tienen cuando se enfrentan ante una obra de arte en el museo está regulada y dirigida por aquellas figuras que por detrás establecen un orden específico de la muestra, lo cual genera un discurso textual; sin embargo, esto se puede llevar al ámbito de la galería en cuestión: "Sinecdóquicamente, el museo representa a todas las instituciones que seleccionan, circulan, reproducen, muestran y explican obras de arte visual, a todas las instituciones que informan y regulan nuestra experiencia con ellas —en gran medida traduciéndola en palabras".³¹⁸

A pesar de que se ha mencionado la diferencia entre el papel del museo y de la galería, un punto de contacto que permanece como constante entre ambos recintos es la configuración de discursos a través de la figura de un curador, que en este caso la desempeña Antonio Souza. En este sentido, se puede equiparar al espacio de los museos con el de la galería como generador de discursos que guía las reacciones de los espectadores, por lo que nos apegaremos a la interrogante de Santos Zunzunegui, teórico que estudia la semiótica del espacio del museo y lo interpreta como un texto:

³¹⁷ Véanse pp. 89-90.

³¹⁸ La traducción es nuestra; la cita original es: "Synecdochically, the museum signifies all the institutions that select, circulate, reproduce, display, and explain works of visual art, all the institutions that inform and regulate our experience of it —largely by putting it into words"; James Heffernan, "Entering the Museum of words: Browning's "My Last Duchess" and Twentieth-Century Ekphrasis", en Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts, Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Walter de Gruyter, Berlin/ New York, 1996, p. 264.

El Museo, en la medida en que es una conjunción de un espacio arquitectónico, una colección de obras y una propuesta de visión de estas últimas, ¿puede ser analizado en términos discursivos? ¿Es posible y pertinente interrogar al Museo como si fuese un texto, como la expresión de un hacer colectivo significativo, e intentar leer en él la manifestación (una de tantas) del imaginario social?³¹⁹

Como respuesta a la cuestión planteada por Zunzunegui, nuestra postura frente al museo y demás espacios de exposición ratifica su carácter textual. De esta manera se puede deducir que el museo y la galería como espacios curados definen una lectura; esto es, a través de la disposición curatorial se establece un acto de comunicación. En este sentido, Angélica Núñez en su artículo "El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal"³²⁰ establece una serie de elementos que definen este acto, los cuales también se pueden rastrear en algunas de las exposiciones de la GAS, por lo que tomarlos en cuenta es necesario para esta investigación.

En primer lugar se encuentra *el espacio*, “donde el ambiente creado estimula una disposición espacial para la recepción de los mensajes, el visitante está inmerso en el escenario y puede interactuar de una manera directa dentro de él”.³²¹ El siguiente elemento es el *tiempo* o la duración de la exposición. La teórica dicta que si se trata de una muestra temporal, rasgo característico en el caso de la GAS, “la visita será recordada como un evento único, de tal manera que un conjunto de objetos, obras o temas, estarán reunidos de esta manera sólo por una vez, esto hace que el visitante intensifique la experiencia y trate de retenerla mediante objetos o imágenes que le recuerden lo vivido en ella”.³²² El último elemento que expone la autora es el *tema*, el cual refiere al contenido de la muestra, en sus palabras se trata

³¹⁹ Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Frónesis/ Cátedra/ Universitat de València, 2003, p. 11.

³²⁰ Angélica Núñez, "El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal" en *Universitas Humanística*, (Bogotá, Colombia), enero-junio de 2007, núm. 63, pp. 181-199.

³²¹ *Ibid*, p. 190.

³²² *Idem*.

de llevar a cabo “el objetivo de la exposición”, el cual es “narrar una historia”,³²³ que motiva a los expositores en primer lugar para transmitir un saber.

Los elementos previamente expuestos afectan la recepción de la obra de arte a través de componentes textuales de orden primario; sin embargo, para completar la amplitud que yace en un discurso, rescatamos la visión expuesta por Santos Zunzunegui para describir las reacciones de los visitantes del museo a partir de un enfoque semiótico.

Partiendo de la idea sobre la percepción del mundo y su interpretación recuperada de los semiólogos Greimas y Courtés, Zunzunegui expone que: “Basta hacer referencia a nuestra experiencia más inmediata para caer en la cuenta de que el mundo aparece para los seres humanos y desde el momento inicial de nuestra confrontación perceptiva con él, como investido de significación, organizado en forma de enunciado, 'enunciado construido por el sujeto humano y descifrado por él’”.³²⁴

De esta manera, cuando un espectador es confrontado en una exposición, éste inmediatamente asume un discurso sobre el arte, es decir, relaciona las obras plásticas entre sí. La dinámica se constituye cuando articula un discurso que vincula signos y símbolos de las obras con los otros elementos ya mencionados: espacio, tiempo y tema. Es así como el resultado de esta experiencia se traduce en la codificación del visitante de símbolos específicos previamente articulados por el curador.

Por otra parte, cuando se analiza el proceder del curador, en este caso el del galerista como el organizador de un discurso que carece de palabras, bajo la mirada perceptiva del espectador, es posible identificar a este visitante-lector como un ente capaz de extraer diversos símbolos arrojados voluntaria o involuntariamente por el generador del discurso. En ambos casos el lenguaje delimita la capacidad comunicativa, tanto creadora como receptiva.

³²³ *Idem.*

³²⁴ “Mundo Natural” en Greimas y Courtés, 1982, pp. 270-271 *apud* Santos Zunzunegui, *op. cit.* p. 19.

A pesar de que los símbolos y signos existentes en las exposiciones curadas por Souza no sean verbales, sí están presentes dentro del texto que conforman los discursos de las exposiciones acontecidas en su galería. De esta manera, el papel como intermediario entre arte y espectadores que cumplió el galerista refleja una sintaxis de la mirada, lo cual prueba la relación indisoluble entre su obra escrita y los elementos estéticos con los que se afilia en el terreno pictórico, además de posibilitar otro tipo de relación, la que hay entre su labor como galerista y curador.

A la luz de lo anterior, todas las acciones de Souza estuvieron encaminadas a la vinculación de un panorama estético mayor; es decir, tanto su condición de coleccionista, su desempeño como galerista, así como sus gestiones curatoriales, con todos los matices aquí explicados, apuntan hacia la consolidación de un discurso textual homologado, el cual buscaba la creación de ese universo nuevo, tan anhelado por el autor, con la peculiaridad de ignorar exitosamente las barreras que los distintos soportes y los distintos lenguajes (verbales y visuales) pudieran imponerle. Tal como atinadamente detectó Emmanuel Carballo, Souza "no tan solo [sic] escribe sus libros sino que los ilumina",³²⁵ de la misma manera en que su trabajo relacionado con el arte podría interpretarse como un texto literario. Antonio Souza rompió con las divisiones establecidas tanto por la materialidad como por las disciplinas de estudio y planteó su propio lenguaje, el cual sólo se bastaba a sí mismo en su propia hibridación.

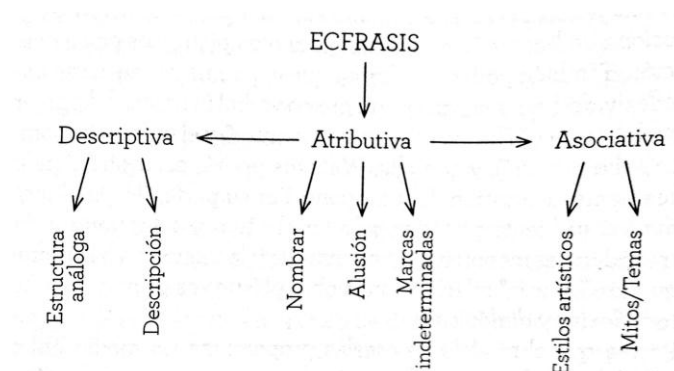
Para esclarecer las relaciones establecidas entre ambos lenguajes es fundamental hacer uso de una teoría adecuada. La ecfrasis de tipo asociativa será la mejor herramienta para desentrañar el proceso de composición estético que llevó a cabo Antonio Souza a lo largo de su vida.

³²⁵ Elena Poniatowska, "Antonio Souza: No tan sólo escribe sus libros, sino que también los pinta" en *Novedades*, p. 10.

LA ECFRASIS ASOCIATIVA: SOBRE LOS MOTIVOS CONSTANTES EN LA OBRA DE SOUZA

En el capítulo anterior quedaron asentados los rasgos característicos generales de la ecfrasis, así como ciertos modelos que fueron aplicados a un corpus que respondía principalmente a la ecfrasis referencial, donde Souza fue quien se encargó de explicitar qué objetos plásticos así como a cuáles artistas retomaba y representaba en sus creaciones literarias.

A diferencia de las condiciones anteriores, el corpus que será analizado a continuación requiere de otro tipo de andamiaje teórico. Aún inscritas en la ecfrasis, las interpretaciones siguientes se encuentran atravesadas por una pauta de lectura específica establecida por nosotras. Por lo tanto, resulta pertinente estudiarlas a la luz de la categoría asociativa de la ecfrasis, la cual forma parte del modelo diferencial introducido por Valerie Robillard en su artículo "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)" en 1998. Aunque dicho modelo fue expuesto en el capítulo II, es importante rescatar su esquema, así como los rasgos que resulten relevantes para este corpus.



Valerie Robillard, *Esquema de modelo diferencial*

Si trazáramos una línea vertical sobre el esquema del modelo diferencial entre las subcategorías de alusión y marcas indeterminadas, sería posible establecer, con una amplia gama de niveles, dos manifestaciones divergentes de la ecfrasis. Las categorías y subcategorías que se inclinan hacia el lado izquierdo son aquellas más cercanas a la referencialidad, mientras que a la derecha podemos situar a la ecfrasis

asociativa. En esta categoría no es necesaria la presencia explícita del referente, sino que la relación se establece a partir de ciertos puntos en contacto mucho más velados entre dos textos. La subcategoría de las marcas indeterminadas, mencionada anteriormente, establece que en el texto no existe una referencia transparente, por lo que sólo el lector perteneciente a una comunidad interpretativa específica será capaz de identificar el antecedente visual.

Asimismo, de acuerdo con Robillard, la categoría asociativa "se ocupa de poemas que hacen referencia a convenciones o ideas relacionadas con las artes plásticas, ya sean de tipo estructural, teórico o temático".³²⁶ Los textos asociativos pueden teorizar acerca de asuntos concernientes a las cualidades del lenguaje verbal confrontado con el visual, problemáticas materiales entre ambos soportes, así como adoptar los estilos de una corriente pictórica y abordarlos como el tema.

Los rasgos de la ecfrasis asociativa resuenan en la definición del teórico Heinrich F. Plett de intermedialidad, la cual retoma Robillard en su artículo al argumentar que la ecfrasis no es sólo referencial o representacional. Si bien la aplicación del término intermedialidad de acuerdo a los preceptos de Plett puede suscitar confusión con respecto a los múltiples usos y aplicaciones de dicho concepto, su propuesta para comprender la ecfrasis como un tipo de relación más amplia, inscrita en la intertextualidad, y menos ceñida exclusivamente a la representación merece una revaloración.³²⁷

En 1991 vio la luz una compilación de artículos editada por Heinrich F. Plett bajo el nombre *Intertextuality*. En la introducción, "Intertextualities", el compilador se dio a la labor de justificar el por qué había emprendido su proyecto a través de una radiografía que expone el panorama de la intertextualidad, los teóricos que recurrían a ella y bajo qué enfoques lo hacían, sus campos de acción y demás categorías. Plett se muestra crítico y propositivo mientras se encarga de asentar los precedentes y la guía para transitar en el mundo de los intertextos. Para este teórico,

³²⁶ *Ibid*, p. 39.

³²⁷ No obstante, el término de intermedialidad, tal como lo aplica Heinrich F. Plett, no formará parte del vocabulario de este trabajo y será comprendido dentro de la categoría de la ecfrasis asociativa.

un intertexto no puede ser visible ni comunicativo sin un autor y un lector. Asimismo, define el texto como una "estructura de signos autónoma, delimitada y coherente".³²⁸ Por su parte, el intertexto está caracterizado por atributos que lo exceden; esto es, posee una parte intratextual (integridad inmanente del texto) y otra intertextual (crea relaciones estructurales entre el texto mismo y otros textos).³²⁹ Gracias a estas aseveraciones, es imposible plantear la existencia de textos e intertextos puros.

Dentro del artículo mencionado, en el apartado "Substitutions" queda asentado que la "sustitución de signos puede ocurrir entre clases de signos idénticas o diferentes",³³⁰ lo cual da paso a la "Medial Substitution" donde, de acuerdo con el autor, se pueden presentar seis tipos de transferencia entre la variedad disponible de signos. Estos tipos son los siguientes:

1. Signos lingüísticos → signos visuales
2. Signos lingüísticos → signos acústicos
3. Signos visuales → signos lingüísticos
4. Signos visuales → signos acústicos
5. Signos acústicos → signos lingüísticos
6. Signos acústicos → signos visuales

Una vez presentado el paradigma, Plett anota:

Usualmente no son significantes particulares los que son intercambiados por otros, sino temas, motivos, escenas o incluso estados de ánimo de un pre-texto que toman forma en un medio diferente. Por lo tanto, parece justificable llamar a este tipo de intertextualidad *intermedialidad*. Los problemas respectivos sólo pueden ser resueltos en el marco de una semiótica general y de una ciencia de los medios, las

³²⁸ La traducción es nuestra, la cita original es "A text may be regarded as an autonomous sign structure, delimited and coherent", Heinrich F. Plett, "Intertextualities", en *Intertextuality*, Heinrich F. Plett (ed.), Walter de Gruyter, Berlin, 1991, p. 5.

³²⁹ *Idem*.

³³⁰ La traducción es nuestra, la cita original es "Sign substitution can occur in identical or in different sign classes", en Heinrich F. Plett, *op. cit.*, p. 20.

cuales tendrían que investigar la convertibilidad de los signos y su acomodo en medios diferentes.³³¹

El paradigma que presenta Plett con los seis tipos de transferencias no es algo nuevo. No obstante, su propuesta rescata aspectos fundamentales para llevar a cabo el planteamiento que expondremos en este apartado: la presencia de elementos similares, ya sean temas, motivos, formas, estados de ánimo e intenciones entre la obra literaria de Antonio Souza y su discurso artístico articulado a través de los procesos curatoriales de las exposiciones de su Galería.

Si bien ya lo hemos mencionado, es de suma importancia tener en cuenta que Antonio Souza no llevó a cabo de manera intencionada o expuesta dichos procesos de ecfrasis asociativa; a pesar de ello, a través de una serie de argumentos racionales nos ha sido posible aproximarnos a tales descubrimientos, develando así el proyecto estético de Souza.

Además de los procedimientos ecfrásticos es necesario contar con bases teóricas acerca de la composición del plan estético implícito del galerista y escritor. Para ello nos valdremos del texto del filósofo Michel Foucault *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*.

Somos conscientes de las problemáticas implicaciones que conlleva el recuperar un texto de esta índole para aplicarlo a estudios del campo del arte. Si bien este texto responde a una línea de pensamiento muy particular, la cual tiene como intención poner al descubierto las relaciones que surgen entre corporalidad, poder y opresión, el proceso analítico que lleva a cabo Foucault cuenta con algunos elementos esenciales para nosotras para poder desentrañar las operaciones que lleva a cabo Antonio Souza en su proyecto estético.

Como ha sido posible constatar a lo largo de este trabajo, los postulados teóricos que involucran las relaciones entre medios y, en este caso en particular,

³³¹ La cita original es "Usually it is not single signifiers which are exchanged for other signifiers, but themes, motifs, scenes or even moods of a pretext which take shape in a different medium. Thus it seems justifiable to call this kind of intertextuality *intermediality*. The respective problems can only be solved within the framework of a general semiotics and media science which would have to investigate the convertibility of signs and their accommodation in different media", *Idem*.

entre palabra e imagen, no se encuentran fijos; al ser conceptos y teorías relativamente recientes, no existe un consenso con respecto a cómo deben ser pensados. Y, dadas las condiciones de los objetos de estudio, muy probablemente no encuentren una sola e unívoca posibilidad teórica o metodológica.

Ante un panorama tan dinámico, se presentaron dos opciones. Por una parte, teníamos la posibilidad de construir un discurso personal en torno a nuestro propósito. Por otra, podíamos arriesgarnos y acercarnos a otras construcciones teóricas de otras disciplinas, las cuales pudieran servirnos de guía para encontrar una estructura mental idónea y así dimensionar el problema planteado. Sabemos bien que estos acercamientos serían tanto complejos como sesgados. Por lo tanto, la manera de aproximarnos a ellos sería clara con respecto a los límites de esta acción. Es decir, no pretendemos legitimar su uso como una metodología para aplicarse en los campos del arte; por el contrario, su uso se vería limitado exclusivamente a este trabajo de manera excepcional.

Los postulados de Michel Foucault adquieren relevancia para nuestro trabajo a partir del uso que hace de la mirada como elemento dador de un orden; los conceptos de síntomas y signos de enfermedad nos permiten trazar un esquema diacrónico con respecto al desarrollo del programa estético de Souza. Como se verá en el subapartado siguiente, el período de escritura se construye como el *síntoma*, mientras que su desempeño como galerista —acto que engloba tanto su criterio selectivo como sus propios intereses y gustos— ocupa el lugar del *signo*. Síntoma y signo consolidan una unidad mayor: en el caso de Foucault la enfermedad delimitada, en el caso de Souza un proyecto estético.

MIRAR PARA ARTICULAR: UN ACERCAMIENTO AL PROYECTO ESTÉTICO DE ANTONIO SOUZA A LA LUZ DE *EL NACIMIENTO DE LA CLÍNICA* DE MICHEL FOUCAULT

Como se mencionó anteriormente, la relación que entablaron mirada y lenguaje fue el hilo conductor y escenario del desarrollo artístico de Antonio Souza. A través de ellos fue posible delimitar y acotar ciertos rasgos reincidentes que se encuentran

plasmados tanto en sus procesos de escritura como en la selección de obras expuestas en su galería. Dichos rasgos y características, una vez agrupados, devinieron en un proyecto estético personal. Pero, como hemos reiterado a lo largo de este capítulo, esta consolidación no se dio de manera intencional. Sin embargo, tampoco hemos esclarecido cómo pudo consolidarse tal programa si no existía una intencionalidad explícita. Para desentrañar los procesos ocultos del entramado estético, nos acercaremos al texto del teórico francés Michel Foucault: *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*.

Este texto, publicado por el filósofo en 1953, explora las relaciones entre la medicina y el lenguaje, donde revela que la ciencia médica, en especial la medicina clínica, progresó a medida que aprendió a desarrollar sus capacidades tanto de expresión como de observación. Esto demuestra el útil trabajo de traducir en palabras los fenómenos fisiológicos desconocidos; la medicina —a través de una mirada examinadora— pudo desentrañar ciertos comportamientos anómalos del cuerpo, para clasificarlos y saber tratarlos.

A pesar de la disparidad de temas, el texto es relevante para esta investigación por una razón: la importancia de la visualidad en la medicina se puede equiparar con la manera de mirar y organizar los saberes sensoriales y expresivos de Souza. Por esta razón, sólo se han examinado dos capítulos: “Signos y casos” y “Ver y Saber”, ya que ambos se valen del uso de la lingüística para comprender los mecanismos mentales tanto de la mirada como del resto de los sentidos. Esto es importante debido a que el galerista mexicano muestra a partir de la selección de obras expuestas en la galería un patrón de observación que ya estaba presente desde la escritura de sus textos. Dicho patrón será el cual cohesione el proyecto estético que tratamos de poner al descubierto en esta investigación.

Los procesos de la mirada, como ha apuntado el teórico Michael Baxandall, no están compuestos en su totalidad por los rasgos fisiológicos que poseemos como humanos para decodificar las imágenes. Esto es, mirar no sólo es una reacción física, sino que este acto se encuentra profundamente condicionado por la experiencia que

pueda poseer el sujeto. La subjetividad de esta mirada particular se incrementa al traducirla al lenguaje verbal. La selección de ciertas palabras sobre otras torna este mirar en un hecho muy personal.³³² A lo largo de su vida y gracias a sus experiencias fue posible para Antonio Souza desarrollar un sentido visual lo suficientemente sagaz para capturar su entorno. Para adentrarnos en sus prácticas visuales es importante revisar los conceptos de signo y síntoma aplicados al proyecto estético del poeta y galerista.

Tal como apunta Foucault en torno al quehacer de los médicos, son dos las categorías existentes para detectar una enfermedad, es decir, una anomalía en el funcionamiento del cuerpo a partir de la observación: el signo y el síntoma. En el caso de esta investigación, estas categorías se pueden trasladar a la producción cultural de Souza análogamente si se toma como una especie de “anomalía teórica” la relación entre imagen y palabra que él desarrolla. De esta manera, el “signo”, que en palabras del teórico francés “indica lo más lejano, lo que está por debajo, lo más tarde”,³³³ será considerado como el proceso curatorial de las obras. Por otra parte, los “síntomas” para Foucault responden a “una verdad dada en total a la mirada; su vínculo y su estatuto no remiten a una esencia, sino que indican una totalidad natural que tiene únicamente sus principios de composición y sus formas más o menos regulares de duración”,³³⁴ los cuales, en este caso, serían aquellos patrones en la escritura de Souza, ya que al ser los primeros rastros de las tendencias sensoriales del autor responden a una naturaleza inmanente de su percepción.

Al igual que Foucault, quien percibe el síntoma como “el papel del lenguaje de acción”³³⁵ dentro del pensamiento clínico, en esta relación interartística también lo es. En este sentido, el teórico, siguiendo un ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos, determina que el síntoma: “está preso como él, en el

³³² Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, pp. 45-46.

³³³ Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*, trad. Francisca Perujo, México, Siglo XXI, 2001, p. 133.

³³⁴ *Ibid*, p. 134.

³³⁵ *Ibid*, p. 135.

movimiento general de una naturaleza; y su fuerza de manifestación es también primitiva, tan naturalmente dada como ‘el instinto’ que lleva esta forma inicial del lenguaje”.³³⁶

De ahí que la inclinación por ciertas formas estilísticas o tópicos frecuentes en la escritura de Antonio Souza sean desarrollados continuamente, como una manifestación instintiva que demuestra su inclinación natural, la cual posteriormente devino en el signo, es decir, en una curaduría que está vinculada a este instinto primitivo. Este fenómeno perceptual también puede ser transcrito a los términos foucaultianos, como explica el autor: “El síntoma se convierte [...] en signo bajo una mirada sensible a la diferencia, a la simultaneidad, o a la sucesión y a la frecuencia. Operación espontáneamente diferencial, consagrada a la totalidad y a la memoria, calculadora también; acto que por consiguiente reúne, en un solo movimiento, el elemento y el vínculo de los elementos entre sí”.³³⁷ Incluso la condición del síntoma que está presente en sus textos se puede corroborar a través de uno de los pocos testimonios del mismo galerista que manifiesta sus intenciones creativas. Se trata de la justificación al inicio de su cuento “La gorgona” publicado en 1956, donde afirma: “Yo escribo por vanidad, porque me divierte, y sobre todo porque me veo impulsado a ello por un entusiasmo, por una urgencia de naturaleza tan intensa y frágil que si la exteriorizo fuera del papel se pierde en una excitación que se quema rápidamente”.³³⁸

Sin embargo, estas dos categorías y su relación nacen a partir de una lectura, o una observación, completamente arbitraria, como dice Foucault: “Ojo que sabe y que decide, ojo que rige”.³³⁹ En este sentido, la percepción de Antonio Souza es personal, e impone la soberanía de su mirada que ordena lógicamente los elementos percibidos. Él es quien jerarquiza el orden de los elementos que aparecen en su

³³⁶ Condillac, “Essai sur l’origine des connaissances humaines” (Oeuvres complètes, año VI) t. I, p. 262. *apud* Michel Foucault, *op. cit.*, p. 135.

³³⁷ *Ibid*, pp. 136-137.

³³⁸ Antonio Souza, “La gorgona”, p. 216.

³³⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 131.

entorno y que rigen su escritura y curaduría, por lo que se consolidan “estructuras profundas de visibilidad”³⁴⁰ en donde sólo es posible su vinculación a través de “códigos perceptivos”.³⁴¹

No obstante, es importante aclarar que el ojo rige con base en su saber. Este saber en Souza se refleja en su bagaje cultural. Al haber sido una persona en contacto con las vanguardias culturales, tal como es posible constatar en el primer capítulo de esta investigación, no es de extrañarnos que desarrollara esa habilidad perceptual en ambos medios, una habilidad que no escapaba a los preceptos de su época.

De esta manera, se puede puntualizar lo que se ha planteado desde un inicio: la génesis de la identidad creativa de Souza se da a partir de la mirada, tanto personal como cultural. Ésta es considerada como un punto de arranque. A partir de esta característica, se puede abstraer un lenguaje que precede a las palabras, en donde la visualidad supedita a la palabra desde sus inicios y supone la transmisión de las ideas del autor en dos medios distintos.³⁴²

ANOTACIONES PREVIAS A LAS INTERPRETACIONES ECFRÁSTICAS ASOCIATIVAS

Antes de dar cuenta de los análisis ecfrásticos entre los textos literarios de Antonio Souza y el discurso visual articulado en su galería, es importante mencionar las problemáticas que surgieron en el momento de recopilación del corpus visual, así como sus implicaciones en la presente investigación. Como hemos planteado a lo largo de estos capítulos, Antonio Souza fue un personaje marginado dentro de la historia cultural mexicana: su obra literaria obtuvo algo de atención en su época, sin embargo, fugaz y poco abundante, pronto pasó al olvido, mientras que el registro

³⁴⁰ *Ibid*, p. 132.

³⁴¹ *Idem*.

³⁴² Recordemos cómo los críticos literarios de su época, entre ellos Emmanuel Carballo y Ramón Xirau, enfatizaban las características visuales en su literatura, posicionando a Souza como un pintor de palabras; en palabras de Carballo: "Además del poeta, en este libro [*El niño y el árbol*] está presente el pintor"; tomado de Elena Poniatowska, "Antonio Souza: No tan sólo escribe sus libros sino que también los pinta", p. 10.

histórico de su desempeño como galerista se vio fuertemente afectado por conflictos personales con otros miembros del gremio,³⁴³ por lo que fue condenado al silencio.

El único libro dedicado a la vida y obra de este personaje es el publicado por Delmari Romero Keith, *Galería de Antonio Souza. Vanguardia de una época*, el cual posee un tono orientado más a la divulgación y al contenido anecdótico que a un tratamiento teórico de la labor de Souza.

Dentro de dicha publicación aparece un listado de exposiciones,³⁴⁴ en donde quedan registradas la fecha de exposición y el nombre del artista o artistas que exhibieron en esa ocasión. Esta lista, además de la incluida en el catálogo de la exposición *Ruptura* de 1988,³⁴⁵ era el referente más completo para aproximarnos a la reconstrucción del catálogo de la Galería de Antonio Souza.³⁴⁶ Sin embargo, a través de la revisión y cotejo hemerográficos principalmente, hemos podido ampliar y corregir de manera considerable la información ahí contenida. Fue gracias a las notas periodísticas y reseñas que pudimos rastrear algunos títulos e imágenes de las obras expuestas en la galería, así como añadir eventos que no habían sido contemplados en la Lista de Exposiciones mencionada. Dentro de los apéndices de esta tesis se incluye nuestra propia Lista de Exposiciones,³⁴⁷ a la cual se le agrega la columna de obras expuestas, de tal manera que le sea posible a los lectores reconstruir el discurso curatorial del galerista, centro de los análisis que a continuación presentaremos. No obstante, es primordial enfatizar que, aunque no haya sido posible recuperar por completo los formatos de exhibición (esto es, listas

³⁴³ Acerca de dichas actitudes véanse las páginas 34-35.

³⁴⁴ Esa investigación fue realizada por Alejandro Matzumoto y ocupa las páginas 103 a 118 de la publicación aquí referida.

³⁴⁵ *Ruptura 1952-1965: catálogo de la exposición*, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, México, 1988; dicha lista no abarca por completo los años de existencia de la Galería de Antonio Souza, ya que, tal como queda indicado en su título, la línea de investigación de dicha obra se limita al período temporal comprendido entre 1952 y 1965, lo cual excluye 2 años de exposiciones en la GAS (de 1966 a 1968).

³⁴⁶ De acuerdo con los testimonios de personas allegadas, entre ellos su hija Valeria Souza, el galerista no llevó adecuadamente un registro tanto de obras como de artistas expuestos en su espacio, lo cual imposibilita obtener una fuente primaria de dicho material.

³⁴⁷ Véase el apéndice 2.

de obra completas con sus imágenes correspondientes), es posible rescatar la esencia y la intencionalidad del galerista a través de los indicios y fragmentos aquí documentados.

Para ampliar el espectro visual, incluiremos imágenes que, si bien no poseemos la certeza de que hayan sido exhibidas en la Galería de Antonio Souza, se aproximan lo suficiente tanto en estilo como en época de producción a sus coetáneas sí expuestas. Estos casos serán especificados en el cuerpo de trabajo, mas no formarán parte del apéndice en la Lista de Exposiciones.

Con respecto a los análisis, el tipo de relación que se adoptará es el que menciona Tamar Yacobi en su artículo "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis",³⁴⁸ correspondiente a la representación —en este caso, a la identificación de motivos, temas, formas, estados de ánimo, etc.— de varios textos visuales por varios textos verbales (varios-a-varios). Los textos literarios se situarán primero de los referentes visuales presentados en la galería; sin embargo, como se mencionó previamente, sus diferencias temporales no afectan negativamente el tipo de relaciones e interacciones que entablan ambos textos.

Para que los análisis resulten inteligibles, hemos decidido clasificarlos de acuerdo con la filiación y los estilos de las obras de arte pertenecientes a la galería. Somos conscientes del riesgo que implica hablar de "estilo" y de utilizar categorías como la única finalidad de la historia del arte; por tanto, nos apegaremos a la concepción de "estilo" referida por el teórico E. H. Gombrich, para quien no sólo es una etiqueta bajo la cual se pueden categorizar las producciones artísticas, sino que implica una gama de factores, entre ellos el contexto histórico, los intereses personales, los motivos de creación, la técnica, el bagaje cultural de cada artista, sus modelos, las limitantes de su lenguaje así como la función de la obra.³⁴⁹ En los capítulos anteriores hemos tratado de contextualizar los puntos aquí referidos en

³⁴⁸ Tamar Yacobi, "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis" en *op. cit.*, pp. 602-603; para mayor información sobre el modelo propuesto por Yacobi, véanse pp. 120-121.

³⁴⁹ Para ahondar más en este concepto, es necesario remitirse a E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1997, pp. 55-78.

torno a la figura de Antonio Souza, así como del ambiente cultural mexicano de mitades del siglo XX; los datos adicionales que sean relevantes para la presente investigación se encontrarán en cada uno de esos apartados.

Los análisis estarán agrupados en los subapartados siguientes: surrealismo, en donde se incluirán las vetas de lo surrealista y de lo surrealizante; y abstraccionismo. Si bien la etiqueta generalizadora se opone al espíritu del movimiento rupturista, donde cada artista realizaba su obra con base en su experiencia e intereses personales e independientes, nos vemos limitadas por la necesidad de establecer una guía conceptual en la decodificación de los dos *corpi* (verbal y visual) aquí presentados. Algunas obras por analizar presentarán grados de similitud y adhesión con ambos; no obstante sólo nos centraremos en los aspectos de la ecrástica asociativa, por lo que su inserción en alguna de las categorías se verá condicionada por dicha búsqueda. Si presenta rasgos compartidos entre etiquetas, pasará a formar parte de ambas clasificaciones.³⁵⁰

Dividir los análisis ecrásticos a través de estas categorías nos permite establecer un orden, el cual no sólo reflejará los intereses, acciones e intenciones del proyecto estético personal de Antonio Souza, sino que tenderá puentes hacia el exterior, traslucirá su momento histórico y reafirmará el punto de articulación desde el cual fue creador, ya sea como escritor o como galerista.

Con respecto a la interpretación de los textos literarios, éstos serán abordados meramente desde el punto de vista ecrástico asociativo. Es decir, lo que se analice de ellos se limitará al descubrimiento de su conexión con el canon visual, por lo que, en ocasiones, ciertos poemas de largo aliento o algunos cuentos se hallarán fragmentados; el análisis exhaustivo de las cualidades literarias de los textos no tiene lugar en esta tesis. No obstante, no sobra mencionar algunas temáticas interesantes y

³⁵⁰ Tal es el caso de *El niño y el árbol*, acerca del cual se demostrarán dos perspectivas. En el subapartado surrealista se abordarán cuestiones temáticas más cercanas a dicho movimiento, mientras que en el subapartado abstraccionista lo que se analizará será su híbrida construcción formal. Para el primer caso consultar las páginas 229-251. Para la perspectiva abstraccionista, remítase a las páginas 266-272.

recurrentes en la obra de Antonio Souza, dignas de ser estudiadas en otra ocasión, tales como los motivos religiosos y la importancia de la infancia, entre otros.³⁵¹

Acerca de las fechas de producción literaria y exhibiciones artísticas dentro de la Galería de Antonio Souza, existe una distancia temporal muy corta. Los textos que serán incluidos dentro de los subapartados siguientes van desde 1949, cuando vio la luz su primer poemario *Arenas*, hasta 1963 con la publicación del cuento "La reunión" en la revista *El Corno Emplumado*. Por otra parte, el período de actividad de la GAS va de 1956 a 1968, lo cual nos otorga 12 años de generación de contenidos artísticos. Por tanto, en nuestra relación ecfrástica asociativa los textos literarios se convertirían en los pre-textos, mientras que en la selección de obras se puede constatar el "texto de destino"; la relación parte de signos verbales hacia signos visuales. O bien, la obra literaria se constituiría como el síntoma, mientras que los discursos curatoriales como signos, lo cual daría como resultado el proyecto estético de Souza.

Si retomamos al artículo de Plett, encontraremos enriquecedores sus apuntes en torno a los tratamientos temporales de la intertextualidad. Haremos énfasis en su acercamiento al sincrónico. De acuerdo con Plett:

La perspectiva sincrónica afirma que todos los textos poseen una existencia simultánea. Esto supone una nivelación de todas las diferencias temporales; la historia queda suspendida a favor de la co-presencia del pasado. Dado que esta visión sea aceptada, cualquier texto puede ser interrelacionado con cualquier otro texto.³⁵²

³⁵¹ La presencia de elementos religiosos como temática central aparece en su poemario *Caín* y en la pieza teatral de un acto "Pasaje de vidas de santos", mientras que aparecen como *leit motif* en el poemario *Arenas*, los relatos "La gorgona" y "Santa Garrafona de Alejandría, 327-362 d.C.", así como en el libro *El niño y el árbol*. Por otro lado, la infancia se encuentra presente en *Arenas*, *El niño y el árbol*, en la semblanza artística de corte ecfrástico "Diego y los niños mexicanos", en la obra "Pasaje de vidas de santos", en el relato fantástico "La reunión" y en los textos con tintes biográficos "Mis tías" y "Mi hermana Caledonia".

³⁵² La cita original es: "The synchronic perspective claims that all texts possess a simultaneous existence. This entails the levelling of all temporal differences; history is suspended in favour of the co-presence of the past. Provided this view is accepted, any text can be interrelated to any other text"; la traducción es nuestra. Tomado de Heinrich F. Plett, *op. cit.*, p. 25.

Lo anterior nos permite ahora plantear en un mismo nivel de búsqueda e interés los temas y motivos plasmados dentro del plano literario de Souza así como en la selección de obras plásticas: sin importar el paso del tiempo, perduran y conviven las mismas intenciones estéticas, a pesar de su materialidad. Para Plett dentro de la intertextualidad sincrónica

Una infinita *ars combinatoria* se lleva a cabo en lo que ha sido nombrado como "musée imaginaire" (Malraux), "chambre d'échos" (Barthes), o "Bibliothèque générale" (Grivel). La locación designada por estas metáforas —la memoria— puede ser concebida como una personal o colectiva. En la primera de estas opciones, el canon textual está basado en la experiencia individual, en el segundo caso quizás en las instituciones culturales. [...] Tal actitud cuadra con el artista creativo, no con el académico perspicaz. Una perspectiva radicalmente sincrónica establece al artista como generador de intertextualidades, ya sea como escritor o como crítico.³⁵³

Si recuperamos los últimos fragmentos de la cita anterior, Antonio Souza encajaría más con el perfil de artista creativo que con el de académico perspicaz. Los límites temporales se difuminaron al momento en el que este personaje tendió los vínculos ecfrásticos entre su literatura y su desempeño como galerista y curador. Por lo tanto, Souza se consagraría como bien apuntó Enrique F. Gual en el "creador de creadores": sería un artista al cual le importa la precisión y atención en cada una de las actividades que desempeñó, sin explicitar jamás un vínculo entre sus dos pasiones.

Para finalizar este apartado, es primordial enfatizar que el esquema que generamos a partir de las observaciones de síntoma y signo, el carácter de la mirada particular y el modelo diferencial propuesto por Robillard, complementado con la teoría intermedial propuesta por Heinrich F. Plett no son en ningún momento excluyentes entre sí. Por el contrario, cada una de ellas se enfoca en diversos

³⁵³ La traducción es nuestra, la cita original es la siguiente: "An endless *ars combinatoria* takes place in what has been variously termed "musée imaginaire" (Malraux), "chambre d'échos" (Barthes), or "Bibliothèque générale" (Grivel). The locality designated by these metaphors -memory- may be conceived of as a personal or a collective one. In the first alternative the text canon is based on individual experience, in the latter case perhaps on cultural institutions. This freedom causes a "plaisir du texte" (Barthes 1973) or rather "intertexte". Such an attitude suits the creative artist, not the discerning scholar. A radically synchronic perspective establishes the artist as intertextualist, whether as a writer or a critic", *Idem*.

aspectos que solidifican la totalidad del programa estético creado por Antonio Souza.

Una vez comprendido lo anterior, corroborarlo sólo podrá llevarse a cabo a través de las interpretaciones de los textos literarios contrastados con las imágenes pertenecientes a diversas exposiciones de su galería.

INTERPRETACIONES

SURREALISMO

Más allá de las implicaciones históricas del movimiento surrealista, su labor definió una línea estética que marcó la cultura internacional, tanto por la irrupción en un panorama cultural quebrado por las guerras del siglo XX, así como por su papel de modelo a seguir y fuente de inspiración para escritores y artistas. En este apartado no se narrarán las peripecias que llevaron a consolidar este movimiento liderado por André Breton; tampoco pretendemos afirmar que los artistas que se incluirán a continuación formaron parte del grupo surrealista —salvo excepciones—, sino que rescataremos algunas de las características del surrealismo como práctica artística, así como de manifestaciones cercanas a él, para esclarecer el tipo de relaciones ecfrásticas asociativas que pueden establecerse entre la obra literaria de Antonio Souza y algunas de las obras expuestas en su galería.

Aunque no siempre fueran equivalentes los preceptos teóricos del movimiento y lo que se ponía en práctica, en líneas generales el arte surrealista pretendió valerse del subconsciente como centro emanador de arte y como un arma para sabotear la realidad. De acuerdo con Ida Rodríguez Prampolini:

El surrealismo será definido por lo tanto como el automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. El dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de

*ciertas formas de asociación descuidadas hasta él. En la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento.*³⁵⁴

Por ende, la fantasía, la sorpresa, lo abrupto e inesperado, así como técnicas como el automatismo, ya sea como escritura o de corte plástico, y la desarticulación contextual de los objetos para crear nuevos significados forman parte de la estética surrealista. Como se verá más adelante, en este apartado serán recurrentes los recursos de creación automáticos, visibles en el relato "Irene" y en *El niño y el árbol*, así como la exaltación de lo inesperado, presente en "La reunión".

El Surrealismo se dispuso a combatir los paradigmas de la cultura occidental, poniendo al descubierto manifestaciones, prácticas y mentalidades que eran consideradas tabú y, por tanto, reprimidas. En palabras del especialista Robert Short:

El Surrealismo pretendía prospectar y explotar un vasto sustrato de recursos mentales que la cultura occidental y la tradición económica habían tratado de sellar deliberadamente. En lugar de la ciencia y la razón, el Surrealismo buscaba cultivar la imagen y la analogía. En sus esfuerzos por reestimar las facultades asociativas de la mente, volcó su atención con respeto y entusiasmo hacia los procesos de pensamiento de los niños y los pueblos primitivos, hacia las manifestaciones líricas de la locura y la síntesis de nociones ocultistas.³⁵⁵

Por ende, el Surrealismo se abocó a explorar nuevos procesos de pensamiento alejados de los paradigmáticos. Si bien ante una concepción conservadora o hermética éstos resultan inconexos, sí tienen sentido en sí mismos. Específicamente para la obra de Antonio Souza los procesos mentales infantiles tienen gran importancia, como podrá comprobarse en las interpretaciones de "La reunión" y *El niño y el árbol*. Asimismo, la locura predominará en sus creaciones literarias, donde creó personajes inestables e impredecibles, como en el caso de "Irene".

³⁵⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, p. 22; las cursivas son de la autora.

³⁵⁵ La traducción es nuestra. La cita original es la siguiente: "Surrealism was to prospect and exploit a vast substratum of mental resources which the Western cultural and economic tradition had deliberately tried to seal off. In place of science and reason, Surrealism was to cultivate the image and the analogy. In its efforts to restimulate the associative faculties of the mind, it turned its attention with respect and enthusiasm towards the thought processes of children and primitive peoples, towards the lyrical manifestations of lunacy and the synthesizing notions of occultism", Robert Short, *Dada & Surrealism*, London, Octopus Books Limited, 1980, p. 83.

Desde la perspectiva histórica, el Surrealismo se erigió como un bastión contra la normalidad impuesta por los círculos de poder durante el siglo XX. Mientras que algunas vanguardias se asimilaron a los programas culturales totalitarios, como el futurismo, los surrealistas se mantuvieron combativos ante dicha realidad política. A través del poder de la imagen pretendieron sacudir la realidad; la razón quedó relegada al deseo: "La imagen surrealista alcanzó una nueva y sorprendente franqueza. Tanto en la libre asociación, como en el sueño, las identidades que imponía la inteligencia consciente se disolvían [...] La imagen surrealista introdujo el hecho de la intercambiabilidad fuera del sueño y la proyectó en la realidad".³⁵⁶ El soporte de este mensaje fue incluyente; todas las manifestaciones artísticas, así como sus diferentes lenguajes tuvieron cabida, tal como afirma Robert Short:

La imagen podía asumir tanto una forma verbal como una pictórica. El medio resultaba indiferente pues, como Tristan Tzara diría tiempo después, la poesía (el Surrealismo) no era un medio de expresión sino una actividad de la mente. [...] La elección del medio no era significativa en sí misma porque la imagen corpórea no representaba nada del mundo exterior, sino un pensamiento único que todavía tenía que encontrar su forma: la imagen dentro de la mente.³⁵⁷

Esta indiferencia con respecto al medio puede rastrearse en diversas obras surrealistas. Un exponente representativo de dicha práctica fue el alemán Max Ernst, quien a través de collages creó una novela: *Une semaine de bonté*; en esta pieza el género literario novelístico está construido a base de imágenes y no de palabras, como se esperaría prototípicamente. Otros artistas, como Leonora Carrington,

³⁵⁶ La cita original es: "The Surrealist image attained a startling new directness. In free association, as in the dream, the identities which the waking intelligence imposes were dissolved [...] The Surrealist image brought the fact of interchangeability out of the dream and projected it on to reality", *Ibid*, p. 87.

³⁵⁷ La traducción es nuestra. La cita original es "The image could assume either a verbal or a pictorial form. The medium was a matter of indifference because, as Tristan Tzara was later to put it, poetry (Surrealism) was not a means of expression but an activity of mind. [...] The choice of means was not itself significant because the image bodied forth did not represent anything already given in the world outside but rather a unique thought which had yet to find its form: the image within the mind", *Idem*.

llevaron a cabo obras donde lo literario se mezclaba con lo plástico, sin jerarquizar ningún medio sobre otro.³⁵⁸

A su vez, es posible asimilar el proyecto estético de Antonio Souza a esta tendencia surrealista. El escritor y galerista sobrepasó el significado de los medios por sí mismos para poder imponer su "actividad de la mente", la cual se sostiene en sus relaciones ecfrásticas asociativas. Las intenciones, gustos e intereses traspasaron los soportes y configuraron el programa estético general que tratamos de poner al descubierto en la presente investigación.

Regresando a las características del Surrealismo, dicha "imagen dentro de la mente" que buscaban fue la que convirtió su trabajo a los ojos del público en general en algo difícil de descifrar. Esto es, las obras surrealistas eran oscuras, carecían de claridad en cuanto a su contenido e intenciones frente a los espectadores no iniciados. Lo anterior responde a una cuestión de principios entre los surrealistas; de acuerdo con Robert Short, los artistas "[...] se negaron a sacrificar la fidelidad al 'modelo interior' por una accesibilidad sencilla. La comprensión instantánea indicaba un intercambio en una falsa moneda expresiva que estaba atada al contingente e inaceptable *status quo*".³⁵⁹

Los textos y obras plásticas que serán presentados a continuación poseen en mayor o menor grado las características mencionadas. Asimismo otros procedimientos que se podrán encontrar en las siguientes interpretaciones, los cuales serán explicados a fondo en sus respectivas secciones, son la apropiación del discurso infantil, la antropomorfización de animales, así como la animalización de

³⁵⁸ Leonora Carrington en su primera etapa creativa se dedicó a la par a la escritura y a la pintura. Esta simultaneidad resultó en el tratamiento de los mismos motivos, temáticas e intenciones en dos soportes diferentes. Muestra de ello es el estrecho vínculo que existe entre su obra plástica y autobiográfica de 1937 *The Inn of the Dawn Horse* con sus cuentos "La dama oval" y "La debutante", ambos publicados en el libro compilatorio *La dama oval* en 1939. Para consultar los cuentos véase Leonora Carrington, *La casa del miedo. Memorias de abajo*, trad. de Francisco Torres Oliver, México, Siglo XXI, 2007.

³⁵⁹ La traducción es nuestra, la cita original es la siguiente: "[...] refused to sacrifice fidelity to the 'interior model' for the sake of ready accessibility. Instant comprehension indicated a traffic in a false expressive currency which was tied to the contingent, unacceptable status quo"; Robert Short, *op. cit.*, p. 87.

los humanos, la crítica satírica y ríspida a ciertos sectores de la sociedad, así como el reincidente fantasma de la locura.

"Irene" y "Los gatos": una relación ecfrástica desde el automatismo y la locura

En su lectura ecfrástica referencial con respecto a la exposición de obras de Alice Rahon, revisada en el segundo capítulo, Souza había destacado ya su interés por los gatos pintados por la artista francesa: el enigma que encierran, cómo construyen un mundo propio alejado del nuestro, la importancia de su mirada —"su voz surge de los ojos", de acuerdo con Souza—, entre otros aspectos. Sin embargo, la presencia del gato no era nueva dentro de su imaginario; ese interés había sido plasmado algún tiempo antes. En 1956, Souza publica en la *Revista Mexicana de Literatura* un cuento de corte fantástico titulado "Irene". Un año después, en febrero de 1957, se presenta la muestra de Alice Rahon "Los gatos" en la Galería de Antonio Souza.³⁶⁰

Si bien la imagen del gato como correspondencia evidente crea expectativas en torno a esta relación ecfrástica asociativa, ésta va más allá de un mero gusto por un animal en específico: con base en dicha elección ambos artistas (Souza y Rahon) generan atmósferas misteriosas, solitarias e incluso macabras. Cada uno en su propio medio se vale de ciertas características vinculadas al surrealismo para crear sus unidades de sentido. Dichas cualidades serán explicadas a lo largo del análisis.

Las estrategias para desentrañar las redes ecfrásticas entre estos dos discursos artísticos responderán a las exigencias de su soporte. Por una parte, en el cuento "Irene" se buscará destacar el tratamiento del lenguaje, su construcción formal, el uso de metáforas y demás tropos literarios, los recursos de tiempo y espacio, así como el efecto estético implícito. Por otra parte, en el análisis de los cuadros expuestos se destacarán sus características inherentes: colores, formas, agrupaciones y texturas, así como su temática y el significado que enarbola el conjunto de obras plásticas.

³⁶⁰ Es posible que la cercanía de las fechas de publicación y el posterior montaje de la exposición vuelva aún más sugestiva esta relación. Sin embargo, como se verá más adelante en el resto de los vínculos, éste no es un argumento decisivo para su existencia.

“Irene” de Antonio Souza

El relato “Irene”³⁶¹ se encuentra dividido en 11 apartados;³⁶² cada uno de ellos posee un orden temporal y espacial propios. La suma de dichos fragmentos encuentra una coherencia en sí misma, pero no es un orden prototípico narrativo. Para aclarar más ésta y otras cuestiones, es importante detenernos en cada apartado.

En el primer apartado se dibuja la escena donde se desarrollará la acción: la Ciudad de México. No obstante, esta descripción no es lineal sino que presenta digresiones argumentales, acercando a los lectores a los campos que rodean la urbe. El agente de este fragmento es un gato, personaje que cobrará importancia a lo largo de la narración. En el segundo apartado aparece Irene, la protagonista del relato. El narrador la introduce dentro de una habitación, sin embargo, cuando ella toma la palabra es cuando comienza lo atípico. Las digresiones de Irene son entrópicas: existe un orden dentro de su propio caos, habla de la mundanidad, de la lotería y de sus uñas, así como de su odio al gato: “Nunca gano en la lotería ¡Ah! ésas que salen fotografiadas en el periódico cuando se ganan una estufa. ¿Para qué vendería mi coche? Ya casi no se nota, saliendo compro acetona... Ya he dicho mil veces que odio a ese gato” (p. 572). Irene se dirige a un interlocutor ausente, en su conversación las repeticiones son múltiples y redondean los asuntos una y otra vez. Pronuncia palabras provocativas, a través de las cuales pareciera que se transfigura en el gato que odia: “Tu oreja, yo jugaré con tu oreja y tú no verás mis ojos. Tus espaldas sobresaldrán de las mías [...]” (p. 572).

Irene continúa con su soliloquio en el tercer apartado, sólo que el espacio cambia. Asciende a la azotea de su casa ya que quiere ver el eclipse por ocurrir. El gato, obviado en el apartado anterior, reaparece: “El gato está también en la

³⁶¹ Antonio Souza, “Irene” en *Revista Mexicana de Literatura*, pp. 571-580. Para facilitar la lectura del análisis las referencias a este relato estarán citadas parentéticamente en el cuerpo textual de este trabajo. Para consultar en su totalidad este relato, véase el apéndice 1.

³⁶² La fragmentación de los relatos en unidades mínimas es una constante en la obra literaria de Souza. Como se verá más adelante, esta característica reincidirá en *El niño y el árbol* y el cuento “El negro”, entre otros.

escalera. Irene no lo sabe. Emite un canto gutural leve y se electriza. El gato sufre” (p. 573).

Valiéndose de la naturaleza del eclipse, los opuestos pierden su carácter contradictorio y se complementan: “Coincidir. ¿El sol se come a la luna, o la luna se come al sol? Eclipse. Coincidir” (p. 573). Este discurso da pauta al desvarío en asociaciones libres: “Hombres eclipse (para verlos sería preciso un vidrio ahumado, botella verde, arista que corta). Sangre en rodillas y manos de los ladrones que saltan las bardas a pesar del vidrio que han puesto para impedírselo” (p. 574). La atmósfera se torna oscura, el eclipse, circular, a través de su canto (una figura sinestésica) permea tanto a Irene como al gato.

Los siguientes tres apartados se presentan como una saturación de reflexiones inconexas. En el cuarto fragmento el eclipse se inscribe como un símbolo amoroso, recordatorio de un amor no correspondido. La protagonista trata de llamar por teléfono al interlocutor ausente, sin embargo no hay respuesta. Sólo se encuentra el gato, imagen suprema y contundente: “El gato surge y como una esfinge hereditaria se posa impalpable y presente, la mira y le llama: —Miau...” (p. 575). El quinto apartado refiere a los pensamientos de Irene con respecto al juicio final. Lo vertiginoso de las palabras orilla al lector a una sensación de desesperación y locura, mientras que en el sexto apartado el espacio es la ciudad.

Irene se encuentra manejando a través de la urbe y se pierde en reflexiones acerca de su futura condición; en ese momento encuentra a quien ama en el entrecruce de semáforos, sin embargo éste se pierde de nuevo en la ciudad.

En el séptimo fragmento Irene compra veneno. Éste sirve como detonador de su fantasía, en la cual los límites entre lo real y lo ficticio se desdibujan. Ella imagina, a través de la evocación a “La última cena”, cómo todos los apóstoles se envenenan. Acto seguido, retorna al plano de lo real y describe la imagen de la cajita del veneno, la cual la orilla a fantasear con la conversación de una señora y su criada, a la cual los niños le quitan el paquetito de veneno, o éste se le cae de su delantal, y el perro lo consume, los niños corren a auxiliar a su hijo (el perro), y caen

mueritos junto a él. El horror se apodera de la mente de Irene, quien transpone a los personajes de "La última cena" y ahora ésta es protagonizada por los niños y el perro muertos: "¿Y si los niños estuvieran con su perro mirando el cuadro donde gesticulan? Es increíble: 'guárdese fuera del alcance de los niños'" (p. 578). Irene termina por comprar el veneno.

El octavo apartado es breve, refiere a la memoria y al deseo fracturados de la protagonista. Sin embargo, el verdadero terror se consuma en el noveno apartado. Irene, en un acto desdoblado de odio se dispone a asesinar al gato. Lo alimenta con leche envenenada, convirtiendo al felino en un despojo. En el décimo apartado el narrador vuelve a describir el campo, un campo con características de ciudad y de modernidad; esta descripción puede ser concebida como un hecho inconexo con el fragmento anterior. Por otra parte, en el onceavo y último apartado, aparece Irene en su habitación, pintándose las uñas. La escena nos recuerda el segundo apartado, pero es aquí donde se da un quiebre en su condición: en ese momento suena el teléfono.

En "Irene" hay esquizofrenia, recuerdos e imaginación desbordada anclada a la realidad: crea sus ficciones en torno a un amor poco correspondido, mientras que el gato funciona como espejo donde ella refleja su vulnerabilidad. Irene, la protagonista, está construida sobre una base surreal. Es a través de ella que podemos identificar características tales como el automatismo y, consecuentemente, rastros de locura.

Como puede corroborarse a lo largo del cuento, la expresión de Irene se da a través de discursos desarticulados, lo cual puede ser comprendido como una expresión automatista. El automatismo según los preceptos surrealistas consistía en la exploración personal del subconsciente a través de un "método para producir pinturas o dibujos (o escritura u otro tipo de obra), según el cual el artista suprime el control consciente de los movimientos de la mano, dejando que la mente, liberada,

actúe".³⁶³ Breton pensaba que esta técnica le permitía al poeta o al artista liberar toda la carga emocional retenida.

Si bien Irene no es ni poeta ni artista, sus pensamientos llevan la firma del automatismo, de tal manera que suprime toda lógica y deja fluir lo que está en su interior. Durante el eclipse concatena sus reflexiones de manera libre pero sin un foco; esto es, pierde de vista la noción inicial y relevante: "Hombres eclipse (para verlos sería preciso un vidrio ahumado, botella verde, arista que corta). Sangre en rodillas y manos de los ladrones que saltan las bardas a pesar del vidrio que han puesto para impedírselo" (p. 574). Estos procesos mentales se repiten a lo largo del cuento, como en el apartado VI, donde sus meditaciones se gestan en medio de la ciudad: "Abuela. Tardo en volverme piedra. Algún descendiente suyo se reiría diciendo: es piedra. El pavimento. Mejilla gris. Odia a los neumáticos. Es útil por ellos. Se frenan. Sus ojos bajo la catedral se entrecierran pidiendo Fe. Querer seguir creyendo en Dios" (p. 576).

De ellos se puede concluir una tendencia a la locura. El apartado VII es la culminación de ese estado. Los límites entre lo real y lo imaginario o lo concreto y lo abstracto del flujo mental de la protagonista se disuelven. Al imaginar a los niños muertos mirándose como parte de *La última cena*, se da un procedimiento intertextual, el cual, a pesar de que no se encuentra materializado, oscila entre lo literario (la narración imaginativa) y lo visual (el referente plástico):

Irene va a comprar veneno. "La última cena". No, es demasiado, en aquel cuadro del mantel tan bien cuadriculado, con aquellos 24 ¿o 26? pies tan limpios, tan sin pantuflas y luego ver de súbito a los rostros y encontrarlos espumando, aullando, pidiendo agua a gritos (no se podrían mover, digo levantarse, puesto que estaban posando). Envenenados con polvito, con fruta verde. Bilis harían sus madres. [...]¿Y si los niños estuvieran con su perro mirando el cuadro donde gesticulan? (pp. 577-578)

Aunado a ello, el deseo es quien gobierna a Irene pues, si bien esos pensamientos quedan reprimidos dentro de la razón, su inconsciente gana la lucha,

³⁶³ Ian Chilvers, *Diccionario del arte del siglo XX*, trad. de Teresa Garín Sanz de Bremond, Madrid, Oxford/ Universidad Complutense, 2004, p. 56.

acto que se ve reflejado en la adquisición del veneno. La esquizofrenia de Irene no es más que una manifestación específica de la locura.

Por su parte, Antonio Souza como escritor se vale de la razón para configurar este irracional relato: no se trata de un cuento enraizado en la escritura automática, como podría parecer en ciertos fragmentos, sino que el autor utiliza su intelecto para ensamblar el enredo de la historia. "Irene" es un ejemplo de la gran contradicción surrealista, pues su afán de evocar el desconcierto y la sorpresa descansa sobre una estructura previamente planeada.

No obstante, el personaje de Irene no está completo sin la presencia del gato. Este animal encarna la dualidad de la mujer. Es un símbolo tensionado a lo largo del relato, ya que, como espejo se convierte en un objeto de amor y odio simultáneo. El felino es introducido en la historia antes que ella. Primero, en el fragmento I el narrador lo presenta como un dejo de existencia: "en la casa hay un gato" (p. 571), para después ser más específico acerca del felino: "Los ojos del gato, amarillos, se inmovilizan y sólo entonces su cuerpo sentado brilla en su negro esplendor" (p. 571). A su vez, se focalizan los ojos como el centro del relato: "sus ojos, ojos de gato, danle vida" (p. 571).³⁶⁴ Este hecho, que va de lo general a lo particular, refuerza el argumento de la dualidad que sostienen la mujer y el felino. Si bien éste no se humaniza *per se*, posee la misma importancia que la protagonista. Por su parte, Irene en algunos momentos parece adquirir rasgos felinos, los cuales quedan constatados en su discurso, como se había citado en el segundo apartado: "Tu oreja, yo jugaré con tu oreja y tú no verás mis ojos. Tus espaldas sobresaldrán de las mías [...]" (p. 572).

Cuando acontece el eclipse, el sufrimiento se convierte en un sentimiento compartido tanto por la mujer como por el animal. Desde ese momento queda

³⁶⁴ Es interesante recordar que los ojos de estos animales son un elemento en el cual Antonio Souza repara insistentemente en su texto acerca de la exposición de Rahon: "[...] en silencio nos miran y sus ojos nos cubren de una neblina ancestral [...] Su voz surge de los ojos y se transmite por esas orejas puntiagudas [...] Los gatos de Alice miran frente a frente a la esfinge [...]", Antonio Souza, "A propósito de la última exposición de Alice Rahon", p. 6. Para mayor información sobre este texto desde una perspectiva ecfrástica referencial, véanse pp. 151-153.

establecida una relación dual: sólo el gato es capaz de comprenderla, y, por tanto, nadie puede odiar al felino tanto como ella. Sin embargo, auxiliada por su locura, como vimos anteriormente, Irene mata al animal. El gato se convierte en víctima: "Sus patas contra el cielo, cielo del patio, no comprenden. El gato habla bajito, llora quedo, gimotea como un niño. El gato ya no es gato" (p. 579). Ahora el felino adoptará una figura fantasmagórica, gracias a su desaparición cambia el rumbo de las cosas para Irene, pues recibe la llamada telefónica esperada.

Por último, los espacios son un elemento relevante dentro de este análisis. En el texto oscilan entre la urbe y el campo. El relato se desarrolla en la Ciudad de México, sin embargo, hay momentos meramente descriptivos que se abocan a la cristalización de la naturaleza:

Las nubes altas, en volutas estáticas y blancas parecen desprenderse de un mundo luminoso, donde, tras las casas, la ciudad, las fábricas, extiéndose campos sembrados, plenos de esa vida vegetal intensa. Cantarán los grillos lejos y las chicharras eternizarán los momentos en que una milpa se combe radiosa al soplo de un viento cálido (p. 571).

A su vez, en el espacio urbano surgen diversos escenarios: la casa de Irene, las caóticas calles y la tranquilidad de la azotea en la noche. Es este espacio cobijado por la oscuridad donde se da la reflexión más importante del relato: a la luz del eclipse se revela la simbiosis existente entre gato y mujer, previamente explicada. El fenómeno natural habilita una atmósfera idónea para la revelación. Sin embargo, a pesar de la composición doble del eclipse, es la luna el elemento que incide más dentro del relato: "En las mañanas, al alba, la luna fría se muestra como una nube más, casi redonda, azul, intangible. El sol opuesto ríe y no la mira. En la noche la luna es amarilla y con los postes se parte, más [sic] la perspectiva indica que la luna está tras los postes, grávida, a veces redonda" (p. 573).

En este relato escrito por Antonio Souza destaca un ambiente sombrío, ocasionado por los delirios de su protagonista. Asimismo, el gato se construye como un símbolo del misterio humano. Los escenarios corren paralelos a las actitudes de los personajes, creando desconcierto entre sus lectores. Son estos elementos los que

encuentran eco en la muestra "Los gatos" de la pintora Alice Rahon, de la cual hablaremos a continuación.

"Los gatos" de Alice Rahon

El 7 de febrero de 1957 se inauguró en la Galería de Antonio Souza la exposición de la pintora Alice Rahon "Los gatos". Esta artista de origen francés y posteriormente exiliada en México estuvo vinculada de manera directa al movimiento surrealista: comenzó su carrera como poeta para después explorar las posibilidades que le ofrecía la plástica. Alice sostuvo una relación sentimental con Wolfgang Paalen, otrora exponente paradigmático del surrealismo plástico. Para ampliar nuestra concepción en torno a la figura de Rahon, basta con leer la descripción realizada por la especialista Lourdes Andrade de los valiosos objetos que se encontraban en su hogar, de los cuales sólo pudo hacerse acreedora porque conformó en primera línea la vanguardia surrealista: "En su casa [...] yacían tesoros semejantes a los de la cueva de Alí Babá: libros dedicados por Breton, por Eluard; poemas de Picasso; cartas de Henry Moore, de Anaïs Nin; cuadros dedicados por Tanguy, por Paalen [...]"³⁶⁵.

Desde la inauguración de la Galería de Antonio Souza, Alice se convirtió en una expositora recurrente. "Los gatos" fue su primera muestra en dicho recinto, sin embargo, continuó exponiendo de la mano de Souza hasta 1966. Con respecto a la exposición de 1957, si bien somos afortunados por contar con un texto realizado por Souza con motivo de dicha muestra, es fundamental hacer una revisión de la composición de las obras, sus características principales y su discurso curatorial, para así alcanzar cierto grado de entendimiento en cuanto a las intenciones estéticas del galerista.

³⁶⁵ Lourdes Andrade, *Siete inmigrantes del surrealismo*, México, INBA, 2003, p. 131.

"Los gatos" contó con una lista de obra compuesta por 24 piezas,³⁶⁶ de las cuales fue posible recuperar el referente visual de 5 pinturas: *El escondite*, *Paseo en la primavera*, *Su majestad y la luna*, *El gato de la fábrica* y *La llorona*; las primeras cuatro son reproducciones en blanco y negro, mientras que contamos con la última a color.³⁶⁷

No obstante, los títulos de las obras desaparecidas arrojan luz respecto a la tónica de la exposición. Nombres como *El miedo*, *El 'deslumbrado'*, *La clarividente*, *El gato sobre-entendido*, *Los soñadores* y *El crepúsculo de los gatos* delinear una temática misteriosa, donde los gatos —dueños de su tiempo— han creado un universo enigmático y relativamente alienado del humano. El postulado anterior se reafirma a través del estudio de las formas felinas plasmadas en las telas. Los gatos creados por Alice no responden a una pintura clásica ni mucho menos realista. Sus proporciones son desmedidas, abarcan por completo los bastidores, generando la sensación de una totalidad ambigua. Dichas características pueden comprobarse en los análisis individuales de las siguientes pinturas; no obstante, es importante tener

³⁶⁶ La lista de obra es la siguiente: "1. La gata 'Escarcha', 2. El escondite, 3. El puente de los gatos, 4. El miedo, 5. La gata blanca, 6. Dos hermanos, 7. El 'deslumbrado', 8. La 'llorona', 9. A la orilla del río, 10. La ronda, 11. Tres y cuatro, 12. El gato de la granja, 13. La clarividente, 14. Paseo en la primavera, 15. El gato sobre-entendido, 16. El baile de las hormigas, 17. Su majestad y la luna, 18. Pidiendo posada, 19. El gato de la fábrica, 20. Trío, 21. Los soñadores, 22. La alborada del gato, 23. La veda, 24. El crepúsculo de los gatos", tomada de Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1957, suplemento del núm. 27 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1958, p. 10.

³⁶⁷ Acerca de la obra plástica de Alice Rahon se dice mucho pero se muestra poco. En nuestra búsqueda para esta investigación no pudimos hallar un libro que recopilara exhaustivamente su trayecto artístico. El catálogo más completo al cual tuvimos acceso fue el publicado por el INBA en el año de 1986 *Alice Rahon: exposición antológica*. Si bien en el 2009 se realizó una muestra retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno, no pudimos localizar el catálogo desprendido de dicha exposición en el catálogo bibliográfico general de la UNAM, así como tampoco en el acervo de la biblioteca de la Universidad Iberoamericana. Las obras *Paseo en la primavera* y *El escondite* fueron recuperadas de la nota periodística de Ceferino Palencia, "Una colección gatuna", en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D. F.), 24 de febrero de 1957, p. 5. En dicha nota se incluyen dos imágenes más, sin embargo, fueron excluidas de esta investigación por no contar con los datos básicos para su estudio a profundidad, como lo es el título. Por otra parte, *Su majestad y la luna*, *El gato de la fábrica* y *La llorona* fueron recuperadas del catálogo de 1986, previamente mencionado.

en mente que, al igual que en “Irene” de Souza, la muestra posee una atmósfera sombría.



Alice Rahon, *Paseo en la primavera*, 1956

En *Paseo en la primavera* el rostro peludo del minino ocupa casi todo el encuadre. Sus ojos, abiertos y redondos, se encuentran en proporción con el tamaño de la cabeza. La mirada, a pesar de dirigirse al espectador, no parece estar fija en él; se encuentra perdida, absorta en otro sitio. No hay un cuerpo identificable; la única extremidad presente es una cola larga y recta, la cual se inclina hacia el extremo derecho de la obra. Pinceladas rápidas y expresivas delinean esta imagen: la artista ejecuta esta obra con un lirismo fácil de identificar, destacando ciertos rasgos particulares del animal, como la cabeza, los ojos, las orejas y la cola. Rahon logra una metonimia visual.

En las obras *Su majestad y la luna*, *El gato de la fábrica* y *La llorona* la monumentalidad es espectral, delimitada por escenarios diferentes. Los espacios juegan un papel determinante para los ambientes que se generan en las imágenes:

tanto la naturaleza como las vistas urbanas vienen cargadas de un significado específico.



Alice Rahon, *Su majestad y la luna*, 1956, óleo sobre tela, 60 x 50.5 cm, col. Eva Sulzer.

En *Su majestad y la luna* observamos la silueta gigantesca de un gato sin rostro, la cual atraviesa un bosque en una noche de luna llena. El gato detiene su marcha por un instante para contemplar al astro. Los pinos ubicados en el primer plano, insignificantes frente a la figura colosal felina, son los portadores de la textura en el lienzo. Más allá de su follaje, la luminosidad de la luna trasluce sus frágiles troncos y endebles ramas, reafirmando la majestuosidad del gato. La

naturaleza sirve de soporte para esta figura, la enaltece. El gato ocupa un lugar de soberanía en el orden natural.

En *El gato de la fábrica* reincide el ambiente lúgubre y nocturno, sólo que se da un cambio del mundo natural a la industrialización. En el segundo plano aparece un gran gato fantasmal inserto, de nuevo, en una noche de luna llena. Sus facciones son afiladas, su rostro es triangular. Dos grandes ojos atravesados por sus pupilas dilatadas fijan su vista en el espectador. Su cuerpo, frágil y esbelto, evoca la proyección de una sombra.



Alice Rahon, *El gato de la fábrica*, 1957, óleo sobre tela, 50 x 60 cm, col. particular

Frente a la bestia espectral, en el primer plano, un gato parece apoyarse en su silueta. Este gato, de proporciones más terrenales estira e inclina su cuerpo hacia la luna. Junto a él se levanta la urbe: un conjunto de casas, bodegas y la gran nave de la

fábrica, de la cual volutas de humo se elevan hacia la noche. Dos árboles secos enmarcan la imagen. La soberanía del gato realzada por la naturaleza en la obra anterior desaparece en el plano urbano. En *El gato de la fábrica* son el misterio y la melancolía las sensaciones que irradian de la pintura. El gato ocupa un lugar más terrenal sin desacralizarse por completo: la silueta fantasmagórica así como la luna vigilante perviven.



Alice Rahon, *La llorona*, 1956, óleo sobre tela, 32 x 41 cm, col. Lourdes Andrade

Por su parte, *La llorona* es un cuadro de una monumentalidad abstracta superior a los otros. El gran contorno espectral de un felino se ubica en primer plano. La silueta de la gata es blanca, su espalda se encuentra arqueada y su cara se dirige hacia el espectador, mas no hay cuerpo definido como tal, dos líneas verticales descendentes indican sus extremidades. En su rostro triangular son sus

ojos azules los que resaltan. Tal como en *El gato de la fábrica*, las pupilas adquieren una forma romboide.

Entre las patas de *La llorona* aparecen dos montes de tonalidad oscura, y de entre ellos surge la ciudad. El escenario en esta obra adquiere una proporción ínfima ante el tamaño del animal. La majestuosidad colosal vuelve a aparecer, pero con cambios. Ya no es pura como dentro del orden natural, sino que la monumentalidad en un plano urbano puede ser atribuida a la melancolía. Tal como el título del cuadro refiere, este felino encarna una de las leyendas mexicanas más conocidas. El personaje deambulante de la madre se ha transfigurado en un gato, y su espíritu ha engrandecido tanto por la tristeza que la ciudad se torna diminuta frente a su figura.

Dicha sensación se refuerza con las características visuales y cromáticas de la pintura. En esta obra predominan los colores fríos; la paleta está compuesta por tonos azules celeste, violáceos y grises. La profundidad está dada por la textura que proporcionan arenillas adheridas a la pintura. La atmósfera general que emana de la pieza es el desasosiego y la desolación.

La última referencia visual con la que contamos es *El escondite*. El título resulta sugerente ya que indica un desplazamiento de la seguridad que el universo de los gatos podía brindar. A pesar de la precariedad de la reproducción aquí presentada, podemos inferir que el refugio se da en un sitio secreto, resguardado de la vista de todos. En la imagen se encuentran dos gatos, muy parecidos en su fisionomía a los descritos previamente, pero de proporciones moderadas, están acostados uno junto al otro. Sin embargo, sus cabezas se encuentran erguidas y sus ojos abiertos. No es un ambiente agradable y de esparcimiento como en *Paseo en la primavera*; en esta obra los felinos están alerta. La majestuosidad de los otros lienzos es intercambiada en esta obra por vulnerabilidad. Los felinos han dejado de ser omnipotentes.



Alice Rahon, *El escondite*, 1956

Puentes ecfrásticos asociativos

A la luz de los análisis anteriores es posible encontrar puentes ecfrásticos asociativos entre el relato “Irene” y la muestra “Los gatos”. Ambos textos se construyen desde lo fantástico con toques sombríos. En “Irene” son los procesos automatistas, así como su irreversible locura los que generan una atmósfera alejada de lo real. La esquizofrenia que presenta la protagonista es un impedimento para que el lector distinga entre los planos de lo real y lo imaginario en la narración. Asimismo, la figura del gato se construye como espejo emocional de Irene. El gato padece y comprende; es su empatía la que lo lleva a la muerte, como si con él muriera una parte de la protagonista.

Por otra parte, en “Los gatos” no existen referentes miméticos. Los felinos son plasmados a partir de un deseo lírico y no de uno realista. La atmósfera surreal se gesta a través de la autonomía felina; esto es, los gatos se erigen como dueños de su

propio universo, mas no por ello todo es perfecto, pues éste se encuentra inscrito en espacios humanos. En los cuadros es posible identificar una gama de emociones humanas. En *Su majestad y la luna* el felino se edifica como soberano, mientras que en *El gato de la fábrica* prevalece un sentido de duda ambivalente, envuelto en el enigma del fantasma. En *La llorona* es la tristeza el sentimiento predominante, pero éste desde el título de la obra se encuentra humanizado. Se trata del dolor de una madre humana y no de una madre felina el que Rahon proyecta en su obra.

Los espacios en ambas producciones artísticas se asemejan. Tanto en "Irene" como en "Los gatos" los escenarios naturales y urbanos poseen las mismas connotaciones, sólo que son percibidas desde perspectivas distintas. En "Irene" es el narrador el que evoca lo que se encuentra más allá de la ciudad, como un espacio puro y pacífico, alejado del caos. En "Los gatos", específicamente en *Su majestad y la luna* la naturaleza se ofrece frente a los gatos como su reino. Por otra parte, la ciudad es la que doblega a los personajes en ambos soportes. En "Irene" es la urbe la que acompaña e incrementa su locura, mientras que en las pinturas de Rahon la ciudad introduce los puntos de quiebre en los felinos, alejándolos de su orden natural.

La luna es otro elemento en común entre estos discursos. En ambos cumple con su papel simbólico: en "Los gatos", como *En su majestad y la luna* y *El gato de la fábrica* se presenta como un recordatorio de la esencia gatuna frente a la humana, mientras que en "Irene" en su forma de eclipse le otorga lucidez a la protagonista con respecto a sus emociones. En ambos casos, la luna es el detonador de la introspección y la edificación de identidades de los personajes.

Tanto el relato como la serie de obras plásticas poseen un grado de dificultad de decodificación alto para los lectores y espectadores, cercano al principio de oscuridad surrealista expuesto anteriormente. En el texto de Souza los lectores se enfrentan ante un reto literario complejo ya que jamás está en la intención del autor transparentar cuestiones tales como los planos temporales y los hechos reales de los imaginarios. Por otra parte, si bien puede resultar un poco más claro el mundo

plasmado por Rahon en esta serie, la suposición es errónea. Para la pintora el gato es una representación de su mundo espiritual e íntimo; tal como recuerda Lourdes Andrade: "[En casa de Rahon] los gatos eran sombras que transitaban por todas partes sin cesar. Uno tenía la impresión de que formaban parte integral de la casa, que no podían ser arrancados de sus muros, de sus ventanas, de los troncos y ramas de los árboles del adormilado jardín. Lo mismo se habían adherido a los lienzos".³⁶⁸ El universo felino de Rahon despliega toda una gama de situaciones y emociones, donde la percepción y la sensibilidad se oponen a la razón y triunfa la fantasía desde una perspectiva crítica. La inconciencia animal, vista desde una perspectiva racional, se impone como una alternativa mucho más perceptiva y comprensiva dentro del ámbito humano.

No obstante, ésta no es la única relación ecfrástica asociativa de corte surrealista que hallamos en la obra de Souza. Otro de sus procedimientos y elecciones recurrentes es el proceso de pensamiento y creación infantiles. A continuación se expondrán a través de sus textos "La reunión" y *El niño y el árbol*, así como una selección de obras plásticas de diversos artistas que expusieron en su galería.

La infancia: dos lecturas

Tal como puede leerse al comienzo de este apartado, los surrealistas exploraron las características de construcción de sentido que utilizan los niños para decodificar y darle alternativas a la realidad. En 1924, André Breton opinó al respecto lo siguiente: "Quizás es la infancia lo que más se aproxima a la 'vida verdadera', [...] gracias al surrealismo parece que estas ocasiones retornan".³⁶⁹ Los niños y, más específicamente, su manera de ver el mundo fueron el centro de atención de múltiples creaciones literarias de Antonio Souza. La inocencia y la pureza, así como la extraña y atípica forma de comprender, habitar y desentrañar la vida por parte de

³⁶⁸ Lourdes Andrade, *op. cit.*, p. 132.

³⁶⁹ Ángel Pariente, *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 182.

los infantes emergen de manera frecuente en su obra literaria. Por ejemplo, en *Pequeño viaje* aparecen niños que, a través de su comportamiento, insertan en el ambiente una forma nueva de ver la realidad, mientras que en *Arenas* son ellos quienes descubren poco a poco el mundo. Sin embargo, es en obras como *El niño y el árbol* y el relato "La reunión" donde el escritor se apropia de las herramientas de decodificación infantiles para generar la atmósfera de sus creaciones. Si bien la imaginación y la fantasía desde este tono fueron más recurrentes en la escritura de Souza que dentro de su canon visual, esto no quiere decir que el puente ecfrástico asociativo no exista. Basta analizar con detenimiento ambos ejemplos para constatarlo.

"La reunión" y algunas obras de Toledo y von Gunten: relaciones ecfrásticas asociativas desde los procesos de creación infantiles

"La reunión", un cuento de Antonio Souza

El relato "La reunión" fue publicado en el número 6 de la revista *El Corno Emplumado* en 1963.³⁷⁰ En éste, Souza narra la peculiar historia de dos primas huérfanas, Rosa-Martha y Lote, así como de su atípico perro Pogo. El detonador de sus aventuras dentro de la historia es el deseo que tiene Rosa-Martha por mirar el humo de su chimenea desde una colina lejana. A pesar de la normalidad y simpleza con la cual se anticipa la trama, su construcción distará bastante de lo verosímil.

El narrador prosigue con la descripción del perro, mas no proporciona ninguna sobre las niñas. Acerca de Pogo menciona: "era un perro con un ojo azul y otro verde, una cola sin pelos en cuya extremidad llevaba una capsulita donde Rosa-Martha guardaba las uñas que se comía" (p. 121). Dentro de su contextualización, el narrador menciona los atípicos pasados de los tres personajes. Los padres de Rosa-Martha y Lote eran unos ogros que pasaban su vida reparando el techo de su casa,

³⁷⁰ Antonio Souza, "La reunión" en *El Corno Emplumado*, pp. 121-123. En adelante las citas a este texto estarán indicadas de modo parentético junto a la referencia correspondiente. Para consultar en su totalidad este cuento, véase el apéndice 1.

mientras que Pogo era hijo de una medusa y de un coronel de infantería; cuando escaparon de sus casas, ninguno de sus padres se ocupó en buscarlos. Además de estos elementos fantásticos, vale la pena detenernos en las imágenes humorísticas del relato, como la anotación que hace el narrador con respecto a los padres del perro: "La medusa sufría de jaquecas ya que el coronel no la dejaba ir al mar y la hacía calcar planes de estrategia" (p. 121).

Después de la digresión hacia el pasado de los personajes, el narrador vuelve sobre la trama, donde Rosa-Martha y Pogo se proponen llegar a la cima de la colina, pero ahora ésta se presenta con una complicación: a pesar de que caminaban hacia ella, parecía alejarse. Sin embargo, en ese momento aparece el factor que cambiará su suerte: "Fue entonces cuando pasó el globo" (p. 121). El globo era dirigido por Pipo, un muchacho chapeado que invitó a la niña y a su perro a volar con él, ya que jamás llegarían a la colina de otro modo.

Una vez arriba vieron la casita con su chimenea humeante. Lote estaba en casa creando un gran fuego porque tenía mucho frío. De acuerdo con el narrador, la prima no se percató de la ausencia de Rosa-Martha y Pogo, pues estaba inmersa en sus pensamientos. Lote estaba enamorada de un navegante de nombre Pipo, al cual conocía en sueños: "Soñaba que estando en una colina que se alejaba, una colina que parecía ir al mar... Llegaba un globo y descendía dulcemente. En el globo venía un joven con chapas coloradas que se llamaba Pipo. Ella subía al globo y él amablemente le ofrecía pasteles de crema mientras le decía que irían a dar un corto paseo por el mar" (p. 122). Sin embargo, Lote al estar sumergida en su fantasía incendió la casa por toda la leña que puso y ella, en forma de nube de humo, alcanzó al globo y se despidió de él diciendo "Adiós, adiós...", pues su destino era ir hacia el mar.

Después de que Lote se transfigurara en humo, el destino de los pasajeros del globo dejó de ser la colina; su trayecto ahora estaba encaminado hacia el mar. Durante el viaje de varios días, Pipo le confesó su sueño a Rosa-Martha el cual

resultó ser idéntico al de Lote: "Le dijo que en él veía una joven que se llamaba Lote y que él recogía en su globo de una colina que se alejaba hacia el mar" (p. 122).

A pesar de que el sueño de Lote y Pipo no se cumplió a cabalidad, será la niña-humo quien juegue un papel fundamental en el relato. Una vez que llegaron al mar, el globo comenzó a desinflarse. Rosa-Martha le pidió a su prima-nube que llenara el globo por dentro y los salvara. Gracias al heroico acto de Lote pudieron viajar mucho más tiempo sobre el mar, hasta que ella se molestó con el resto de los tripulantes ya que, de acuerdo con el narrador "se habían olvidado de ella y no le hablaban" (p. 123). A raíz de su partida, el globo comenzó a descender y aterrizó sobre la colina con forma de joroba, la cual era una isla en medio del mar. Al poco tiempo Lote volvió y permaneció sobre la colina, flotando.

El cuento finaliza como toda historia infantil estereotípica "y así estuvieron ya juntos para siempre..." (p. 123). No obstante, en dicho final aparece una variante, en la línea siguiente separada del resto del cuerpo textual, al centro y en letras mayúsculas se lee: "ROSA-MARTHA, LOTE, POGO y PIPO" (p. 123).

A la luz de lo anterior no sólo podemos comprobar el interés que despertaban en el autor los niños como foco y temática para crear relatos, sino que en "La reunión" los artificios propios de un infante narrando una historia se encuentran presentes. Las herramientas narrativas tanto para los adultos como para los niños, de acuerdo con el psicólogo Lev Vigotsky, dependen de la imaginación y, a su vez, son proporcionales a su experiencia:

La actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la variedad de la experiencia acumulada por el hombre, porque esta experiencia es el material con el que erige [sic] sus edificios la fantasía. Cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación. Por eso, la imaginación del niño es más pobre que la del adulto, por ser menor su experiencia.³⁷¹

En "La reunión" la falta de experiencia infantil a la que refiere el psicólogo se maneja como un artificio literario por parte de su autor. Si bien Antonio Souza

³⁷¹ Lev S. Vigotsky, *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal, 2009, p. 17.

fabrica características narrativas propias de la infancia, el manejo del vocabulario y la sintaxis distan mucho de lo que un niño pudiera conocer: "Era una mañana de mucho sol. Rosa-Martha paseaba por el prado. Se relamía las gotitas de licor de una madre selvas. Pensaba llegar hasta la colina que se veía como una joroba verde en el paisaje [...]" (p. 121).

A pesar de ello, la manufactura semeja en un alto grado el proceso imaginativo infantil. Según Vigotsky: "Los niños pueden imaginarse muchas menos cosas que los adultos, pero confían más en los frutos de su fantasía y la controlan menos, y por eso la imaginación en el sentido vulgar, corriente de la palabra, o sea, algo inexistente, soñado, es mayor en el niño que en el adulto".³⁷² Esta falta de control se ve reflejada en los usos temporales del relato pues si bien la trama se encuentra delineada desde el principio, ésta va desdibujándose al tiempo en el que ocurren las acciones.

Aunado a la falta de control, la temporalidad se ve afectada por el carácter de las acciones de los personajes del cuento: éstas se encuentran inscritas en un juego. Es decir, caminar hacia la colina no puede ser comprendido como un deber o una necesidad, sino que ese deseo surge desde un impulso lúdico por parte de Rosa-Martha. Y es justamente en el espacio del juego donde, de acuerdo con el filósofo Giorgio Agamben, se destruye el calendario: "Esa invasión de la vida por parte del juego tiene como consecuencia inmediata una modificación y una aceleración del tiempo".³⁷³ Asimismo, afirma: "El juego [...] tiende a destruir la conexión entre pasado y presente, disolviendo y desmigajando toda la estructura en acontecimientos".³⁷⁴ En "La reunión" observamos ese tratamiento dispar del tiempo. Los hechos que acontecen no tienen dimensión temporal verosímil; esto es, sólo acontecen, uno detrás del otro, como si cada uno de ellos surgiera de la nada y, a pesar de que para el receptor, prototípicamente adulto, esto resulta desconcertante,

³⁷² *Ibid*, p. 42.

³⁷³ Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 96.

³⁷⁴ *Ibid*, p. 107.

para el narrador, quien adopta el papel de un niño, no podría ser más natural. Ejemplo de ello es la manera en la cual es introducido el globo dentro del relato: "Fue entonces cuando pasó el globo. Pipo venía en él [...]" (p. 121). "El globo" está indicado con un artículo determinado, "el"; esto es, para el narrador la aparición de este objeto no es algo nuevo, sino algo anticipado, se contaba con su presencia mucho antes de que éste apareciera.

En el penúltimo párrafo del cuento podemos apreciar esta falta de profundidad con respecto a los períodos temporales. Una vez que Lote entra al globo, el narrador indica: "Y el paseo duró mucho tiempo hasta que un día se acabaron los víveres" (p. 123). De esta forma, "mucho tiempo" y "un día" se posicionan en el mismo nivel; "mucho tiempo" puede quedar reducido a una simple mención, difícil de concebir por la cercanía de la exactitud implicada en "un día".

Por tanto, las ocurrencias espontáneas, entendidas dentro del texto como obviedades, son las que realmente guían al lector a través del viaje narrado, sin importar que éste aparezca como verosímil; esta manera de narrar se apega tanto a las cadenas cohesivas que establecen los niños, donde su falta de experiencia es la que no les permite aprehender los conceptos temporales, como a los patrones de juego infantiles, donde el tiempo pierde su importancia y se destruye.

La muerte de Lote y su posterior transfiguración en humo acontece de una manera similar al desfase temporal, pero también puede ser comprendida como un acto de exageración. Tal característica responde a los procesos mentales narrativos imaginarios de los niños:

Las magnitudes de la impresión real cambian de forma, aumentando o disminuyendo sus dimensiones naturales. El afán de los niños por exagerar [...] tiene una raíz interna muy honda, debida en gran parte a la influencia que nuestro sentimiento interno ejerce sobre las impresiones exteriores. Exageramos porque queríamos ver las cosas aumentadas cuando esto corresponde a nuestra necesidad, a nuestro ánimo interno. El afán infantil de exagerar se refleja claramente en las imágenes de los cuentos.³⁷⁵

³⁷⁵ Lev S. Vigotsky, *op. cit.*, p. 33.

Por tanto, el fallecimiento de Lote y su sublimación constituyen una respuesta al deseo infantil interno, construido particularmente para este cuento. Tal como acontece en la narración, de un momento a otro ella pasa de estar dentro de su hogar avivando el fuego con leña a convertirse en una nube parlante: "Lote puso tanta leña en la chimenea que incendió la casa. El humo fue tanto que fue a dar hasta el mar. Desde el globo en donde viajaban Rosa-Martha, Pipo y Pogo, se veía una nube de humo acercarse cada vez más. —¡Adiós, adiós...' se escuchó cuando la nube pasó muy cerca del globo. —'Es Lote mi prima' dijo Rosa-Martha..." (p. 122). Esta nueva condición así como su evidente muerte física no son explicitadas por el narrador, pues para él no es relevante ese hecho desde la perspectiva terrenal, sino que enfatiza el cambio de estado de la niña. Por otra parte, es el lector quien da por sentado lo ocurrido y se apoya en la afirmación de Rosa-Martha para corroborarlo. La niña no se muestra en ningún momento sorprendida o consternada por la transfiguración de su prima, sino que afirma con toda tranquilidad el rumbo que sigue la niña-nube: "y va hacia el mar también" (p. 122).

Por último, es importante mencionar la presencia del sueño en el cuento. Si bien éste no será relevante dentro de la relación ecfrástica, no sobra mencionarlo como uno de los elementos constitutivos del surrealismo. Éste es el sitio donde la transgresión de la realidad se lleva a cabo y se revelan las verdades más íntimas de los seres humanos, de acuerdo con Robert Short: "el automatismo surrealista era introvertido y pretendía revelar patrones en el inconsciente humano".³⁷⁶ En este relato, los sueños de Lote y Pipo se comportan como espejos uno del otro. Antes de que el lector tuviera conocimiento de ellos, la historia onírica ya se estaba manifestando en el plano de lo real con la variante de la protagonista: no fue Lote, sino Rosa-Martha quien abordó la canasta del globo de Pipo.

En "La reunión" los elementos visuales casi no están presentes, pero las temáticas y los procedimientos utilizados, tales como el tono infantil para narrar y

³⁷⁶ La cita original es la siguiente: "surrealist automatism was introverted and sought to reveal patterns in the human unconscious", Robert Short, *op. cit.*, p. 69.

para decodificar al mundo, los tiempos y espacios suspendidos e inverosímiles que desencadenan los juegos pueriles, la edificación de su universo fantástico, la constante sorpresa para el lector, entre otros, nos permiten construir un vínculo ecrástico desde el surrealismo con ciertas piezas del acervo plástico de la Galería de Antonio Souza.

Francisco Toledo y Roger von Gunten: trazos de la imaginación primigenia

La relación ecrástica asociativa que establece "La reunión" con elementos del corpus visual de la GAS parte desde la intencionalidad. Con este término nos referimos a identificar elementos dentro de las obras que nos indiquen ese afán lúdico del creador por acercarse a los procesos de pensamiento y modos infantiles, ingenuos y sorprendentes, siempre con la finalidad de la generación de un nuevo mundo. Lo expuesto anteriormente puede encontrarse en la obra de dos pintores: Francisco Toledo y Roger von Gunten.

La obra de Francisco Toledo, expuesta por primera vez frente al medio artístico en julio de 1959 en la Galería de Antonio Souza, posee ese carácter innovador, indagador y espontáneo, el cual evoca un retorno a lo primigenio del ser humano. De esta primera etapa en la carrera del pintor oaxaqueño son destacables características tales como la fluidez en la línea, la espontaneidad y jocosidad en la creación. Ceferino Palencia escribe con respecto a dicha exposición sobre las cualidades artísticas del entonces joven Toledo: "Lo poético en él no se traduce en una sublimación de la realidad, sino más bien en un retorno al deslumbramiento del niño y a lo que luego acaece en sus primeras experiencias: el conformar lo real a sus juegos imaginarios, transformadores, disparatados pero sujetos a una lógica sui-géneris, en la que entra en no poca dosis la broma y la travesura".³⁷⁷ Es el vínculo indisoluble entre el pintor y su niño interno el que le permite comprender y revolucionar la realidad. Palencia hace hincapié en dos elementos básicos de la

³⁷⁷ J. J. Crespo de la Serna, "Candor y picardía del joven Toledo" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 9 agosto 1959, p. 7.

creación infantil: la experiencia y el juego. Toledo recrea dichos procesos de manera intencional los cuales, como pudimos constatar anteriormente, también se encuentran en "La reunión" de Souza.

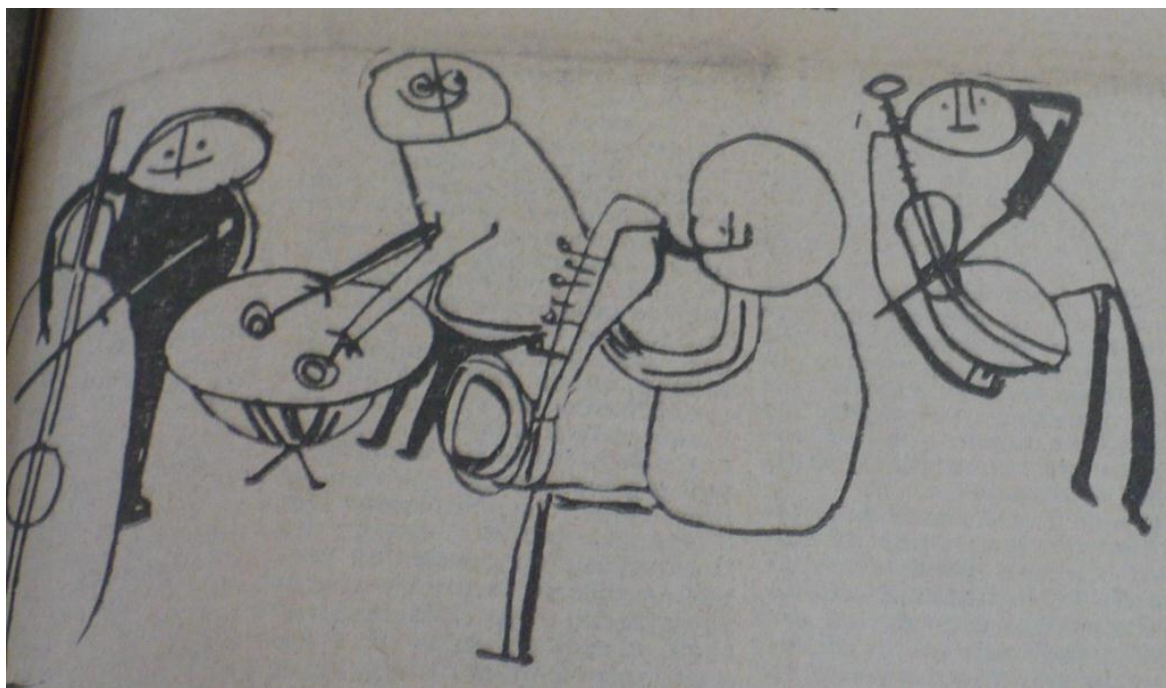
Por otra parte, para Ida Rodríguez Prampolini la obra de Toledo se desprende del surrealismo semiabstracto, ya que "por las formas libres que se mueven flotando en un fondo abstracto, [...] la semifiguración en esta obra está tocada del juego absurdo del surrealismo". Asimismo, destaca la influencia del automatismo en sus obras, a través del cual "hace surgir las formas, siempre ambiguas, que flotan unidas por un invisible y existente cordón umbilical".³⁷⁸ Desde la perspectiva de esta historiadora del arte, el juego se posiciona como uno de los ejes en la producción plástica de Francisco Toledo. Asimismo, refiere a un automatismo pictórico en sus obras el cual puede ser equiparado con la manera en la que los niños generan a partir de su imaginación distintas narrativas. Como mencionaba Vigotsky, si bien carecían de un acervo de experiencias abundante, era el poco control sobre su fantasía el que creaba esas historias alejadas de la realidad. Aunado a ello, es importante recordar que, de acuerdo con el psicólogo ruso, el dibujo es el primer paso en el desarrollo de la imaginación de los niños.³⁷⁹ Para corroborar lo anterior dentro del arte de Toledo basta concentrarnos en las siguientes obras.

En *La orquesta*, dibujo de 1959, cuatro alegres músicos le devuelven una sonrisa al espectador. El dibujo es simple, pero justamente en su simplicidad radica su valor: el artista logra plasmar ese sentimiento de ligereza y ocurrencia pueriles. De este modo, la obra tiene la capacidad de transmitirle al espectador una de las primeras experiencias que pudiera llegar a tener un niño frente a la música. Cada uno de los cuatro músicos porta un instrumento particular. Cada uno de esos instrumentos emite un sonido característico: están dos de cuerdas con rangos sonoros diferentes, junto con uno de viento y unas percusiones. La música, en este

³⁷⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 109.

³⁷⁹ Según Vigotsky, el dibujo "constituye el aspecto preferente de la actividad artística de los niños en su edad temprana. A medida que el niño crece y se acerca a la adolescencia, empieza, por lo general, a apartarse y desilusionarse del dibujo"; Lev S. Vigotsky, *op. cit.*, p. 91.

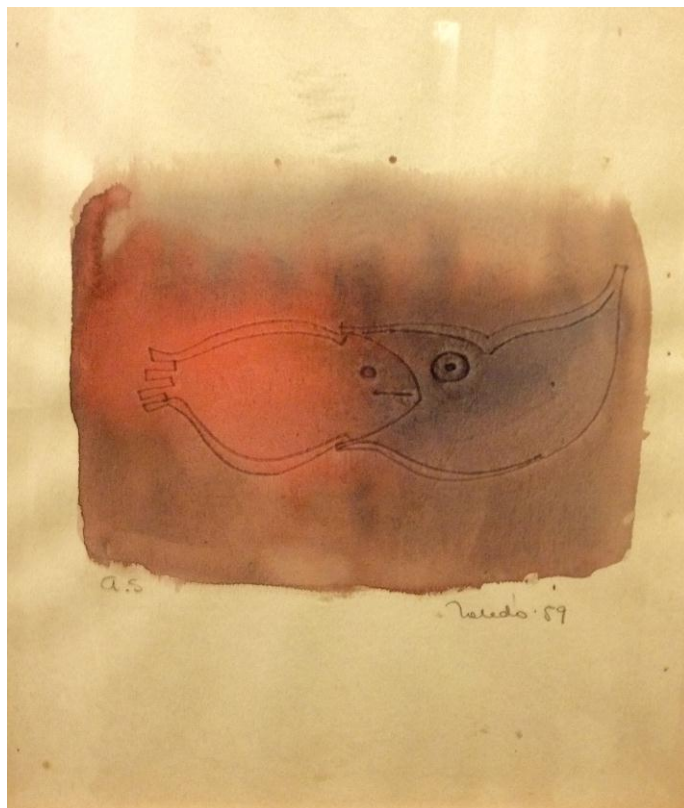
dibujo en específico, puede ser comprendida como un juego. Los personajes se encuentran suspendidos en un no-espacio —basta mirar que están sentados en la nada—, mientras que la propia composición impide situarlos en un tiempo. El carácter destructor del juego con respecto a estructuras temporales del cual habla Agamben se hace presente en esta imagen.



Francisco Toledo, *La orquesta*, 1959, dibujo

En otras obras expuestas en esa ocasión podemos observar la paleta de colores utilizada por el pintor. En *Sin título* [1] un rojo diluido se degrada en tonalidades moradas y púrpuras, sobre las cuales flotan las siluetas de dos peces. Apenas definidos por trazos ligeros, el espectador puede apreciar que la criatura que se encuentra en el lado izquierdo está siendo devorada por el pez del extremo derecho. Sin embargo, la escena no es lúgubre: los dos animales son casi del mismo tamaño, sus expresiones son neutras, el ojo del devorador está más abierto que el del devorado, sin embargo, no hay alevosía ni maldad. Ambas criaturas bien podrían formar parte de "La reunión", donde la vida sucede, sin juicios de valor ni miramientos a lo real. Este acontecer de la obra queda reforzado en la falta de un

título-guía para la interpretación de la misma. Esta pieza plástica se basta a sí misma y no requiere de referentes externos.



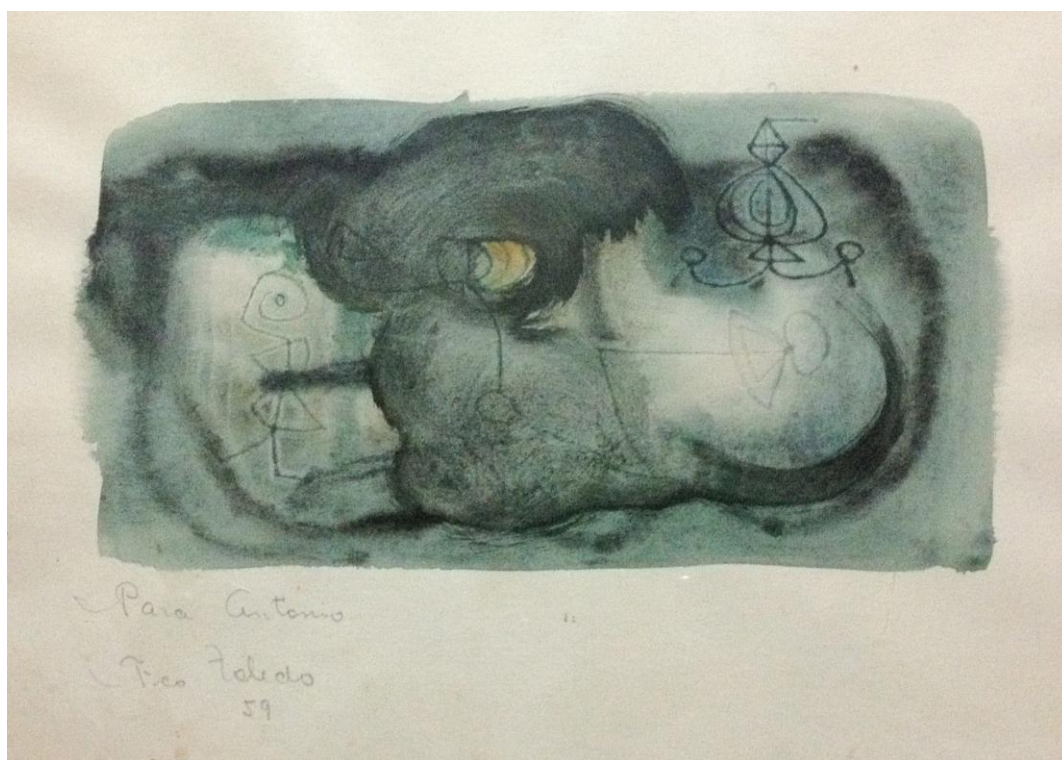
Francisco Toledo, *Sin título*, [1], 1959, acuarela y tinta sobre papel, 29.5 x 24.5 cm

Estas características también se ven reflejadas en otro de los cuadros de dicha serie. En *Sin título* [2] predominan las tonalidades frías, donde los pincelazos envuelven las figuras centrales en una atmósfera nocturna. Entre azules y verdes destaca la silueta de un ser amorfo, con rasgos monstruosos.³⁸⁰ Su interior es traslúcido, posee una cola larga y ondulada y entre sus brazos aprieta una figura que parece humana. Esta composición semifigurativa apela a la imaginación inicial en el desarrollo del ser humano. Esto es, el receptor carece de la experiencia suficiente para poder decodificarlo, por tanto, se recrea esa faceta de la infancia donde con base en un conocimiento escaso junto con la imaginación se fabula una combinatoria

³⁸⁰ Antes de proceder, es importante aclarar que la interpretación aquí sugerida no es más que eso, es decir, una sugerencia. Dado el carácter semiabstracto de la obra, ésta cuenta con múltiples interpretaciones en potencia.

que le dé sentido a la imagen. Los tonos fríos son muy sugerentes con respecto a los temores que se experimentan en la infancia. Al respecto Vigotsky asocia los sentimientos con las impresiones que tratan de ser comprendidas por la imaginación: "[...] todo lo que edifique la fantasía influye recíprocamente en nuestros sentimientos, y aunque este edificio no concuerde, de por sí, con la realidad, todos los sentimientos que provoque son reales, efectivamente vividos por el hombre que los experimenta".³⁸¹ En esta obra la sensación de lo nuevo se cruza con la de lo terrorífico; al estar frente a lo desconocido el espectador retorna a sus experiencias primarias, previas a la estructuración del lenguaje verbal.

Además de esta percepción, podemos observar ese "cordón umbilical" al cual aludía Rodríguez Prampolini: exceptuando la figura-farol ubicada en el extremo superior derecho, los elementos que componen esta imagen se encuentran unidos por una delgada línea, la cual atraviesa al personaje monstruoso y se extiende hasta los extremos.



Francisco Toledo, *Sin título*, [2], 1959, acuarela y tinta sobre papel, 25 x 33 cm

³⁸¹ Lev S. Vigotsky, *op. cit.*, p. 23.

Por otro lado, la pintura de Roger von Gunten cuenta con características similares al desenfado artístico plasmado en las obras de Toledo. En sus composiciones resulta evidente para el espectador el espíritu juguetón e inocente con el cual aborda ciertos aspectos de su entorno. Si bien este pintor suizo no pretende construir otra realidad, utiliza características propias de la infancia para filtrar escenas del mundo existente, devolviéndoles sus propiedades impolutas. Aunque se pone en tela de juicio la posibilidad de concebirlo como un pintor surrealista,³⁸² en su obra es posible hallar elementos afines con dicho movimiento; de acuerdo con Juan García Ponce: "Toda la obra de Von Gunten está dirigida hacia el encuentro de una inocencia recuperada que le permita ejercer libremente su sensual placer por el puro goce del poder de la línea y el color para recrear y transformar las formas de la realidad inmediata".³⁸³

Aunque el propio von Gunten afirme no haber sido parte del círculo predilecto de Souza,³⁸⁴ la preferencia por su obra habla por sí misma a través de las 12 exposiciones que presentó en el recinto. Para constatar las características referentes a la infancia y la transfiguración de la realidad utilizaremos una obra de este artista para su análisis: *Paisaje de Michoacán* (1963).³⁸⁵

³⁸² De acuerdo con Rodríguez Prampolini, la obra del suizo no puede filiarse ni al surrealismo europeo ni a la fantasía mexicana; para ella "La alegría sana y festiva de Von Gunten responde a una transformación lírica de la realidad teñida de añoranzas bucólicas o mitológicas". A pesar de lo que la crítica alega, nosotras discrepamos de dichas adjetivaciones, pues no encontramos ni lo bucólico ni lo mitológico como características esenciales o crónicas en la obra de este artista. Para nosotras la obra de Roger von Gunten sí puede ser comprendida en los términos del surrealismo. Véase Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 109.

³⁸³ Juan García Ponce, "Confrontación 66" en *Ruptura 1952-1965*, p. 118.

³⁸⁴ En palabras de von Gunten: "Yo no fui de sus predilectos, aunque formaba parte de su grupo, del que estaba muy orgulloso", véase Delmari Romero Keith, *op. cit.*, p. 56.

³⁸⁵ Si bien no poseemos la certeza de que esta obra plástica haya estado expuesta en la Galería de Antonio Souza, su cercanía es indudable. Esta pintura data de 1963, año en el que el pintor realizó una exposición individual, la cual tuvo lugar del 17 de enero hasta finales de febrero. Asimismo, este pintor expuso de manera individual en el mes de febrero de 1964. Estos períodos temporales así como la alta participación del suizo entre los expositores de la galería elevan el grado de probabilidad dentro del cual esta obra sí pudo haber pertenecido a la selección plástica efectuada por Antonio Souza.



Roger von Gunten, *Paisaje de Michoacán*, 1963, óleo sobre tela, 50 x 80 cms, col. particular.

Tal como su nombre lo indica, *Paisaje de Michoacán* retrata los planos rurales y urbanos de dicho estado. Un cielo azul con nubes lluviosas enmarca los montes que se erigen como escenografía del desarrollo humano. En el siguiente plano es posible apreciar construcciones con altas torres, casas, edificios, árboles, pastizales e incluso flores y un toro. La libertad de la cual habla García Ponce acerca de su estilo está presente en esta imagen: von Gunten conglomerar todos los elementos que posee la provincia, sin ningún orden paradigmático, los componentes temáticos se amontonan unos sobre otros, alejándose de proporciones o características de la traza humana. La gama cromática que despliega el artista en esta obra es muy brillante, las tonalidades se presentan sin mayor combinación. El trazo de von Gunten responde a su necesidad por gozar, no se ocupa de la perspectiva ni demás técnicas miméticas, la espontaneidad es la que lleva la batuta en esta pintura.

Su impresión de Michoacán se acerca mucho al tratamiento de tiempo y espacio que existe en "La reunión"; es decir, todos los espacios por los que transitan son un espacio, mientras que dicho recorrido sucede en un tiempo excepcional,

donde un instante y muchos años pueden transcurrir en el mismo lapso. Estas características denotan la intencionalidad del juego dentro de la obra de von Gunten, una vez más vemos destruido el calendario y, por lo tanto, anulados los planos espaciales verosímiles. *Paisaje de Michoacán* se adueña de la capacidad imaginativa de los niños y la traduce al lenguaje pictórico, donde todo funciona de acuerdo a su propia estructura. Las exageraciones, también presentes en "La reunión", forman parte fundamental de esta obra. Ejemplo de ello es el desproporcionado tamaño de la flor, la cual se equipara con las altas torres ahí pintadas. El goce emocional de von Gunten presenta una tendencia hacia lo natural; es decir, al igualar los tamaños se nivela la importancia de ambos elementos, sin importarle la verosimilitud de la imagen.

Si bien las obras sustentan por sí mismas los rasgos de creación infantil y con ciertas características surrealizantes, detenernos en la relación personal que ambos pintores entablaron con el galerista arroja luz hacia los procesos de producción artística sobre los cuales ahondamos más arriba. Tanto Toledo como von Gunten se encontraron con Souza bajo circunstancias similares. Francisco Toledo fue presentado con Souza a través del pintor Roberto Doníz. El galerista lo acogió, lo re-bautizó —recordemos que el nombre real del oaxaqueño es Benjamín López— y se encargó de ser su mentor. Si bien Toledo ya contaba con cierto tipo de educación plástica, Souza lo adiestró de acuerdo a sus parámetros estéticos. Cuenta Toledo:

Antonio, que era el galerista más importante para los jóvenes, comenzó a vender mi obra, me animó a que dejara la secundaria y me motivó a pintar. Organizó mi primera exposición en México en 1959 y, poquito tiempo después, otra en Texas, que fue muy exitosa. Aunque lo veía poco, se convirtió en mi consejero. Me decía qué leer o qué hacer.³⁸⁶

En dos de las obras presentadas en este apartado del oaxaqueño encontramos plasmado este vínculo de respeto y amistad. En *Sin título* [1] en el extremo inferior izquierdo se encuentran escritas las iniciales A.S., es decir, Antonio Souza. Lo anterior nos orilla a pensar que la obra posee una dedicatoria para el galerista. Esta

³⁸⁶ Silvia Cherem, "Entrevista a Francisco Toledo" en *op. cit.*, p. 342.

muestra de afecto se torna más evidente en *Sin título* [2] donde el pintor escribe: "Para Antonio. Fco. Toledo. 59". De la misma manera, Souza redactó un grupo de versos en homenaje al potencial artístico de Toledo. Si bien éstos ya han sido abordados desde el punto de vista ecfrástico referencial en el capítulo anterior, su importancia se torna simbólica dentro del proyecto estético del galerista. Exponer la obra de Toledo dentro de la galería no fue suficiente para Souza, sino que se vio orillado a expresar las sensaciones que el trabajo plástico de este artista le evocaban en papel. Pero la manera para hacerlo distó mucho de una simple crítica de arte o reseña periodística, sino que se valió del lenguaje poético para encontrar las palabras adecuadas y plasmar esa emoción compartida. Como hemos visto a lo largo de esta investigación, la literatura era la única vía para evitar que las emociones se desvanecieran en el aire, de acuerdo con la manera de comprender el mundo del galerista.³⁸⁷

Por su parte, Roger von Gunten llegó a la Ciudad de México en 1957 y fue aceptado inmediatamente por Souza para formar parte de las filas de la Galería. En palabras de von Gunten: "Llegué a un hotel en Puente de Alvarado, fui a la Librería Internacional y el señor Kolb, propietario de la misma, me aconsejó que fuera a ver a Souza, el único galerista que se interesaba por los jóvenes. Souza me compró 71 dibujos y los expuso con las esculturas de Lothar Kestenbaum".³⁸⁸

Ante las circunstancias de estos dos pintores, Souza actuó como una figura de autoridad: con Toledo fue sumamente exigente respecto a la calidad de sus obras, el

³⁸⁷ A pesar de la buena relación que entablaron en la década de 1950, la relación entre Toledo y Souza se deterioró, al punto en el que el pintor se negó por completo a responder cuestiones que involucraran al galerista. Muestra de ello es la árida entrevista que el oaxaqueño le concedió a Delmari Romero Keith para su libro acerca de Souza: "—¿Anécdotas de su relación con Souza? No recuerdo ninguna. [...] —¿De qué manera influyó Antonio Souza en su trayectoria como artista? No sé". El breve interrogatorio posee el mismo tono de las dos respuestas anteriores. Tan radical fue el cambio de actitud de Toledo que es probable que por ello los vestigios de una relación de amistad entre él y el galerista sean ahora fetiche de coleccionistas, tal como sucedió con su colección personal de cartas, la cual se encontraba a la venta en el casa de subastas Christie's. Para las citas de la entrevista, véase Delmari Romero Keith, *op. cit.*, pp. 34-35; para la colección de cartas véase http://www.christies.com/LotFinder/print_sale.aspx?saleid=23055, consultado por última vez el 7 de octubre de 2012.

³⁸⁸ Silvia Cherem, "Entrevista a Roger von Gunten" en *op. cit.*, p. 224.

galerista se empeñó en moldear su camino estético; con von Gunten si bien no impuso una senda, con cada exposición del suizo refrendaba y aprobaba el rumbo de sus pinturas. La exigencia de Souza hacia estos dos artistas tiene dejos de paternalismo, es cierto que muy alejados del estereotipo, pero siempre se mostró orgulloso de haberlos descubierto. Tal interés sirvió de guía para que este par continuara explorando su línea de producción e interés artístico bajo los criterios estéticos del galerista, reforzando así la presencia de obras con tintes infantiles dentro de su recinto de exposiciones.

El niño y el árbol y Carrington, von Gunten y Glass: una relación ecfrástica asociativa desde lo monstruoso y lo profano

Como mencionamos previamente, "La reunión" no es el único texto de Antonio Souza con tintes surrealistas que aborda las implicaciones de la niñez, ya sea desde la temática o desde el modo de hacer. Ocho años antes, en 1955, apareció bajo la tutela editorial de Juan José Arreola el libro titulado *El niño y el árbol*.³⁸⁹ A diferencia de "La reunión", en *El niño y el árbol* no serán los procesos imaginativos de la narrativa infantil los estelares, sino que el acercamiento surrealista se dará desde otras perspectivas, las cuales presentaremos más adelante.

El niño y el árbol

Dividido en 38 fragmentos, *El niño y el árbol* se consolida como un texto híbrido. Su construcción atípica supera la categorización de su autor como "prosa poemática" y pasa a convertirse en un pastiche genérico. Los minicapítulos o fragmentos que lo componen tienden a carecer de linealidad. Por tanto, fuerzan al receptor a efectuar una doble lectura: el texto debe ser leído tanto como microunidades completas y cerradas, así como eslabones pertenecientes a un sentido mayor. Acerca de la estructura de esta obra ahondaremos en el apartado de relaciones ecfrásticas

³⁸⁹ Antonio Souza, *El niño y el árbol*. En adelante las citas de este texto estarán indicadas de modo parentético junto a la referencia correspondiente. Para consultar en su totalidad este texto, véase el apéndice 1.

abstractas. Por lo pronto, basta decir que desde su título se anticipa que el niño será parte medular de este texto híbrido.

El hilo conductor del libro es la historia de un niño, la cual va desde sus experiencias cotidianas, tales como asistir a la escuela, la práctica de la religión, su acercamiento con la naturaleza, la relación que entabla con los empleados de su casa, entre otras actividades, hasta lo sublime, representado por la llegada de la niña y el descubrimiento del amor que siente por ella, así como la muerte de ambos.

Dentro de *El niño y el árbol* existen elementos surrealistas que se manifiestan tanto en el lenguaje como en las temáticas y atmósferas generadas por el autor. El automatismo, la locura, la antropomorfización de los animales, la prosopopeya de personajes histórico-religiosos, lo monstruoso, así como la desacralización y el juego absurdo con las cuestiones religiosas forman parte de este texto. Identificar cada uno de estos rasgos de manera sencilla y evidente es imposible. Cada apartado está lleno de guiños ambiguos y surrealistas; su oscuridad se mantiene firme ante la negativa del surrealismo de regalar el entendimiento de una obra al receptor.

La identidad de los personajes y de las voces jamás queda del todo clara, mientras que, para aumentar la confusión, la prosopopeya y la antropomorfización se hacen presentes en los animales parlantes y en la figura de San Tarsicio,³⁹⁰ santo mártir que, dentro de *El niño y el árbol*, cobra vida a partir de su dislocación de una hagiografía ilustrada, perteneciente al niño. Por ende, hay apartados donde la visión del chico se impone, mientras que en otros son los animales quienes llevan la batuta de la anécdota. Identificar sobre qué se habla es otra de las dificultades que presenta la construcción de esta obra de corte surrealista.

En los usos de la lengua recurrentes en este libro de Souza es posible identificar de manera más clara los procedimientos automatistas, así como ciertos rasgos de la locura. Por otra parte, para estudiar la antropomorfización, los delirios temáticos y monstruosidades de los personajes, así como la desacralización de las

³⁹⁰ En este libro Souza designa al santo en todas las ocasiones que se nombró a este personaje como "San Tarcicio"; no obstante, la forma correcta es "Tarsicio". Nos apegaremos a la correcta ortografía de dicha voz.

tradiciones religiosas, todos ellos presentes a lo largo del texto literario, nos remitiremos en específico al fragmento XXIII. De esta forma, pretendemos destacar a partir de lo particular las características generales de corte surrealista y ecfrástico que se encuentran en *El niño y el árbol*.

La hibridación del texto va más allá de la estructura. El lenguaje utilizado abarca diversos rangos, por lo que el efecto que se genera es muy particular. El uso del lenguaje coloquial convive con un lenguaje elevado, y ambos tienen reminiscencias del automatismo surrealista. Asimismo, estas alternancias no se dan entre personajes, sino que es principalmente el protagonista —el niño— quien oscila entre los dos usos. Su estilo por momentos es coloquial. Sobre su perro menciona: "Esto sirve para que le ladre a la gente y les muerda las piernas y *corretié* a los gatos y también para que se suba a la barda y nos *pasiemos*"³⁹¹(p. 15). La concatenación de acontecimientos, así como su forma de cohesionarlos responden a la experiencia y a la capacidad combinatoria que un niño de su edad pudiera tener en ese momento: "[...] pero afuera llueve y es tarde y oscuro y hay charcos que se van formando en la tierra amarilla del patio y yo lloro lloro siempre llueve siempre y siempre es Pinocho", (p. 20). Este estilo oral remite a la automatización; se da una suspensión de normas sintácticas y el pensamiento verbalizado fluye de manera espontánea. Esto es, la lluvia y la oscuridad forman parte del mismo campo semántico, mientras que la inclusión de Pinocho no tiene cabida en el orden paradigmático ni contextual de esa oración.

Oscilando entre el lenguaje coloquial y el uso elevado de la lengua surge otro tipo de expresión, el cual remite al sinsentido. En el fragmento IV aparece un diálogo bilingüe donde la primera parte está en francés, mientras que la segunda en español. El manejo de dos idiomas puede ser atribuido a un uso culto de la lengua, sin embargo, su contenido distará mucho de una conversación elevada o incluso meramente informativa. El diálogo se da entre el niño y una señora, donde ésta le pide al chico que baje del árbol. Sin embargo, no es un diálogo coherente; en él

³⁹¹ Para enfatizar el uso del lenguaje coloquial, decidimos marcar ciertas palabras con cursivas.

podemos hallar fragmentos sin ningún tipo de relevancia dentro de su contexto, como el siguiente: "—J'aime, tu aimes, il aime", a lo que responde la mujer: "—J'aime, tu aimes, il aime" (p. 17). Después, de acuerdo con el orden alternado de las intervenciones, parecería que la mujer dijera de sí misma: "Vieja burra, ¿verdad?"; el niño corrobora: "Vieja burra."; a lo que ella responde: "—cómele su paraguas" (p. 17). Este diálogo posee un grado pequeñísimo de informatividad, donde se prioriza lo primero que sale de sus bocas sobre un mensaje real, refrendando, una vez más, la presencia del automatismo en esta obra.

Por otra parte, el uso del lenguaje elevado es también parte constitutiva de la expresión del niño. El contraste que este uso genera frente a su habla coloquial es radical, toma por sorpresa al lector, lo desconcierta y lo llena de asombro. Cuando esto sucede, el niño ya no es un niño terrenal, sino que entra en trance y transmuta en niño-poeta. Acerca de su amiga Laura menciona lo siguiente: "Yo me voy en una cuevita que hay atrás con una niña que se llama Laura./ Laura no es nada, es Laura y habla casi igual que mi perro./ Laura es Laura./ Y me dió [*sic*] una esponja chiquita una vez en su jardín y Laura es Laura" (p. 21). Lo primero que resalta de este fragmento es el cambio en la disposición textual; esto es, las oraciones se encuentran dispuestas más como versos que como prosa, lo cual le sugiere al receptor una lectura distinta. Si bien el tono infantil ocurrente y lúdico se mantiene, se pierden casi por completo las características del habla coloquial. El automatismo, a pesar de este cambio, sigue presente.

No obstante, es cuando el niño narra un cuento que la transfiguración se vuelve sorprendente. Si bien alternarán las dos facetas —niño y poeta—, ya no será posible identificar al espíritu infantil dentro del relato. Ejemplo de ello es la introducción que hace de la niña: "Niña, niña blanca como dormida, o sonámbula en un mundo de nubes. Cantaba al viento, cuando sólo él le escuchaba y cantaba llena de amor y un día descubrió sus pechos y los llenó de flores blancas y cantó, cantó a la niebla, la suya y la del paisaje, paisaje de lago con croar de ranas, con línea de juncos y latir de alas de pájaros de niebla..." (p. 39). Asimismo, en el fragmento XXXI las

metáforas empleadas por el niño para describir a la niña concuerdan con su estado híbrido:

Es un pequeño animal enjaulado en una ciudad./ Es un haz de hilos luminosos y chirriantes./ Es un pequeño sol consumiéndose en la tarde de un vaso de agua./ Es un pájaro anaranjado e insolente./ Es una niñera que ahoga niños en el pozo./ Es un cuete diminuto que atraviesa lo oscuro haciendo luces y escándalo./ Es una paloma recién desplumada bajo un ala, revoloteando, dejando caer las últimas plumas que tardan en llegar, flotando (pp. 66-67).

Alejándonos un poco de los tonos que alternan en el texto, es momento de hablar acerca de los personajes. En la obra literaria el niño tiene un papel protagónico. Sus mejores amigos y protectores son el árbol y el perro. Por otra parte, la niña es un personaje genérico que puede ser encarnado a ratos por Laura, Inés y otras más. Ella es el objeto del deseo del niño. Otros personajes que conviven con el chico son el chichicuilete, el bichito y San Tarsicio, el santo niño mártir. Exceptuando a las niñas, al jardinero Gerardo, al chichicuilete y al santo, ninguno de los personajes tiene nombre, pero sí una identidad definida. Esto es, cada mención a ellos está acompañada de un artículo determinado, especificando así que son ellos y nadie más. Esto puede verse indicado desde las didascalias del texto e incluso forma parte del contenido de la obra: "LA NIÑA: —¿Te pongo nombre? / EL NIÑO: —¿Acaso te llamo a ti por el tuyo?" (p. 72).

Como mencionamos anteriormente, enfocaremos nuestro análisis al capítulo XXIII del texto de Souza para desentrañar las características surrealistas que brotan del comportamiento de los personajes: la antropomorfización de los animales, así como la prosopopeya del santo, la locura, lo monstruoso y la constante burla hacia lo religioso y sagrado. Este fragmento consiste en un diálogo donde participan el niño, el perro, el bichito, San Tarsicio y el chichicuilete. La conversación inicia cuando preguntan si Laura, amiga del niño, se casó. Irrumpe en la escena el Chichicuilete quien, sin piernas, se vale de un par de zancos para transportarse. Portando un velo de novia, se posa en el hombro de San Tarsicio y dice que Panchita, la niña que vendía a los chichicuiletes, se había casado también.

Detengámonos un momento en la imagen que se crea en este apartado: tenemos un pájaro mutilado con zancos y un velo de novia, un santo descontextualizado, un perro y un pequeño bicho gris discutiendo en torno a principios eclesiásticos de fe, esperanza, caridad y castidad.

La antropomorfización de los animales se hace evidente en este apartado desde su carácter de diálogo, es decir, todos tienen la posibilidad de hablar. Pero no sólo eso, sino que adoptan parámetros morales humanos, como expondremos a continuación. El perro, cumpliendo con su deber innato, es el mejor amigo del niño.³⁹² Cuando el pequeño se altera por la negativa del chichicuilete de aceptar sus disculpas, es él quien interviene y ahuyenta al resto de los interlocutores. Adquiere el papel de defensor del niño, el cual es una constante a lo largo de los 38 capítulos de esta obra.

El chichicuilete, pájaro menudo y gris, en esta escena se presentará como un agente destructor del diálogo. Su extravagancia deviene en locura, su uso de zancos no es gratuito. Este pájaro anteriormente encontró un destino desafortunado a manos del niño. En un acto impulsivo e infantil, el niño corta las dos patas del ave con un cuchillo: "Lo acuesto y no se está quieto; entonces con mi cuchillo le corto las patas donde tiene unos nuditos que se parecen a mis rodillas y Flavio se duerme... Le vuelvo a poner las patas largas, largas, en su lugar: —Chichicuilete, chichicuileteooo... y luego lo tapo" (p. 13). Como puede comprobarse en este fragmento, la acción del muchacho no evoca dolor o remordimiento; el desmembramiento le resulta natural al niño. Pero el precio que pagará por su inocente falta de criterio será alto. El chichicuilete se torna vengativo y se niega a otorgarle su perdón, a pesar de los múltiples ruegos del niño:

EL NIÑO: —¿Se te ha ensartado?, dime, ¿me has perdonado?

³⁹² Si recordamos el papel del perro en otros escritos de Souza, como "Pogo" el perro de "La reunión", veremos que éste se construye en su imaginario como un animal de una sola dimensión; esto es, encarna la bondad y la lealtad, se apegas al estereotipo de compañero protector y fiel, características que se contraponen con la figura del gato, un ser mucho más complejo y perceptivo ("Irene").

EL CHICHICUILOTE: —¿Perdonarte yo? Cómo no, pero cómo no ¿tú qué has hecho? (p. 47).

Entre los rasgos humanos del chichicuilote se encuentran el sarcasmo, el rencor, la victimización, la venganza y la maldad. Su vestuario enfatiza dichas características. Los zancos y el velo de novia crean una imagen fracturada, comenzando por el hecho del travestismo del animal. Su mutilación es símbolo del fracaso de sus expectativas humanas; es decir, prioriza sus patas sobre sus alas, denostando el rasgo más característico de su especie. A raíz de su desmembramiento el pájaro se convirtió en un personaje vil, encarnando todo lo contrario a los preceptos cristianos de perdón y bondad, acerca de los cuales nos referiremos más adelante.

Por otra parte tenemos al Bichito. El insecto, un ser de cara gris que lo único que desea en el mundo es convertirse en niño, en este capítulo demuestra su humanización a través de los consejos de etiqueta que le da al perro:

EL PERRO: —Oyeme [*sic*] bichito, ¿la yerbabuena se ve o se huele?

EL BICHITO: —Falange, falangita, metacarpo, perdón perro, se ve o se huele, al gusto. Y si tienes novia al gusto de ella y si alguien te ve comer sin que coma al mismo tiempo no comas, está dentro de las reglas del respeto propio (p. 48).

San Tarsicio, el santo extraído de la hagiografía ilustrada del niño, también tiene la capacidad de hablar. Sus intervenciones se alejan mucho de la idea recatada de un santo. Por el contrario, genera incertidumbre entre sus interlocutores y juzga de manera enérgica los preceptos cristianos:

SAN TARSICIO [*sic*]: —Fé [*sic*], esperanza y caridad, y castidad, recuérdense bien. Mírenme a mí, estoy aburridísimo, miren mi fleco demasiado alisado, ¿y por qué? porque soy mártir, porque tengo una corte de ángeles plumosos, chismosos, ¿y qué me dan? Agua de colonia para mis heridas, ¿y qué quiero yo? platicar con los chicos que me apedrearán. Yo nunca tuve buen tino, además nunca jugaba. Y ahora, ¿de qué me sirve tener mi nombre inscrito en la mente dulcísima de una monja que no conozco? (p. 47).

San Tarsicio fue un niño romano que murió a pedradas lanzadas por otros niños al no querer desprenderse de la eucaristía que cargaba entre sus manos. A raíz de ello, fue santificado. Sin embargo, el personaje reinterpretado por Souza dista

demasiado de su papel original. Este santo, perteneciente a las altas jerarquías cristianas, se mofa de todo aquello que lo consagra, como se puede constatar en la cita anterior. El surrealismo desde sus inicios se manifestó en contra de la religión, particularmente la cristiana, la cual limitaba la experiencia de los hombres. De acuerdo con Georges Bataille:

En la actitud surrealista hay algo perfectamente radical que, desde el comienzo, la opone a las formas religiosas más elevadas que, en una atmósfera comprometida, mantenían el equívoco entre el cuidado de una vida apasionada, entre el cuidado de una vida afectiva llevada a la incandescencia, y el cuidado del interés personal, es decir de la duración. Esto desaparece en el surrealismo bajo la simple forma del escándalo. Existe una oposición fundamental entre las formas religiosas recibidas en los países civilizados y un movimiento como el surrealismo, y esta oposición se traduce habitualmente por el escándalo que fue, y sigue siendo, el surrealismo a pesar de las apariencias.³⁹³

Si bien su rechazo a las doctrinas más cercanas al mundo occidental se demuestra en el acercamiento a los procesos mentales de la infancia y las religiones primitivas, estadios que permiten el retorno a lo indefinido y primigenio, en este texto de Antonio Souza se manifiesta la desacralización de los principios religiosos cristianos a través de la satirización y el uso del humor negro, característicos del movimiento surrealista. De acuerdo con Breton, el humor "en tanto que triunfo paradójico del principio del placer sobre las condiciones reales en el momento en que éstas se juzgan como más desfavorables, está naturalmente llamado a conseguir un valor defensivo en la época, sobrecargada de amenazas, en que vivimos".³⁹⁴ Por tanto, más que complacer al lector, funciona como una aguda crítica a los preceptos morales del cristianismo. Ejemplo de ello son las intervenciones irónicas de San Tarsicio: "Castidad, moderación, ahinco [*sic*], y qué se gana: piedras y una escupida del niño más pecoso" (p. 47).

Sin embargo, el recurso del humor negro con la intención de ironizar en torno al cristianismo no sólo se limita a la figura del niño mártir, sino que éste se extiende

³⁹³ Georges Bataille, *La religión surrealista: conferencias 1947-1948*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008, p. 44.

³⁹⁴ Ángel Pariente, *op. cit.*, p. 175.

a la imagen del chichicuilete portando un velo de novia, disfraz que termina por ridiculizar los sacramentos. Con esta intervención, se articula una doble operación satírica en torno al martirio, pues con ello el ave mutilada deviene en otro mártir.

Por su parte, la composición general de la escena evoca una atmósfera inclinada hacia la locura y los rasgos monstruosos que vienen implícitos en ella. La monstruosidad no sólo se construye a partir de la hibridación y anormalidad tanto física como característica de los personajes, sino que ésta se ve reflejada en su conversación. La figura del diálogo en el capítulo XXIII es ficticia: cada uno de los personajes se mantiene en su tema, ajeno a las intervenciones del otro. Mientras que el santo relata una y otra vez su trágico destino, el chichicuilete afirma con violencia que no perdonará al niño jamás por lo que le hizo y se empeña en hacer notar el olor a yerbabuena de su velo; por su parte el Bichito en dos ocasiones comienza con un recuento anatómico: "Falange, falangita, metacarpo [...]" (p. 48) y "Falange, falangita y, adiós, tengo que rectificar" (p. 49). Si bien esta intervención parece completamente fuera de contexto, a la luz de la condición lisiada del chichicuilete adopta un matiz tétrico. Las falanges, así como el metacarpo también forman parte de la anatomía de las aves, estos huesos se ubican en los extremos de las alas. Si bien son las piernas las partes faltantes en el chichicuilete, la focalización del Bichito se da hacia un rasgo específico de su anatomía, ajena a la de otros seres vivos y potencial reemplazo para la motilidad perdida.

Este ambiente de monstruosidad, locura y sacrilegio es recurrente en la obra literaria de Souza, pero éste no es el único espacio donde se manifiesta. Dentro del catálogo plástico de la GAS es posible encontrar obras y muestras que generan la misma atmósfera y mantienen una intencionalidad similar. Para establecer la relación ecfrástica con las características surrealistas de locura y monstruosidad entre *El niño y el árbol* y el catálogo visual de la Galería utilizaremos la obra de dos pintores: Leonora Carrington y Roger von Gunten. Para tender el puente que aborde el cuestionamiento así como la satirización religiosa nos valdremos de la obras del canadiense Alan Glass conocidas como sus relicarios.

Los tapices de Leonora Carrington

Lo monstruoso aparece constantemente en la obra de Leonora Carrington. Esta artista, de origen inglés, vivió de cerca la experiencia surrealista cuando, en 1937, conoció a Max Ernst en Londres. Él la introdujo al núcleo de dicho movimiento, fungiendo como su mentor y amante. Max tenía 46 años, Leonora 19. Juntos se refugiaron en una casa en Saint-Martin d'Ardèche, al sur de Francia, la cual habitarían durante tres años. A raíz de la Segunda Guerra Mundial se vio forzada a abandonar Europa y, después de múltiples tribulaciones, arribó a México como exiliada. A partir de ese momento y dejando del lado su vida personal, el arte de Leonora se consolidó en torno a las cuestiones exploratorias de todo aquello alejado a la realidad y a la normalidad. Por tanto, la hibridación entre animales, así como su frecuente humanización son temas propios de la obra de esta artista, usualmente enfocados en establecer una crítica a la realidad.

Entre las ocasiones en las cuales expuso en el recinto de Souza³⁹⁵ destaca su muestra de tapices, en 1957, donde las criaturas mitológicas y bestiales son el motivo principal de la composición. Al respecto de este evento, el crítico J. J. Crespo de la Serna escribió: "La pintura de Leonora es un almácigo fecundo de criaturas híbridas que son los arbitrios que ella escoge para sumarse íntegramente al mundo que no está regido por una normalidad tradicional".³⁹⁶ Si bien no contamos con los referentes visuales de todas las piezas ahí expuestas, los nombres de los tapices arrojan luz sobre la temática general de la muestra:

1. El basilisco 2. Incubación 3. Tregua 4. Treasure hunt 5. Regeneración 6. Lurks 7. Riddle 8. Estrella-León 9. Griffmington at Carrington Hall 10. Trauma 11. Fenix-Duet 12. No me finjas Jorge 13. Traslado de imperio 14. Carta de una manta [sic] religiosa a otra portuguesa 15. Medium 16. Bogrón alado 17. Complejo de Fénix 18. Enigma 19. Turismo.³⁹⁷

³⁹⁵ Carrington presentó su obra en la galería de Souza de manera individual en 1957, mientras que participó en varias muestras colectivas en 1956, 1960 (en dos ocasiones), 1961 y 1966. Para mayor información, consulte el apéndice 2.

³⁹⁶ J. J. Crespo de la Serna, "Tapices de Leonora Carrington y tres pintores noveles" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 27 mayo 1957, p. 6.

³⁹⁷ Tomado de Justino Fernández, *op. cit.*, p. 18.

Los títulos aquí presentados delimitan la temática de la exposición: en ella es posible apreciar a una variedad de seres monstruosos y mitológicos en su devenir cotidiano, esto es, esas criaturas pasan por procesos de nacimiento, desarrollo e interacción. Desde los títulos es posible identificar rasgos de comportamientos antropomórficos. Ejemplo de ello son *Carta de una mantis religiosa a otra portuguesa* y *No me finjas, Jorge*. En el primero identificamos una actividad de índole exclusivamente humana, mientras que en el segundo, que se analizará a continuación, se deja asentado un diálogo, así como un interlocutor con nombre propio.

Los referentes visuales con lo que contamos son los tapices *Grifo* y *No me finjas, Jorge*.³⁹⁸ En *Grifo*, donde una base negra y los colores primarios sustentan la figura, aparece majestuosamente retratada esta bestia mitológica. Sin embargo, ésta es la reinterpretación personal de dicho personaje realizada por Leonora Carrington. A diferencia de un grifo prototípico, el cual tiene cabeza de águila y patas de león, este ser es un pastiche anatómico: sus pezuñas, cola y cuartos traseros se asemejan a las de los equinos, mientras que sus patas delanteras son las de un águila. Su rostro es el de un ave, pero dos antenas culminan su cresta. Dos grandes alas amarillas se extienden para permitir su vuelo. Su cuerpo se dobla un poco hacia la izquierda, otorgándole a la criatura libertad de mirar al espectador. Tal como afirma J. J. Crespo de la Serna, estas figuras oscilan entre lo monstruoso y lo amable.³⁹⁹

³⁹⁸ La imagen *Grifo* fue recuperada de una casa de subastas (<http://www.invaluable.com/auction-lot/after-leonora-carrington,-untitled-tapestry-grif-25-p-5717a06a12>), mientras que *No me finjas, Jorge* es una reproducción de la imagen que acompañaba la nota periodística de J. J. Crespo de la Serna. La localización de los referentes visuales de estas piezas, así como todos los casos que hemos presentado en esta investigación, son fruto de un trabajo de investigación complejo.

³⁹⁹ J. J. Crespo de la Serna, "Tapices de Leonora Carrington y tres pintores noveles", p. 6.



Leonora Carrington, *Grifo*, 1957, lana con hilos metálicos, 133.5 x 129.5 cm.

Por otra parte, en *No me finjas, Jorge* son dos figuras las que conforman el tapiz. A la derecha se impone una grulla con cuello largo y exuberante plumaje. De acuerdo con el crítico Crespo de la Serna, dicha figura es un "patigallo". Dos gruesas patas con afiladas garras afianzan a la bestia al suelo. Frente a ella, un ser mitad ave, mitad serpiente mira con su único gran ojo de manera detenida a su acompañante. La interacción entre los dos cuerpos, así como el título apelativo, evoca un diálogo a la par de una oda a la monstruosidad emanada del subconsciente. Por la postura de las dos figuras, podríamos inferir que es el ave mayor quien ejerce el reproche sobre la otra criatura. Los personajes de esta serie de tapices recrean características humanas. Tal como podemos ver en *No me finjas, Jorge*, se pelean, discuten, se enfrentan.



Leonora Carrington, *No me finjas Jorge*

Antonio Souza reconoció en el trabajo de esta artista valores similares a los que él había utilizado en sus creaciones literarias. De esta exposición él mismo afirmó lo siguiente:

El que no haya soñado no puede entender la pintura de Leonora Carrington. Pero aparte de soñar debe insistirse en soñar sin que el sueño lo note, para que no escape. Debe permanecer quieto entre las dos luces de los dos mundos y ver aquella imagen, tomar claridades. Y aquellas transparencias volverse tangibles y alimentar los pulmones de las criaturas que comienzan a vivir. Mas existe un gran peligro que puede ser una gran bendición. Podemos quedarnos para siempre en ese mundo que es quizá más real que el percibido por nuestros cinco sentidos elementales.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Elena Poniatowska, "Leonora Carrington" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 9 junio 1957, p. 7.

Sin mencionarlo explícitamente esa atmósfera que oscila entre la vigilia y el sueño es una constante en la obra de ambos artistas. Si bien los personajes de Leonora Carrington son monstruosos pero amigables, aquellos creados por Antonio Souza no se quedan atrás. En *El niño y el árbol* estas criaturas monstruosas ven condicionado su comportamiento a partir de sus circunstancias. En un principio todos los personajes eran bondadosos, sin embargo, su quiebre de actitud se da a raíz de acontecimientos traumáticos, como es el caso de San Tarsicio y el chichicuilete. En cuanto a la deformación, la monstruosidad y la hibridación, característicos del mundo onírico surreal, son comprendidos por el galerista como una bendición e incluso le otorga a este plano imaginario superioridad frente a la realidad.

Roger von Gunten y el horror espontáneo

Junto con las creaciones monstruosas de Carrington, en este análisis es pertinente incluir la obra del artista suizo Roger von Gunten. Específicamente abordaremos la pintura *Pájaro muerto, pájaro bueno, pájaro malo*, donde la espeluznante figura del chichicuilete sin patas encuentra eco. Como ya se había mencionado, este pintor no forma parte del surrealismo, no obstante, es su carácter alejado de una racionalidad tanto técnica como temática, el que nos permite filiarlo a esta vanguardia.

Acerca de la pintura *Pájaro muerto, pájaro bueno, pájaro malo*, poseemos la certeza de que ésta perteneció al catálogo de exposiciones de la GAS,⁴⁰¹ sin embargo no tenemos los datos específicos de la muestra en la que fue exhibida. Esta obra fue realizada en el año de 1961, por lo que podemos inferir que fue expuesta a principios de 1962, año en el que von Gunten presentó una exhibición individual. Con respecto a dicha muestra, el crítico de arte Juan García Ponce refirió sobre el pintor:

Como todos los verdaderos grandes, Von Gunten es un pintor de una humildad esencial, definitiva. Intenta entregarnos todo lo que sus ojos perciben; sólo que

⁴⁰¹ A pesar de no tener una referencia hemerográfica de esta pieza, de acuerdo con el registro del lote de la casa de subastas Christie's *Pájaro muerto, pájaro bueno, pájaro malo* es una obra proveniente de la Galería de Antonio Souza; véase http://www.christies.com/lotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5077691, consultado por última vez el 7 octubre 2012.

condensado en una especie de *sueño de la realidad*. Un sueño en el que cada cosa ocupa su lugar, naturalmente dentro de la totalidad, pero no es devorada nunca por ésta, sino que permanece única e indivisible, absolutamente dueña de sí misma, tal como en verdad existe el mundo, sin que nosotros logremos verla. Para lograr esto no vacila en utilizar el dibujo ingenuo y sincero de los niños o en transformar lo que es rojo en azul, lo verde en negro, lo negro en amarillo. Sabe que al final el resultado siempre será mayor *claridad*.⁴⁰²

Estos procedimientos, que tan atinadamente apunta García Ponce, aparecen en *Pájaro muerto, pájaro bueno, pájaro malo*. Al igual que en la pintura *Paisaje de Michoacán*, incluida en el análisis de "La reunión", la técnica plástica asemeja la creación desprendida y espontánea característica de la experiencia infantil. No obstante, el pintor intercambia los motivos más agradables por una atmósfera lúgubre.

Este lienzo, tal como refiere su título, se encuentra dividido en tres partes de manera vertical. En la primera de ellas, es posible apreciar sobre un fondo negro el cuerpo sin vida de un pájaro. Su organismo, ahora gris con manchas negras, reposa inmóvil. Las alas están pegadas al cuerpo, su pico se encuentra ligeramente abierto y su ojo está representado sólo por un punto.

En el centro de la imagen hallamos la segunda parte de la composición: el pájaro bueno. Sobre un fondo ocre con una penca —es el único de los pájaros que aparece acompañado de algo más—, la figura de esta ave está inclinada hacia la izquierda. Al encontrarse de pie es posible apreciar su fisionomía completa, plasmada en trazos simples y sensuales por von Gunten. Su pico se abre y pareciera que se dirige al pájaro del extremo derecho, el pájaro malo. Posicionado sobre una superficie verde, del pájaro negro sólo son plasmadas la parte superior de su cuerpo y su cabeza, la cual está inclinada hacia el pájaro bueno. Su forma es toda negra, un ojo redondo blanco con una pupila negra resaltan. Si bien su pico también se encuentra abierto, es mucho más expresivo que el de las otras dos aves, el

⁴⁰² Juan García Ponce, "Roger von Gunten" en *La Cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 7 marzo 1962, p. 17.

espectador podría pensar que se halla triste, sentimiento con mayor capacidad de identificación con el pájaro malo.



Roger von Gunten, *Pájaro muerto, pájaro bueno, pájaro malo*, óleo sobre tela, 50.8 x 66.4 cm, 1961.

Si bien esta obra puede leerse como los rasgos característicos de tres pájaros distintos, también puede ser comprendida como una representación de las transformaciones a través de las cuales puede encontrarse un ser vivo. Esta segunda interpretación concuerda con las facetas que experimenta el chichicuilete en *El niño y el árbol*. Al ser adquirido aún era un pájaro bueno. Después de su mutilación el chichicuilete se convierte en un ser vengativo, por lo que podría verse reflejado en el pájaro malo. Una vez envenenados los frutos del árbol, poca vida queda dentro del universo del niño, por lo que el tercer estadio sería la muerte, aquí representada por el pájaro muerto. La fluidez de los trazos del pintor suizo así como la inocencia del

título de la tela a la luz de una lectura ecfrástica asociativa con el personaje del chichicuilete adquieren tintes sombríos y monstruosos.

Alan Glass y la profanación del relicario

Con respecto a la desacralización religiosa, las obras de Alan Glass resuenan en sus procedimientos. Glass, artista canadiense nacido en 1932, fue reconocido por los surrealistas André Breton y Benjamin Péret en el año de 1958 en París. Alentado por unos amigos, Glass le llevó un conjunto de dibujos a Breton y a raíz de ello el consagrado surrealista le propuso montar una exposición con su trabajo. Según recuerda Glass: "[Breton] me recibió calurosamente y enseguida propuso una exposición y le encargó a Benjamín Péret llevarme a la galería Terrain Vague".⁴⁰³ Desde ese momento, la veta surrealista en la obra del canadiense quedaría afianzada. Posteriormente, en 1961 Glass viajó a México. A partir de ese año, se quedaría a residir permanentemente en nuestro país. Su primera exposición se llevó a cabo en la Galería de Antonio Souza en 1967. El artista se dedicó a realizar piezas heretodoxas que no podían ser catalogadas dentro de las categorías de pintura y escultura, sino que llevaba a cabo ensamblajes en cajas de objetos maravillosos. A estas creaciones las llamó "relicarios".

Un relicario en la tradición cristiana es una caja donde las reliquias o recuerdos de santos son guardados y exhibidos ante la comunidad en un acto venerativo. Por tanto, restos mortales, objetos personales y trascendentes para la historia de la santificación han sido preservados a lo largo del tiempo en lujosas cajas, resguardadas dentro de iglesias y catedrales. Glass retoma el término religioso y lo reinterpreta dentro de sus piezas, estableciendo sus propios objetos de adoración. Acerca de su exposición en la Galería de Antonio Souza, el crítico de arte Juan García Ponce escribió lo siguiente:

⁴⁰³ Merry Macmasters, "Dedica el MAM retrospectiva a Alan Glass, surrealista nato" en *La Jornada*, (México, D.F.), 24 noviembre 2008, recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/24/index.php?section=cultura&article=a14n1cul>, consultado por última vez el 7 octubre 2012.

En los segundos [los relicarios], recurre a una serie de figuras, de elementos naturales, de pequeñas esculturas para realizar una serie de objetos que ya no quieren ser pintura ni escultura, pero que, sin duda, son obras de arte y nos conducen con la misma efectividad a su mundo. Y lo importante en la exposición en ese mundo, el mundo personal, interior, vivo y misterioso del artista, que se nos entrega con una terrible sinceridad y se convierte en expresión, en arte, mediante una despiadada revelación de las obsesiones y los resortes secretos que lo alimentan, pero que no se sacia en la mera voluntad de ser sincero, sino que está apoyado por una formidable capacidad para darle forma concreta a los desvaríos de la imaginación mediante un absoluto dominio del oficio.⁴⁰⁴

De la serie Relicarios expuesta en febrero de 1967 utilizaremos e interpretaremos dos cajas para establecer la relación ecfrástica asociativa con *El niño y el árbol*.

Relicario de 1965 está compuesto por dos secciones. El primero de ellos, localizado en la parte superior de la caja, está formado por una serie de alineaciones triangulares. Dos estructuras fálicas se posicionan en cada extremo del ensamble, mientras que en el vértice superior del triángulo se ubica la figura de una mujer ataviada como una virgen. Estos tres elementos verticales unidos delimitan y emulan la forma de un altar. Los falos se erigen como columnas. De ellos brotan perlas en forma de gota, las cuales se deslizan hacia su base. La mujer-virgen del centro porta un antifaz, sus labios son rojos y un manto de encaje bordado la rodea. Su vestido está formado por cuentas blancas y perladas, con algunos detalles rojos. En su cabeza se encuentra una corona de grandes proporciones. A su alrededor, un grupo de cinco rostros femeninos enmascarados rodeados por una densa capa de un material suave y esponjoso semejante al algodón la resguardan. Dentro de la iconografía mariana, éstas ocuparían el lugar de los querubines.

⁴⁰⁴ Juan García Ponce, "El romanticismo de Alan Glas [sic]" en *La Cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, 22 febrero 1967, p. 16.



Alan Glass, *Relicario*, 1965, técnica mixta, destruido.

Adentro de este esquema triangular se encuentra otra triada, compuesta por tres seres híbridos. Estas figuras están compuestas por piernas femeninas con tacones mientras que su torso es reemplazado por un par de alas de mariposa. Carecen de rostro. La figura superior se encuentra de frente al espectador. En sus alas hay un antifaz negro. La que está en el extremo izquierdo se muestra de espaldas, mientras que la inclinación de las piernas de la figura del lado derecho nos indican una postura en un ángulo de 45° hacia el espectador. Dos pares más de alas se posan sobre las puntas de los falos, pero éstas ya no están atadas a una forma humana.

La tercera formación triangular se localiza debajo de las mujeres-mariposa. Tres marcos ovalados decorados con pedrería dorada y plateada sirven de base para las figuras híbridas. Cada una de ellas porta una inscripción en francés las cuales, debido a la resolución de la imagen así como a la desaparición de la pieza, son ilegibles.

En este primer panel predomina el color blanco, así como los acentos dorados y las terminaciones nacaradas, todos ellos elementos cromáticos que simbolizan la pureza y lo sagrado en el orden religioso cristiano. La presencia de trinidad es evidente, sólo que sus motivos y temáticas se alejan diametralmente de los preceptos religiosos.

El segundo panel, de menor formato, está situado debajo del primero. Enmarcada en un cuadro ovalado con finos detalles dorados de flores y perlas, reposa el cuerpo desnudo de una muñeca de plástico. Ésta se encuentra sobre un lecho de flores y delicadas fibras. La muñeca tiene un par de alas azules, al igual que las anteriores. Sin embargo, la cabeza de esta figura sí se encuentra presente. Su postura corporal, así como el posicionamiento de su mirada aluden a un momento de placer y éxtasis sexuales. Lo anterior se refuerza en el manejo de materiales de su lecho, cuyas texturas, satinadas y suaves, evocan un momento hedonista, de entrega total.

En el ensamble conviven de manera tensionada lo sacro y lo profano. La trinidad es un esquema constante en la pieza, sin embargo ésta se muestra despojada de su valor original. De acuerdo con Juan García Ponce, los valores que le otorga Glass a dicha representación son los de la vida, la muerte y el sexo:

[...] en conjunto las obras son una abierta celebración necrofílica [...] Pero a través de ella la muerte se abre a la vida mostrándonos sus perturbadoras implicaciones sexuales, es una muerte que se manifiesta también como impulso erótico. El sexo aparece como el punto indispensable para cerrar el triángulo. En él está contenida toda la obra de Glas [*sic*] muerte, sexo, vida.⁴⁰⁵

Esta triada reaparece en el siguiente relicario:

⁴⁰⁵ *Idem.*



Alan Glass, *Relicario*, técnica mixta, 1965, col. Antonio Souza.

Esta obra está dividida en cuatro compartimientos. Los primeros tres se sitúan en la parte superior, mientras que el cuarto es el predominante. Los compartimientos uno y tres contienen un foco, cada uno de ellos apoyado sobre una base esférica brillante. En el segundo compartimiento, con un paisaje de fondo, se encuentra la representación de una pila bautismal. En el centro de la pila, elevada sobre el agua, hay una esfera que contiene una especie de ojo.

En el cuarto compartimiento tres cuerpos humanos, todos mutilados y desmembrados, conforman una trinidad. Los cuerpos plásticos de los extremos son más pequeños en comparación a la figura central la cual, al igual que la virgen del relicario pasado, está coronada. El cuerpo izquierdo y el central se encuentran de espaldas al espectador, ninguno posee brazos y sus rostros no pueden ser distinguidos; sólo el cuerpo de en medio posee una pierna. La tercer figura es la que

se encuentra más desmembrada. Los cortes de sus extremidades inferiores están a la mitad de sus muslos. Su brazo izquierdo es diminuto, mientras que el derecho es inexistente. Su cabeza ha sido cercenada y se encuentra flotando más arriba, inclinada hacia el lado derecho. Éste es el único cuerpo que se encuentra de cara al espectador. Asimismo, la cabeza sí posee cabello y rostro. De la cintura de la figura central se desprenden una serie de hilos con cuentas perladas que se expanden hacia las orillas del panel en forma de telaraña.

Una vez más, los elementos de la vida, la muerte y el sexo se encuentran latentes. La pila bautismal habilita la esperanza de la entrada a la vida, mientras que los cuerpos mutilados evocan un ambiente fúnebre. Sin embargo, su desnudez remite a un erotismo oscuro y perverso.

Esta pieza, además de haber sido expuesta en la galería, perteneció alguna vez a la colección personal de Antonio Souza. Su interés hacia las zonas marginales y misteriosas de la religión se ve confirmado en la elección de este tipo de piezas. Si bien el acercamiento a estas temáticas por parte del galerista se da a partir del humor negro y la satirización de tragedias y atrocidades, en el artista canadiense lo vemos reflejado desde una perspectiva mucho más personal, pero no por ello menos transgresora. Los relicarios de Glass están empapados de surrealismo; si no fuera de esta manera, sería imposible poder acercarse a este tipo de expresiones. Es decir, sólo a partir de la suspensión de la razón es que se puede acceder a la fragmentación y ruptura totales con el dogma. Sea cual fuere la aproximación a estas temáticas por parte de estos dos artistas, las intenciones de crítica y rechazo frente a las cuestiones impolutas e inquebrantables de la religión están presentes en sus obras.

Puentes ecfrásticos asociativos

A la luz de las puntualizaciones anteriores, *El niño y el árbol* en su heterogeneidad se consolida como una obra que habilita un buen número de lecturas con características surrealistas; es justo su composición diversa la que le da cabida a diferentes manifestaciones fantásticas y sorprendentes. En el recorrido anterior

podimos apreciar los puentes ecfrásticos desde rasgos surrealistas tales como el automatismo, la locura, la monstruosidad, la antropomorfización de animales y criaturas fantásticas e híbridas y, por último, la desacralización satírica y transgresora de la tradición religiosa occidental.

Después de la revisión de las relaciones surrealistas aquí expuestas, se corrobora la pertinencia del enfoque ecfrástico asociativo en el estudio de las dos vetas artísticas forjadas por Antonio Souza. El surrealismo le brindó la oportunidad de ser un vehículo para expresar sus intenciones de desprendimiento, crítica y búsqueda de algo diferente a lo que la realidad podía otorgarle. Esto desembocó en la creación de nuevos universos, entretejidos por la obra literaria y los discursos curatoriales de este personaje. Su proyecto estético desde la perspectiva surrealista busca romper con las ataduras de la razón y la vigilia para reintegrarse a un orden primigenio superior, el cual le permita hacer y deshacer sin el menor reparo en el juicio.

Sin embargo, el tiempo en el cual se encuentra inscrito Antonio Souza es uno de coyunturas culturales; reducir el entretejido de sentido ecfrástico a las características e influencias retomadas de un movimiento sería sesgar la genialidad con la cual ensambló un mosaico mucho más complejo. Para ampliar el panorama, la revisión de las relaciones ecfrásticas asociativas entre su obra literaria y canon visual desde el enfoque del abstraccionismo, con todos los matices que esto implica, no sólo es interesante, sino necesario.

ABSTRACCIONISMO

Gracias a la recepción del arte de la posguerra que se llevó a cabo en el resto del mundo, así como la veta artística que iniciaron los surrealistas, en México se desarrolló un interés por eludir las técnicas y temáticas que imponía la Escuela Mexicana de Pintura. De esa manera, los artistas mexicanos retomaron conceptos del surrealismo como “el automatismo, la apertura al mundo onírico y la creación

artística desde el inconsciente⁴⁰⁶ para emprender un nuevo camino en el terreno del arte mexicano. Por ende, el surrealismo repercutió en otros procederes estéticos fuera de aquellos que el movimiento en sí promovía.

Si bien las posibilidades estéticas que aportó el surrealismo ofrecían una alternativa al estrecho universo creativo de los artistas, éste no fue el único cauce que se desprendió de las necesidades artísticas de los mexicanos. Por esta razón, el abstraccionismo en el caso de México, al retomar supuestos del surrealismo sumando —en algunos casos— la influencia del pasado prehispánico, consolidó un movimiento que se refugiaba en la posibilidad de crear mundos paralelos que no eran miméticos y que encontraban sus referencias en el aspecto técnico de la pintura.⁴⁰⁷

Sin embargo, definir el abstraccionismo como corriente en México —que se dio gracias a la apertura transnacional— no es una labor sencilla. Si se toma en cuenta la etimología del término y el uso que ofrece la crítica de arte Teresa del Conde, no será difícil corroborar la complejidad de este concepto en el arte mexicano:

La palabra "Abstracción" es un término que proviene de la filosofía (Ab y trahere = abstraer). Ha ocupado por décadas a los críticos y teóricos del arte la pertinencia de su uso, debido a que, en sentido estricto, ninguna pintura o escultura es realmente "abstracta". El término se sigue empleando porque se encuentra sancionado por el uso, a todo lo largo del siglo XX.⁴⁰⁸

La ambigüedad que detonó este término implicaba un conocimiento erudito de antemano por parte de sus espectadores. Debido a la carencia de un código que desenmascarara el concepto de "abstracción", éste era poco conocido en el ámbito de la plástica mexicana, por lo que fue repudiado por la crítica institucional. Asimismo, otra causa que incitaba un sentimiento de rechazo hacia este discurso es que distaba de los preceptos del arte canónico que promovía el nacionalismo. De ahí que sea notorio el desinterés que provocaba el abstraccionismo, como lo menciona

⁴⁰⁶ *México Abstracto*, p. 27.

⁴⁰⁷ *Ibid*, p. 11.

⁴⁰⁸ Teresa del Conde, *Códigos abstractos*, México, s. Ed., 1988, *apud Ibid*, p. 210.

Fernando García Ponce, artista mexicano y promotor de esta tendencia: “En las galerías, y para muchos críticos, la pintura vigente en México era la nueva pintura; pero en los círculos oficiales, y especialmente en el Instituto de Bellas Artes, se nos seguía viendo como enemigos, traidores, ajenos a los valores nacionales”.⁴⁰⁹

Por esta razón, ciertos críticos mexicanos tuvieron por objetivo acercar esta clase de pintura al paradigma estético nacional. Uno de ellos fue Carlos Valdés, de quien rescatamos un artículo publicado en 1961 titulado “El arte de ver un cuadro abstracto” en el suplemento *México en la Cultura*. A través de este breve texto, el autor sintetiza tanto el contexto del movimiento como algunos pasos a seguir para que el espectador común sea capaz de descifrar un cuadro de esta naturaleza:

Hay varias escuelas de arte abstracto: expresionismo, tachismo, neoplasticismo, etc.; pero todas emplean dos elementos: el volumen y el espacio en que descansa el volumen; sin esto no sería posible la existencia de la forma [...] En la práctica no existe distinción entre estos dos elementos; la forma es el contenido y el contenido es la forma. En la teoría, sin embargo, es necesario tratar de explicarlos por separado. Digamos que la forma es la composición en sí, y el contenido es el impacto que la composición causa en el espectador; la forma pertenece al mundo físico, y el contenido se relaciona con el mundo emocional...⁴¹⁰

Al recuperar este breve fragmento que desea acercar al espectador no iniciado al abstraccionismo, nosotras rescatamos lo que el autor trata de decir a sus lectores. Independientemente de la orientación abstraccionista a la que pertenezca cada artista, no se debe perder de vista su objetivo: transmitir un mensaje, sobre todo emocional, a partir de la técnica y no de un referente temático figurativo. De ahí que a lo largo de esta investigación se tomarán en cuenta ciertos rasgos del abstraccionismo que se encuentren plasmados en las obras expuestas en la Galería de Antonio Souza, más allá de la orientación a la que se aboque cada artista. De esta manera pretendemos tomar el término “abstraccionismo” para su estudio ecfrástico como un todo, donde se relacionan sus componentes como una red de elementos,

⁴⁰⁹ Fernando García Ponce en entrevista con Jorge Alberto Manrique, “Una depuración constante” en María Lluïsa Borrás, *Fernando García Ponce*, México, Fomento Cultural Banamex, 1992, pp. 213-228 *apud Ibid*, p. 85.

⁴¹⁰ Carlos Valdés “El arte de ver un cuadro abstracto” en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 24 de julio de 1961, p. 7.

más que como una jerarquización de técnicas y discursos. Si bien existen niveles de abstraccionismo en cada obra, estos dependerán del contexto de su producción o el estilo de cada artista, por lo que sólo durante los análisis de dichas obras se resaltarán para su estudio específico.

Asimismo, vale la pena destacar que en México varios artistas se inclinaron por desarrollar un estilo personal, más que agruparse y compartir técnicas artísticas:

La voluntad de novedad y la “inquina contra el pasado inmediato del país” (J. A. Manrique), abrió la ansiedad por imponer cada quien un “estilo”, una “otra manera de pintar”, orientada a emular el repertorio estilístico del ya entonces desfallecido cubismo. [...] Esta voluntad de estilo personal, quizás explica la no existencia de un lenguaje abstracto canónico entre nosotros, ni de una escuela de preceptos radicales, a la manera que se dio en Estados Unidos.⁴¹¹

Por esta razón encontraremos dentro de la misma galería una gran variedad de estilos individuales que se apegan a diversas pautas artísticas del abstraccionismo. La predominancia de colores y texturas así como de formas geométricas en un lienzo son sólo algunos de los rasgos que destacan en los cuadros que Antonio Souza escogió para su exhibición en su recinto.

Esta somera reflexión sobre el desarrollo y la recepción del abstraccionismo no está planteada aquí para profundizar en la razón histórica del movimiento, sino para comprender qué posturas confrontaba el galerista mediante la exposición de ciertos artistas considerados como abstraccionistas.

Como ya se ha mencionado, la Galería de Antonio Souza fue un espacio donde los artistas excluidos por el canon pudieron convivir. Los pintores de esta rama no fueron la excepción. Un ejemplo claro fue la muestra de Lilia Carrillo que se llevó a cabo en este recinto paralela a la muerte del artista canónico por excelencia, Diego Rivera⁴¹²:

⁴¹¹ *México Abstracto*, p. 47.

⁴¹² Con respecto a la relación entre el reconocido muralista y Antonio Souza vale la pena recordar que el galerista no estaba en contra de la producción plástica de Rivera. Como se ha visto en el capítulo anterior, en el cénit de su etapa literaria, Souza redacta un ejercicio efrástico a partir de las obras de Rivera en la revista *Artes de México*; para profundizar más en ello, remítase a las pp. 130-138.

Lilia Carrillo presenta por primera vez una muestra completamente "abstracta". La exposición está programada para el 5 de diciembre. Semana y media antes de la inauguración, muere Diego Rivera en la Ciudad de México. Toda la prensa y la opinión se vuelcan en esas semanas a hacer el recuento de la vida y obra de Diego. Muy al margen, la Galería Souza presenta esos cuadros denominados 'abstractos', que sin embargo remiten a formas de apariencia 'cósmica' y 'astral'.⁴¹³

Si se deja de lado de nuevo el problema que implica el término “abstracción” en la cita anterior, claramente resalta la postura de la galería. El abstraccionismo, no bien recibido en la cultura mexicana, encontró un lugar para desarrollarse dentro de este espacio probablemente porque el galerista lo pudo comprender no sólo mediante la curaduría de estos cuadros, sino desde su puño y letra.

Una vez dicho esto, cabe preguntarse si este tipo de obras que fueron exhibidas en la GAS pueden encontrar un eco en la escritura de Souza. Por esta razón, a continuación procederán una serie de análisis entre las obras escritas del autor con las obras pictóricas a las que dedicó un espacio en su galería bajo la veta abstraccionista, cuyos procedimientos y características se darán a conocer en el transcurso del desentrañamiento de las relaciones ecfrásticas asociativas.

Para poder constatar la relación que existe entre el movimiento abstraccionista y la escritura de Antonio Souza conviene rescatar varios fragmentos de su producción escrita donde sea posible localizar a partir de figuras literarias la provocación de reacciones en el lector similares a las que buscaban los artistas abstraccionistas.

La creación de nuevos mundos en Antonio Souza y Gunther Gerzso

Una de las características que compartieron los procesos creativos de Souza con los preceptos pictóricos abstraccionistas fue la gestación de nuevos mundos paralelos, los cuales apelan en mayor medida a una sensibilidad alejada a las representaciones miméticas. La alusión a los sentidos será predominante frente a las descripciones referenciales de paisajes o lugares identificables. Lo que pretendían con este giro era

⁴¹³ Jaime Moreno Villarreal, *Lilia Carrillo, la constelación secreta*, México, CONACULTA/Ediciones Era, 1993, p. 14.

exaltar la experiencia sobre lo tangible; o sea, privilegiar las emociones y alentar la creación de ambientes omnipotentes y envolventes sobre las minucias de un acontecimiento aislado. Estos rasgos podemos encontrarlos en la relación entre la obra pictórica del húngaro-mexicano Gunther Gerzso y las primeras creaciones poéticas de Antonio Souza.

Fragmento V del poema "Niños" de Arenas

En el primer poemario del autor, *Arenas*, se encuentra un poema titulado “Niños” del cual se rescata únicamente el apartado V, ya que se pueden destacar de él ciertas características que comparte con la pintura abstraccionista. Este poema gira en torno a un grupo de niños que juegan en la playa. El autor no revela esa información sino hasta el final de los versos, no obstante, a lo largo de la composición exalta las características inherentes a la expresión infantil, así como rasgos específicos de la naturaleza tanto humana como física.

Las menciones a la naturaleza no son descritos de una manera figurativa, sino que forman parte de un propio universo mítico. De ahí que “vientos”, “mareas”, “erosión”, “playa”, y “cordilleras”, entre otros, insinúen paisajes desiertos y calmados.

Los niños, a pesar de que supuestamente son los estelares del poema, sólo son referidos explícitamente dos veces: “Banal canto de los niños/ que juegan en la playa...” y “Pequeñas existencias/ que juegan con las conchas”.⁴¹⁴ Por lo tanto, no hay protagonistas en un sentido narrativo, mientras que el espacio abarca un rango de diversos paisajes sin detenerse en uno en específico.

Con respecto al tiempo, este poema se caracteriza por su acronía,⁴¹⁵ lo cual da fe sobre la intención del poeta por crear una atmósfera mítica, donde la falta de

⁴¹⁴ Antonio Souza, “Niños” en *Arenas*, pp. 23-24. Para facilitar la lectura, las posteriores referencias a citas de este poema estarán indicadas en el cuerpo textual de este trabajo, entre paréntesis. Para consultar en su totalidad este poema, véase el apéndice 1.

⁴¹⁵ La entrada sobre este término que Helena Beristáin define en el *Diccionario de Retórica y Poética* aclara este sentido: “Ausencia de dimensión temporal observable durante el estudio de los hechos lingüísticos. Greimas describe este término como opuesto a la sincronía y a diacronía, ya

temporalidad apoya la no narración del poema. La falta de verbos de acción o movimiento, la abundancia de sustantivos abstractos y la ausencia de un hilo temporal en el que protagonice un personaje son los elementos que constituyen el eje del poema. Asimismo, no hay una referencia clara a la cual aludir; sin embargo, se recrea una atmósfera por medio de ciertas construcciones que desde el punto de vista poético también son relevantes. Así, la repetición de las palabras “canto”, “voz” y “sombra” dan la sensación de aquellos conceptos que se mantienen constantes en un plano que oscila entre lo perceptible y lo intangible.

De la misma manera, un carácter existencial se puede desprender de estos versos, ya que aluden al desgaste cotidiano, así como a la inmovilización del paso del tiempo. La adjetivación es decisiva para la creación de este ambiente: "levísimos instantes", "imperceptible erosión", "pequeñas existencias".

La intencionalidad de estas características podría ser la extracción del lector de su realidad y su relocalización en un espacio poco común, donde se requiere la interpretación del receptor para concluir el poema; es decir, los versos no estarían vivos sin la dinámica que se establece con su lector. La creación de un universo propio, donde la naturaleza sucede a pesar de que no hay paso del tiempo concibe una atmósfera autosuficiente y perfecta en sí misma.

La naturaleza congelada en un instante implica la creación de un universo, donde los seres humanos dejan de ser significativos. El canto de los niños es "banal" hacia el final del poema. Aquellos que "juegan con conchas" en algún momento perecerán, sin embargo, la naturaleza es perenne.

Como se puede concluir, una de las características predominantes de este poema es la preocupación del autor por establecer un nuevo mundo, libre de los signos que enturbian las posibilidades de una creación pura del ser humano. De esta

que señala 'el carácter atemporal de las estructuras que son lógico-semánticas' pues carecen de duración a pesar de que en semiótica 'todo es temporal' [...] 'Desde el punto de vista de la teoría semántica —dice el autor— las estructuras semióticas profundas son acrónicas, mientras que las estructuras discursivas —más superficiales— atraen la temporalización'. Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1995, p.17.

manera, un fenómeno similar ocurre en la obra del pintor Gunther Gerzso expuesta en la Galería de Antonio Souza. Si bien el galerista fue capaz de crear un mundo original y no referencial a través de sus palabras, el pintor supo concebir universos de la misma manera a través de su medio de expresión: la pintura.

Los paisajes y personajes de Gunther Gerzso

Un pintor que logró consolidarse como artista respetable dentro de la rama del abstraccionismo en el ambiente cultural tanto nacional como internacional fue el mexicano de ascendencia húngaro-alemana Gunther Gerzso. El arte abstraccionista que produjo este artista estuvo vinculado con el surrealismo, el cubismo y el pasado prehispánico.⁴¹⁶ Sin embargo, fue gracias a la fusión de estas tres visiones que logró conjugar un estilo personal. Para críticos como Ida Rodríguez Prampolini sólo Gunther Gerzso tuvo un entendimiento mayor acerca de las implicaciones del abstraccionismo. Para esta estudiosa, el arte abstracto debía surgir de una profunda lucha con uno mismo y de la renuncia al mundo exterior; por tanto, Gerzso se constituía como un exponente ejemplar:

La pintura actual de Gerzso y él lo sabe, está ya muy alejada del surrealismo, sin embargo, el factor del subconsciente, las señales equívocas, la agresión, la sorpresa, la ambivalencia están escondidas dentro de cada grieta, cubiertas por sombras, agazapadas detrás de las bambalinas que el uso del *trompe-l'oeil* abstracto sugiere lo que el artista calla y oculta. La pintura de Gerzso es un drama psicológico que el artista ha sublimado creando un mundo de bellas y extrañas defensas.⁴¹⁷

Rodríguez Prampolini consideraba que en México los artistas abstraccionistas no vivieron el dolor de la posguerra y por eso su obra era tan poco expresiva; no obstante, Gerzso era la excepción. Este artista a través de sus paisajes formó una realidad completa en sí misma. Posteriormente a su etapa surrealista, encontró en la abstracción la posibilidad de plasmar mundos paralelos, que poseían coherencia en su interior.

⁴¹⁶ John Golding, “Gunther Gerzso. Paisaje de la consciencia” en Rita Eder, *Gunther Gerzso: El esplendor de la muralla*, p. 176.

⁴¹⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, p. 101.

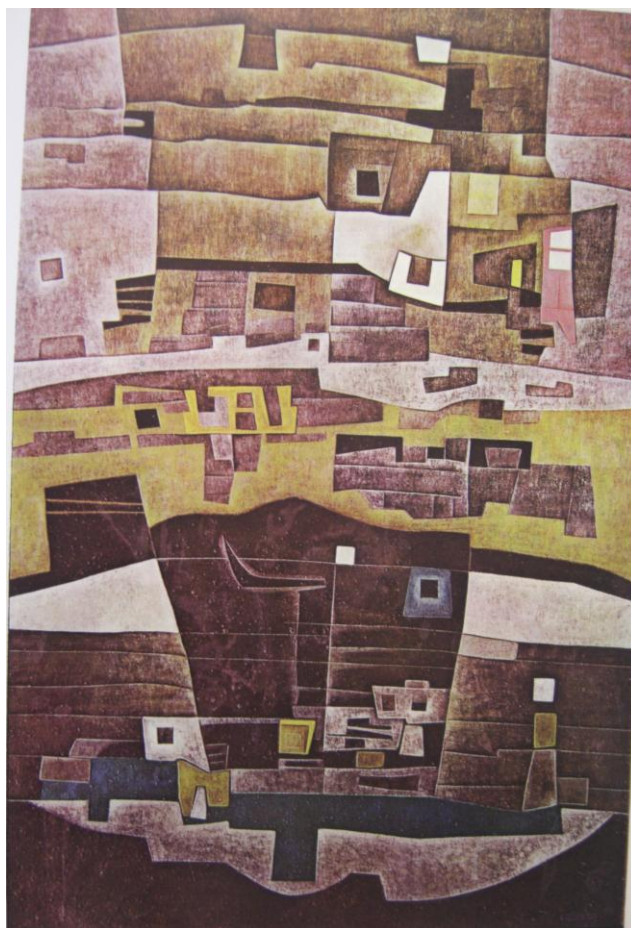
Por esta razón, no es sorprendente que Antonio Souza lo haya llamado para formar parte del listado de artistas de su galería. Con exposiciones individuales en tres ocasiones distintas (1956, 1959 y 1960) y su participación en algunas otras colectivas (1956, 1957, 1958 y 1959), se confirma el gusto del galerista por este pintor. Las realidades creadas por Gerzso a través de sus “paisajes”, lejos de ser convencionales, respondían a los gustos transgresores de Souza.

Varias de las pinturas expuestas en la galería como *Paisaje [oculto]*, *Paisaje arcaico* y *Paisaje clásico* se pueden agrupar de acuerdo a la temática que reflejan en sus títulos. Cada uno de ellos remite a la naturaleza, como si se estuviera retratando el exterior; sin embargo, la ilusión creada por sus títulos se rompe cuando el espectador visualiza la imagen.



Gunther Gerzso, *Paisaje clásico*, 1960, mixta sobre tela, 80 x 100 cm, colección Museo de Arte Carrillo Gil

Las obras *Paisaje clásico*, *Paisaje arcaico* y *Paisaje [oculto]* están compuestas por una serie de cuadrados superpuestos, los cuales evocan una sensación de profundidad. La naturaleza interna de dichas piezas construye abismos infinitos que se ocultan detrás de las grietas, perceptibles gracias a las tonalidades cromáticas que emplea el artista.



Gunther Gerzso, *Paisaje arcaico*, 1956, óleo sobre masonite, 54 x 81 cm, col. Jack Gelman y Sra., México, D.F.

Los paisajes sin referentes tangibles son el reflejo de un universo completo, donde sus propios referentes se encuentran en sí mismos. La razón de esta tendencia en el abstraccionismo la explica el artista y padre del *op art* Victor Vassarely:

La contemplación por el exterior, se transforma, pues, en participación por el interior. El artista advierte que él mismo es la naturaleza. Su visión parcial se convierte en conciencia total, necesariamente abstracta. [...] El arte es artificial y nada natural:

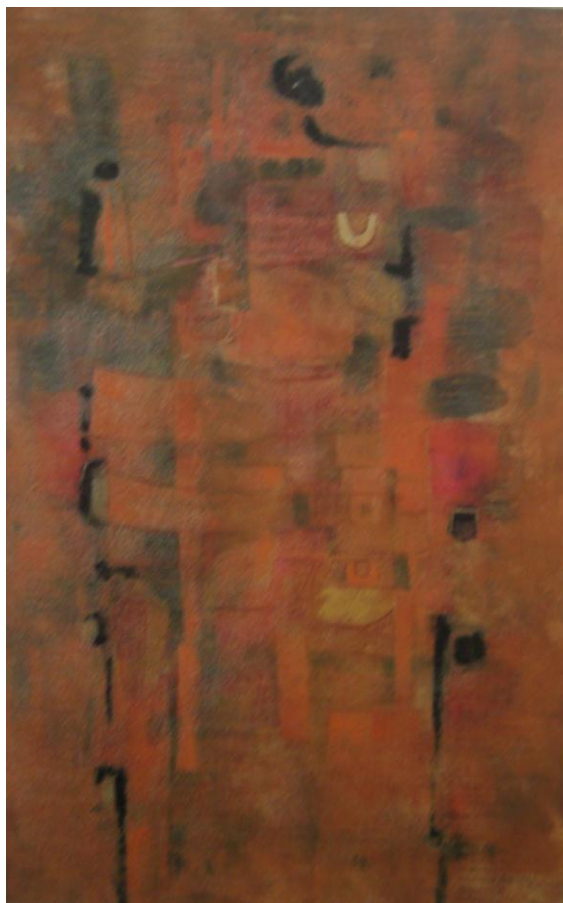
crear no es imitar la naturaleza, sino igualarla e incluso superarla por una invención, de la cual, entre los vivientes, sólo es capaz el hombre.⁴¹⁸



Gunther Gerzso, *Paisaje [oculto]*, 1955, óleo sobre masonite, 85 x 60 cm, col. privada, México.

⁴¹⁸ Victor Vasarely, *Catálogo reproducido en el catálogo de la exposición de Vasarely*, Galería Denise René, París, noviembre-diciembre, 1955 s/p. apud Jean Clarence Lambert, *La pintura abstracta*, Madrid, Aguilar, 1969, s. p.

El artista no trata de imitar el entorno que lo rodea, sino que da la impresión de emular la belleza más allá del mundo natural. Gerzso posee el control total de su creación; esto es, él puede generar un nuevo cosmos autónomo donde la reproducción no es el fin último del arte. A pesar de que su inspiración provenga de la naturaleza, el artista sólo toma una característica de ella: la capacidad creadora, original e independiente.



Gunther Gerzso, *Personaje*, 1956, óleo sobre papel, 48 x 31.5 cm, col. particular

Por otra parte, dentro del catálogo de exposición de la galería también se encuentran las pinturas *Personaje* y *Desnudo*, las cuales claramente aluden desde el título a la figura humana. Sin embargo, no hay huellas de un retrato realista o que sea mimético cuando el espectador lleva la vista hacia estas imágenes. Apartado de las convenciones con respecto a la representación de hombres y mujeres, Gunther Gerzso vuelve a crear su propia versión del ser humano. Se trata de criaturas inventadas en su imaginación que habitan su pintura, las pinceladas gruesas de

colores naranjas y rojos vivos contrastados con detalles negros y verdes de *Personaje* cobran vida a partir del título, sin embargo no tienen ningún referente fuera del universo creado por el artista.

En el caso de *Desnudo* también se trata de una representación humana. Quizás con un tono sutilmente referencial, el espectador puede deducir que se trata de la reproducción del torso y las caderas de una mujer. Sin embargo, también está abierta a la interpretación libre de quien visualiza esta obra, ya que ni el color, ni la textura que ofrece el cuadro responden a cualidades miméticas del cuerpo humano.



Gunther Gerzso, *Desnudo*, 1959, óleo sobre madera comprimida, 46.5 x 38 cm, colección Museo de Arte Carrillo Gil

Por último, en la GAS también fueron expuestos otros cuadros que demuestran la capacidad creadora del artista; sin embargo, éstos no tienen un nombre distintivo. Por ello, *Sin título* y *Sin título (no. 14)* pueden agruparse de acuerdo a esta característica compartida. La carencia de un título torna las intencionalidades de la imagen más abstractas de lo que ya son; esto es, el espectador al enfrentarse a estas piezas no posee una guía de lectura para poder decodificarlas. Los signos a los cuales podría asirse están ausentes. Por lo tanto, el universo contenido en estos lienzos se vuelve completamente autorreferencial.



Gunther Gerzso, *Sin título*, 1956, óleo y técnicas diversas, 73 x 54 cm.

En *Sin título*, Gerzso plasma una creación libre donde los colores se distinguen por contraste, esto es, no hay líneas que delimiten un contorno, sino que las pinceladas se yuxtaponen y gestan una pintura soberana sin referente alguno.



Gunther Gerzso, *Sin título (no. 14)*, 1958, óleo sobre tela, 41 x 30 cm.

En contraste, en *Sin título (no. 14)* se distingue una composición semejante a los paisajes previamente descritos. La superposición de cada cuadrado genera un juego de volúmenes dependiente de la gama cromática aplicada por el pintor. Esta profundidad remite a un abismo, al interior de las cosas, el cual suele ser imperceptible ante el ojo humano. En esta obra el fondo de dicho abismo es inexistente; *Sin título (no. 14)* transmite la sensación de un *continuum* en caída libre. Gerzso crea a partir de figuras geométricas una representación de las entrañas espirituales de la humanidad.

Tanto en la obra literaria de Antonio Souza como en la selección plástica aquí expuesta del artista Gunther Gerzso podemos encontrar un afán de emulación de la naturaleza, característica recurrente dentro del movimiento abstraccionista. En ambos soportes estos dos creadores pretendieron generar y compartir nuevos universos, cada uno de ellos basto en su autosuficiencia. Si bien la abstracción es más sencilla de identificar dentro de los referentes visuales, el fragmento poético de

"Niños" aquí expuesto prueba que en la literatura se pueden encontrar artificios similares a través de un uso particular del lenguaje verbal. Éste no es el único ejemplo de relación ecfrástica asociativa de corte abstraccionista entre el corpus visual de la galería de Antonio Souza y su obra literaria. Para muestra de ello, basta revisar los subapartados siguientes.

La materia como lenguaje

La autonomía del abstraccionismo se despegó tanto de los modelos miméticos que le otorgó un sentido y significado específicos a los materiales con base en los cuales se creaban las obras. En la siguiente equiparación, revisaremos la obra de Souza *El niño y el árbol* y estableceremos un vínculo con algunas de las primeras manifestaciones pictóricas de Manuel Felguérez. Ambos creadores se valieron de la materialidad de sus respectivos medios de expresión —en el caso de Souza las palabras, en el de Felguérez los óleos— para, a través de su propia técnica, explotar todas las posibilidades que éstos les brindaban y así generar nuevas pautas tanto de sentido como de interpretación para los receptores. Tanto Souza como Felguérez utilizan materiales sumamente convencionales, pero es gracias al particular manejo que cada uno de ellos lleva a cabo que resignifican la intencionalidad de dichos medios.

El niño y el árbol: composición híbrida abrevada del abstraccionismo

La obra de Antonio Souza no solamente presenta características inmanentes del abstraccionismo en su primer poemario, sino que en *El niño y el árbol*, publicación de 1955, también es posible constatar técnicas pertenecientes a dicho movimiento en su labor textual.

Cuando un lector se enfrenta ante el texto *El niño y el árbol*, una de las cualidades que nota en esta creación literaria es el empleo de distintas formas discursivas entre cada capítulo. Si bien la anécdota de esta historia ha sido analizada bajo una lente temática en el apartado de surrealismo, en este caso se revisará desde

una perspectiva enteramente formal. Este libro dividido en 38 breves capítulos demuestra una variedad de disposiciones textuales que conforman la historia; sin embargo, ¿qué quiere decir el autor cuando ha escogido conscientemente esta disparidad de formas y géneros narrativos?

El primer capítulo cuenta con la presencia de un narrador en tercera persona, quien introduce la vida de San Tarsicio el niño santo, uno de los personajes que será aludido a lo largo del texto. En el segundo capítulo se omite por completo la mención al santo y se introduce otro narrador en primera persona. Con esto se crea una atmósfera más personal, donde parece ser la voz del niño quien toma la batuta y guía la historia. Sin embargo, esto no es una constante, ya que se alternan los fragmentos narrados en primera y tercera persona, así como la recurrente inclusión de diálogos, por lo que no se puede establecer un ritmo narrativo. Esta característica es el primer indicio de que el lector no se enfrenta ante un texto canónico, en donde, según la teórica María del Carmen Bobes Naves, “el narrador puede disponer el discurso como un *proceso de acciones*, en el que va dando forma a una historia en un orden lineal y progresivo, o circular y reiterativo, de acuerdo al sentido que pretenda”.⁴¹⁹ Muy al contrario, el tono de la narración cambia recurrentemente haciendo del texto un juego entre un tono íntimo y otro completamente impersonal. Asimismo, como se constató en el apartado concerniente a las relaciones ecfrásticas surrealistas, los usos de la lengua tampoco se mantienen estables en un sólo registro, sino que oscilan entre lo coloquial y lo elevado.

Por otra parte, la existencia de un narrador en este texto pone de manifiesto la dificultad de encasillarlo dentro de un género literario, ya que si “la presencia de un narrador en la novela es probablemente el rasgo que de un modo más eficaz caracteriza a este género literario frente a la lírica y a la dramática”⁴²⁰ entonces, el lector de *El niño y el árbol* queda completamente desprotegido para identificar su género. Esto es, mientras que avanza en la lectura no encontrará una guía

⁴¹⁹ María del Carmen Bobes Naves, *Comentarios semiológicos sobre textos narrativos*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 199, p. 104.

⁴²⁰ *Ibid*, p. 101.

prototípica, sino que la aparición de diálogos, de manera independiente con la disposición de un guión dramático y también integrados a la narración, así como versos y prosas con tintes poéticos, generarán desconcierto y complicarán en demasía su clasificación en un género definido. Por lo tanto, podemos afirmar que esta obra literaria es un híbrido.

Uno de los elementos que nutre la atmósfera ambivalente de este texto es la presencia de diálogos, los cuales, como se verá a continuación, serán cruciales para revelar las intenciones por parte del autor. Como primera característica, los diálogos en este texto funcionan como la introducción de varias voces en la narración, las cuales no son presentadas previamente por el narrador. Este hecho demanda la atención del lector para reconstruir el texto e interpretar quién se está expresando.

Por otra parte, más allá de lo que parece un recurso común en cualquier novela, el uso de los diálogos en este caso se puede asumir como *algo más*. Para concretar esta afirmación nos basamos en las declaraciones de la semióloga Bobes Naves con respecto al uso dialógico:

El diálogo siempre estuvo en el discurso de la novela, por la sencilla razón de que siempre estuvo en el habla, pero no es un elemento constructivo como lo es en el drama. Como mimesis del habla, el diálogo y el monólogo alternan [...] prácticamente en todas las novelas. No obstante, el diálogo puede ser utilizado como signo literario, como una estrategia del discurso paralela a otras que ha empleado la novela para conseguir determinados efectos de estilo o sobre el lector.⁴²¹

Al tomar en cuenta esta afirmación, cabe preguntarse cómo actúan los diálogos en esta obra. A raíz de su estructura, se puede deducir que el uso de diálogos va más allá de una función comunicativa y se constituyen como elementos estéticos de la pieza literaria.

Considerando las aportaciones de la importancia del diálogo en el texto de Bobes Naves, los procedimientos dialógicos se pueden clasificar con base en la interacción del emisor con los signos que expresa. La primera categoría que la

⁴²¹ *Ibid*, p. 221.

teórica propone es la de “procesos de expresión”,⁴²² la cual concuerda con ciertos fragmentos de *El niño y el árbol*, ya que en ellos se trata de procesos donde:

El emisor no pretende establecer relaciones con otro sujeto, actúa sólo con el signo. [...] Por tanto, el emisor de un proceso de expresión puede utilizar signos no codificados. Los procesos de expresión eliminan real o convencionalmente a) la intención de establecer relaciones semióticas entre sujetos; b) al receptor, por lo que el discurso no está obligado a utilizar signos codificados, ni normas pragmáticas que garanticen o faciliten la recepción.⁴²³

Al hacer uso de esta técnica literaria el autor desplaza el fin comunicativo que tiene el texto para crear una atmósfera libre de convencionalidades. El universo textual tiene sentido en sí mismo; sin embargo, su uso del lenguaje, al no ser fácilmente codificable, deja abierta una ventana a la amplia gama de interpretaciones que arroje el lector. Gracias a esta estrategia, el autor privilegia la experimentación con el lenguaje sobre el contenido que los receptores puedan aprehender de este texto. Para ejemplificar esta característica basta mencionar un fragmento que utiliza la forma del diálogo para dar un valor estético:

Y los caballos sin nosotros que nos tiramos en plena carrera corretean y luego regresan resoplando a pastar junto a nosotros.

—Es pera.

—No, es canario.

—Canario con pera.

—No, es trampa.

—Mírales el cuello cuando arrancan la hierba, ¿lo hacemos?⁴²⁴

Las palabras que enuncia el autor se valen inmanentemente de su forma para manifestar la maleabilidad del lenguaje. Por esa razón también se apoya en la inclusión de diálogos en otras lenguas mezclados con el español:

—Descendez de là bas.

—No.

—Mais je me casse le cou.

—No.

⁴²² *Ibid*, p. 214.

⁴²³ *Ibid*, pp. 214-215.

⁴²⁴ Antonio Souza, *El niño y el árbol*, p. 27. Por cuestiones de practicidad, las siguientes citas de este libro estarán indicadas en el cuerpo textual entre paréntesis. Para consultar en su totalidad este texto, véase el apéndice 1.

—J’aime, tu aimes, il aime.
 —J’aime, tu aimes, il aime.
 —Vous êtes mignon là en haut avec votre chien.
 —No.
 —Vieja burra, ¿verdad?
 —Cómele su paraguas.
 —Se lo como.
 —Mais voyons, ¡descendez!
 —Vieja burra.
 —Vieja burra, le como el paraguas.
 —¡¡Descendez!!
 —No. (p. 16)

Aunque sea menor la frecuencia de la aparición de voces extranjeras, éstas demuestran la capacidad de expresión que trasciende los códigos de una lengua. Por ejemplo, en el fragmento anterior no es necesario que el lector tenga conocimientos de francés para comprender la escena. De la misma manera ocurre en el siguiente fragmento:

—Préstame tu saca-puntas.
 —Me lo robaron.
 —Idiota.
 —Idiota tú.
 —Verás afuera.
 —Verás...
 —...*And those brave men...*
 —No, métela más adentro y así no se me cae...
 Y pongo mi navaja en el pupitre de manera que haga música.
 —*You, stop or...* (p. 28)

Por otra parte, como se había mencionado, la disposición de los diálogos no siempre se mezcla con la narración, sino que ciertos fragmentos toman la forma de diálogos dramáticos, indicando a manera de didascalias el personaje que toma la palabra:

EL PERRO: —¿Qué hizo Laura?
 EL NIÑO: —¿Se casó?
 SAN TARCICIO [*sic*]: —Laura se casó
 EL NIÑO: —¿Quién? ¿Quién se casó? Dime, bichito, ¿quién se casó?
 EL BICHITO: —Laura se casó. (p. 46)

Cuando se presentan los diálogos de esta manera se hace explícita la voz de cada personaje y la interacción entre ellos. Pese a que esto debería facilitar la lectura para quien recibe el texto, las discusiones que mantienen entre ellos siguen siendo un universo hermético, donde el lector no puede hacer las conexiones con los demás capítulos. Sin embargo, cada capítulo que utiliza esta disposición textual crea fragmentos independientes y que tienen sentido en sí mismos.

Los fragmentos poetizados también se encuentran presentes en *El niño y el árbol*. En su afán por promover el uso del lenguaje más allá de su función comunicativa, el autor explora sus límites a través de la poesía. De ahí que sea posible encontrar capítulos como el siguiente:

Subió el niño a la azotea una tarde y el mundo era inmenso con luz en los confines. De la casa de junto, la de los alemanes, surgió un canto más grande que el inmenso mundo. Y en el espacio hubo vibraciones de infinita claridad y todo fué [sic] luz. El niño descubrió la música (p. 30).

La experiencia del niño al escuchar música por primera vez es relatada con un lenguaje menos estricto que el del verso, ya que no se conserva la métrica establecida dentro los parámetros poéticos. Sin embargo, la manera en la que se describe esta escena es a través de elementos metafóricos que buscan expresar una sensación a partir de imágenes estéticas, tales como “el mundo era inmenso con luz en los confines”, “surgió un canto más grande que el inmenso mundo” y “hubo vibraciones de infinita claridad y todo fue luz”. La repetición de frases o palabras refuerza esta intención textual, cuyo “efecto estilístico” según Helena Beristáin “es rítmico, melódico, enfático”,⁴²⁵ como es el caso de “mundo inmenso” o el sustantivo “luz”. De nuevo, la función comunicativa no es prioritaria en este tipo de fragmentos, sino que la belleza y la maleabilidad del lenguaje es lo que se prioriza.

De acuerdo con el pintor Robert Lapoujade: “La pintura actúa sobre su propia realidad: en ello reside su abstracción. Todo el riesgo del pintor será, entonces, *experimentar* su lenguaje, apoyarse en la evidencia para reconocer su mejor

⁴²⁵ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 419.

expresión”.⁴²⁶ De igual manera, lo que Antonio Souza trata de hacer es jugar con todas las posibilidades que le ofrece su medio de expresión, que en este caso es la lengua, sin que necesariamente esté anclada a un referente real o siga una lógica racional. Por esa razón, el lector que se enfrenta a este texto no se acerca a un tipo de lectura que en su totalidad sea codificable, sino que se trata de pequeñas unidades de sentido, que pueden ser analizadas de forma autónoma. La existencia de una relación ecfrástica asociativa con obras plásticas que respondan a estos preceptos de composición está dirigida a ciertas obras expuestas en la GAS. En este caso las anclaremos con las primeras producciones pictóricas del artista mexicano Manuel Felguérez.

Manuel Felguérez y la expresividad matérica

El pintor de origen zacatecano Manuel Felguérez expuso en repetidas ocasiones en la Galería de Antonio Souza durante sus primeros años de producción artística, a raíz de que el galerista vio en él un talento excepcional. La primera exposición individual de su obra pictórica se presentó durante 1958 en la GAS. Asimismo, en 1959 y 1961 exhibió su producción plástica dentro de este recinto, sin mencionar las numerosas veces que participó en muestras colectivas.

Una de las características que distingue a este artista sobre el resto es el desdoblamiento de su genio creativo. Por un lado, la escultura fue el primer campo donde se desarrolló prolíferamente, pero posteriormente llevó su conocimiento sobre ese ámbito al terreno de la pintura. Fue este rasgo distintivo el que permeó sus creaciones, ya que logró la forma de "transitar indistintamente por la pintura y la escultura".⁴²⁷

Por esta razón, durante sus primeros años como pintor expuso en la Galería una serie de cuadros en los que exploraba el lenguaje pictórico a través de un

⁴²⁶ Robert Lapoujade, *Les Mécanismes de Fascination*, Paris, Ediciones de Seuil, 1955, *apud* Jean Clarence Lambert, *La pintura abstracta*, s. p.

⁴²⁷ Jorge Alberto Manrique, “Felguérez: obsesiva búsqueda del lenguaje” en *Plural. Crítica/ arte/ literatura*, (México, D.F.), III: 1974, núm. 4, p. 35.

manejo experimental de sus materiales. Su finalidad fue crear un discurso visual poderoso, que fuera capaz de comunicarse a sí mismo sin la necesidad de recurrir a referentes miméticos o externos. Uno de los críticos que siguió sus pasos desde el inicio fue Juan García Ponce, quien expresó sobre el artista lo siguiente:

Felguérez ha explorado siempre hacia adentro las infinitas posibilidades de los medios de expresión propios a su oficio, buscando utilizarlos como artista mediante el difícil propósito de ponerse a su servicio. Como pintor o como escultor, la naturaleza misma de sus materiales es siempre inevitablemente su punto de partida.⁴²⁸

Lo anterior proyecta una luz a los procesos creativos del pintor: el inicio de la obra lo determina el material y, con base en ello, se moldea el concepto. Las creaciones artísticas nacen de la técnica, de una exploración del lenguaje que sólo puede ser inteligible dentro de su medio. Este modo de abordar la pintura era novedoso y desconocido en México cuando Felguérez daba a conocer sus primeros cuadros. Incluso, actualmente la opinión especializada considera que en México la abstracción “contó con pocos artistas que puedan ser calificados como abstractos en rigor, enfrascados en una investigación de no referencialidad, y de inscripción en el valor físico y perceptual de la materia plástica como único contenido analítico y/o constitutivo de la obra”.⁴²⁹ Sin embargo, algunas piezas de Felguérez, que formaron parte de la GAS, demuestran que él fue uno de los "abstraccionistas" legítimos, debido a que éstas se identifican con el manejo del material sin caer en representaciones miméticas de la realidad. En 1958 se llevó a cabo la primer muestra pictórica individual del zacatecano; ésta fue albergada por el recinto que dirigía Souza.

No obstante, la relación ecfrástica asociativa que planteamos entre los rasgos abstractos de la estructura de *El niño y el árbol* estará anclada a la muestra pictórica individual de Felguérez, la cual tomó lugar durante los meses de marzo y abril de 1959. En dicha exposición, de acuerdo con el crítico de arte J. J. Crespo de la Serna,

⁴²⁸ Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos*, p. 35.

⁴²⁹ *México Abstracto*, p. 41.

las obras de Felguérez contaban con una "plasticidad tangible, no desde un punto de vista visual-mental, sino real y efectiva".⁴³⁰ Acompañando la nota se puede apreciar una imagen de una de las obras abstractas de Felguérez. El pie de fotografía sólo apunta: "Felguerez [sic]. Oleo [sic]", sin brindar información mayor. Sin embargo, después de una búsqueda exhaustiva y a partir de dicha muestra, así como de los tiempos correspondientes a la creación y posterior exposición de las pinturas, podemos inferir que las obras que aquí presentaremos formaron parte del discurso curatorial de aquella muestra de 1959.

Para ahondar sobre los aspectos materiales en ciertas obras del artista será necesario remitirnos a la unidad de información más básica de cada creación artística: la ficha técnica. Como se demostrará a continuación, aquellos datos resultan fundamentales para perfilar las intenciones de su creador. Por esa razón, profundizaremos en cada uno de los elementos que la constituyen.

El título de las obras plásticas es uno de los componentes que atrae la atención del espectador. De esta manera, se trata de una guía que el artista ofrece a sus espectadores. A diferencia de otras obras en donde los referentes lingüísticos permiten al observador asociar la imagen con signos miméticos, así como con temas y géneros pictóricos en *Composición No. 2*, *Óleo blanco no. 17* y *Pintura no. XV* no se alude a ninguna temática.⁴³¹ Las palabras que resaltan de aquellas designaciones son las que aluden al terreno plástico.

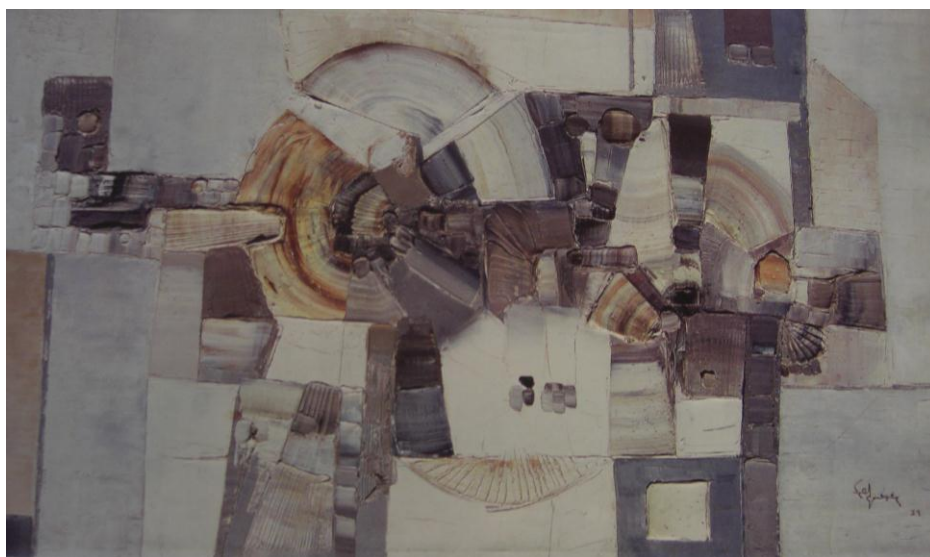
Gracias a este guiño se constata que el espectador está a punto de observar el lenguaje de un soporte específico; es decir, se trata de un medio de expresión que es coherente en su interior. No hay nada más que la "pintura", el "óleo" y la "composición", por lo que se establece un pacto de interpretación; de esta manera, el

⁴³⁰ J. J. Crespo de la Serna, "Últimas exposiciones" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 5 abril 1959, p. 7.

⁴³¹ Es importante mencionar que no por esta razón se niega la presencia de obras del propio Felguérez que sí tienen un título referencial como es el caso de: *Inicio de un viaje*, *En busca de la gaviota* y *Vuelo Espacial #1*, las tres de 1959. Sin embargo, para destacar la faceta más apegada al abstraccionismo del artista sólo se han elegido aquéllas que han elidido todo tipo de referencia, no sólo visualmente sino desde su presentación verbal en el título.

universo conceptual ha sido delimitado. La destrucción de antemano de algún título descriptivo elude cualquier asociación figurativa y así, el pintor prevé la disposición del espectador por encontrar referencias al mundo fuera de la pintura. Como lo afirma el artista francés y uno de los primeros precursores del abstraccionismo, Georges Dubuffet: “En pocas palabras: la supresión de la imagen ha conducido a la afirmación soberana de las calidades estéticas”.⁴³² Asimismo, los títulos también están compuestos por un número, el cual inscribe a los cuadros en una serie. La naturaleza de la obra pictórica sería inabarcable; por eso, se han traído a los ojos del espectador sólo algunos fragmentos que componen ese otro mundo no referencial. Cada obra es un extracto de este *continuum* en el cosmos al interior de la pintura.

Por lo tanto, desde los títulos se remite a la materialidad de la obra y no a un tema en específico, destacando que el verdadero valor de lo ahí plasmado radica en su técnica y no en la representación de la naturaleza exterior. Una vez establecida esta alianza con quien observa la obra, éste puede desviar su atención hacia el ritmo de los materiales que componen la pieza y no malgastarla tratando de identificar una figura explícita en la creación; sin embargo, este plano se apega al siguiente elemento de la ficha: la técnica.



Manuel Felguérez, *Composición No. 2*, 1959, óleo sobre tela, 35 x 60 cm, colección Manuel Felguérez.

⁴³² Georges Dubuffet, “Introducción” en Jean Clarence Lambert, *La pintura abstracta*, p. 8.

En las tres pinturas antes mencionadas el protagonista es el óleo. Dentro de la exploración de dicho material se destacan las variaciones que su gama cromática alcanza, así como la textura que ofrece. La pintura aceitosa que cubre la tela juega con los sentidos del observador. La mirada se distrae con los colores, las líneas y las formas, mientras que el tacto imagina la suavidad o la aspereza táctil. Como el artista ha creado una atmósfera libre de referentes temáticos y en el universo pictórico sólo existe el material explorado al máximo, el dinamismo entre el creador y el receptor se refuerza y exige más interacción entre ambos.

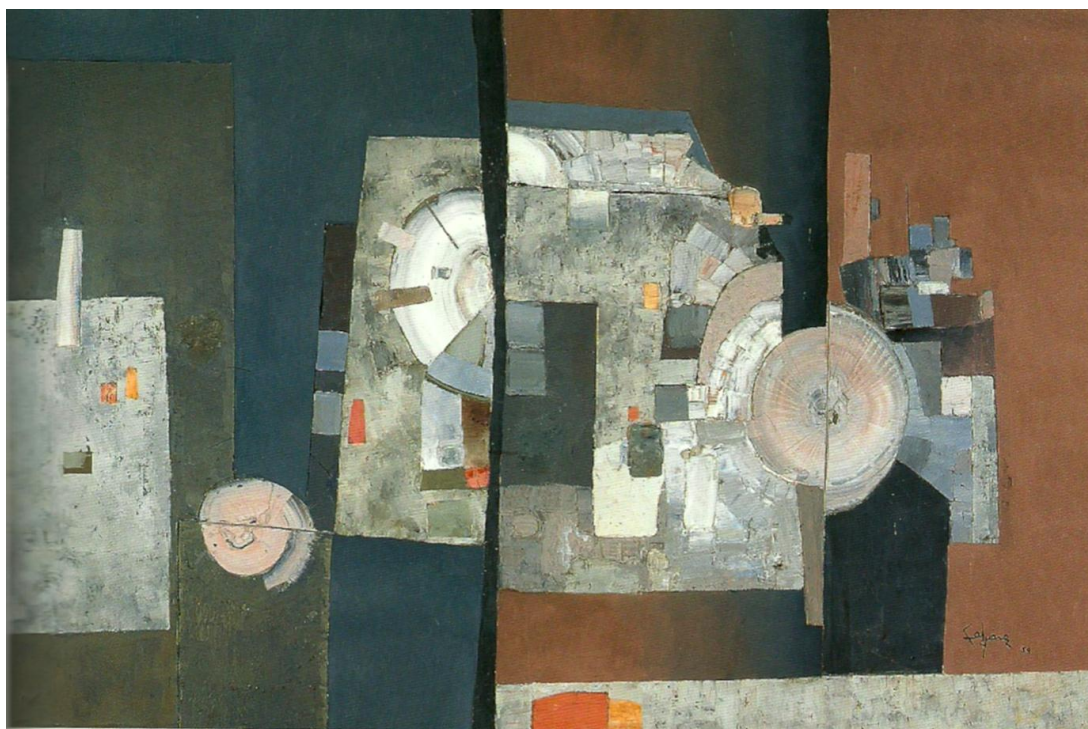
El color de las obras *Composición No. 2* y *Óleo blanco no. 17* permite que éstas se puedan agrupar, ya que ambas comparten una paleta de color parecida. En ellas, la gama cromática va desde un blanco aperlado que pasa por un gris pálido, hasta convertirse en azulado. En *Composición No. 2* se observan matices del blanco combinados con negro, sin embargo destaca un color carey que resalta a la vista por su disparidad con respecto a los demás colores.



Manuel Felguérez, *Óleo blanco no. 17*, 1959, óleo sobre masonite, 79.6 x 40 cm.

Por otra parte, en *Óleo blanco no. 17* la paleta, como lo anuncia su nombre, está mezclada con el color blanco para conseguir más luminosidad en el cuadro. Los colores del óleo contrastan sin ser divididos por líneas; esto es, cada color se distingue a partir del que lo precede.

En el caso de *Pintura núm. XV*, los colores anacarados y más claros crean figuras circulares y rectangulares hacia el centro de la composición. Los matices del blanco mezclados con el negro en estas formas demuestran la capacidad infinita de las combinaciones posibles del óleo. Estas formas están rodeadas por grises, naranjas pálidos, azules y verdes olivo. Los colores se entremezclan y dan como resultado una difuminación que no hace precisos los límites entre cada tono. El intento por aprehender las distintas coloraciones en la escala cromática por parte del artista es evidente. Cuando el espectador observa detenidamente cada parte de la superficie del cuadro, éste ofrece sutiles diferencias entre distintas tonalidades de la tela teñida por el material.



Manuel Felguérez, *Pintura no. XV*, 1959, óleo sobre tela, 60 x 90 cms, colección Manuel Felguérez.

Otra característica que aporta el material es la textura. En los tres cuadros se encuentran aglutinaciones de óleo. Pequeñas concentraciones pastosas que no siguen un orden específico dan volumen a la pieza. La sensación de saturación de este material provee la profundidad en el cuadro. El rastro de las pinceladas sobre la pintura también invita al espectador a reflexionar acerca del tacto; esto es, la imaginación permite recrear la suavidad del material y su maleabilidad; es un tacto atípico en el que su medio de percepción no es el roce sino la vista. Asimismo, el movimiento de la pintura refuerza la sensación táctil: su suave y lento recorrido desde el pincel hasta la tela trazando las formas y los colores también puede ser imaginado por quien observa.

Los cuadros de Felguérez parten de la experimentación de su propio lenguaje para crear un universo perfecto y posible en la imaginación del artista. En relación con el texto literario de Souza, *El niño y el árbol* es una obra que, por momentos, se contruye desde su propia autonomía. Tal como en la pintura de Felguérez existe una clara renuncia a la mimesis, en el texto de Souza se proclama un rechazo hacia el realismo. Su composición se finca en estructuras híbridas, las cuales no sólo se manifiestan en contra de una categorización rígida, sino que erigen nuevos códigos de lectura en torno a dicha creación literaria en específico. Felguérez, por su parte, se rehúsa a manipular el óleo como la técnica tradicional dictaba. Este artista se apropió de él, experimentó y lo convirtió en un sostén escultórico dentro de los lienzos, el cual sólo pudo ser posible a través de los juegos cromáticos y geométricos.

Como vimos anteriormente, tanto las piezas de Felguérez como la mayoría de los personajes de Souza —salvo excepciones— carecen de nombres particulares. E incluso en *El niño y el árbol* la propia obra carece de un género. La animadversión hacia un título, un nombre o un género en específico le exigen tanto a los lectores como a los receptores una participación activa en la re-creación de las piezas.

La fragmentación también es rasgo característico entre *El niño y el árbol* y las composiciones seriadas del zacatecano. Como se mencionó en este subapartado, el

proceder de Felguérez responde a la extracción de fragmentos localizados de una naturaleza superior; esto es, el mundo pictórico es tan vasto que sólo se pueden extraer ciertas partes que lo conforman. Por su parte, las posibilidades del juego con el lenguaje son infinitas. En *El niño y el árbol* los fragmentos son inconexos entre sí por la misma razón, sólo se tiene acceso a fracciones de una historia. No obstante, tanto en pintura como en literatura estas unidades se tornan autorreferenciales y por lo tanto suficientes en sí mismas.

Si Antonio Souza juega con la palabra —vehículo de expresión en el medio escrito— para poner de manifiesto su capacidad de creación estética, Felguérez juega con el óleo, su equivalente vehículo de enunciación dentro de la pintura con el mismo objetivo. En ambos casos, el fin último de los creadores es experimentar con sus lenguajes y no articular con ellos un mensaje informativo.

Ahora bien, si Antonio Souza comparte estas características con Manuel Felguérez que responden al abstraccionismo, también es posible encontrar otros puntos de contacto entre esta corriente pictórica y la demás producción escrita del galerista. Su cuento "El negro" es una prueba de ello. Las referencias visuales desde un punto de vista cromático tienden puentes hacia las obras plásticas de algunos de los artistas expuestos en la galería de Souza. En este caso remitiremos a las pinturas del catalán Antoni Peyrí.

Semántica cromática en "El negro" y *Nocturno*

Así como pudimos revisar en la relación anterior, los elementos materiales forman parte de la significación e intencionalidad en la creación de las obras. De la misma manera, el cromatismo tiene un papel importante en las creaciones abstraccionistas. El color desplaza a las figuras miméticas y se convierte en el foco de las obras. Deja de ser un elemento secundario en las temáticas y cobra un nuevo significado al convertirse en el detonador de nuevas atmósferas emotivas. Como podrá observarse en la relación entablada entre el relato "El negro" de Antonio Souza y la obra

Nocturno del artista Antoni Peyrí, ambos creadores se apropian de los colores para expresar un lenguaje propio.

"El negro"

El cuento escrito por Antonio Souza en el año de 1956, "El negro",⁴³³ es un ejemplo paradigmático del reconocimiento que recibió el galerista y escritor por parte de los críticos literarios de su época cuando fue tildado de ser un "pintor de palabras". Si bien Emmanuel Carballo refirió sus apreciaciones acerca de *El niño y el árbol*, como: "Los adjetivos son cromáticos. Casi todas las escenas [...] tienen detrás el paisaje. Un paisaje no tan sólo dibujado, sino también iluminado. Tal vez haya en estas páginas más color que línea",⁴³⁴ fue porque no tenía el conocimiento de este relato.⁴³⁵

Este cuento a lo largo de sus cinco páginas y seis apartados desarrolla una escena que es, en realidad, una imagen proyectada en palabras. En ella, se desarrolla la brevísima historia de un negro, al cual en un día común le fue arrebatada su vida por una bestia. Los colores formarán parte fundamental de la narración; acerca de ellos profundizaremos más adelante. Basta por el momento conocer el desenvolvimiento de los acontecimientos narrativos.

La disposición temporal de "El negro" remite a una gramática visual. En el capítulo II mencionamos al teórico Michael Baxandall, quien afirma que la contemplación de las imágenes se da desde una lectura gramatical.⁴³⁶ Si retomamos sus lineamientos, veremos que esto mismo sucede en este relato. Tenemos una gran pintura de la selva y la voz del narrador cumple con el papel de los ojos del espectador de dicha imagen. Es él quien decide qué rasgos resaltar primero, a quién

⁴³³ Antonio Souza, "El negro" en *Botteghe Oscure*, pp. 406-410; las futuras referencias a este relato serán marcadas en el cuerpo textual entre paréntesis. Para consultar en su totalidad este relato, véase el apéndice 1.

⁴³⁴ Elena Poniatowska, "Antonio Souza: No tan sólo escribe sus libros, sino que también los pinta", p. 10.

⁴³⁵ Recordemos que *El niño y el árbol* fue publicado en 1955, mientras que el cuento en cuestión data de 1956.

⁴³⁶ Véanse las pp. 112-113.

focalizar, cómo describirlos y, sin embargo, todas estas acciones se suceden simultáneamente, dado su carácter de imagen. Una vez comprendida la lectura desde esta perspectiva, es momento de acercarnos a la anécdota del texto.

En el primer apartado se introduce al personaje principal: el negro. Este hombre está tomando una siesta a la orilla del mar, un poco alejado de su aldea. En su sueño, así como en sus ojos, está presente el azul del mar. Posteriormente, se abre el plano de la descripción y es posible apreciar el sitio donde se encuentra el negro; el sonido característico de su aldea es el que proviene de un tam-tam. A lo lejos, los ojos de un animal se posan sobre el cuerpo del humano.

Este juego de miradas se alterna con la descripción de la aldea, compuesta por chozas geométricas y sus habitantes. El recorrido visual del narrador nos devuelve a la figura del negro, personaje que dormita junto al agua. Al mismo tiempo, la bestia se refleja en el mar azul, mientras que el rítmico tam-tam sigue presente.

En el segundo apartado surge un contraste entre el plano onírico del negro y lo que en realidad está sucediendo. Mientras que en su sueño todo es "calma luminosa", realmente está siendo acechado por la bestia, quien se abalanza por detrás. En el apartado III la lucha se torna inminente entre estos dos rivales y es descrita a través de fragmentos simultáneos: "La mano del negro, los dedos entre los rizos. Desnudo el negro. La fiera y el negro se extasían en la lucha. En lenguaje de gestos ambos por vivir. Por vivir más. Por seguir viviendo" (p. 408). Tanto bestia como hombre convergerán no en la lucha física, sino en el agua azul: "La bestia se miraba en el agua. El negro soñaba en ella, azul marejada. Lucha por el azul, intensificar el azul, más agua, más bestia. ¿Querrá la bestia de nuevo mirarse en el agua? ¿Querrá el negro seguir soñando? Y el tam-tam les llega a ambos" (p. 408).

En el apartado IV se ahonda en la temporalidad de la lucha, la cual estará conformada sólo por un instante. Y en ese brevísimo período se definirá la suerte del negro y de la bestia, todo ello a través de una premonición cromática.

El siguiente apartado (V) confirma la inevitable muerte del negro. El narrador en tercera persona se verá alterado por la intrusión de una voz que hablará desde el

"yo". Ésta será la del vencedor: la bestia. Por último, en el sexto fragmento se describe la reacción física del negro: "Un hambre se inculca en el torso y un deseo de descanso en su nuca y un sueño se posa en sus párpados y un caos de azules submarinos vibra modulado por sus ojos. De súbito un rayo amarillo cruza su paisaje y un color nuevo por sus venas saltale al cerebro que gira ya muy alto" (p. 410). El negro muere: "El negro abrazado a la melena disminuye su presión y con languidez entra al paisaje de la bestia" (p. 410).

Para comprender por qué "El negro" es un texto altamente pictórico dentro de su temática, sintetizar la trama no es suficiente. Por esta razón hemos ubicado tres características inherentes a este relato, que lo posicionan como un cuento que apela a la visualidad del lector: por una parte, se encuentra la importancia del color como eje narrativo. En segundo lugar está la carga emotiva que se transmite sólo a partir de la paleta verbal, mientras que la tercera característica responde a los elementos sinestésicos relacionados con los colores. Cada una de ellas demuestra cómo es que se ha articulado la historia a partir de la importancia de la imagen.

La primera característica es el papel del color como base y motivo del hilo narrativo. Desde esta perspectiva, las contrastantes tonalidades cromáticas determinan las acciones del cuento. Siguiendo los cuestionamientos de Baxandall sobre la gramática visual, cabe detenernos en una pregunta que este autor reflexiona: "¿Una descripción de un cuadro reproduce o puede reproducir el acto de mirar un cuadro?".⁴³⁷ El autor responde que el acto de mirar supera en rapidez a la enunciación de lo mirado; sin embargo, en la narrativa de Souza se articulan las palabras al momento en el que el ojo posa su atención sobre un detalle del cuadro, es decir, se enfoca más en los procesos de mirada que en los de descripción.

Un ejemplo de ello es la manera en la que el autor hace uso de los sustantivos, adjetivos y verbos. En primer lugar, los sustantivos que aparecen necesitan la compañía de adjetivos que destaquen su valor visual o que el lugar del sustantivo sea intercambiado por el de un adjetivo. El título es una muestra de ello: "El negro",

⁴³⁷ Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 18.

aquel hombre salvaje descrito en la narración es designado por el color de su piel. De esta manera, la sinécdoque destaca que el cromatismo será el foco de atención de quien enuncia. Asimismo, la sensación visual en el lector aumenta cuando los sustantivos aunados a características de la percepción óptica van determinando ciertas atmósferas. Por ende, la adjetivación es un recurso frecuente para crear ambientes sin la necesidad de ahondar en descripciones extensas, como en el siguiente caso: "En el sueño del negro las ondas se encrespan para dar lugar a una calma luminosa" (p. 407). La "calma luminosa" del agua va sufriendo una leve transformación a medida de que el enfrentamiento entre el personaje y la fiera se avecina: "En ella las aguas de transparencia muestran al fondo negras manchas que como peces de temor aparecen con sobresalto" (p. 407). Después de la descripción de esta escena, el narrador enuncia: "El agua es azul" (p. 407), como si dicha afirmación pudiera envolver al lector en ese color; el énfasis en recordar al lector el color del agua es un recurso efectista que contrasta con la siguiente escena: "Hay un remolino en la clara agua, un pez oscuro muestra sus absortos ojos y su muda boca quiere pronunciar. ¡¡No!!" (p. 407). En el movimiento circular del agua se intuye el ataque de la bestia, el líquido ya no es claro; esto es, el ambiente sosegado en el sueño del negro se ha perdido.

Por otra parte, el uso de los verbos también posiciona al color como el portador de las acciones narrativas. Para ilustrar esta particularidad cabe citar la primera oración del texto: "En la retina del negro dormido el brillo del mar [...]" (p. 406); la introducción al personaje principal mientras éste realiza una acción —tomar una siesta— y el lugar donde se desarrolla el texto se establece en una oración sin verbo. De esta manera, la elisión de este elemento como un recurso para aumentar el valor de las percepciones visuales en la narración se convierte en una constante.

Asimismo, cuando ha sucedido el ataque al comienzo del apartado V, está presente otra oración sin verbo: "En el cerebro de la bestia, música de negaciones y tam-tam" (p. 409); sin embargo, las acciones parecen suceder a través del cambio de colores: "En la bestia, el caos de los azules, de aguas; y el crudo reclamo de sangre:

brotará de esta carne negra un chorro tibio de defensa y en mi lengua habrá de nuevo sabor de selvas" (p. 409). De la misma manera, cuando el negro muere el color inscribe su momento de fallecimiento: "[...] un sueño se posa en sus párpados y un caos de azules submarinos vibra modulado por sus ojos" (p. 410).

Los colores en esta narración son fundamentales, ya que guían al lector en toda la trama. Son protagonistas y agentes, razón por la cual matizan las situaciones y delinean las acciones. El autor describe dos paisajes: el del negro y el de la bestia, los cuales encuentran su punto de convergencia no en el contacto físico, sino en el azul, el azul del sueño y el azul del agua.

Como se ha visto, el color es el propio referente de las acciones; sin embargo, también es el medio que evoca las sensaciones empáticas con el lector. Por lo tanto, la segunda característica a resaltar son los vínculos emotivos que enfatiza el color. Este rasgo aborda las cargas afectivas de la escala cromática; esto es, el lector, si bien no cuenta con verbos que demarquen los cambios de las acciones, encuentra todo ello delimitado en los juegos de luces, sombras y tonalidades.

De esta manera, el autor se vale de los colores para recrear emociones, razón por la cual en los matices de la paleta se acumulan las sensaciones de una atmósfera que avanza con la historia. Ejemplo de ello es el azul del agua que se transforma paralelamente a la vida del negro: desde la clara transparencia del sueño, hasta el caos de azules submarinos al momento de morir. El desarrollo de este personaje queda fijado en las múltiples tonalidades de un color.

Por otra parte, hay colores que interrumpen el curso del azul. Por ejemplo, se encuentra el verde de la naturaleza que rompe con la tranquilidad azulada y avecina un cambio en el estado del personaje: "El negro se incorpora en su sueño y la fiera vierte su aliento por las matas, que caen verdes y flácidas por los hombros del negro" (p. 407). Asimismo, en el apartado IV, el negro se sitúa en la naturaleza verde y descubre otros colores, los de la agonía, con los que tiñe a la selva: "Negro color de tierra embebida y ciega, tierra de verdes, como si Adán hubiera permanecido dormido, mientras todo en su derredor se creaba con pujanza, y el rayo

de sol primero en su piel quemara con negro brillo" (p. 409). Gracias a su sufrimiento nacen otros colores: "un brillante rostro de rojos y cadmios" (p. 409).

El color, como el medio para marcar las pautas en las emociones de los lectores, culmina con dos tonos que irrumpen en la narración. El morado como resultado de la fusión del agua azul y la sangre roja del negro es el color de la satisfacción de la bestia; mientras que, en el instante posterior a la muerte del negro nace un color innombrable, se trata del único que la palabra no logra aprehender con precisión: "De súbito rayo amarillo cruza su paisaje y un color nuevo por sus venas sáltale al cerebro que gira ya muy alto" (p. 410).

Además de la creación de atmósferas a través de los colores como un proceso de exaltación de la mirada, la tercera característica a destacar en este texto tiene que ver con un proceso sinestésico. Es decir, es posible encontrar la creación de sinestesias gracias a las cuales el lector asimila las experiencias de mirar a través de otros sentidos. Un ejemplo de esto es la primera descripción del lugar donde reposa el personaje, ya que el autor prioriza aquellas características que apelan a los sentidos: "Por la vereda se alejó de la aldea y de ella viene un tam-tam que se funde en el todo de luces y verdes, cálidos y sombríos; tonos y sueños del negro y las bestias alertas y despiertas" (p. 406). De esta manera, la descripción se convierte en un escenario sinestésico, donde sobre todo, los sonidos se convierten en colores, en una mezcla de sensaciones.

Por esa razón el ritmo auditivo del tam-tam es tan importante para recrear el ambiente durante todo el cuento. Desde la primera descripción del personaje, cuando el negro está a la orilla del mar descansando y es mirado por la bestia, se hace la siguiente aclaración: "Si la bestia durmiera tumbada en la caliente tierra y el negro bebiera de aquella agua que refleja, el tam-tam llamaría a una paz, plena de color" (p. 407). Esto quiere decir que si se invirtieran los roles, tendría un matiz diferente el sonido del tambor, ya que en la narración, cuando el animal está al acecho del humano, el tam-tam es una señal de su muerte inminente, pero en el caso contrario significaría la calma del sueño.

Las ansias de la fiera por matar al hombre se funden con los colores como con los sonidos hipnóticos de este tam-tam. Al momento en el que la bestia percibe la muerte de su víctima lo acompaña el tam-tam en su mente; es parte de él mientras que observa con placer el fallecimiento del atacado. Sin embargo, cuando el hombre muere por completo, "los tam-tames se van por el agua" (p. 410).

Según Michael Baxandall: "El lenguaje no es muy capaz de ofrecer el conjunto de signos de un cuadro determinado. Es un instrumento generalizador";⁴³⁸ no obstante, lo que demuestra Antonio Souza es que a través del lenguaje de las palabras él sí logra pintar con ellas; dicho de otra forma, el autor no generaliza las imágenes, sino que profundiza en ellas.

La facultad de Souza para ponerse al servicio de los procesos de la mirada y no de la descripción literal, lo posiciona como un pintor de palabras. Esto lo logra gracias a los recursos que utiliza, como la elisión de verbos, la adjetivación pictórica de los sentidos, la creación de sinestesias y sobre todo, la capacidad de detonar acciones y sensaciones a partir del color.

Su admiración al cromatismo como un medio de expresión es la razón que lo orilló a crear su propio lenguaje, en el que funde los procesos de la mirada con los de la enunciación. Para tender el puente ecfrástico con un artista que exhibió en su galería, nos remitiremos a la obra del abstraccionista catalán Antoni Peyrí, quien también utiliza el recurso cromático para hacer narrativas completamente plásticas y autorreferenciales, como se verá a continuación.

Antoni Peyrí y la semántica cromática

El pintor catalán Antoni Peyrí arribó a México a los 14 años, en 1941. A partir de ese momento, acogió dicha nación como suya. Fue en este país que se desarrolló como artista. Presentó dos exposiciones individuales en la Galería de Antonio Souza, la primera de ellas se llevó a cabo en 1965, mientras que la segunda tuvo lugar en el año de 1967. La reconstrucción visual de dichas exposiciones ha sido

⁴³⁸ *Ibid*, p. 17.

casi imposible. A pesar de una búsqueda exhaustiva, sólo hemos podido recuperar una de las obras que formaron parte del recinto dirigido por Souza. No obstante, dada la fuerza que emana de la técnica de este pintor nos rehusamos a excluirla por no contar con mayor información. La pieza que se revisará será *Nocturno*, creada y expuesta en 1967.

La pintura de Peyrí siempre ha estado vinculada con las cualidades líricas del abstraccionismo. En ella ha encontrado salida a la dificultad de expresar sus emociones de manera plena. La crítica especializada detectó estos atributos en su obra plástica. Con respecto a su muestra de 1965 mencionan: "Hay pintores que convierten un jardín en un cuadro; Peyrí convierte un cuadro en un Jardín. Los primeros se desviven en la investigación, los segundos, ponen la facultad de hacer formas, al servicio de la emotividad".⁴³⁹ Esa emotividad se mantiene presente a lo largo de su obra; sin embargo, ésta no podría ser posible sin su manejo particular de la técnica. Con respecto a la serie presentada en ese mismo año, en la reseña del suplemento *México en la Cultura* destacan lo siguiente: "Peyrí combina hábilmente el color con unas formas de sencillez absoluta; sin embargo, consigue reflejar un estado de ánimo y una sugerencia de algo poético. La luz que Peyrí ha logrado crear en sus cuadros es una luz de irrealidades y de situaciones anímicas; su síntesis formal es ya una solución y un camino dentro de lo puramente abstracto [...]".⁴⁴⁰ Para corroborar estas apreciaciones, basta observar con detenimiento la obra *Nocturno*.

⁴³⁹ "Exposición de Peyrí" en *Urbe*, supl. de *Excélsior*, (México, D.F.), 20 junio 1965, s. p.

⁴⁴⁰ "Galería de Antonio Souza. Paseo de la Reforma 334-A. Exposición de Peyrí" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 6 de junio de 1965, p. 5.



Antoni Peyrí, *Nocturno*, 1967, óleo sobre tela, 50 x 40 cm.

La obra *Nocturno*, presentada en la segunda exposición individual de Peyrí en la Galería de Antonio Souza en el mes de junio de 1967 cumple con todas las características enunciadas por la crítica especializada, citadas anteriormente. El protagonismo del color es innegable, a la par que no es necesario un despliegue de figuras complejas o barrocas para su exhibición. En esta pintura basta la unión orgánica de formas triangulares para lograr su cometido. La intencionalidad de la obra se cumple en la emotividad que logra transmitir, gracias a la intensidad de su

cromatismo. Su abstraccionismo llega al pináculo de la expresión.

Este óleo, de 50 x 40 cm., sitúa como protagonista al color azul. Delante de un fondo negro resalta vívidamente una serie de tonalidades azules, las cuales devienen en matices verdes y morados, todos ellos con un brillo intenso. Pero no sólo son los colores los que transmiten las sensaciones, sino que las texturas trabajadas por el artista en el lienzo cuentan con su propia carga de sentido. Como podemos observar en la imagen, Peyrí amasa la pintura hasta crear patrones geométricos, los cuales la dotan de relieve y de un sentido táctil visual.

Al equiparar esta obra con el relato de Souza en un primer nivel, es evidente el vínculo que se establece a partir de la predominancia del color azul. Si nos adentramos más en las gramáticas de ambos textos, encontraremos que las intenciones emotivas concuerdan. Como hemos mencionado, Souza crea un instante dramático a través de la verbalización de los colores. A su vez, Peyrí refrenda esa intensidad a través de su composición. El azul brota de lo negro, se impone, tiende pequeños hilos hacia los extremos del lienzo. Pero no sólo permanece inamovible, sino que muta hacia otras tonalidades, al igual que en "El negro". Ambas tramas, si bien concentran un momento en específico, muestran también el cambio de estado. En el cuento de Souza, el negro muere y la bestia se impone. En *Nocturno*, el azul prevalece, pero también da paso a la existencia de otros colores.

Por último, es importante dejar constancia de la reiteración de elementos pertenecientes a la naturaleza en la obra del catalán. El crítico de arte Fernando Gamboa apuntó de manera atinada esta constante: "El informalismo de Peyrí es nostálgico, lírico y, al mismo tiempo, de dramática melancolía. Esta magnífica pintura abstracta está estrechamente vinculada a la naturaleza-árboles, hierbas, agua que fluye, nubes que el viento arrastra hacia el infinito [...]".⁴⁴¹ Dichas palabras también podrían ser evocadas al momento de referirnos a "El negro".

Por último, no está de más acercarnos a otra relación ecfrástica asociativa que

⁴⁴¹ Antonio Peyrí, Alejandro Beltrán (Ed.) México, MUCA CU/ UNAM, 1999, s/p., *apud México Abstracto*, p. 111.

gira en torno al abstraccionismo con un foco muy específico: los detalles. Este vínculo estará construido entre algunos de los poemas de *Pequeño viaje* y dos cuadros de la pintora mexicana Lilia Carrillo.

Detallismo lírico en algunos poemas de *Pequeño viaje* y la obra de Lilia Carrillo

El abstraccionismo, como hemos planteado a lo largo de este subapartado, genera un universo autorreferencial, ajeno a los procesos miméticos del arte. Al momento de ser un universo en sí mismo, surgen normativas internas, sólo coherentes dentro de la propia obra. Y, entre ellas, el detalle ha ocupado un papel predominante. Jean Clarence Lambert, personaje que apareció a lo largo de estas páginas como amigo y traductor del poeta mexicano Octavio Paz, así como vínculo fundamental para concretar la exposición de la *Jeune École de Paris* en la Galería de Antonio Souza, resalta en su libro *La pintura abstracta* la importancia del detalle dentro de las tendencias abstraccionistas: “La visión artística está hoy cada vez más netamente condicionada por el *detalle*; y que los abstractos [...] ven todo un universo en un grano de arena”.⁴⁴² A continuación estableceremos un puente ecfrástico asociativo desde el detallismo inherente al arte abstracto entre una selección de poemas del libro *Pequeño viaje* de Antonio Souza y una serie de obras plásticas de la artista mexicana Lilia Carrillo.

Los detalles como núcleos de sentido en algunos poemas de Antonio Souza

Aprehender un universo en una partícula diminuta fue una práctica recurrente para Antonio Souza. Este personaje cultivó, a lo largo de toda su producción, un interés reiterativo por los detalles. Como se mencionó en el primer capítulo, dicho detallismo estaba enfocado en preservar una atmósfera estética tanto en sus obras como en su vida cotidiana. Si bien encontramos facetas en el comportamiento de Souza que responden a las de un personaje descuidado o impulsivo, él encontraba su

⁴⁴² Jean Clarence Lambert, *La pintura abstracta*, s. p.

placer intelectual en admirar con detenimiento su entorno y extraer lo que él consideraba original y abrumador.

Esta peculiaridad está presente en el poemario *Pequeño viaje* (enero-marzo, 1950).⁴⁴³ Si bien ya se ha demostrado el carácter ecfrástico referencial que poseen algunos de los poemas de dicha compilación, el detallismo con intenciones de totalidad destaca específicamente en las secciones poéticas que implican algún tipo de desplazamiento de un lugar a otro. Ejemplo de ello son los capítulos “En un tren que va a colmar”, “En un tren rápido que pasa por Bolonia” y “Avión vía Nueva York”. En estas series de poemas se puede identificar la preocupación por rescatar momentos fugaces, plagados de particularidades que pueden parecer triviales; sin embargo, gracias a su recuperación es posible reconstruir una atmósfera de sensaciones que se dieron mientras el autor descubría el mundo.

Los poemas que constituyen estos apartados nacen de pequeños instantes que detonan en el yo poético una necesidad irrefrenable de expresar sus sentimientos. Lejos de ser creaciones premeditadas y construidas metódicamente, cuentan con una espontaneidad natural. Por esta razón, los poemas se encuentran saturados de inquietudes que nacen a la vista de lo cotidiano. En la sección “En un tren que va a colmar” está incluido el poema “El río se mece”, en donde la voz poética se pregunta cómo es un río que observa desde el tren en los momentos en los que no lo puede ver, por lo que expresa: “En invierno nadie se baña,/ en otras estaciones,/ supongo,/ habrá gritos y nados” (p. 32). Asimismo en otros versos de ese mismo apartado exclama: “Esas miradas de sueño/ que presagian/ el abrazo cotidiano:/ la señora/ de mascaradas y sombrero/ y él/ con un cigarro pequeño./ Hablan de las ciudades/ y ríen para ellos solos,/ de cosas que no entiendo” (p. 34).

La semilla que germina esta clase de poesía viene de momentos efímeros que inquietan al yo poético, por lo que éste al enunciar deja un rastro de las impresiones que han nacido en su interior. De la misma manera en “En un tren rápido que pasa

⁴⁴³ Antonio Souza, *Pequeño viaje*; las referencias a este poemario estarán indicadas en el cuerpo textual entre paréntesis. Para consultar en su totalidad estos poemas, véase el apéndice 1.

por Bolonia” hay poemas que describen sensaciones breves, como la impresión que causa ver a una persona, como en el siguiente poema: “¿Pero qué hacías tú/ junto al lago?/ ¿Cómo supiste que yo/ llegaría en este siglo?/ ¿Cómo pudimos vernos?/ Frugalísimo retrato/ guardo/ de tu imagen/ junto al lago” (p. 89). En ese instante están contenidas temporalidades de más de cien años y encuentros epifánicos, que no serán más que un brevísimo momento contenido en la memoria del yo poético.

En el apartado “Avión vía Nueva York” puede encontrarse continuidad con respecto a estas temáticas e inquietudes. A partir de una nube la voz poética expresa: “En esta nube/ soy nada./ Hay tanto espacio/ que no cuento./ Es por esto/ que descanso/ sin resentimiento” (p. 141).

Lilia Carrillo: detallismo lírico

El proceder literario de Antonio Souza en estas expresiones líricas puede equipararse con los lienzos de gran formato que expuso la artista Lilia Carrillo en la Galería de Antonio Souza en los años 1957, 1959 y 1961. Los cuadros sobre los cuales ahondaremos serán *Otoño* y *La laguna*, ambos expuestos en diciembre de 1957 en la Galería de Antonio Souza, en una muestra conjunta con la entonces reciente obra del pintor y escultor abstracto Manuel Felguérez. Sin embargo, fue la pintura de Lilia la que logró llamar la atención de la prensa especializada. El 7 diciembre de dicho año, la crítica de arte española Margarita Nelken publicó un artículo titulado “El lirismo cromático de Lilia Carrillo”, en donde advierte con respecto a la pintura de esta artista:

No basta, naturalmente, con hablar de fantasmagoría: la sensación supraterrrestre, o si se prefiere, surrealista; la evocación de los horizontes descubiertos por la artista, en solución de problemas rigurosamente subjetivos, trasladadas al plano poético, se ajustan, casi pudiera decirse que rigurosamente, a aquellas innovaciones de la lírica escrita que, en su día, tanto hubieron de asombrar (por no decir escandalizar) a los habituados al verso sistemáticamente construido y rimado.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Margarita Nelken, “El lirismo cromático de Lilia Carrillo” en *Diorama de la Cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 8 diciembre 1957, p. 2.

Este tipo de reconocimientos corroboran el éxito que tuvo la artista para transmitir una amplia gama de emociones, al mismo tiempo que lo llevó a cabo en una plataforma innovadora la cual, junto con el resto de los artistas abstractos, convertirían en un parteaguas en la historia del arte. Las obras presentadas por Carrillo se distinguen por su expresividad espontánea, como ella misma lo afirma: “Por lo general los pintores empiezan manchando sus telas, revelando la composición y el colorido. Yo, en cambio, cada pincelada que doy es de lo más inesperado, no sé de dónde viene ni de dónde sale. De repente salen cosas... está la tela, está todo, pero no hay nada”.⁴⁴⁵



Lilia Carrillo, *Otoño*, 1957, óleo sobre tela, 50 x 120 cm, Col. Club de Industriales

Esa ambivalencia entre el todo y la nada puede identificarse en pinturas como *Otoño*. En este cuadro de gran formato, su título le otorga al espectador información primaria para que ésta pueda ser decodificada; la artista aprehende y plasma, en este caso, la totalidad de una estación del año, sin por ello tener que remitir a imágenes figurativas o miméticas. En el detalle del instante del otoño reposa su totalidad.

A través de la gama cromática desplegada por la artista en esta pintura, ubicada principalmente en el fondo, compuesta por tonalidades anaranjadas, rosas, lilas y amarillas, rescata la visión completamente subjetiva de su experiencia. Pero,

⁴⁴⁵ Jaime Moreno Villarreal, *Lilia Carrillo. La constelación secreta*, 1969, apud *México abstracto*, p. 79.

más allá de la atmósfera que se genera en el tratamiento particular de los materiales en la base de la obra, los detalles que Carrillo ha plasmado en esta composición forman parte de otra unidad de sentido mayor a lo que se expresa en la pintura; son estas pinceladas dinámicas, rápidas, gruesas las que profundizan en el lirismo de la artista. No se trata, pues, de una representación del otoño, sino de la experiencia contenida de la pintora, que bien puede aludir al título de su composición o no.



Lilia Carrillo, *La laguna*, 1957, óleo sobre tela, 75 x 100 cm, Col. Club de Industriales

De la misma manera, este procedimiento creativo se repite en *La laguna*. El óleo plasmado en la tela no es el resultado de una actividad premeditada, sino que se trata de “secreciones emocionales [...] dirigidas a destilar delicadísimas atmósferas subjetivas”.⁴⁴⁶ En este lienzo la paleta se inclina hacia los colores cálidos, pero con intencionalidades sombrías. Al igual que en *Otoño* el fondo posee colores claros, lo que permite que las manchas y trazos del primer plano destaquen aún más. A raíz del título, es inevitable no querer hallar la similitud entre las formas ahí pintadas y

⁴⁴⁶ México Abstracto, p. 75.

cualquier imagen de una laguna. No obstante, este proceder sería completamente errado. Los detalles en esta pintura capturan un instante. En él queda plasmado el recorrido de la materia sobre la tela, sus posibilidades, así como la invención de una nueva poética visual. Este universo resuena en la interioridad de la artista. Cada uno de los detalles que componen la obra esbozan sentimientos e impresiones de una experiencia.

Margarita Nelken identifica un desdoblamiento sumamente íntimo en trabajo de Lilia, incluso equiparándola con los poetas responsables de las grandes innovaciones en su campo de trabajo: "[Lilia Carrillo] realiza una proyección espiritual, valiéndose de combinaciones colorísticas, muy reflexionadas, exactamente igual que un poeta moderno realiza una proyección espiritual valiéndose de combinaciones sonoras".⁴⁴⁷ Si bien Souza no trabaja con dichas innovaciones sonoras, su producción poética no por ello es menos espiritual. En la obra de ambos pervive la cristalización de un instante el cual, en su completud, habilita un sinfín de posibilidades. La maleabilidad de ambos lenguajes ha permitido este tipo de quiebres, tanto visuales como verbales. Estos lienzos, así como los poemas del galerista, pueden ser observados como fragmentos que forman parte de la naturaleza humana, pero son más que eso, pues en ellos quien los lea o quien los mire puede encontrar un universo contenido completamente subjetivo.

A la luz de lo anterior se puede constatar que entre la labor curatorial de Antonio Souza y sus obras literarias, el abstraccionismo fue un punto en común y vínculo, motivo y tema innegable. Esta manera de concebir el mundo fuera de las convencionalidades con límites establecidos en la realidad fue uno de los escapes principales para Souza, quien se valió de sus posibilidades para regenerar su inventiva y exponerle al ambiente cultural mexicano de su momento una serie de imágenes a las cuales sus ojos aún no estaban preparados para decodificar.

⁴⁴⁷ Margarita Nelken, "El lirismo cromático de Lilia Carrillo", p. 2.

En este subapartado, algunas de las temáticas de corte abstraccionista más recurrentes fueron la creación de nuevos mundos, el uso de los materiales tanto verbales como físicos como signos semánticos, la expresividad que posee el cromatismo, así como la importancia del detalle como contenedor de universos.

LAS RELACIONES ECFRÁSTICAS ASOCIATIVAS: TEJIDO DEL PROYECTO ESTÉTICO DE ANTONIO SOUZA

A lo largo de este tercer capítulo hemos explorado a fondo algunas de las relaciones ecfrásticas asociativas que pueden ser establecidas entre la producción literaria de Souza y su selección de obras a exhibir para su galería. Más allá de nuestra lectura, estos vínculos jamás hubieran podido ser creados sin el agudo ojo crítico que poseía Souza, escritor, galerista, curador y creador, en el sentido más amplio de la palabra.

Gracias a su exacerbada percepción y sensibilidad pudo generar discursos estéticos en diferentes medios a lo largo de su vida. Tal como explicamos aquí, cuando este personaje se desempeñó como escritor, sin saberlo, exteriorizó los síntomas de su proceder estético; es decir, a través de sus textos escritos puso de manifiesto sus intereses, preferencias y tendencias, los cuales le eran naturales pues no respondían a nada ajeno a su propia concepción del mundo. Posteriormente, los síntomas hallaron eco en los discursos curatoriales de su galería los cuales, también sin saberlo, portaban los mismos intereses que se habían gestado en los procesos literarios. Sus síntomas y signos agrupados se convierten en su proyecto estético, compuesto por dos soportes diferentes: la palabra y la imagen.

Para comprobarlo, el acercamiento teórico que nos resultó pertinente fue el de la ecfrasis asociativa. Gracias a esta categoría ecfrástica que apunta Valerie Robillard, pudimos comprobar de manera certera la existencia de una serie de relaciones veladas, generadas inconscientemente por el autor, que unían los temas, motivos, intencionalidades, ambientes y estados de ánimo que englobaban todos los actos estéticos de Antonio Souza. Este enfoque teórico posee puntos de contacto con

el autor en cuestión: ambos son polifacéticos e integrales, toman en cuenta todos los elementos que configuran su panorama: tanto en este tipo de ecfrasis como en la vida de Antonio Souza cada detalle tiene sentido en una totalidad.

En los análisis e interpretaciones aquí incluidos nos fue posible apreciar la amplia gama de manifestaciones y gradaciones en las cuales las relaciones ecfrásticas asociativas se ubican. Surrealismo y abstraccionismo fueron dos categorías aplicadas por nosotras con la intención de sistematizar los tipos de relaciones ecfrásticas asociativas existentes en la producción artística de Souza desde la óptica de su época, pero ello no quiere decir que algunas relaciones pudieran rebasar dichas etiquetas.

Los vínculos y líneas que Souza trazó de manera invisible entre sus escritos y las obras plásticas de su preferencia consolidan un abanico de intencionalidades; hay hilos y líneas más gruesos, donde la relación es más notoria y, por lo tanto, más concreta. Ejemplo de ello es el vínculo innegable entre "Irene" y la muestra de Alice Rahon "Los gatos". Pero también hay uniones menos perceptibles y más sutiles, como los estados de ánimo que pueden evocar ambas obras de diversos soportes, como la relación ecfrástica asociativa abstracta entre su relato "El negro" y *Nocturno* del catalán Peyrí. Es de suma importancia tener en cuenta que no importa qué tan gruesos o delgados y frágiles puedan ser los zurcidos, pues ambos tipos son los que mantienen el equilibrio en el gran tejido que fue el proyecto estético de Antonio Souza.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación hemos sido testigos y partícipes de la construcción de sentidos en torno a la vida y obra de Antonio Souza. Gracias a la recuperación de este personaje mexicano hemos descubierto sus diversas facetas, entre las cuales se encuentran su papel como poeta, escritor, coleccionista, galerista, *art dealer* y curador, todas ellas oscilantes entre lo público y lo privado. El rico y complejo mosaico de posibilidades que nos otorga la producción de Souza, analizado desde la perspectiva idónea, habilita una esfera de conocimientos interdisciplinarios.

Fueron tres ejes interdependientes los que utilizamos durante toda la investigación. El primero de ellos, localizado en el capítulo I, consistió en profundizar en lo inmediato: explicitar y reflexionar acerca de la vida de Souza, desde su construcción como individuo hasta su configuración como agente cultural público, con gran injerencia en el ambiente artístico mexicano de mediados del siglo XX. En el capítulo II fue posible corroborar su profundo interés por las manifestaciones artísticas a través del análisis e interpretación de una serie de textos tanto poéticos como narrativos ecfrásticos referenciales. Estos dos primeros capítulos tienen la finalidad de sustentar y poner al descubierto lo que se plantea en el tercero: la existencia de las relaciones ecfrásticas asociativas entre su literatura y la selección de obras plásticas a exhibir en su galería. Estos vínculos no fueron creados de manera consciente; esto es, el autor en cuestión jamás se planteó un proyecto de tal magnitud. Sin embargo, y a la luz de la serie de descubrimientos aquí presentada, estas relaciones son innegables.

Si recordamos las primeras inclinaciones artísticas de Antonio Souza, él desde niño quiso pintar y convertirse en un gran artista plástico. No obstante, al verse imposibilitado por las críticas hacia su técnica y motivos, orientó todas sus actividades creativas hacia una exaltación de lo plástico. Fue "pintor de palabras" y

"creador de creadores" a través de sus dos profesiones principales: la escritura y la exposición y venta de obras de arte.

Desde lo privado, Souza se construyó como un personaje excéntrico. Encantador para algunos, deleznable para otros, lo cierto es que siempre siguió sus instintos, alejándose de las convencionalidades de la sociedad de su época. Su construcción como una figura pública aprovechó estos rasgos y los llevó al extremo. Era parte del proyecto de Souza convertirse en un personaje excepcional, distinto a todo lo que la sociedad mexicana había visto antes, anteponiendo sus propios intereses frente a la aceptación y reconocimiento públicos por parte de la élite cultural.

El cosmopolitismo y su carácter transgresor e irreverente fueron vehículos para que su galería rompiera con los patrones impuestos a ese tipo de recintos. Sus gestiones culturales a través de la Galería de Antonio Souza, sin proponérselo, rebasaron con creces lo que los organismos gubernamentales dedicados a la difusión de la cultura y el arte hacían en su momento; si bien el ser galerista era una actividad lúdica para él, estos resultados devinieron en una fuerte crítica hacia las políticas institucionales del arte, dejando al descubierto la seriedad con la cual manejó las innovaciones culturales desde sus discursos curatoriales en su espacio. Las vanguardias se consolidaron como sus manifestaciones predilectas. Fueron estas expresiones de ruptura en la historia del arte a través de las cuales halló una identificación irrevocable. Su curaduría respondía más a sus propios intereses estéticos que a un beneficio económico; siempre privilegió la inclusión a nuevas manifestaciones frente a lo ya consagrado y, por lo tanto, redituable.

En el plano literario, —como explicamos en el capítulo I— Souza rehusó la oportunidad que su época le ofrecía de consolidarse como un hombre de letras; esto es, bien pudo haber formado parte de la generación de Medio Siglo, pero optó por no hacerlo. Es cierto que él no se tomaba demasiado en serio —por más paradójico que esto suene—, sin embargo, su negativa a permanecer fijo en una sola disciplina se debe al rechazo hacia la inamovilidad que esto hubiera implicado en su momento.

Los alcances de Souza iban más allá de lo que una sola disciplina le hubiera podido brindar. La apertura a distintos campos de conocimiento fue una característica que lo definió; por ello es que desempeñó, experimentó y tuvo éxito en las variadas áreas de trabajo presentes a lo largo de su vida.

Antonio Souza fue un visionario. Poseía un ojo poético que no sólo le permitió revolucionar las cartografías artísticas nacionales en su época, sino que lo llevó a gestar un tipo de escritura plástica, donde las imágenes y las palabras estuvieran en un mismo nivel de significados. La sensibilidad de este personaje fue exacerbada. No estuvo anclada a un solo período, sino que tenía la capacidad de apreciar manifestaciones artísticas muy distantes a su tiempo.

Tanto su trabajo como escritor así como su desempeño como galerista fueron realizados siguiendo sus intereses y gustos; jamás lo hizo por ganar dinero o por obtener fama. Él escribía y gestionaba con el fin último de satisfacerse. Todo ello desembocó en el acto de vivir su vida como la obra de arte por excelencia.

La vida y obra de Antonio Souza formaron un entretejido tan complejo que sus manifestaciones sociales, literarias y artísticas pueden ser estudiadas como una red intermedial. La interdisciplinariedad fue una constante no sólo dentro de sus producciones literarias y curatoriales, sino que ésta puede apreciarse en su cotidianidad. El filtro bajo el cual Souza concebía la realidad estaba compuesto por una red de sentidos interdependientes donde cada partícula aportaba luz para conocer la siguiente. Por lo tanto, podemos afirmar que los procesos de hibridación que fincaron sus acciones fueron responsables de la existencia de su proyecto estético.

Dicho proyecto estético estaba tejido por las relaciones intertextuales entre su producción literaria y los discursos curatoriales plásticos de su galería. Estos vínculos entre literatura y plástica estaban compuestos tanto por temáticas así como por procesos y emulación de técnicas. Las páginas en blanco se convirtieron en lienzos que capturaban imágenes, mientras que las focalizaciones que pueden encontrarse en su obra escrita resonaron en las obras plásticas elegidas para ser

expuestas dentro de circuitos curatoriales en la galería. A ambos lenguajes les fueron comunes características tales como el cromatismo, la materialidad, los contenidos temáticos, las temporalidades y la generación de atmósferas, por sólo mencionar unas cuantas. Asimismo, entre todas estas relaciones no existe una gradación estable; es decir, cada composición posee problemáticas particulares y está a su propia distancia de los parámetros que establecen los modelos de estudio.

Las relaciones que abordamos en esta tesis fueron de dos tipos: las ecrásticas referenciales —capítulo II— y las ecrásticas asociativas—capítulo III—, a su vez, divididas en dos categorías: surrealismo y abstraccionismo. Las primeras son mucho más transparentes y referenciales en sí mismas, mientras que las establecidas desde la asociación se encuentran veladas. El recorrido efectuado a través de este tipo de vínculos fue necesario ya que la existencia de los ejercicios ecrásticos referenciales de Souza sirvió como ancla para poder retirar el velo y analizar desde una nueva perspectiva ecrástica las líneas trazadas entre sus poemas y relatos y los ciclos de exposiciones de determinados artistas de su galería. Por lo tanto, la composición del corpus entre estas dos vertientes posee cualidades particulares en cada caso.

Con respecto a los textos ecrásticos referenciales producidos por Souza, la delimitación de un corpus fue un trabajo demandante y enriquecedor. Su intencionalidad no se dirigía a la creación de un libro compilatorio con textos dedicados exclusivamente a la poetización de las representaciones artísticas. Por el contrario, el corpus ecrástico referencial estuvo compuesto por textos que se encontraban desperdigados por diversos suplementos culturales, revistas y poemarios, todos ellos muy distantes con respecto a sus temáticas y a sus años de creación. Este hecho pone de relieve lo natural que le resultaba a Souza escribir acerca del arte. Estos ejercicios textuales surgían de manera casi espontánea, sin que él cayera en cuenta de que lo que estaba efectuando era una serie de textos ecrásticos.

Por su parte, las representaciones visuales (o pre-textos) están ubicadas en rangos temporales muy apartados. Sus referentes van desde obras creadas en el siglo

XIII hasta aquéllas que le eran contemporáneas. Estos datos hablan de su gran interés por las manifestaciones artísticas sin limitarse a una sola época; su sensibilidad era amplia y aguda. Asimismo, este conocimiento reforzaba y daba constancia de la educación que poseía su mirada.

La manera de componer los textos ecfásticos de Souza era dispar; nunca estaban contruidos en el mismo nivel. Tal como pudimos observar a través de los modelos propuestos por diversos teóricos, la producción literaria de este corte abarcaba una amplia gama de recursos, algunos más cercanos al referente que otros, pero todos ellos parte de la ecfrasis. En la mayoría de los ejercicios ecfásticos referenciales presentados dentro del segundo capítulo, podemos apreciar las reappropriaciones que lleva a cabo el autor con respecto a lo representado en las obras de arte. Souza dialoga directamente con los personajes y artistas de las obras figurativas; forma parte de sus mundos dentro de su espacio, empatiza con ellos, los trae a la vida. Imagina sus reacciones, pero también es consciente de su materialidad y, por lo tanto, de su espacialidad delimitada. Además de este tipo de relaciones, también poetiza en torno a la estilística particular de algunos artistas; no refiere en específico a tal o cual obra, sino que se vale de las características principales y reincidentes de sus obras para crear universos generalizados de esos pintores.

El segundo tipo de relaciones entre el arte y la literatura que establece Antonio Souza se debe, en mayor medida, a sus modos de hacer. La experiencia que este personaje recabó a partir de sus roles como galerista, curador, escritor y agente cultural, así como su devoción y dedicación apasionada hacia las cuestiones concernientes al mundo del arte lo orillaron a trazar una red subterránea y casi imperceptible de sentidos y significaciones, la cual englobó los lenguajes verbales y visuales. Esta red sólo se revelaba ante quien tuviera el panorama completo de la vida y obra de Souza.

Como lo abordamos en el tercer capítulo, la ecfrasis asociativa fue de gran ayuda para el descubrimiento, identificación y consolidación de dicho entretejido. Asimismo, los preceptos conceptos de síntoma y signo atravesados por la mirada

sirvieron para dar cuenta de la construcción del proyecto estético de Souza, donde se ponen de manifiesto los componentes de esta totalidad de sentidos gestada en su vida.

En las interpretaciones ecfásticas asociativas se desplegó una amplia gama de tipos de relaciones, algunas con elementos más recurrentes, otras menos, pero no por ello menos significativas. Comprobamos la presencia de temas, motivos, escenas y estados de ánimo, todos ellos en diversos grados y con mayor o menor número de aparición en el corpus seleccionado. Asimismo, establecimos una división afiliada a tendencias históricas dentro del arte. Por un lado se encontraban las relaciones de corte surrealista, por el otro las abstraccionistas.

Si bien surrealismo y abstraccionismo fueron dos categorías utilizadas para agrupar y darle orden a las relaciones ecfásticas asociativas de Souza, éstas más allá de la convencionalidad de establecer etiquetas sí resultaron funcionales y sumamente pertinentes, pues dejaron al descubierto ciertos aspectos en específico de los vínculos, permitiéndonos profundizar más en cada uno de ellos. En las relaciones ecfásticas surrealistas predominaron los temas de la locura, el absurdo, lo infantil y lo macabro. Asimismo, las escenas de rupturas entre tiempo y espacio y los cambios de estado hacia un sinsentido fueron recurrentes. El automatismo fue uno de los motivos presentes tanto en los objetos plásticos como en la estructura de las obras literarias. Por último, los estados de ánimo fueron oscilantes; convivían de manera paralela una atmósfera caótica y sombría con una ingenuidad característica de los infantes.

Por otra parte, en las relaciones ecfásticas abstraccionistas comprobamos que la mayoría de los temas entre ambos soportes se inclinaban a la creación de mundos que no remitían a referentes concretos, así como el posicionamiento de la materialidad como protagonista de las creaciones. Entre los motivos destaca el tratamiento técnico del lenguaje con el de las pinturas para ocupar una función semántica, así como la presencia reiterada del color como un agente en la

transmisión emocional. La totalidad inabarcable es uno de los estados de ánimo más representativos de las relaciones ecfrásticas de este corte en la obra de Souza.

Por último, la identificación de la producción artística de nuestro autor con las tendencias históricas planteadas también se da desde sus decisiones personales; esto es, ambas corrientes artísticas estaban conformadas por pintores y escultores exiliados o disidentes, presentaban nuevas propuestas que en ese momento aún no tenían cabida en la institucionalidad.

Estos dos tipos de ejercicios ecfrásticos forman parte y son prueba innegable de la existencia del proyecto estético de Antonio Souza, el cual se consolidó como su poética personal. Souza irrumpió y quebró las fronteras entre lo público y lo privado, así como aquéllas impuestas por la materialidad de los soportes. Lo conjuntó todo y, consciente o inconscientemente, orientó su producción hacia la conformación de su vida como una obra de arte. Estudiar a Souza sólo desde la literatura o desde la historia del arte sería un error, pues es necesario comprender todo su panorama para poder apreciar sus aportaciones a la cultura mexicana contemporánea.

Si bien los resultados de esta investigación fueron satisfactorios, también somos conscientes que adentrarse en el estudio de las obras y actos de Souza desde otras perspectivas puede desembocar en investigaciones fructíferas. Desde el punto de vista literario, tal como mencionamos a lo largo de la tesis, es posible explorar las vetas de ciertas temáticas como: la religiosidad, la infancia, el absurdo, el papel del hombre en el mundo, así como también, desde el punto de vista estructural es posible enfocarse en la hibridación de géneros. Por otra parte, desde sus gestiones culturales se puede proponer la reconstrucción del catálogo visual de la Galería de Antonio Souza, labor que arrojaría mucha luz acerca de las prácticas de los galleristas de este periodo histórico en específico.

La metodología de corte ecfrástico utilizada en el estudio de las obras de Antonio Souza puede ser traspolada y llevada hacia otros ámbitos y nódulos históricos que tuvieron los mismos acercamientos interdisciplinarios para consolidar

proyectos estéticos concisos. En una brevísima revisión por la literatura del siglo XX encontramos acontecimientos culturales tales como el nacionalismo postrevolucionario compuesto por manifestaciones que relacionan la literatura, las artes plásticas, la danza y la música, entre otras. En esta lista encontramos también a la vanguardia estridentista y al grupo de los Contemporáneos, así como a las manifestaciones interdisciplinarias que se desprendieron de la generación de Medio Siglo, entre ellas Poesía en Voz Alta, la cual contó con la colaboración de exponentes mexicanos muy importantes de diversas disciplinas. De ello podemos concluir que la tradición interdisciplinaria no es nueva; sin embargo, un acercamiento a estos momentos históricos desde esta perspectiva sí lo es, por lo que vuelve aún más imperante este tipo de investigaciones académicas.

Estudiar a Antonio Souza nos permitió plantear metodologías y modos de trabajar alejados de los comunes. Esto es, desde la coautoría hasta los modelos de análisis, esta tesis se construyó desde una perspectiva interdisciplinaria. Los resultados fueron satisfactorios en todos los niveles, corroborando la pertinencia de adoptar modelos de conocimiento desde los entretejidos de sentido, donde cada componente del panorama contribuye algo en torno al objeto de estudio. Las aportaciones de Antonio Souza al campo cultural mexicano poseen un valor excepcional e innegable, pues plantean un nuevo modelo con respecto a los modos de hacer y de gestar conocimientos. Esta investigación sirve como punto de partida para estudiar y analizar desde esta perspectiva a otros productores de sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984.
- AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- AIELLO, Azzurra, *La Rivista Letteraria "Botteghe Oscure"*, Roma, Universita' Degli Studi di Roma "La Sapienza", 1998-1999, (De http://circe.lett.unitn.it/attivita/tesi/TESI_Botteghe_oscure.pdf. consultado por última vez el 24 de agosto de 2012).
- ANDRADE, Lourdes, *Siete inmigrados del surrealismo*, México, INBA, 2003.
- ARREOLA, Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998.
- AZUELA, Alicia, “Confrontación entre teoría y práctica en las artes plásticas contemporáneas de México. Década de los Cincuenta” en *Los estudios sobre arte mexicano, examen y prospectiva*, México, UNAM/ IIE, 1986, pp.
- BARAJAS, Rafael, “Leopoldo Méndez y su tiempo en la colección de Carlos Monsiváis” en *Leopoldo Méndez 1902-2002*, México, Editorial RM/ Museo Nacional de Arte, 2002, pp. 47-87.
- BATAILLE, Georges, *La religión surrealista: conferencias 1947-1948*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1995.
- BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. del inglés por Carmen Bernárdez, Madrid, Hermann Blume, 1989.
- _____, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Comentarios semiológicos sobre textos narrativos*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1991.

- CARBALLO, Emmanuel (comp.), *Cuentistas mexicanos modernos*, México, Libromex editores, 1956, (2 tms: tomo II; Biblioteca Mínima Mexicana, vol. 27).
- CARRINGTON, Leonora, *La casa del miedo. Memorias de abajo*, trad. de Francisco Torres Oliver, México, Siglo XXI, 2007.
- CASTAÑÓN, Adolfo y Juan Antonio Rosado, "Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios" en Manuel Fernández Perera (coord.), *La literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/ CONACULTA/ Universidad Veracruzana, 2008, pp.
- CHEREM, Silvia, *Trazos y revelaciones: Entrevistas a diez pintores mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, (Colección Tezontle).
- CHILVERS, Ian, *Diccionario del arte del siglo XX*, trad. de Teresa Garín Sanz de Bremond, Madrid, Oxford/ Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- CLÜVER, Claus, "Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-verbal Texts" en *Interart Poetics. Essays on the interrelations of arts and Media*, Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (eds.), 1997.
- _____, "Intermediality and Interarts Studies" en Arvidson, Jens, Askander, Mikael, et. al. (eds.), *Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Suecia, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 19-37.
- CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, Inglaterra, Penguin, 1999.
- DE PAIVA VIEIRA, Miriam, *Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems*, Tesis de maestría, Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- DEL CONDE, Teresa, "La aparición de la Ruptura", en *Un siglo de arte mexicano, 1900-2000*, México, CONACULTA/ INBA, 1999.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor, *Historia de la casa: Fondo de Cultura Económica, 1934-1996*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, Armando Pereira (coord.), México, UNAM/Ediciones Coyoacán, 2004.

- ECHEGARAY, Miguel Ángel, "Fernando Botero: una nueva escala en México" en *Fernando Botero, 50 años de vida artística*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2001.
- ESCALLÓN, Ana María, "Entrevista con Fernando Botero" en *Botero: nuevas obras sobre lienzo*, Colombia, Villegas Editores, 1997.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1957, suplemento del núm. 27 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/ IIE, 1958.
- FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*, trad. del francés por Francisca Perujo, México, Siglo XXI, 2001.
- FRIEDEBERG, Pedro, *De vacaciones por la vida, memorias no autorizadas del pintor Pedro Friedeberg relatadas a José Cervantes*, México, Trilce ediciones/ CONACULTA/ Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Nueve pintores mexicanos*, México, UNAM/ DGE El equilibrista, 2006, (Col. Pértiga).
- GARDUÑO, Ana, *El poder del coleccionismo del arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, 2009.
- GOERITZ, Mathias, "Estamos hartos" en Lily Kassner (comp.), *Mathias Goeritz: imagen y obra escogida*, , México, UNAM, 1984, (Colección México y la UNAM), p. 26
- _____, "Estoy harto" en Lily Kassner (comp.), *Mathias Goeritz: imagen y obra escogida*, México, UNAM, 1984, (Colección México y la UNAM), p. 25
- GOLDING, John, "Gunther Gerzso. Paisaje de la consciencia" en Rita Eder, *Gunther Gerzso: El esplendor de la muralla*, México, CONACULTA/ Ediciones Era, 1994, pp. 175-179.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997.

- GOTTHOLD EPHRAIM, Lessing, *Laocoon. An essay upon the limits of painting and poetry. With remarks illustrative of various points in the history of ancient art*, trad. del inglés por Ellen Frothingham, Boston, Roberts Brothers, 1887.
- HOLLANDER, John, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1993.
- _____, "Entering the Museum of Words: Browning's 'My Last Duchess' and Twentieth-Century Ekphrasis", en Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1996, pp. 262-280.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- KRIEGER, Murray, *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1967, pp. 105-128.
- KIBÉDI VARGA, Áron, "Criteria for Describing Image-Word Relations" en *Poetics Today*, 10: 1989, núm. 1, p. 31-53.
- LAMBERT, Jean Clarence, *La pintura abstracta*, Madrid, Aguilar, 1969.
- LAPOUJADE, Robert, *Les Mécanismes de Fascination*, París, Ediciones de Seuil, 1955, *apud* Jean Clarence Lambert, *La pintura abstracta*, Madrid, Aguilar, 1969.
- LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, Tlaxcala y Puebla, Universidad Autónoma de Tlaxcala/ Universidad Autónoma de Puebla/ Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990.
- _____, *Panorama de la literatura mexicana actual*, Washington, Unión Panamericana, 1968.
- LEÓN, Aurora, *El museo, teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1995.

- LUND, Hans, "Ekphrastic linkage and contextual ekphrasis" en *Pictures into words. Theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, Valerie Robillard y Els Jongeneel (Eds.), Amsterdam, VU University Press, 1998, pp. 173-188.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, vol. IV, México, UNAM, 2000.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000, (Letras mexicanas).
- MANRIQUE, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987.
- MATA, Óscar, *Juan José Arreola, maestro editor*, México, Ediciones sin nombre/ CONACULTA, 2003.
- México Abstracto: la colección del museo de arte moderno en el espíritu de una época (1950-1979)*, México, Museo de Arte Moderno/ INBA, 2009.
- MEYER, Lorenzo, "De la estabilidad al cambio" en *Historia general de México*, México, Colegio de México, 2009, pp. 881-943.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 957-1076.
- MORENO VILLAREAL, Jaime, *Lilia Carrillo, la constelación secreta*, México, CONACULTA/ Ediciones Era, 1993.
- Museo Universitario de Ciencias y Arte: tres décadas de expresión plástica*, México, UNAM, 1993.
- Obra plástica del exilio español en México 1939/1989: exposición presentada por el Ateneo Español de México*, México, Museo de San Carlos, 1989.
- PARIENTE, Ángel, *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid, Alianza, 1996.
- PAZ, Octavio, *Jardines errantes: cartas a J. C. Lambert (1952-1992)*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
- PLATTNER, Stuart, *High art down home: an economic ethnography of a local art market*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

- PLETT, Heinrich F., "Intertextualities", en *Intertextuality*, Heinrich Plett (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 1991, pp. 3-29.
- PONIATOWSKA, Elena, *Obras reunidas I. Narrativa Breve*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____, *Octavio Paz: las palabras del árbol*, México, Planeta Mexicana, 2009.
- RENS, Jean Guy, *Vlady: de la revolución al renacimiento*, México, Siglo XXI/ CONACULTA, 2005.
- REYES PALMA, Francisco, "Oratorio monocromático-Los Hartos" en *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, México, IIE/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, pp. 120-129.
- ROBILLARD, Valerie, "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)" en *Entre artes, entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*, Irene Artigas Albarelli y Susana González Aktories (eds.), México, UNAM, 2011, pp. 27-50.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Manuel, *Pensamiento y pintura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM/ IIE, 1983.
- ROMERO KEITH, Delmari, *Galería de Antonio Souza: Vanguardia de una época*, México, El equilibrista, 1992.
- Ruptura 1952-1965. Catálogo de la exposición*, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil/ Museo Biblioteca Pape, 1988.
- SHORT, Robert, *Dada & Surrealism*, London, Octopus Books Limited, 1980.
- STEINER, Wendy, *The colors of rhetoric: problems in the relation between modern literature and painting*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- VIGOTSKY, Lev S., *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal, 2009.
- YACOBI, Tamar, "The ekphrastic model: forms and functions" en *Pictures into words. Theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, Valerie

Robillard y Els Jongeneel (Eds.), Amsterdam, VU University Press, 1998, pp. 21-34.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Frónesis/ Cátedra/ Universitat de València, 2003.

HEMEROGRAFÍA

“Art events” en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXII: 1956, octubre, núm. 10, p. 42.

BAL, Mieke, "Conceptos viajeros en las humanidades" en *Estudios visuales*, (Murcia, España), 2006, núm. 3, pp. 28-77.

BROWN, John L., "Guiding the Commerce of Ideas: Marguerite Caetani" en *Books Abroad*, (Oklahoma, Estados Unidos), 47: 1973, núm. 2, pp. 307-311.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, "El caso de los republicanos españoles en México" en *Revista de historiografía*, (Madrid, España), VII: 2010, núm. 13, pp. 30-55.

_____, "Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca" en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (Madrid, España), 185: 2009, núm. 735, pp. 57-74.

CARRILLO GIL, Alvar, "La Jeune École de Paris" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 27 julio 1958, p. 6.

CASTAÑÓN, Adolfo, "Cien años de Andrés Henestrosa, El hombre que dispersó su sombra" en *Revista de la Universidad de México*, (México, D.F.), noviembre 2006, núm. 33, pp. 48-58.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge Juan, "Candor y picardía del joven Toledo" en *México en la cultura*, 9 agosto 1959, núm. 543, p. 7.

_____, "Dos exposiciones y un comerciante" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 23 febrero 1958, p. 6.

- _____, "Tapices de Leonora Carrington y tres pintores noveles", *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 27 mayo 1957, p. 6.
- _____, "Últimas exposiciones" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 5 abril 1959, p. 7.
- CUEVAS, José Luis, "Cuevas ataca al realismo superficial y regalón de la escuela mexicana" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 2 marzo 1958, p. 1.
- DAVIDSON, Michael, "Ekphrasis and the postmodern painter poem" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42: 1983, núm. 1, pp. 69-79.
- DELGADO PÉREZ, Juan Pedro, "Representación y praxis de la revista literaria en México" en *Revista Universidad de Guadalajara: Los estudios sobre impresos en América Latina. Siglos XIX y XX*, (México, Guadalajara), Verano 2003, núm. 28, s.p., (De <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug28/art7.html>. consultado por última vez el 24 de agosto de 2012).
- ESCUADERO, Alejandrina, "El Eco, por Mathias Goeritz" en *Discurso Visual: revista digital CENIDIAP*, (México, D.F.), 4: 2005, núm. 45, (de <http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne04/documentos/docutorres.htm>).
- "Exposición de Peyrí" en *Urbe*, supl. de *Excélsior*, (México, D.F.), 20 junio 1965, s. p.
- "Exposición en la Galería de Antonio Souza" en *Novedades*, (México, D.F.), 1 julio 1956, p. 5, sección N-B.
- FERNÁNDEZ GUAL, Enrique, "Cartas y Libertades", en *Diorama de la cultura*, suplemento dominical de *Excélsior*, (México, D.F.), 8 mayo 1960, núm. 15, p. 2.
- "Galería de Antonio Souza. Paseo de la Reforma 334-A. Exposición de Peyrí" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 6 de junio de 1965, p. 5.

- GARCÍA, Socorro, "La galería de Antonio Souza: una lección a los burócratas del arte", en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 1ero de septiembre 1958, p. 6.
- GARCÍA PONCE, Juan, "El romanticismo de Alan Glas [sic]" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 22 febrero 1967, p. 16.
- _____, "Roger von Gunten" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 7 marzo 1962, p. 17.
- GONZÁLEZ, Juliana, "Galería de Antonio Souza: J. D. Cruchet y Bruce Conner" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 3 octubre 1962, p. 20.
- HEFFERNAN, James A. W., "Ekphrasis and Representation", en *New Literary History*, (Estados Unidos, Virginia), 22: 1991, núm. 2, pp. 297-316.
- HENESTROSA, Andrés "Reflexiones sobre una exposición" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 9 febrero 1958, p. 6.
- ISLAS GARCÍA, Luis, "Presencia del arte alemán" en *Diorama de la cultura*, suplemento dominical de *Excélsior*, (México, D. F.), 2 de febrero de 1958, núm. 15, p. 4.
- MACMASTERS, Merry, "Dedica el MAM retrospectiva a Alan Glass, surrealista nato" en *La Jornada*, (México, D.F.), 24 noviembre 2008, recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/24/index.php?section=cultura&article=a14n1cul>, consultado por última vez el 7 octubre 2012.
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo, "Generación de Medio Siglo. Tesis historiográfica sobre una categoría del discurso" en *Tema y variaciones de Literatura*, (México, D.F.), 1: 2008, núm. 30, pp. 19-38.
- MATA, Óscar, "'Soy un atento y seguro servidor de la joven literatura mexicana' (Juan José Arreola y la Generación de Medio Siglo)" en *Tema y variaciones de Literatura*, (México, Universidad Autónoma Metropolitana) II: 2008, núm. 31, pp. 19-34.

- NELKEN, Margarita, "El lirismo cromático de Lilia Carrillo" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 8 diciembre 1957, p. 2.
- _____, "La de Rufino Tamayo" en *Excélsior*, (México, D.F.), 7 septiembre 1956, p. 8-b.
- _____, "La vacilada como punto final" en *Excélsior*, (México, D.F.), 10 de diciembre de 1961, p. 2.
- NÚÑEZ, Angélica, "El museo como espacio de mediación: el lenguaje de la exposición museal" en *Universitas Humanística*, (Colombia, Bogotá), enero-junio de 2007, núm. 63, pp.
- "Obtiene gran éxito la exposición de T. Hansen en la Galería" en *Novedades*, (México, D.F.), 4 agosto 1956, p. 5, sección N-B.
- PALENCIA, Ceferino, "Una colección gatuna", en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 24 de febrero de 1957, p. 5.
- PIMENTEL, Luz Aurora, "Ecfrasis y lecturas iconotextuales", en *Poligrafías*, (México, D. F.), 2003, núm. 4, p.
- PONIATOWSKA, Elena, "Antonio Souza: No tan sólo escribe sus libros, sino que también los pinta" en *Novedades*, (México, D.F.), 22 de abril de 1956, p. 10.
- _____, "Francisco Toledo", en *La Jornada*, (México, D.F.), domingo 18 de julio de 2010, s.p, Cultura, (de <http://www.jornada.unam.mx/2010/07/18/cultura/a04a1cul> consultado por última vez el 20 de octubre de 2012).
- _____, "La nueva Galería de Antonio Souza" en *Novedades*, (México, D. F.), 20 de abril de 1956, p. 7.
- _____, "La publicidad y Tamayo" en *Novedades*, (México, D.F.), 18 abril 1956, p. 2.
- _____, "Leonora Carrington", *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 9 junio 1957, p. 7.

- _____, Elena, "Los cachorros de la literatura mexicana" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D. F.), 30 septiembre de 1956, pp. 1, 6.
- REUTER, Jasmín, "Galería Antonio Souza— décimo aniversario", en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 1 junio 1966, p. 19.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, "Los Hartos" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 10 diciembre 1961, p. 6.
- _____, Ida, "Posturas opuestas del arte actual" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 16 enero 1963, pp. 16-17.
- SEGOVIA, Tomás, "Sextante" en *S.nob*, (México, D.F.), 20 de junio de 1962, núm. 1, pp. 32-33.
- TIBOL, Raquel, "Antonio Souza: un accidentado homenaje" en *Proceso*, (México, D. F.), 11 de mayo de 1992, núm. 810, pp. 55-56.
- TIBOL, Raquel, "Historia de la Galería Antonio Souza I" en *Proceso*, (México, D.F.), 23 de septiembre de 1991, núm. 777, p. 56.
- TIBOL, Raquel, "Historia de la Galería Antonio Souza III" en *Proceso*, (México, D.F.), 7 de octubre de 1991, núm. 779, p. 59.
- YACOBI, Tamar, "Pictorial models and narrative ekphrasis", *Poetics Today*, 16: 1995, núm. 4, pp. 599-649.
- VALDÉS, Carlos, "El arte de ver un cuadro abstracto" en *México en la cultura* supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 24 de julio de 1961, núm. 645, p. 7.
- ZAVALA, Lauro, "¿Para qué sirven los museos?" en *Revista de la Universidad Nacional de Artes Plásticas*, (México, D. F.), núm. 18, pp.

OTRAS FUENTES

- FRIEDEBERG, Pedro, Entrevista hecha por el Museo de Arte Moderno de México al artista, recuperada de <http://www.youtube.com/watch?v=jhNJ6acYqG0>, el 12 de junio de 2011.

SOUZA, Valeria, Entrevista hecha por Tania Puente García a la hija del galerista, México, D.F., 15 octubre de 2011, video, 23:53 min., inédita.

TOLEDO, Francisco, Cartas de Francisco Toledo dirigidas a Antonio Souza, recuperadas de http://www.christies.com/LotFinder/print_sale.aspx?saleid=23055, consultado por última vez el 7 de octubre de 2012.

OBRAS DE ANTONIO SOUZA (orden cronológico)

SOUZA, Antonio, *Arenas*, México, Gráfica Panamericana, 1949.

_____, *Caín*, México, Gráfica Panamericana, 1950.

_____, *Pequeño viaje (enero-marzo 1950)*, México, Gráfica Panamericana, 1951, (Colección Aquelarre).

_____, *El niño y el árbol*, México, Los Presentes, 1955.

_____, "La Gorgona" en *Cuentistas mexicanos modernos (1949-1956)*, comp. Emmanuel Carballo, México, Libro-Mex., 1956, p. 215-221.

_____, "Irene" en *Revista Mexicana de Literatura*, (México, D.F.), julio-agosto 1956, núm. 6, pp. 571-580.

_____, "El negro" en *Botteghe oscure*, (Roma, Italia), XVIII: 1956, s.n., pp. 406-410.

_____, "A propósito de la última exposición de Alice Rahon" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 3 marzo 1957, p. 6.

_____, "Pascualina" en *Américas*, (Washington, Estados Unidos), 10: 1958, núm. 1, pp. 22-25.

_____, "Diego y los niños mexicanos" en *Artes de México*, (México, D.F.), V: 1959, núm. 27, pp. 3-11.

_____, "En lo profundo de un oscuro océano", en J. J. Crespo de la Serna, "Candor y picardía del joven Toledo" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.) 9 agosto 1959, núm. 543, p. 7.

- _____, "La reunión" en *El Corno Emplumado*, (México, D.F.), abril 1963, núm. 6, pp. 121-123.
- _____, "Un microcosmos geométrico" en *Arquitectura México*, (México, D.F.), marzo 1966, núm. 93, p. 43.
- _____, "Santa Garrafona de Alejandría, 327-362 d.C." en *Vuelta*, (México, D.F.), 2: 1977, núm. 13, pp. 18-24.
- _____, "Mi hermana Caledonia" en *Vuelta*, (México, D.F.), 2: 1978, núm. 21, p. 14.
- _____, "La vizcondesa y yo" en *Vuelta*, (México, D.F.), 4: 1980, núm. 45, p. 27.
- _____, "Mis tías" en *Vuelta*, (México, D.F.), 6: 1981, núm. 61, pp. 19-20.

LISTA DE OBRAS (Por orden de aparición)

- Alberto Durero, *San Eustaquio*, ca. 1501, grabado, 35.7 x 26 cm.
- Cimabue, *Crucifijo de Arezzo*, Tempera y oro en panel, c. 1270, Iglesia de San Domenico, Arezzo.
- Duccio, *Rucellai Madonna*, Tempera en madera, 1285, Galería Uffizi, Florencia.
- Taller de Bonaventura Berlinghieri, *Madonna y niño con santos y Crucifixión*, ca. 1260-70, Galería Uffizi, Florencia.
- Taller de Bonaventura Berlinghieri, *The Stigmata of St. Francis*, s/f, Galería Uffizi, Florencia.
- Simone Martini y Lippo Memmi, *Anunciación*, 1333, Tempera en panel, Galería Uffizi, Florencia.
- Paolo Uccello, *La victoria sobre Bernardino della Ciarda*, ca. 1438-1440, tempera de huevo con aceite de nuez y aceite de linaza en madera de poplar, 182 x 323 cm, Galería Uffizi, Florencia.
- Pedro Friedeberg, *Orfanatorio para tehuanas*, 1968, técnica mixta sobre cartulina, 76 x 101 cm, col. particular.
- Francisco Toledo, *Sin título*, 1959, gouache sobre papel, col. particular
- Alice Rahon, *Paseo en la primavera*, 1956.

Alice Rahon, *Su majestad y la luna*, 1956, óleo sobre tela, 60 x 50.5 cm, col. Eva Sulzer.

Alice Rahon, *El gato de la fábrica*, 1957, óleo sobre tela, 50 x 60 cm, col. particular.

Alice Rahon, *La llorona*, 1956, óleo sobre tela, 32 x 41 cm, col. Lourdes Andrade.

Alice Rahon, *El escondite*, 1956.

Francisco Toledo, *La orquesta*, 1959, dibujo.

Francisco Toledo, *Sin título*, [1], 1959, acuarela y tinta sobre papel, 29.5 x 24.5 cm.

Francisco Toledo, *Sin título*, [2], 1959, acuarela y tinta sobre papel, 25 x 33 cm.

Roger von Gunten, *Paisaje de Michoacán*, 1963, óleo sobre tela, 50 x 80 cms, col. particular.

Leonora Carrington, *Grifo*, 1957, lana con hilos metálicos, 133.5 x 129.5 cm.

Leonora Carrington, *No me finjas Jorge*.

Roger von Gunten, *Pájaro muerto, pájaro bueno, pájaro malo*, óleo sobre tela, 50.8 x 66.4 cm, 1961.

Alan Glass, *Relicario*, 1965, técnica mixta, destruido.

Alan Glass, *Relicario*, 1965, técnica mixta, , col. Sr. Antonio Souza.

Gunther Gerzso, *Paisaje clásico*, 1960, mixta sobre tela, 80 x 100 cm, colección Museo de Arte Carrillo Gil.

Gunther Gerzso, *Paisaje arcaico*, 1956, óleo sobre masonite, 54 x 81 cm, col. Jack Gelman y Sra., México, D.F.

Gunther Gerzso, *Paisaje [oculto]*, 1955, óleo sobre masonite, 85 x 60 cm, col. privada, México. Gunther Gerzso, *Desnudo*, 1959, óleo sobre madera comprimida, 46.5 x 38 cm, colección Museo de Arte Carrillo Gil.

Gunther Gerzso, *Sin título*, 1956, óleo y técnicas diversas, 73 x 54 cm.

Gunther Gerzso, *Sin título (no. 14)*, 1958, óleo sobre tela, 41 x 30 cm.

Antoni Peyrí, *Nocturno*, 1967, óleo sobre tela, 50 x 40 cm.

Lilia Carrillo, *Otoño*, 1957, óleo sobre tela, 50 x 120 cm, Col. Club de Industriales.

Lilia Carrillo, *La laguna*, 1957, óleo sobre tela, 75 x 100 cm, Col. Club de Industriales.

BIBLIOGRAFÍA DEL CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN

ALANÍS, Judith y Sofía Urrutia, "Cronología" en *Rufino Tamayo: 1990*, Berlin, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1990.

FERNÁNDEZ, Justino, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1956, suplemento del núm. 26 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1957.

_____, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1957, suplemento del núm. 27 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1958.

_____, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1958, suplemento del núm. 28 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

_____, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1960, suplemento núm. 1 del núm. 30 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961.

_____, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1961, suplemento del núm. 31 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.

GARCÍA PONCE, Juan, *Manuel Felguérez*, España, Ediciones el Equilibrista, 1992.

HOLTZ, Déborah y Juan Carlos Mena (eds.), *Pedro Friedeberg*, México, FCE/Trilce, CONACULTA, 2009

MORALES, Leonor, *Wolfgang Paalen: introductor de la pintura surrealista en México*, México, UNAM, 1984.

MORENO VILLARREAL, Jaime, *Lilia Carrillo: la constelación secreta*, México, CONACULTA/ Ediciones Era, 1993.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Ana María, "Mathias Goeritz: escritos y recepción crítica" en *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, México, IIE/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997.

ROMERO KEITH, Delmari, *Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El equilibrista, 1992.

Ruptura 1952-1965 Catálogo de la exposición, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, México, 1988.

"Selección de exposiciones individuales" en *Botero: nuevas obras sobre lienzo*, Colombia, Villegas Editores, 1997.

SÁINZ, Luis Ignacio, *Gilberto Aceves Navarro 1951-2005*, México, CONACULTA, 2005

HEMEROGRAFÍA DEL CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN

"Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXII: 1956, núm. 7, p. 42.

"Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXIII: 1957, núm. 2, p. 43.

"Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXIV: 1958, núm. 1, p. 44

"Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXIV: 1958, núm. 8, p. 43.

"Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXIV: 1958, núm. 9, p. 42.

"Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXV: 1959, núm. 1. p. 43.

"Art Events" en *Mexican Life*, XXXV: 1959, núm. 9, p. 43.

"Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXX: 1964, núm. 9, p. 43.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge Juan, "Candor y picardía del joven Toledo" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 9 agosto 1959, p. 7.

_____, "De Renoir a Matisse en México y otra exposición de artistas españoles", en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 11 noviembre 1956, p. 4.

_____, "Exposiciones de Martin Kauffman, J. Faber Himbert y Henri Julie" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 21 julio 1957, pp. 6-7.

DE NEUVILLATE, Alfonso, "Artes plásticas, 1966" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 1 enero 1967, p. 7.

- _____, "El fenómeno Friedeberg, Singular rechazo del bluff y de la improvisación" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 10 marzo 1968, p. 8.
- _____, "El lenguaje de las formas. Creación auténtica en la obra de Sagastegui" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 28 marzo 1965, p. 5
- _____, "Obsesión surrealista y sátira de los cánones" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), enero 1963, p. 5.
- _____, "Surrealismo, poesía y realidad en pedro Friedeberg" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 12 abril 1964, s. p.
- _____, "Un pretexto para teorizar sobre el arte moderno" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 10 julio 1966, p. 5.
- "Exposición de Anita Bucherer" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 30 octubre 1966, p. 8.
- "Exposición de Buffie Johnson" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 20 septiembre 1964, s. p.
- "Exposición de Juan Soriano" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), septiembre 1957, s.p.
- "Exposición de Jean-Denis Cruchet" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 15 septiembre 1963, p. 5.
- "Exposición de Judith Brown" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 17 febrero 1963, p. 3.
- "Exposición de Mathías Goeritz" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 20 diciembre 1964, p. 5.
- "Exposición de Paul Antragne" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 11 julio 1965, p. 5.
- "Exposición de Peyrí" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 6 junio 1965, p.5.

- "Exposición de Richard Harrell" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 29 septiembre 1963, s.p.
- "Exposición de Rodolfo Sanabria" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 24 julio 1966, s. p.
- "Exposición de Valleta" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 25 agosto 1963, p. 7.
- "Exposición en la Galería del Señor Souza" en *Excélsior*, (México, D.F.), 6 julio 1956, p. 3-b.
- "Exposición homenaje José Horna" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 18 octubre 1964, p. 5.
- FERNÁNDEZ GUAL, Enrique, "Dos abstractos", en *Diorama de la Cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 22 enero 1961, p. 2.
- _____, "Dos pinturas modernas", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 1 de abril de 1962, s.p.
- _____, "Géneros de facilidad", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 9 febrero 1964, p. 7.
- _____, "Flirts pictóricos", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 23 abril 1961, p. 2.
- _____, "La imaginación en la Galería Souza", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 14 septiembre 1958, p. 2.
- _____, "La superlibertad" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 24 enero 1965, p. 7.
- _____, "Maratones", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 26 diciembre 1965, p. 5.
- _____, "Mundos opuestos", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 12 febrero 1961, p. 2.
- _____, "Notas para la historia pictórica", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 6 agosto 1961, p. 2.

- _____, "Óptica y metafísica", en *Urbe*, supl. de *Excélsior*, (México, D.F.), 19 agosto 1965, p. 7.
- _____, "Pecar por menos o más" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 14 mayo 1961, p. 2.
- _____, "Ramírez-Tichenor" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 21 febrero 1965, p. 5.
- _____, "Renovaciones", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 30 agosto 1959, p. 2.
- _____, "Renovaciones", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 19 marzo 1961, p. 2.
- _____, "Situación y sugestión", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 28 de febrero 1960, p. 2.
- _____, "Voz abstracta" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 25 de enero de 1959, p. 2.
- "Galería Antonio Souza, Exposición Herve Leclerc" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 30 enero 1966, p. 5.
- GARCÍA PONCE, Juan, "Dos exposiciones- Gerzso y Vlady" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), enero 1960, p. 7.
- _____, "GAS, Obras de Francisco Tlaminque", en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 3 de julio de 1963, p. 20.
- _____, "GAS, Óleos de Frank Hursh", en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 22 de mayo de 1963, p. 20.
- _____, "La pintura: escándalos, proscripción de escuelas y afirmación de individualidades" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 5 enero 1966, p. 12.
- _____, "Obras Martha Adams", *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 1 mayo 1963, p. 20.
- _____, "Toledo, lo natural" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 17 octubre 1967, s. p.

- GONZÁLEZ, Juliana, "Alice Rahon", en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 13 marzo 1963, p. 20.
- _____, "J. D. Cruchet y Bruce Conner" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 3 octubre 1962, p. 20.
- _____, "Nicolás García Urriburu" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 12 diciembre 1962, p. 20.
- "Guía de exposiciones" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 18 de marzo de 1962, p. 4.
- "Guía de exposiciones", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 13 de mayo de 1962, p. 3.
- "Guía de exposiciones" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 23 de febrero de 1964, p. 4.
- ISLAS GARCÍA, Luis, "Presencia del arte alemán", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 2 febrero 1958, p. 4.
- "La Galería de Antonio Souza..." en *Cuadernos de Bellas Artes*, (México, D.F.), diciembre 1960, núm. 12, p. 52.
- "La Galería de Antonio Souza..." en *Cuadernos de Bellas Artes*, (México, D.F.), febrero 1961, núm. 2, p. 43
- "La Galería de Antonio Souza organizó...", en *Cuadernos de Bellas Artes*, diciembre 1964, núm. 12, p. 125.
- "Lilia Carrillo expuso...", en *Cuadernos de Bellas Artes*, mayo 1961, núm. 5, p. 68.
- "Mariana Poniatowska exhibió...", en *Cuadernos de Bellas Artes*, año II, núm. 6, junio 1961, p. 39.
- NELKEN, Margarita, "De la maduración y de la madurez de Tamayo", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 9 de septiembre de 1956, p. 3.
- _____, "El expresionismo alemán", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 19 enero 1958, p. 2.

- _____, "El lirismo cromático de Lilia Carrillo" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 8 diciembre 1957, p. 2.
- _____, "El mensaje poético de Alice Rahon" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 21 de febrero 1960, p. 2
- _____, "En torno a las flores", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 28 julio 1957, p. 2.
- _____, "La de Rufino Tamayo" en *Excélsior*, (México, D.F.), 7 septiembre 1956, p. 8-b.
- _____, "La efusión lírica como exigencia" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 12 febrero 1961, p. 2.
- _____, "La fuerza plástica del 'Stilleben'", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 10 junio 1956, p. 9.
- _____, "La imaginación de José Horna", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 11 octubre 1964, p. 4.
- _____, "Pinturas con lanas, de Sheila Hicks" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 8 de octubre de 1961, p. 2.
- _____, "Poesía Pictórica" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 15 de febrero de 1959, p. 2.
- _____, "Ritmos cromáticos" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 1 septiembre 1957, p. 2.
- _____, "Sensibilidad creativa de Gerzso", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 24 enero 1960, p. 2.
- _____, "Tamayo el renovador", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 6 mayo de 1956, p. 4
- PALENCIA, Ceferino, "Alice Rahon- los pájaros" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 8 febrero 1959, p. 6.
- PONIATOWSKA, Elena, "La publicidad y Tamayo" en *Novedades*, (México, D.F.), 18 abril 1956, p. 1.

- REUTER, Jasmín, "Galería Antonio Souza— décimo aniversario" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 1 junio de 1966, p. 19.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Ana María, "Mathias Goeritz: escritos y recepción crítica" en *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, México, IIE/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997. pp.
- SANTIAGO, Magda, "Dice Tamayo —el muralismo no es popular" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 9 septiembre 1956, p. 3.
- TIBOL, Raquel, "Historia de la Galería Antonio Souza- III" en *Proceso*, (México, D.F.), 7 octubre 1991, núm. 779, pp.
- VALDÉS, Carlos, "Notas Pictóricas" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 24 julio 1961, p. 7.
- WESTHEIM, Paul, "Juan Soriano" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 8 septiembre 1957, p. 6.

APÉNDICE 1

TEXTOS CAPÍTULO 2: ENTRE LA PALABRA Y LA IMAGEN: LAS RELACIONES ECFRÁSTICAS REFERENCIALES DE ANTONIO SOUZA

Durero

¿Dónde está la selva
donde habita el ciervo
ante el cual
se hinca el santo?
¿Dónde, el oloroso musgo
con las armas en reposo?
¿Dónde, vida mía
encontrar lo perdido?
Y esos pétalos
de carne hechos,
esas flores
sobre las cuales
acóplanse las aves.

Antonio Souza, “Durero” en *Pequeño viaje*
(enero-marzo 1950), México, Colección
Aquelarre, 1951, pp. 54-55.

Cimabué

Verde Cristo
y en la Cruz
San Juan
y la Dolorosa.
Rostros pequeños
cansados de vigilia.
Sus bocas
se pliegan
aún más pequeñas.
Sus bocas sin beso,
ausentes, esperan.

Antonio Souza, “Cimabué” en *Pequeño viaje*
(enero-marzo 1950), México, Colección
Aquelarre, 1951, p. 95.

Duccio

Qué grande eres, Señora
que tu trono frío
guardado por seis arcángeles.
Me miras, Señora
mostrando a tu hijo
más yo veo la estrella
que en tu frente me mira.

Antonio Souza, “Duccio” en *Pequeño viaje*
(enero-marzo 1950), México, Colección
Aquelarre, 1951, p. 96.

A la manera de Bonaventura Berlinghieri

Estáse el ángel muy serio
sobre el callado dragón
que abre sus fauces
para que él
introduzca una lanza
inútil de poesía y tormento.
Dos frailes a su lado
muestran las diestras
y sus capuchas siguen,
el ritmo de un viento dorado.

Antonio Souza, “A la manera de Bonaventura
Berlinghieri” en *Pequeño viaje* (enero-marzo
1950), México, Colección Aquelarre, 1951, pp.
97.

Bonaventura Berlinghieri

Junto a una casa
rosa,
San Francisco
adolorido
recibe la estigma
de un ángel complicado
que es Dios
en forma de cruz,
alas, aureolas y dorado.
¡Ay! San Francisco
con tus pies y manos
llagado,
yo bien sé que aún,
en tu costado,
hay otra herida
que por decoro
no me muestras.

Antonio Souza, “Bonaventura Berlinghieri” en *Pequeño viaje (enero-marzo 1950)*, México, Colección Aquelarre, 1951, p. 98.

Anunciación de Simone Martini

Virgen huraña
en una anunciación
tan clara:
te repliegas en tu silla
al aviso del ángel
que desconfías.
Cuántas flores y ramos
lleva él para avisarte.
Con cuánto aliño
arreglaste tu alcoba
y en el suelo pusiste
azucenas,
para que cuando tú leyeras,
se viniera su olor.
Mas vino el ángel,
con túnicas al viento
y te dijo que serías madre
Juegos de oro
y geometría
tu estrella al hombro

María, como una joya
relumbra
y nada pide tu aureola.
Cubres tu pecho María
con una mano de sueño.
¿Acaso quema tanto
el Espíritu Santo?
Ángel, tu hermano
pronuncia despacio
hincado en un mármol frío,
donde sus pliegues
se siguen, en sombra, en río.
Palomita de perfil
que te hiere, María.

Antonio Souza, “Anunciación de Simone Martini” en *Pequeño viaje (enero-marzo 1950)*, México, Colección Aquelarre, 1951, pp. 99-100.

Ucello

Caballos de fuerza
en una batalla sin nombre.
Dorados, eternos dorados
en los frenos.
Insolente patada del bruno
en la bella anca del blanco.
Caballo guerrero.
¡Qué lanzas en una noche!
¡Qué embrollo de instrumentos
y de muerte!
Blanco caballo victorioso
de los grises caídos.
¡Guarda! que tu caballero
herido de lanza mortal
se inclina, hacia la nada
de la plástica.

Antonio Souza, “Ucello” en *Pequeño viaje (enero-marzo 1950)*, México, Colección Aquelarre, 1951, p. 101.

A propósito de la última exposición de Alice Rahon

Hoy hemos estado con los gatos de Alice Rahon. Hemos entrado a su aposento, en silencio nos miran y sus ojos nos cubren de una neblina ancestral. Los gatos fenicios, los gatos babilónicos, su heredero el gato de la granja nos juzgan. De sus bocas tercamente cerradas y en olvido no sale voz alguna. Su voz surge de los ojos y se transmite por esas orejas puntiagudas que a su vez reciben mensajes; sus bigotes tocan los dos extremos del mundo y se comban plenos de sabiduría, sus uñas ocultas en las suaves patas, se afianzan a la tierra sin que ella lo note, alimentando los reposados cuerpos de humores acumulados por los gatos muertos.

Los gatos de Alice miran frente a frente a la esfinge, como ella se reposan en ese desierto, como ella se desperezan y atrapan a la luna y como ella se vuelven locos con las amapolas de la noche.

Hay ciertos gatos humildes, ciertos gatos que Alice pierde en los rincones, por las matas, o a la orilla de los ríos. Su humildad es un gran engaño, ellos son los príncipes, los pequeños faraones distraídos que matan a las cobras; hermanos de aquellos que se angustian en las ciudades, que casi se desprecian a sí mismos y que abren sus inmensos ojos a los atropellos y a las juergas, rodeados, ahogados por los grandes edificios.

Alice ha pintado el ciclo de los gatos desde su preexistir hasta su difícil último viaje, siete veces angustioso. Las pequeñas almas en proyecto de los gatos antes de nacer juegan en el baile de las hormigas de los gatos, juegan a no ser gatos y al nacer se ven atados por su tremenda tradición a una vida felina plenamente misteriosa, sin artificio alguno, tan simple como el mirar de la esfinge, tan muda como su boca cerrada.

... y luego vienen las noches disolutas, los lastimosos gritos inhábiles, los insultos, los accidentes, la fatiga, las convalecencias al sol, los reproches de la gata enamorada, la gran indiferencia.

Los gatos de Alice se alían, los gatos de Alice se atildan, pasan su vida en medio de un gran aseo y en sus ojos no leemos su turbulento pasado, un aura de discreción les hace impasibles, no quieren recordar ni ser recordados, no le deben a nadie, pagan sus cuentas y son libres, cumplen con sus breves amistades, sus necesarias complicidades, para regresar pronto a ser nuevamente dueños de sí mismos.

Los gatos de Alice viven en silencio, mueren en él, y a los pies de la esfinge depositan su majestad de gato-gato, para jugar ya libres y eternos con las amapolas de la noche.

Antonio Souza, "A propósito de la última exposición de Alice Rahon" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 3 marzo de 1957, p. 6.

Diego y los niños mexicanos

El niño mexicano, con sus manos juntas y su gran sombrero, su mirada de venado y sus pies descalzos, azul su pantalón y el petate amarillo; y la niña mexicana con el rebozo de su madre en la silla de la cocina arrullando a la muñeca de palo. José Guadalupe Castro a los dos años y medio mira con desconfianza a los pies del pintor Diego y se apoya contra el muro, vestido de chinampero, y la niña azorada con sus moños en las trenzas y su collar en el cuello se aburre y se intimida en el estudio. Jesús Sánchez, oriundo de San Juanico, es ya un señor y tiene tres años, vestido como estos otros dos que han venido a que los pinten con sus camisas a rayas y su pantalón blanco.

El niño Carlos Prieto es rubio y no es indito, juega al badmington y lo ha traído su mamá, la que fuera Simoneta Jaqué y que siempre ha querido un retrato de Carlitos y ahora se lo pinta Diego sonriente y lleno de chinos; no como Carmelita Avilés, que a los cuatro años nos muestra una cabellera apenas ondulada enmarcando su rostro rezongón.

Juanita Flores es una niña de retablo, parece contarnos un milagro de alguna imagen de Coyoacán de donde es vecino Roberto Rosales, el Robusto, con sombrero y chaqueta para el frío, con pantalones largos que casi le ocultan los zapatos y que parece un pequeño velador.

Delfina Flores parece hacer las cuentas de su futura cocina, lleva con aire de matrona su rebozo sobre los hombros y con gesto de dueña, posa sus manos sobre su cintura, pero no lleva zapatos como la niña blanca que parece leerle a la indita con trenza, algo que dice en una postal; ella tiene el pelo corto, como niño, las pintaron en 1928 y la lectora lleva zapatillas con hebillas de plata, como si fuera monaguillo.

Modesta, en 1939, casi tira su juguete de barro mientras su pequeñísimo chongo apretado quiere saltar al cielo.

En 1939 también, vemos a una pequeña placera con su gran canasta cubierta por su rebozo en donde lleva tapada con una servilleta de flecos su mercancía y en su mano izquierda sostiene un blanco atado, con tortillas quizás, o nopalitos.

Sin fecha, un niño, de los que aún andan a gatas, sentado con su cabeza de Morelos, deliberando sobre alguna campaña; y la niña fea, Irene Estrella, caprichuda y bien peinada, tirada en su petate junto al gato que duerme la siesta, chupa sus palitos de colores en lugar de hacer casas con ellos; no atiende a su muñeca que parece desmayada después de recibir la carta, desmayada y no dormida, como la deliciosa niña tehuana, que sobre el piso extiende su cuerpo en sueño y de sus manos hace una almohada, ni sueña en la máscara de miedo que con gran aplomo nos muestra esta niña descalza que ha de ser la hija de la criada, con su moño en sus cabellos desordenados y su vestido en desaliño.

Formal y bien atildada, la del sombrero con moño y vestido bordado: sostiene un caballito de cartón como si fuera una madre que diera de mamar a su niño y nos mira con orgullo y confianza y casi parece que lanza un suspiro.

Los niños de Santiago Reachí parecen flores en un jardín blanco, el del ropón se maravilla con los globos de su hermana: Son muchos para ella que tan formal y llena de lazos parece surgir de un nopal para irse flotando al cielo envuelta de colores.

¡Qué mirada sorprendida y qué secreta alegría en el niño de mi criada! ¡Con qué garbo lleva al cinto su banda de colores! Su madre le mira, le mira, mira lejos Delfina Flores, india bonita y en sus brazos su sobrina Modesta nos mira a nosotros y nos muestra su medalla en la cadena.

Miran a sus hijos las dos madres, una a su niño mamar, la otra a su niño dormir, nos miran las niñas de la muñeca con moño y la niña del caballito, mira el niño del sombrero de paja al pollito amarillo picotear y el niño que muerde su taco mira a las milpas.

Miran, miran los niños mexicanos al pintor gordo y grandote que los pinta, a Diego que les ha dado un dulce o que les cuenta un cuento, que no quiere que se cansen que ve que el niño mexicano abre sus grandes ojos de venado en asombro ante los mil colores de su estudio, que escucha la paz de su taller, y el ir y venir del pincel del que supo mejor que nadie, cantar la flor de nuestra tierra.

Antonio Souza, "Diego y los niños mexicanos" en *Artes de México*, (México, D.F.), 5:1959, núm. 27, pp. 3-5.

En lo profundo del oscuro océano

En lo profundo del oscuro océano,
En la tierra, en el viento
Viven seres luminosos: juegos esenciales
De simplísimas líneas que Toledo retrata.
El pintor inventa jornadas y aventuras.
Metamorfosis hacia la nada
Transparentes risas, imposibles
situaciones.
La juventud del artista abraza albos del
mundo.

Antonio Souza, "En lo profundo del oscuro océano", en J. J. Crespo de la Serna, "Candor y picardía del joven Toledo" en *México en la cultura*, 2a época, núm. 543, 9 agosto 1959, p. 7.

Un microcosmos geométrico

Un microcosmos geométrico,
estrellas de la nieve
arquitectura, cálculo integral,
la sonrisa de Pedro
Friedeberg tras las fachadas
de los edificios contruidos
para un grupo de nuevos
habitantes en un mundo sin
ilusiones.
En el silencio de las calles
trazadas para la ausencia de
sombras, en el zenit, no hay
habitantes, pero existen sus
símbolos como escudos de
armas japonesas, como
trueque por un silencio.
Quizás un caracol marcha
lentamente en aquella torre
que se destaca contra la
aurora boreal de la pirámide
del mundo.

Antonio Souza, "Un microcosmos geométrico" en "México P. Friedeberg" en *Arquitectura México*, marzo 1966, núm. 93, p. 43.

TEXTOS CAPÍTULO III: RELACIONES ENTRE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE ANTONIO SOUZA Y LA SELECCIÓN DE OBRAS PLÁSTICAS DE SU GALERÍA: UNA LECTURA ECFRÁSTICA ASOCIATIVA

Irene

I

Las palomas giraron en el aire y se posaron en el lugar de siempre.

Dentro de la casa hay un gato.

El muro de hiedra, muro de alambre, asciende al cielo y es mediodía.

Las nubes altas, en volutas estáticas y blancas parecen desprenderse de un mundo luminoso, donde, tras las casas, la ciudad, las fábricas, extiéndense campos sembrados, plenos de esa vida vegetal intensa. Cantarán los grillos lejos y las chicharras eternizarán los momentos en que una milpa se combe radiosa al soplo de un viento cálido.

El gato entra a la paz del mosaico. El corredor es cortado por una cortina blanca. Los ojos del gato, amarillos, se inmovilizan y sólo entonces su cuerpo sentado brilla en su negro esplendor. La curva de su espalda da agilidad al cuerpo silencioso, las patas apenas apoyadas sobre el mosaico rojo le dan apoyo y sus ojos, ojos de gato, danle vida. Salta imperceptible a un sillón y fija su mirada al techo. Fuera el giro de palomas amplía su curva y sobre algunos techos la gloria de la luz es máxima.

El gato está solo en el piso de abajo, arriba alguien pone un gramófono y se escucha música francesa.

...jardines, citas, corredores...

El gato abajo escucha, absorbo en su vida propia.

Baja del sillón (nunca los mosaicos soportaron menos peso), se estira y mirando hacia un punto fijo, sube la escalera.

—¡Fuera!

El gramófono cambia de disco y el gato, ya en la cocina, continúa absorbo.

II

Irene se hace las uñas. Adelanta sus labios en mueca húmeda y concentrada; sus manos largas no tiemblan, pueden estacionarse en cualquier punto del aire y allí trabajan. Pinta de rojo sus uñas y el color del barniz pone frío el cuarto.

—...alcanzo a llegar a las doce. Cambiar el tornillo de las perlas. Las fotografías, hasta el sábado. Puedo llegar a almorzar tarde. El billete de lotería debe de estar en mi bolso; ya se me pasó al meñique... ¿y la acetona? con la lima, todavía está fresco. Nunca gano en la lotería. ¡Ah! ésas que salen fotografiadas en el periódico cuando se ganan una estufa. ¿Para que [sic] vendería mi coche? Ya casi no se nota, saliendo compro acetona.

—... ya he dicho mil veces que odio a ese gato.

—... llegarás tú todas las noches y me encontrarás desnuda. No habrá cama, habrá cojines por el suelo y estaré yo. El sabor de tu boca cambiará cada noche y cada noche me tendrás. Acetona, acetona, lotería, lotería... Mis piernas, tu peso, tu calor. Acetona...

Tu oreja, yo jugaré con tu oreja y tu [sic] no verás mis ojos. Tus espaldas sobresaldrán de las mías y en el vientre, en el tuyo, en el mío, habrá la misma temperatura, nunca

acabaremos, siempre estaremos a medio camino y tú llorarás como un niño... ¡Lotería! ¡y no llego a tiempo y me compro otro coche!

El pomo de barniz cae de sus rodillas y ella profundamente silenciosa se estira. sus manos se crispan bajo la silla y sus uñas recién pintadas dejan su huella. En su cuello hay venas y tras sus párpados cerrados se adivinan ojos calientes.

—...Dios mío, Dios mío...

III

—...Son escaleras de emergencia. Son de fierro y siempre negras. Chirrían al subir uno. ¿Y nos ven los de abajo? ¿Si camino juntando las rodillas? ¿Esas fachadas serán de la parte trasera? No, dan a los mercados, abajo en la calle. Las he visto en películas de gangsters, "fire-escape" y tienden ropa y hay mujeres charlando de ventana a ventana. Olor a café con leche, niños tibios. Todo el día tibios. Llevan pantuflas y arrastran los pies. Cocina, aceite, arenques...

Irene sube por la escalera de fierro negro a la azotea; habrá un eclipse y ella ha preparado un lente ahumado. Se sienta al borde. Un movimiento en falso y caería. No es muy alto, probablemente no se mataría: la rodearían gentes empalidecidas y ella vomitaría sangre ¡qué vergüenza!

Irene se empolva y se exaspera.

—...¿y por qué no? ¿y por qué no? ¿Acaso no soy joven? ¿Acaso mi cuerpo no lo indica? ¿Es la ciudad, me traga, y sin embargo, vivir en el campo? la vía láctea, al frío de la noche, entre hierbas y sin amor. ¡Oh! cómo me pesa no tener su amor. Quizás cuando estoy con él, él no está conmigo. Coincidir.

El cielo se oscurece y la ciudad como una inmensa chicharra se pega al suelo humillada y caliente.

El tráfico vibra y contra los parabrisas el polvo acumulado adquiere exactitud. Negro, magnético.

El gato está también en la azotea. Irene no lo sabe. Emite un canto gutural leve y se electriza. El gato sufre. Coincidir. ¿El sol se come a la luna, o la luna se come al sol? Eclipse. Coincidir. En las mañanas, al alba, la luna fría se muestra como una nube más, casi redonda, azul intangible. El sol opuesto ríe y no la mira. En la noche la luna es amarilla y con los postes se parte, más la perspectiva indica que la luna está tras los postes, grávida, a veces redonda. Y la luna ilumina los campos y se mete por las ventanas y juega con los rostros de los niños que tiene pesadillas, o con los niños que no duermen, los niños que temen a los corredores, los niños que inventan fantasmas y que se mueren de miedo porque nunca aparecen.

La luna y el sol. Dos formas en el cielo del hombre. Dos vidas. Hay hombres sol. Hay hombres luna. ¿Habrá hombres sol-luna? hombres eclipse (para verlos sería preciso un vidrio ahumado, botella verde, arista que corta). Sangre en rodillas y manos de los ladrones que saltan las bardas a pesar del vidrio que han puesto para impedírselo.

Hombres en la noche saltando bardas, defensa de vidrio (mismo que se ahuma para ver los eclipses). Ahora ya está casi consumado. Trágico, en la noche artificial hay un abrazo, una cópula de noche y de brillo, En el cielo se tragan las dos formas del hombre. Se tragan y crean silencio. Luz y sombra. Reverbera la noche y la ciudad tiene demasiado miedo. Accidentes en estadísticas también oscurecidas por el eclipse. El eclipse llega hasta los laboratorios y los hombres de bata blanca, limpios, también temen.

Pero Irene ama.

Coincidir. El sol y la luna coinciden y su canto eléctrico oscurece a Irene. A Irene y al gato oculto.

Coincidir.

—...coincidir...

IV

—...Desde las azoteas los cables unen las casas. Atraviesan las calles, rozan las palmeras. Se posan sobre ellos los pájaros. Los pinos son más altos. Los cables del teléfono. Me angustia el teléfono. Mi voz sin recato a través del paisaje. Sin pudor mi voz va gritando amor, amor, por las casas, ¿y para qué? si fuera para que sí... ¿por qué no son las cosas? Una vez me pidió limosna un niño y le pregunté que para qué, y me contestó: "porque sí". Porque sí y entonces desbordarme. ¿Se morirá esto en mí a fuerza de no darle aire? Si me lo pudiera explicar me podría defender. Es inexplicable y aun explicándolo me traga. Ola, onda amor. Cuando me habla, sus palabras se me untan, se me posan como manos frágiles, calientes, sabias. Cuando coinciden mis ojos con los suyos es todo él, él, su cuerpo, sus adentros, su más allá, sus entonces, sus imposibles, su infancia, que me abrazan. ¿Sabrá él todo esto? Nunca. Existe la palabra Nunca. Jamás. Existe, nulifica, ¿qué es lo que nulifica? ¡Oh! no poder decíselo, tan sólo escuchar su voz, la mía, gritando, dentro.

Irene corre al teléfono, y sofocada marca el número.

Cifras dentro de pequeños círculos, cifras que giran rumorando su cantidad. Cantos cortos, largos, medianos. Medidos por la distancia al tope. Angustia y el timbre:

—¿No está?

—¿Salió de la ciudad?

—Gracias...

El gato surge y como una esfinge hereditaria se posa impalpable y presente, la mira y le llama:

—Miau...

V

No es posible, ¿cómo? ¿será el juicio final? ¿pero es posible? Un valle negro y los cuerpos resucitados, titiritando. Somos hermanos. ¿Y yo virgen? verán entonces con esa transparencia de ese día mis pensamientos. Yo me he acostado mil veces más que todas juntas. Sí, ¿y ser virgen? Habrá carcajadas. Me verán los ángeles lúbricos y me querrán levantar las faldas. Llevaré falda al juicio final, como en baño turco mi sudario. Llevaré falda. Mi madre: pálida con sus manos llenas de luces, de rocío eterno, besada por las estrellitas, estrellitas ángeles-niñas. Pálida, mi madre en traje sastre. Mi madre con sudario, ¿o con armadura? Comandante. ¿Mi madre jugando a caballazos con Juana de Arco? No, mi madre así pálida, besada, lacrimosa, con alguna palma en su mano o algún ramito conmemorativo. Por cada flor una virtud, por cada color de flor un mérito; ¿qué dirá mi madre? dirá: y tú que fuiste la niña de la casa, ¿cómo es posible? ¿venir hasta aquí para ponerme en vergüenza? y ahora ni para qué la resignación. Y se quedará pues así una santa con revoloteo de ángeles-estrellitas-niñas.

—... no, no soportaré, yo no puedo ser virgen y menos el día del juicio final.

VI

—... Tres millones...

—No, gracias.

—... Ciudad. Bajo el pavimento ardillas prehistóricas. Mi nariz fósil, cartílago endurecido. Piedra falta de viento. Mi amor estrellándose contra la vitrina. Quizás me verían sus generaciones. Abuela. Tardo en volverme piedra. Algún descendiente suyo se reiría diciendo: es piedra. El pavimento. Mejilla gris. Odia a los neumáticos. Es útil por ellos. Se frenan. Sus ojos bajo la catedral se entrecierran pidiendo Fe. Querer seguir creyendo en Dios.

Ciudad, ¿por qué tan de acuerdo? Al concierto del rojo y del verde, amarillo intermedio, preventiva, por si explota todo. Semáforo con tres cachuchas por si llueve. Que el color no se moje. ¿Hay alguna bandera verde, roja y amarilla? Himno al semáforo. País: Alto; Siga; Espere. Guardarían sus gemidos en cajitas depositadas en el Banco Nacional: "...usted es mucho más rico, que se case su hija con mi hijo. En caso de llorar, lloraremos. Es buen partido". Llorarían más que casi todos. (Se rebelarían, inventarían de nuevo todo aquello, ¿todo aquello? dolor de parto, lucha por un beso. Extasis ante las venas, amor...)

¿... y si viniera una banda de cazadores maravillosamente equipados, un treasure-hunt al mediodía, en la ciudad de teatros cerrados?

—... y yo al proveedor de pieles.

—yo al sindicato de mendigos, al jefe lo he cazado yo.

—yo a la que embellece los senos, la que tenía el cuadro explicativo: busto pequeño (nulo), mediano, enorme (señora, usted es un monstruo).

—yo a un niño pequeño que todavía tramitaba permiso para vender eso ¿eso qué?: chicles, globos, un pomito con el apéndice de su madre, ¿qué? ¿vender qué? ¡Ciudad!

...Amor sálvame, mira soy carne, metal, sol, banqueta, frío del yeso fresco en el edificio por estrenar.

¿Volarían las palomas de la paz con su ramito de laurel por allí, por donde la antena de la televisión?

Irene tiene que frenar. Su coche está caliente y la aguja de la gasolina marca un cuarto de tanque gastado, le quedan 3/4, ¿a dónde ir con 3/4?

Al fondo, la catedral, en su centro el reloj y en él la hora. Tras la catedral, ¿encima? ¿detrás? ¿en el mundo? las nubes gesticulan en cámara lenta. Soy dinosaurio, soy querubín, sí, tengo rostro de niño, soy dardo, flecha, no quiero herir, yo soy nube y debo estar aquí, precisamente en el cielo, catedral, encima de ti y hoy no llueve, no me hiero, fáltanme campos de magueyes y una montaña que me irrite.

El semáforo marca con verde "Siga" y casi corriendo atraviesa él.

—...tocar el claxon, ¿lo toco? Pero si me han dicho... ¡Oh! mentira. ¿Por qué Dios mío, por qué?

En la ciudad se pierde. Se pierde él para ella en la ciudad de ambos.

La catedral canta las doce.

Un gallo una vez cantó, muy cerca de una hoguera. Tres veces quiquiriquí... y tres veces fué [sic]: No.

VII

Irene va a comprar veneno. "La última cena". No, es demasiado, en aquel cuadro del mantel tan bien cuadriculado, con aquellos 24 ¿o 26? pies tan limpios, tan sin pantuflas y luego ver de súbito a los rostros y encontrarlos espumando, aullando, pidiendo agua a gritos (no se podrían mover, digo levantarse, puesto que estaban posando). Envenenados con polvito, con fruta verde. bilis harían sus madres.

La "última cena" y con calavera y tibias "que no se lo coman los niños, póngalo bien alto en el estante o mejor guárdese en el refajo".

—¿Y si me urgan [*sic*] señora? —despedida queda usted, despedida... y ella mientras corre llorando a buscar sus cosas diciendo que nunca le había pasado eso de caérsele el paquetito y el perro lo come y muere. Y los niños, víctimas de un ataque de nervios (los niños son los padres del perro) chapotean en el suelo y se llevan las manos a la boca, impregnados del polvito y caen, plásticos al lado de su hijo.

Y luego entre paréntesis dice "veneno" y en rojo "Para exterminar toda clase de ratas, ratones (ratón Pérez murió en Palacio), tuzas, ¿cómo serán las tuzas? y toda clase de roedores".

Modo de usarlo: "mézclese con 150 gramos de cualquier alimento" pues en la sopa, o mejor en un vaso de agua y todo terminó. Sí, así, "puede darse diluído [*sic*] en agua". "Sus efectos son rápidos y seguros". ¿Y si los niños estuvieran con su perro mirando el cuadro donde gesticulan? Es increíble: "guárdese fuera del alcance de los niños".

Y luego la fórmula y con azul ultramar: "se envenenó por amor al azul ultramar".

—Déme tres paquetes...

—Gracias.

VIII

—Tiempo: más desnuda no puedo estar.

—Tiempo: olvídate.

—Ojos míos, iris, retina, mis pestañas, no quiero ya llorar. Olvidadme ojos. Tiempo, aún me quemas, ¿desde cuándo? ¿cuándo empezó esto? Me quemas. Y soporto. Son olas, nunca la marea baja. Sí, casi en el momento, justo antes de dormirme, marea baja. Dormirme para siempre apoyada contra la almohada de esto. Diría ya en lo eterno: ¿ya pasó? No, me constituye, me sostiene. Pedestal de fuego.

¿Una casa, el jardín, los niños? No, tiene que ser esto. Pero ya no puedo.

¿Podré más?

No, ya no puedo...

El engaño lo tengo untado. ¿Me lavaré el engaño?, ¿me lavará él? ¿Cuánta agua de perdones?

—No, un beso...

—Un beso...

—Ya no puedo.

IX

Irene baja, busca al gato y con una escoba lo hace entrar en el patio. Cierra las puertas. Prisionero en el patio, el gato mira absorto. Ya ha estado antes en el patio, conoce su frío.

Arriba un cuadro de cielo. Irene sube precipitadamente la escalera. Ríe, ríe por dentro. Irene.

Abre la ventana de su cuarto; ha atado una cuerda al cazo. En el cazo hay leche. siempre se ha sabido que a los gatos leche o ratones. Pero un cazo con ratones es imposible y menos con lo que hay dentro de la leche.

Irene desliza el cazo atado a la cuerda, golpea un poco contra el muro y silencioso llega al suelo. El gato sin prisa se llega. Los gatos son lentos. El gato bebe, bebe casi todo.

Irene tiembla, su risa por dentro la ahoga.

De súbito el gato se crispa y grita como un niño. Irene sube rápidamente el cazo y lo llena de nuevo. El gato abajo habla, pronuncia, clama. Irene tira un poco de leche sobre el mosaico y corriendo va por una toalla y limpia concienzudamente.

El gato abajo canta.

Irene baja de nuevo el cazo lleno. El gato se echa sobre él. ¿Es aún gato? Lo vuelca y se estrella contra el muro.

Sus patas contra el cielo, cielo de patio, no comprenden. El gato habla bajito, llora quedo, gimotea como un niño. El gato ya no es gato.

Irene cierra la ventana de golpe, entra en su cuarto. Cierra con llave y pone el gramófono.

En francés, corredores, citas, amor.

X

Después del campo de aviación, la carretera continúa recta, como por 18 kilómetros. Hay montes cuyas entrañas guardan tierra roja. Si subimos, desde su cima veremos la ciudad a lo lejos. Blanca desde tan lejos en un fuego blanco. Metal, azoteas, banderas, y a veces por algún fenómeno que transporta el viento, se escucha su voz de claxon. Las voces no, ahogadas dentro de los comercios, en los corredores, en los elevadores. Las voces no, sólo los claxons. Por la carretera hay líneas de árboles, la bordean. En la ciudad todavía hay parques. Desde la montaña no se ven. Pasa una bandada de pájaros. Abajo, al pie, hierbas un poco más lejos, milpas. Algún pájaro trina.

Es el campo.

XI

Irene en su cuarto se hace las uñas.

Sus manos largas, manos para tocar, se estacionan en el aire.

Suena el teléfono.

La reunión

Era una mañana de mucho sol. Rosa-Martha paseaba por el prado. Se relamía las gotitas de licor de unas madreselvas. Pensaba llegar hasta la colina que se veía como una joroba verde en el paisaje, y desde la altura ver el humo que salía de la chimenea de su casa.

Dejó a Pogo en su cuarto, encerrado. Sabía que en unos momentos saltaría por la ventana y correría hacia ella con los ojos llenos de lágrimas. Y es lo que sucedió. Pogo era un perro con un ojo azul y otro verde, una cola sin pelos en cuya extremidad llevaba una capsulita donde Rosa-Martha guardaba las uñas que se comía. Pogo era su tesorero. Aparte, Pogo tenía unas grandes ojeras tristes. Rosa-Martha le secó las lágrimas con la punta de su delantal y él suspiró tranquilizado. Harían una magnífica excursión hasta la colina que parecía una joroba.

Rosa-Martha no tenía padres, vivía con su prima Lote. Muy de niñas habían escapado de la gran casa donde vivían los padres de Lote y los suyos. Habían tomado el tren Transcontinental y habían escapado para siempre. A Pogo lo encontraron en la estación de llegada. Parecía que las esperaba desde siempre. Inmediatamente les mostró la cápsula que llevaba en la cola y desde entonces se entendieron de maravilla. Los padres de las niñas nunca las buscaron. Eran cuatro ogros torpes que pasaban el tiempo reparando el techo de su gran casa. Cuando se casaron no sabían que podían tener hijos y cuando los tuvieron, nunca les hicieron mayor caso. Pogo era hijo de una medusa y de un coronel de infantería y tampoco sus padres se fijaron en él cuando escapó. Más bien lo dejaron irse. La medusa sufría de jaquecas ya que el coronel no la dejaba ir al mar y la hacía calcar planes de estrategia. En fin, Rosa-Martha, Lote y Pogo vivían juntos en la casa que pronto verían desde la colina. Verían la chimenea con su humo y sabrían que todo estaba en orden. Pero la colina se alejaba o parecía estar siempre a la misma distancia; de cualquier manera, por más que caminaban parecían no adelantar.

Fué [*sic*] entonces cuando pasó el globo. Pipo venía en él con sus chapas que lucían coloradas en la mañana llena de sol. Dulcemente se posó en tierra. —"Nunca llegaréis a la colina, es mejor que subáis conmigo", les dijo mientras les ayudaba a entrar en la canasta en donde había bastimento para muchos días.

Despegaron y pronto vieron la casa con su chimenea humeando. Cada vez se hacía más pequeña. —"No te preocupes por Lote" dijo Pipo a Rosa-Martha y les ofreció unos pasteles de crema. —"Vamos sólo a dar un pequeño paseo" añadió. Al poco tiempo pasaron encima del mar.

Mientras tanto Lote se afanaba echando leña a la chimenea. Pensaba hacer el más grande fuego que jamás hiciera. Había despertado con mucho frío y pensaba calentarse toda la mañana. Ni siquiera vio al globo alejarse hacia el mar. Ni siquiera se dio cuenta de que Rosa-Martha y Pogo habían subido en él. En realidad Lote estaba enamorada de un joven navegante que se llamaba Pipo y a quien conocía en sueños. Soñaba que estando en una colina que se alejaba, una colina que parecía ir al mar... Llegaba un globo y descendía dulcemente. En el globo venía un joven con chapas coloradas que se llamaba Pipo. Ella subía al globo y él amablemente le ofrecía pasteles de crema mientras le decía que irían a dar un corto paseo por el mar.

Lote puso tanta leña en la chimenea que incendió la casa. El humo fue tanto que fue a dar hasta el mar. Desde el globo en donde viajaban Rosa-Martha, Pipo y Pogo, se veía una nube de humo acercarse cada vez más.

—"Adiós, adiós..." se escuchó cuando la nube pasó muy cerca del globo.

—"Es Lote mi prima" dijo Rosa-Martha... "y va hacia el mar también" Pipo miró la nube alejarse. —"Llegará más pronto que nosotros" dijo y tomó un anteojo de larga vista. "...no veo el mar aún" comentó.

Pasaron muchos días y el globo viajaba siempre hacia el mar. De vez en cuando Rosa-Martha guardaba una uña en la cápsula de Pogo. Pipo le contó a Rosa-Martha un sueño. Le dijo que en él veía una joven que se llamaba Lote y que él recogía en su globo de una colina que se alejaba hacia el mar. Una colina que parecía una joroba.

—"Pues es Lote la que iba en la nube que tú mirabas con tu anteojo"... le contestó Rosa-Martha.

Cuando llegaron al mar el globo empezó a desinflarse y entonces fue cuando la nube apareció de nuevo. El globo se iba a caer al mar, ya se veían las medusas flotar en el agua azul y fría. "Ayúdanos, Lote" gritó Rosa-Martha. La nube rodeó al globo y se fue metiendo dentro, llenándolo de humo y haciéndolo subir de nuevo... Y viajaron mucho tiempo sobre el mar. Rosa-Martha, Lote, Pogo y Pipo. Y el paseo duró mucho tiempo hasta que un día se acabaron los víveres. Entonces comieron de las uñas que llevaba Pogo en la cápsula de su cola, pero pronto las terminaron también.

Fue entonces cuando Lote se enfadó pues se habían olvidado de ella y no le hablaban. Entonces salió del globo y lo desinfló. La canasta con sus tripulantes fue a caer sobre la colina que parecía joroba y que ya había llegado al mar. Era una isla que flotaba en el mar. Pronto Lote regresó y se reconcilió con Rosa-Martha, Pogo y Pipo, y estuvo flotando en el aire sobre la isla en donde había frutas que comer y así estuvieron ya juntos para siempre...

ROSA-MARTHA, LOTE, POGO Y PIPO

El niño y el árbol

A Ramón Xirau

I

Huele a hojas de eucalipto y el cielo clarísimo hace recordar al niño la fuga de pájaros reciente; él no se fijó en el instante en que volaron cerca de las ramas altas. Más [sic] ahora, enmedio [sic] de tanta claridad, les extraña, y con el olor de las hojas tiernas de eucalipto, que él de vez en cuando masca o lacera en sus manos, para olerlas después, viénese a imagen de San Tarcicio [sic], niño como él, también de fleco, y que fué [sic] apedreado por otros niños malos, malísimos, de pelo hirsuto. Pero luego unas niñas con palmas le llevaron a las catacumbas, y en una sepultura le depositaron vestido y sangrado; luego, en la otra estampa de libro (delgadito, de pastas azules, que le regalaron cuando fué [sic] operado de las anginas), se veía a Tarcicio [sic] muy callado, como durmiendo, sobre la losa fría y venían ángeles con lámparas y unos arreglaban su vestido para que pareciera más callado, otros le peinaban su fleco, negro, lacio; y un tercero cuidaba sus pies y así se pasaban el tiempo: él dormido, los ángeles haciendo.

—Eucalipto, eucalipto...

El niño tiene hambre y entra a la cocina. Tomasa le dice que se largue y él se indigna con su chongo, no con ella, que ella no vale. Tomasa, tomate, jitomate... pero qué chongo, como paquete entre negro brillante y gris opaco; tiene Tomasa una nagua de cuadritos usada de manera que se pliega suave y se antoja meterse dentro de ella como en una casita y seguirla sin que ella se dé cuenta, mientras se va de aquí a allá, a saltitos, dentro de la cueva.

—Entonces préstame tu cuchillo.

—¡Qué [sic] te largues!

El niño toma un cuchillo y un jitomate; ya en el jardín hunde sus dedos en el tomate y por los agujeros chupa el jugo lleno de granitos. Aprisiona algunos entre sus dientes y cansado de sus sabor hace macitas malas que no quieren forma. Se restriega las manos en el pasto, qué verdes se ponen, qué verdes...

¿Y el cuchillo? ¿Mi cuchillo?

II

—¡Chichicuilotees! ¡Chichicuilotitooos vivooos...!

Yo nunca la he visto a la que los vende, o sí, una vez, y tiene una niña que se llama Panchita, ¡ay! tan bonita, tan bonita, tiene unos ojos negros de rata y se para muy derecha, ¡ay!, tan bonita, tan bonita...

—¡Chichicuilotees! ¡Chichicuilotitooos vivooos...!

Tienen las patas largas, largas y un pico largo, largo, y lo demás pues no lo tienen y huelen a mojado y andan a brinquitos con unos ojos de alfiler brillante...

—Qué patas tan largas... ¡Ya te pesqué!

El chichicuile se me queda viendo.

—¿Por qué no te duermes?

—¡Ay, mis patas!

—Acuéstate Flavio, aquí en el pasto...

—Mis patas...

—Tengo un trapito, voy por él, me hago pipi, me como unas hojas de yerbabuena pero tú te duermes y luego te tapo, ¿verdad Flavio?

—Mis patas.

—Scht, sácame la lengua.

—¡Mis patas!

—Y mi cuchillo, mi cuchillo. La planta de yerbabuena tiene pelitos en el tallo y como la llave de agua siempre gotea, tiene sus pies en el agua... Acuéstate Flavio.

Lo acuesto y no se está quieto; entonces con mi cuchillo le corto las patas donde tiene unos nuditos que se parecen a mis rodillas y Flavio se duerme...

Le vuelvo a poner las patas largas, largas en su lugar:

—Chichicuile, chichicuiletoooo... y luego lo tapo.

—Ya se durmió... Tomasa, oye Tomasa...

—Lárgate.

—Tomasa, tomate, jitomate.

III

—...pues me subo por el lavadero y luego al tejado y miro los chayotes verdes, peludos de pelo que pica, y luego me sigo por la barda y llamo a mi perro: "úshkala, úshkala..." Esto sirve para que le ladre a la gente y les muerda las piernas y corretié a los gatos y también para que se suba a la barda y nos pasemos.

Si yo abro las piernas, él se pasa y anda delante de mí, pero es mejor que yo ande delante de él. Que se suba al árbol era difícilísimo, se ponía tonto y muy duro y temblaba, pero ahora ya sabe:

—Tú siéntate allí y yo acá, porque si no, se cae la tabla.

Entonces quedamos en nuestra casa del árbol, muy alto, vemos la otra casa de junto que tiene alemanes dentro y la mía que tiene hiedra, pero mi perro a veces se baja sin avisarme y yo tengo que agarrarme a las ramas porque se quiere resbalar la tabla.

Cuando hay ciruelas las corto sin sacudir el árbol, pues si no, se caen a la otra casa.

Una vez se cayó mi pelota a la otra casa y la perdí, la perdí y María se quedó platicando con una señora que tenía la barriga redonda, redonda y le pregunté que por qué era tan rara, y me dijo que se había tragado la pelota; qué tonta, para que [sic] se la tragó y además es mentira porque no ha de poder abrir la boca tanto.

—Perro burro.

—Tú no tienes los ojos como los míos.
 —Tú tienes la cara peluda y tragas aprisa.
 —Tú haces pipi porque sí.
 —Tú alzas la pata como tonto y luego patinas en el pasto.
 —Tú no puedes montarte en mí porque me siento y te resbalas.
 —Tú duermes en el último escalón de la escalera chica.
 —Tú te vas los domingos y llegas aburrido y ni juegas, y tienes un abrigo azul de botones dorados.
 —Se los comió un chivito. Ya vámonos.
 —Vámonos.

IV

—Descendez de là bas.
 —No.
 —Mais je me casse le cou.
 —No.
 —J'aime, tu aimes, il aime.
 —J'aime, tu aimes, il aime.
 —Vous êtes mignon là en haut avec votre chien.
 —No.
 —Vieja burra, ¿verdad?
 —Vieja burra.
 —Cómele su paraguas.
 —Se lo como.
 —Mais voyons, ¡descendez!
 —Vieja burra.
 —Vieja burra, le como el paraguas.
 —¡¡Descendez!!
 —No.

V

—Y luego fué [*sic*] cuestión de caminar calles y calles, y a veces junto a las bardas había camaleones, que [*sic*] nombre, se parece a tienda de campaña, y son rete feos pero yo los agarro y una niña de rizos, rizos de carbón, dice que cambian de color, burra, si son cafés [*sic*].

Y María vuelve luego en la tarde, vuelve y platica con el portero que a veces toca el violín en su cuarto, que huele feo.

—Ya vámonos María.
 —¿Por qué, Gerardo? —le dice ella, él con su carota se ríe.
 —Pues me siento en el suelo.

VI

—En el colegio me dicen pulguita y nos toman una fotografía en un jardín que hay allí dentro y luego la ven los otros y dicen: "éste es pulguita".

—En mi casa no me dan dinero y con eso dan en la puerta pirulíes...

—¡Ay! los pirulíes... Los otros compran miles: hay verdes, colorados y amarillos y unos casi blancos y se les quita el papel despacito, que se resbala pegándose, que si no se rompe y ya no sirve, y luego los tiran todavía grandes y yo recojo uno y lo lavo mucho tiempo en la fuente; el agua es fría, y hay unas piedritas azules más bonitas que todo, más bonitas que las flores del árbol que hay por donde le dan medicinas a uno cuando le duele la barriga:

—Señor, me duele la barriga...

—Vaya a la enfermería y dígaselo a don José.

—...

—¡Ay! don José, ya no me duele (mejor que me siga doliendo, yo no me tomo eso blanco brinque y brinque).

Y por el corredor hay flores azules que se han caído del árbol, pero son más bonitas las piedras, mucho más.

Y el pirulí se pone duro con el agua de la fuente y se me pega a un diente y luego en la clase me dura casi todo el tiempo.

—¿Señor, 2 por 2?

—(¿Y para qué?)

—Síntese, un vale menos.

Los vales son papelitos verdes que nos dan y nos quitan cuando nos preguntan y hay un niño que me los roba.

En la tarde llega un señor flaco y se sienta y nos cuenta siempre de un señor pinocho, pero afuera llueve y es tarde y oscuro y hay charcos que se van formando en la tierra amarilla del patio y yo lloro lloro siempre llueve siempre y siempre es Pinocho.

VII

Ya no viene María por mí, ahora es un coche más chico que los demás que se llama Austin, y yo me voy en una cuevita que hay atrás con una niña que se llama Laura.

Laura no es nada, es Laura y habla casi igual que mi perro.

Laura es Laura.

Y me dió [sic] una esponja chiquita una vez en su jardín y Laura es Laura.

VIII

Las monjas comen muchos chícharos y hacen chocolate qye dan poquito, y cuando gritaron que me bajara de la azotea me encontré con un diablo chico todo polvoso, tirado en la

azotea con tanto sol, que lo dejé y me bajé y las monjas me dijeron diablo. Tontas, si está arriba.

—... y este es José que lo vendieron sus hermanos..

Es un librote que la que me platica se lo pone en las rodillas y pasa las páginas con una mano flaca, brillante como la página y seca porque de puro asco se la toqué...

Las monjas comen muchos chícharos.

IX

Me despertaron temprano, me vistieron con unos pantalones que me ponían y me quitaban antes. Pero antes tenían hilitos blancos enterrados y ahora me pusieron un moño blanco en un brazo, y me dieron una vela con otro moño y entré en una iglesia oscura y era tan bonito, que me comí un pedazo de la piel de mi mamá que estaba hincada también.

—Renuncio a Satanás, a sus pompas, y a sus...

—Satanás, pompas, qué bien Satanás como cueva, como frío, como persona que si quiero , Satanás, pompas y mi mano sobre el libro frío.

Y Laura encendió mi vela y se rió conmigo.

Laura es Laura.

X

Le regalaron mi perro a Guadalupe, pero una vez volvió cuando salíamos en el coche. Se me quedó viendo y lo quise mucho más que nunca...

...pero luego me lo volví a encontrar con Guadalupe y nos abrazamos y él me respiraba fuerte en la oreja...

Y ya volvió conmigo.

Cuando no estaba, fue como cuando hace tanta hambre, tanta, que todo se pone grande, grande y no se puede llorar.

Ahora si [sic] ya nos bajamos de la casa del árbol al mismo tiempo, y como ciruelas mitad y mitad, nada más que siempre se traga el hueso y yo no tengo para jugar a una cosa que los otros juegan. Ya hay uno flaco que los tiene pintados y se van con otro amigo suyo agarrado de su cuello.

Mi perro se tragó un hueso grande, de los de mediodía, y empezó a ponerse raro como a chiflar y yo le metí la mano dentro de la boca caliente, y luego casi todo el brazo y mi mano se encontró una cosa dura y la saqué y era el hueso.

Y mi perro y yos quedamos viendo, él sentado y yo parado.

XI

—Ya nos vamos

—Ya nos vamos, ¿llevo algo?
—Sí algo, o luego compramos cañas.
—¿Traes dinero?
—Tú traes.
—Bueno.

—Nuestros caballos son pequeños y mientras los ensillan, Laura y yo brincamos en el pajar y avisamos si alguna gallina ha hecho algo, bueno, un huevo.

Correr en el verde mundo.
A las tres nos tiramos.

—Una...
—Dos...
—¡¡Tres!!

¡Que [sic] fresca hierba!
Y los caballos sin nosotros que nos tiramos en plena carrera corretean y luego regresan resoplando a pastar junto a nosotros.

—Es pera.
—No, es canario.
—Canario con pera.
—No, es trampa.
—Mírales el cuello cuando arrancan la hierba, ¿lo hacemos?

Y no nos montamos y ellos mansos nos dejan resbalar por su cuello.

Carrera en el verde mundo.

Aire, nubes, cielo, alfalfa.

XII

—Schellings, pounds and pennies...
La niña junto a mí tiene trenzas y yo la imagino en el agua.
—...now, dears pay attention: the south west cost[sic]...
Préstame tu saca-puntas.
—Me lo robaron.
—Idiota.
—Idiota tú.
—Verás afuera.
—Verás...
—...And those brave men...
—No, métela más adentro y así no se cae...
Y pongo mi navaja en el pupitre de manera que haga música.
—You, stop or...

Afuera se oye lo que dicen en los salones y yo me escabullo al museo, que le llaman así porque tiene un tigre disecado y botellitas con piedras y semillas y hay muñecas japonesas y una colección de mariposas y yo me monto en el tigre y le saco aserrín por una oreja.

En el recreo levanto las faldas a casi todas las niñas.

XIII

Subió el niño a la azotea una tarde y el mundo era inmensi con luz en los confines.

De la casa de junto, la de los alemanes, surgió un canto más grande que el inmenso mundo.

Y en el espacio hubo vibraciones de infinita claridad y todo fué [sic] luz.

El niño descubrió la música.

XIV

El niño una tarde bajó al jardín, y había penumbra por las ramas y por la yerbabuena cantos de frescor escondido, y en el cielo altísimo subía perdiéndose sin olvidarse un canto acompañado, una sola nota de un ave triste.

Tomó el niño el palo de una escoba que sería cayado.

Púsose un sombrero como el de una estampa.

Y al pie de su árbol, entró en el misterio.

XV

—Tengo un cuento.

—¿Qué cuento?

—Mira esos perros que [sic] cochinos...

—Eso no se dice ni se mira.

—¿Por qué? ¿Y qué?

—¿Qué cuento?

—Uno.

—¿Saltamos?

—Ya no.

Laura hace espuma por la boca siempre que vamos de regreso.

Los caballos se ponen nerviosos por llegar y a veces les dejamos las riendas sueltas y atravesamos pueblitos entre remolinos de polvo, de perros, de niños que piden cinco centavos.

Y al llegar bebemos agua de jamaica y en el aire hay mucha luz.

XVI

—¿Te cuento el cuento?

—El del otro día...

—¿Cuál?

—Ese cuando íbamo por San Jerónimo...

—Claro.

Y Laura se peina despacio viendo al cielo.

XVII

—Ahora en la noche nos salimos por la escalera de atrás y yo llevo una manta y tú te traes tu hueso.

—Bueno.

—Te voy a enseñar a ver las estrellas.

—Bueno.

Y esa noche en el árbol, el niño hacía anteojos con sus manos y enfocaba dos estrellas. Prestábale su telescopio al perro y él miraba abajo, el rocío del césped.

—Te cuento un cuento y me tienes que oír [*sic*].

—Te oigo dormido.

—Te lo cuento a ti, a Laura y a un bichito que no tiene nombre.

Y el niño abraza al perro que tose un poco y luego lo pone de almoadá [*sic*] y viendo el cielo le relata...

XVIII

Pues era un astrónomo
y había descubierto dos estrellas
y cometa,
y se enamoró de los tres
y quiso saber su proveniencia...

Entonces Dios que le amaba, le mandó un sueño como aquel de Adán cuando Eva fué [*sic*] creada: un sueño de niño, de niño que mira a las nubes.

Pues se despertó siendo un pajarito menudo y gris y lo primero que hizo fué [*sic*], batiendo sus alas en la mañana, deshacerse del rocío, pequeño, brillante, a su medida. estaba parado en una rama y en ella había moras que eran dulcísimas. La rama, saltando un muro, daba a una calle, una calle de risa con empedrado y bardeada de casas, casas de gente con puerta y ventanas, con techo y palomas y con viejas sentadas al umbral en sillas bajitas.

—... qué niña rara.

—¿La atarantada de la lechera?
 —¡Ay! que niña rara...
 —no se le puede dejar de ver.
 —Qué será boba.
 —Pues ni tan boba, tiene maneras.
 —Que es muda.
 —¿Muda?
 —Mudísima.
 —Con el perdón.
 —¿Cómo?
 —Pues a mí me ha dado los buenos días, pero en la tarde.
 —En la tarde se dice: Buenas tardes.
 —Claro.
 —¿No es verdad?
 —Clarísimo.
 —Que allí viene...
 —Allí viene.
 —... Pues yo creo que Gudula está por casarse, hila todo el día.
 —Novio no tiene.
 —Lo ha de tener...

Y en secreto acercáronse a las otras:

—¿La vieron, está embrujada?
 —Una nunca sabe.
 —anda sin mirar al suelo, un día se va a tropezar.
 Y ni quien [sic] sepa que se ha caído.
 —Claro, como no da voces...
 —Igual que cuando llegó, como aparecida, nada más llegó.
 —Y así se ha de ir, yéndose.

XIX

—Perro, escucha. No duermas, ¿sabes cómo era ella?
 —Como quieras.
 —¿Y qué edad tenía?
 —La que quieras.
 —Pues era como la virgen cuando le anunció el ángel. Niña, niña blanca, como dormida, o sonámbula en un mundo de nubes. Cantaba al viento, cuando sólo él le escuchaba y cantaba llena de amor y un día descubrió sus pechos y los llenó de flores blancas y cantó, cantó a la niebla, la suya y la del paisaje, paisaje del lago con croar de ranas, con línea de juncos y latir de alas de pájaros de niebla...

Y luego erguida se cantó a sí misma y al sol tras la niebla que suave besó sus hombros y sus senos floridos, y su pie pequeño de danzarina acuática...

Y tomó una barca y sin remos la dejó al amor del río y descendió en otros parajes donde había un canto semejante al suyo.

XX

Y el pajarito con sus ojos oscuros y graves voló.

Segaban en el campo, habían segado y ahora descansaban.

Los zagales bebían vino claro:

—Tuve una vez una piedra que parecía ojo de gato.

—Y yo un perro mudo.

—Pues yo la cadena de mi abuelo.

—Y yo un rizo de una prima.

—Yo una semilla del árbol más alto.

—¿Y tú?

—Sí, ¿y tú?

—Yo, un crepúsculo.

Y todos le miraron sin comprender.

XXI

Regresó por diferente camino.

—Vete al mercado y me traes un cordero blanco.

(La mujer le encontró una mañana cuando fué [sic] a cortar hierbas para la ensalada, estaba pequeñito riendo entre las hierbas y lo llevó a su casa y le crió).

Saliendo cortó una hoja de geranio, la lagartija que descansaba en ella se escabulló.

Cambió el sabor de la hoja de geranio, la lagartija que descansaba en ella se escabulló.

Cambió el sabor de la hoja de eucalipto, y con ella se quedó.

—Corderos blancos...

—No.

De vuelta se puso el cielo hosco y a los azules se los tragarón nubes negras, y un estruendo vino al paisaje y cayó lluvia pesada.

El [sic] caminaba con el rostro al cielo y la lluvia le besaba apasionadamente, y él le respondía sonriendo.

En el puente, el agua crecida recibía más agua y él entró en el tumulto del río, y sus ondas abrazáronle besando su juventud.

Fué [sic] lanzado a una orilla.

En sus labios había sonrisa y paz y descanso.

Angeles [sic] de humedad y viento anunciaron la anulación del tiempo.
(El pajarito lo vió [sic] mirarse en un lago del paisaje eterno).

Removió el espejo del agua y cuando el agua fué [sic] tranquila se miró en ella:

—Yo.

—Tú no, yo.

Y en el agua se miró y miró el rostro de la niña que sonreía con igual sonrisa.

—Tú y yo.

—Nosotros.

Y tomándose de la mano se miraron a los ojos y sonreían.

Pasaron las edades, pasaron por su sonrisa. Eran dos estatuas de piedra inconmovible, frente a frente, las manos entrelazadas, mirándose, sonriéndose.

Y pasaron las edades...

Y los cuerpos de fuego se abrazaron y ascendieron luminosos al cielo infinito que les nombró estrella...

Y pasaron las edades...

Y la estrella se dividió y surgió un cometa.

Eran dos estrellas mirándose y una luz que viajaba redondeándolas.

...y el pajarito cantó con su voz menuda a la juventud eterna.

XXII

El niño recostado sobre el perro, sonriendo miraba dos estrellas.

Y el perro removiéndose le dijo:

—Es el alba, regresemos.

Y descendieron del árbol, al jardín que despertaba.

XXIII

EL PERRO: —¿Qué hizo Laura?

EL NIÑO: —¿Se casó?

SAN TARCICIO: —Laura se casó.

EL NIÑO: —¿Quién? ¿Quién se casó? Dime, bichito, ¿quién se casó?

EL BICHITO: —Laura se casó.

El chichicuilete llega con zancos y un velo de novia, y saludando a todos toma asiento en el hombro de San Tarcicio.

EL CHICHICUILOTE: —Se casó Panchita.

SAN TARCICIO: —Panchita es una de las once mil vírgenes.

EL BICHITO: —¿Y eso qué?

EL PERRO: —¿Cómo que qué?, yo he pasado angustias pero ahora ya tengo compañera, justamente la "señorita" de los alemanes.

SAN TARCICIO: —Castidad, moderación, ahinco, y qué se gana: piedras y una escupida del niño más pecoso.

EL PERRO: —Jí, jí...

EL CHICHICUILOTE: —Mi velo se me ha ensartado.

EL NIÑO: —¿Se te ha ensartado?, dime, ¿me has perdonado?

EL CHICHICUILOTE: —¿Perdonarte yo? Cómo no, pero cómo no y ¿tú qué has hecho?

EL NIÑO: —Yo ya no sé nada.

SAN TARCICIO: —Fé[sic], esperanza y caridad, y castidad, recuérdenlo bien. Míreme a mí, estoy aburridísimo, miren mi fleco demasiado alisado, ¿y por qué? porque soy mártir, porque tengo una corte de ángeles plumosos, chismosos, ¿y qué me dan? Agua de colonia para mis heridas, ¿y qué quiero yo? Platicar con los chicos que me apedrearon. Yo nunca tuve buen tino, además nunca jugaba. Y ahora, ¿de qué me sirve tener mi nombre inscrito en la mente dulcísima de una monja que no conozco?

EL CHICHICUILOTE: —¿Qué cosas! ¿Habéis visto que mi velo huele a yerbabuena?

EL PERRO: Oyeme [sic] bichito, ¿la yerbabuena se ve o se huele?

EL BICHITO: —Falange, falangita, metacarpo, perdón perro, se ve o se huele, al gusto. Y si tienes novia al gusto de ella y si alguien te ve comer sin que coma al mismo tiempo no comas, está dentro de las reglas del respeto propio.

EL CHICHICUILOTE: —Tra, tra, la, la, tin marín de do pingüé, me voy a casar.

EL NIÑO: —¡No! ¡No! Acuérdate de que me perdonaste.

EL CHICHICUILOTE: —Si hablas tan fuerte se me romperá más mi velo.

EL NIÑO: —¿No me perdonaste? Dímelo, ¿no me perdonaste?

EL CHICHICUILOTE: —Te digo que mi velo.

EL NIÑO: —Perdóname, chichicuilete, perdóname...

EL CHICHICUILOTE: —Y a propósito, ¿no has visto a Panchita?

El niño llorando, acariciando las patitas del chichicuilete:

—¡Perdóname!

EL PERRO: —¡Fuera de aquí todos!, ¡fuera!

SAN TARCICIO: —¡Ay! ¿Y por qué?, yo comía ciruelas.

EL PERRO: —¡Fuera de aquí, maricón!

SAN TARCICIO: —Angeles [sic] mirad...

Los ángeles llegan, vienen tejiendo ropa de niño.

ANGELES [sic] A CORO: —Vente niño.

SAN TARCICIO: —Voy señoras.

EL BICHITO: —Falange, falangita y, adiós, tengo que rectificar.

El perro se sienta sobre el chichicuilete que desaparece dejando sus zancos y su velo de novia; y mirando al niño que llora le dice:

—¿Comemos ciruelas?

XXIV

El niño y el perro se fueron de viaje, a las playas; mientras, el árbol creció un poco más y pájaros nuevos construyeron sus nidos en las ramas altas.

Llegó un día, como llegan las cosas, como las estaciones por ejemplo, cuando vienen las primeras lluvias, si el año es regular, entonces sabemos en que [sic] mes estamos ¿verdad?: llegó la niña durante la ausencia del niño y miró al árbol.

—¿No hay jardineros aquí? ¿Quiero subirme a ese árbol. [sic]

Gerardo el jardinero, que podaba cerca, le contesta que el árbol es del niño y del perro.

NIÑA: —¿Qué facha! No me importa, quiero subirme.

GERARDO: —Con el permiso de la señorita, voy por la escalera.

NIÑA: —Inés, Inesita. Me voy a subir por la barda, allí por donde está el cerco.

INÉS: —Niña, nos vamos a subir por la barda.

LAS DOS: —Ya está, sentémonos en esta tabla y esperemos al jardinero.

El cielo se pone claro y las aves se sueltan de las nubes y un vientecillo ondula el cabello de la niña.

Llega Gerardo con la escalera, Gerardo el jardinero que tiene las piernas flojas de tanto ponerse en cuclillas.

NIÑA: —Ya no hay necesidad, puede irse.

GERARDO: —¿No se ha hecho daño? ¿Por dónde subió? ¿Por la barda?

INÉS: —Por ningún lado, puede irse.

El perro en la playa, ladraba a un cangrejo, y el niño, cansado de no hacer nada, le dijo que ya estaban viejos los dos y que nada valía nada, que nada era nada y se puso a saltar a la pata coja.

XXV

—Mira perro, mira al mar.

—Mira niño, mira al mar.

—Barco velero que dice adiós, a quién quiera despedirse, gaviotas abiertas en la luz, pez enamorado del azul.

—Barco pesquero, hombres que se hunden hasta las rodillas en su presa.

—Ecos escondidos en la última vibración de las palmeras, nostalgia de monos en la redondez de los cocos.

—Luciérnaga pequeña, absurda y luminosa.

—En nuestros ojos brillan mil lunas.
—En nuestro pelo hay minas de sol.
—Caracol de la voz marina primo hermano de la sirena.
—De la sirena de dos colas, de la sirena de espalda verde, de la sirena de la sola nota.
—Canta perico, charla, voz de los negros.
—Mar, mar, mar...

Y el perro y el niño rehusan [*sic*] comprar collares de conchas.

—Para sus novias —dice la niña del diente de oro —, para sus novias, los señoritos.

Y el perro dice que no lo es.

Y el niño: mar, mar, mar...

XXVI

Habla el jardinero Gerardo con el árbol del niño:

—Ciruelo, niño grande siempre verde, que aún en el invierno ríes, mi abuelo te ha de haber plantado.

—No, fué [*sic*] una vieja que nunca tuvo amores, fué [*sic*] una vieja que me dejó caer de su boca ajosa. A veces pienso, cuando en mí no hay aves, que la vieja hizo de padre cuando me dejó caer en la tierra.

—Tu padre y tu madre serían la ciruela.

—Es verdad.

—Has crecido mucho, yo nunca te he podado.

—El niño te lo prohíbe.

—Habla poco el niño.

—Yo le escucho. Ayer escuché a la niña, y por mi savia sentí temores que corrían llegando hasta mi última hoja, aquella junto a una yema, la yema, que es flor. quiso [*sic*] abrirse, pero me adelantaría dolores y no la dejé.

—¿Te pesa el perro?

—Al principio sí, cuando era torpe, pero ahora me he acostumbrado. Antes me hería con sus uñas y ahora es suave como suave es el niño..

—¿Y la niña?

—¿La niña qué?

—Que si te pesa.

—Igual que tres pájaros, que dos, que nada. Y cuando sube canta como ellos, y me acaricia un poco y se mira las manos empolvadas. Yo quisiera que viniera la lluvia, el viento no me basta.

—¿Vendrán pronto tus ciruelas?

—Cómo [*sic*] siempre, tú lo has de saber.

—¿Y serán muchas?

—Cuenta mis yemas y luego, cuando florezca, cuenta mis flores: parte se la lleva el viento, otras las hormigas, pero hay pocas; el niño apenas corta una o dos ramitas floridas y al perro no le interesan. Cuando están pequeñas las ciruelas se confunden con las hojas, y

cuando ya amarillas las picotean los pájaros: y son esas las que el niño come, las demás las dejo caer a la tierra, pero la tierra no me quiere dar hijos, no sé si los tendré lejos de aquí, pero aquí abajo, tu jardín no me recibe, podas demasiado.

—¿Y qué quieres que haga?

—Nada, jardinero. Bebe agua tú, y tráeme para mi tronco una poca, que estoy triste.

XXVII

SAN TARCICIO: —Viento suave el que nos dobla como a las espigas, como espigas para el pan, para la hostia por la cual me ensangrentaron. Las espigas se inclinan como hermanas de una misma pena, se inclinan y se dejan al viento.

EL BICHITO: —Yo nunca he comido pan.

SAN TARCICIO: —¿Y has comulgado?

EL BICHITO: —¿Qué si he comulgado? ¿Qué es comulgar?

SAN TARCICIO: —Cerrar los ojos, abrir la boca para recibir algo tan liviano que nos pesa más que todo, más que la tristeza misma. Cerrar los ojos y abrir la boca y luego dentro de nosotros, Dios pequeño, inmenso de gozo.

EL BICHITO: —Nunca he comulgado.

SAN TARCICIO: —Nunca, tienes la cara gris.

EL BICHITO: —Es que sé que hay ciruelas envenenadas.

SAN TARCICIO: —¿Las que da el árbol del niño? Yo he comido, pero yo no cuento, ya no puedo morir. ¿Es verdad que hay ciruelas envenenadas? ¿Quién las ha envenenado? ¿El árbol mismo?

EL BICHITO: —El árbol calla, el árbol sabe mucho, no es él quién las envenena, y te digo que aún no han sido envenenadas pero lo serán.

SAN TARCICIO: —¿Pero por quién? ¿Por qué?

EL BICHITO: —Pues por el chichicuilote, que nunca perdonará al niño.

SAN TARCICIO: —Nunca estará conmigo. Panchita ni se acordará de él, y no tendrá ángel de la guarda.

EL BICHITO: —¿Para qué el ángel de la guarda? El tiene alas y tiene una sola idea, no necesita ángel de la guarda.

SAN TARCICIO: —Bichito, tienes la cara gris...

EL BICHITO: —Siempre estoy cansado.

SAN TARCICIO: —Bichito, tú no tienes ángel de la guarda.

BICHITO: —Pero tendré uno.

SAN TARCICIO: —¿Serás alguna vez niño?

BICHITO: —Claro, ¿no lo sabías? ¿No lo notabas en mi silencio? ¿Nunca me viste reír solo?

SAN TARCICIO: —¿Tú puedes reír, bichito?

BICHITO: —Cuando río pienso en mi madre, Tarcicio, en mi madre que me hará niño.

SAN TARCICIO: —Que cara gris, bichito, que cara gris...

Y flotando en el aire posaron lejos del árbol, donde el niño y la niña se conocían.

XXVIII

¿Qué es conocerse? Es conocerse en otro. Sí, ampliarse en otro, verse verdaderamente, pues uno solo, dentro, se pierde. Dentro de uno es el eco, el mismo juego infinito por las infinitas

soluciones. Es juego y se pueden hacer trampas. Uno puede dormirse y el otro viéndole así cambia el juego. Cambia las piezas como vidrios de caleidoscopio y uno despierta y mira dentro y dice: es mi vida, y dentro de él duerme la verdad. Es su vida, si [sic], suya, pero de él solo ¿cómo pues podrá saberla? Se despertará y verá el juego, su armonía, sus colores; dirá que es hermoso, sencillo, calmo y muy hondo pero volverá a dormir y el otro se volverá a cambiar las piezas, y ya despierto él seguirá diciendo: Es mi mi [sic] vida.

Pero el tenerla toda tuya es no tenerla, es morir en su propia vida, durmiendo dentro. La vida es para darla y sólo así es vida y sólo así vive el otro solitario, aquel otro que dormíase dentro.

Y así fórmanse los ríos, de aguas, no de una gota.

Y no se llora una sola lágrima, sería tan sólo un gesto, fórmula de llorar. Las lágrimas deben ser dos, una por cada ojo y luego muchas, y así llora.

Dios mismo no es uno, y sí es uno porque es tres, no tan sólo dos, sino tres.

Pero Dios ya no llora.

Al menos en la tierra.

Todo esto y aún más dormía dentro del niño.

Pero el niño conoció a la niña.

El bichito y San Tarcicio lo supieron cuando andaban flotando lejos del árbol, flotando en un viento que acaricia los trigos.

XXIX

EL CHICHICULOTE: —Claro que me dejé vender, pero pude haberme muerto, yo solo, porque sí, antes de ser comprado por el niño, pero todo está dicho ya. Aunque yo me divierto, aunque a veces me olvido, todo lo sé ya.

Fuí [sic] Faraón y no amé al Nilo, fuí momia al mismo tiempo que herrero. Vendí a mi mujer. Fuí monaguillo desesperado. Nunca he podido hacer nada completo. Nunca. Pero ahora, siendo lo que soy, puedo vengarme. Puedo impedir. Fuí un monaguillo desesperado, te digo. Besaba a una Magdalena olvidada en un ropero. Esperaba y tenía paciencia. Todos se iban y luego entraba yo en el ropero: olor a incienso, a pino, a nacimiento. La Magdalena me lloraba con sus ojos y su boca caliente de llorar se me abría, sus brazos de goznes me abrazaban, su pelo se empapaba de mis lágrimas. ¡Judía asquerosa! Yo era hombre en un ropero con una chillona vestida de morado. ¿Hombre? Nada, desesperado, monaguillo desesperado.

No me dá [sic] la gana que él haga lo que yo nunca he podido hacer. Lo que hubiera podido hacer.

Pero del niño, me he de vengar.

EL BICHITO: —¡Ay!, quiero ser niño, quiero ser niño. Ya no quiero ser niño. Ya no quiero escuchar. Quiero ser niño, quiero ser niño bueno. Madre, ¿todavía no me sientes? ¿Todavía eres una niña? ¿Sigues lavando ropa? Madre, ya quiero que me tengas. Encuéntrate a mi padre. No importa quién, sal en la noche a los caminos, déjate mirar, tírate en la yerba, madre, recibe mi semilla que tiembla en los muslos de mi padre. Quiero nacer, deja tú de ser niña. Déjame nacer, madre. Abraza a un hombre y sangra, sangra por mi bien.

XXX

LA NIÑA: —Jardín: ya no soy la noche sin comprender. Soy la noche tuya. Soy tallo, flor, soy verde. Soy tu latir y el mío, tu sangre de flores, mi sangre de mujer.

Siento tu calor en mis mejillas, tu fiebre como la mía, nuestra. Jardín, me ha mirado. Soy mujer.

Jardín, me cumplo, mi cuerpo se cumple. Soy como tú, cuando extendido eres la tierra y en tus entrañas presientes volcanes. Soy pájara, soy venada. Soy madre de generaciones. Jardín, me ha mirado, y sentí que su mirada me cumplía. Sentí el sabor de mi juventud, el de la suya.

Mis senos son lunas frías y dentro corren ríos de dulzuras, inacabables, con su correr dictado me van cantando mi nombre, mujer, mujer, mujer.

Su mirada me ha desnudado. ¿Sabes? Como bandada de pájaros, huyendo se fué [sic] el cielo mío de antes, y ahora mi nuevo cielo me ilumina, clarísimo, y yo me dejo mirar desnuda porque estoy cumplida.

Jardín, ¿duele ser madre?

¿Duele florecerte, así, como tú floreces?

¿Duele aguantar en tus ramas pájaros y vientos?

Jardín, ¿duele?

—Dulce, dulce, dulce...

XXXI

El niño: —Inés se ha cortado un poco el pelo.
Es un pequeño animal enjaulado en una ciudad.
Es un haz de hilos luminosos y chirriantes.
Es un pequeño sol consumiéndose en la tarde de un vaso de agua.
Es un pájaro anaranjado e insolente.
Es una niñera que ahoga niños en el pozo.
Es un cuete diminuto que atraviesa lo oscuro haciendo luces y escándalo.
Es el olor de una cabaña bajo un pajar.

Es el rebote de una pelota de goma mordida.
Es una paloma recién desplumada bajo un ala, revoloteando, dejando caer las últimas plumas que tardan en llegar, flotando.
Es un refresco de naranja donde los hielos se han derretido.
Es el atragantamiento de un perro que come pan.
Es el juego de la atmósfera en un aposento cerrado al mediodía.
Es la hijastra del judío errante.
Es el caer de un gran terrón por la pendiente blanda de un monte húmedo de lluvia.
Es la herida circular en un tronco al arrancar la rama de savia clara y tibia.
Es el grito de mil gaviotas en una roca plana al atardecer.
Es nada.
Inés se ha cortado un poco el pelo.

XXXII

SAN TARCICIO: —¡Oh!, que [sic] dolor de cabeza tuve esa mañana, y tú hablas de tu madre, pues la tendrás, yo la tuve. Todo existe. Quizás seas tú un niño criminal de esos que salen en el periódico. Te gustará ofrecer flores y dentro de tí [sic] tendrás un algo que te empuje a ser desgraciado. Amarás a tu madre y en furtivas desilusiones basarás toda tu tragedia.

¡Oh! que [sic] dolor de cabeza tuve esa mañana. El pelo rubio de mi madre, al brillo del sol, casi me hizo vomitar, y la odié un segundo, un instante mil años luz. Y luego vino la tarde y decidí acabar con todo. Esto yo no lo sabía pero ahora lo sé. Fué [sic] esa tarde. Decidí ser mártir. Adopté desde entonces una actitud provocativa. Fuí [sic] bueno, me dí [sic] maña para que se me notara. Miraba a los ojos de los niños con un aire de jarabe y les decía: sed buenos. Ellos rechinaban los dientes y ya desde entonces amontonaban piedras y ejercitaban su puntería. Luego vino un ángel al cual yo no engañaba ni podía engañar y me dijo al oído que ahora ya era demasiado tarde. Que había que jugar bien y hasta lo último, y yo me ví perdido. Aún no era hombre, quizás ni lo podría haber sido y me dí [sic] cuenta de todo lo que perdería por una sola tarde en uno de cuyos instantes recordé que odié a mi madre. Mil años luz hace de aquella mañana.

EL BICHITO: —Pero yo no odiaré a mi madre, yo quiero a mi madre, yo no puedo seguir flotando, ya no puedo, ya no tengo fuerzas para ser nadie. Quiero ser.

EL CHICHICUILOTE: —Querer ser. Ser y luego volver a no querer ser y seguir siendo por siempre. Seguir la cadena dictada de ser, sin un instante de descanso. Ser. Y tú gimes ya antes. Gemirás ya sin remedio, cuando seas. Tú solo te podrás consolar y no lo harás en el caos de tu angustia, y sólo aumentarás el poder eterno de ser.

SAN TARCICIO: —Y el camino a tu descanso será eterno como eterno es Dios.

EL BICHITO: —Pero un instante me puede salvar, un instante en que yo comprenda todo y ame tanto que Dios me ame y me retenga y no me deje apartarme.

SAN TARCICIO: — Bichito, bichito...

EL CHICHICUILOTE: —Venganza, venganza para seguir siendo.

EL BICHITO: —Madre, madre...

SAN TARCICIO: —Madre, madre... y ¿acaso sabrá ella de tus angustias? Te parirá y en los dolores odiará a tu padre, y tú nacerás marcado, y verás a las mujeres y se te pondrá la cara gris como ahora, y las tendrás, y ellas te lanzarán a un hombre sin fin, no sólo de su carne, de todo, de poseer todo y vendrán tormentas de hastío. Yo no probé mujer, mi madre fué

[sic] dulce, es por esto que soy mártir menos y mi pureza es tanta que resulta desabrida y mi blancura es tanta que no es color.

EL CHICHICUILOTE: —Déjale ya.

SAN TARCICIO: —¿Y dejarás tú al niño?

EL CHICHICUILOTE: —No puedo, demasiado audaz es su existencia. No puede poseer todo tan pronto, no debe, y como lo hará...

EL BICHITO: Dejad que los niños vengan a mí...

SAN TARCICIO: —¡Insolente!

EL CHICHICUILOTE: —Déjale, está borracho de no ser.

XXXIII

LA NIÑA: —¿Te pongo nombre?

EL NIÑO: —¿Acaso te llamo a tí [sic] por el tuyo?

LA NIÑA: —No, yo soy un aire, soy tu, soy flor, soy un botón tuyo, algo que se te ha caído y que tú recoges.

EL NIÑO: —Opaca la luz de mi alma.

LA NIÑA: —Me aburres.

EL NIÑO: —Ponte de perfil.

LA NIÑA: —No, porque me ves.

EL NIÑO: —Opaca la luz de mi alma.

LA NIÑA: —Ya estoy de perfil, mírame.

EL NIÑO: —¿Mirarte yo?, ¿y para qué?

LA NIÑA: —Opaca la luz de tu alma.

EL NIÑO: —Dame tu mano, cerremos los ojos.

LA NIÑA: —Opaca la luz del alma...

XXXIV

EL PERRO: —Aquí va a pasar algo, lo sé, ayer que hacía el amor con la señorita de los alemanes, en el justo momento de caerse el mundo, lo supe. Va a pasar algo yo no lo puedo impedir.

Pasa la india de los chichicuילות, y Panchita dice en falsete:

—¡Chichicuילותees! ¡Chichicuילותitoos vivooos!

El perro corre a la barda de césped y ladra desesperado, asalta la verja y ladra, gime, se tira de cara al sol y dice: aquí va a pasar algo.

XXXV

EL CHICHICUILOTE: —Y sin embargo yo nunca he visto las auroras boreales. Cataratas de luz en el mundo frío. Alma de oso. Alma de leopardo. Disco de sol blanco y el tam-tam de los negros. Fornicar. Es de día o es de noche. Lento es mi viaje porque divago. Llegará el día empapado de rocío y los niños correrán por las laderas, ¿cortar flores? Imposible. Tocar mejillas, hundir la mano en matas de cabellos, en matas de flores apretadas, ver lo hondo de

los ríos por donde los peces se guarecen. Si pudiera llorar, verme en otros ojos y llorar, entonces..., entonces... Pero siempre ha sido tarde, nadie me ha reconocido hermano, ¿saberse dormido, velado por una mujer callada como gato agazapado? ¿Despertarse en sus muslos, desmayarse en sus hombros? Hipo.

Lento es mi viaje, divago.

Pero no he de llegar tarde, verteré mi veneno en la última fruta de la última rama y ni aún así quedaré yo inmune. Ya no odio. El hastío me envenena.

¡Oh!, suspiro de mujer, garganta de paloma ¡sálvame! ¿Sálvame? ¿Y de qué me salvarías?

Niño, niño, aunque no me escuches: Serás hombre.

XXXVI

LOS ÁNGELES: —Niño, no te remuevas tanto que nos tires.

SAN TARCICIO: —Perdón, perdonen.

UN ÁNGEL: —Niño, pon los brazos en cruz para enredar mi mata, ya casi acabo.

SAN TARCICIO: —¿Y si no lo hago?

EL ÁNGEL: — Niño, niño, ¿Eres mártir, o no lo eres?

SAN TARCICIO: —¿Y me peinarás después?

EL ÁNGEL: —Claro, si estoy a tu servicio.

SAN TARCICIO: —(Si pudiera escupir).

EL ÁNGEL: —¿Malos pensamientos?

SAN TARCICIO: —Tú vuelas lindo.

EL ÁNGEL: —¡Ah!, si [*sic*].

SAN TARCICIO: —(Mierda).

EL ÁNGEL: —Niño, no te distraigas, no acabaré nunca.

SAN TARCICIO: —Abajo nos ponen aureolas de peltre.

EL ÁNGEL: —Lo sé. Además nos condecoran con piernas y corazones.

SAN TARCICIO: —Y con lenguas, la mía ya no arde, una vez dijo Amor.

EL ÁNGEL: —Nadie lo supo.

SAN TARCICIO: —Nadie.

EL ÁNGEL: —He acabado, puedes irte.

SAN TARCICIO: —¿Y no me peinas?

EL ÁNGEL: —Sí, sí, luego. Vé [*sic*].

XXXVII

EL BICHITO LLORANDO: —Madre, madre.

LA COMADRONA: —¡Y qué gritón!

LA MADRE: —Cierran las ventanas, abran las ventanas, no, no quiero nada...

EL BICHITO: —Madre, madre.

LA TÍA: —Ernesto, Ernestito, apuesto a que pesas cinco kilos.

LA COMADRONA: —Ya está, mañana le cambiamos.

EL BICHITO: —Madre, madre.

LA TÍA: —Un cristiano más, qué bueno.

LA COMADRONA: —Vuelvo mañana.

LA TÍA: —Vaya con dios.

EL BICHITO: —Madre, madre.

LA TÍA: —¿Qué quiere mi niño, qué quiere?

LA MADRE: —Llévenselo, váyanse todos, ¡llévenselo!

XXXVIII

El niño y la niña en el árbol. El jardín íntimo y receloso. Temblor de flores. Viento ligero. Agua subterránea. Canto del mundo, aún no hay estrellas. Las nubes se estacionan y miran, trinos en los árboles vecinos, altos.

EL NIÑO: —¿Y San Tarcicio?

LA NIÑA: —También.

EL NIÑO: —¿Y el chichicuilote?

LA NIÑA: —También.

EL NIÑO: —¿Y el bichito?

LA NIÑA: —También.

EL NIÑO: —¿Y yo? Dime, ¿y yo?

LA NIÑA: —Tú, ¿tú? ¿Pregunto yo por mis ojos cuando te ven? ¿Ríen mis labios cuando en los tuyos leo? Tú ¿y yo?

EL NIÑO: —Tú, jardín, tú, árbol, hormiga, camino tuyo que me hiere.

LA NIÑA: —Hay viento de ángeles, estás temblando...

EL NIÑO: —Se te ha puesta fría la nariz fina, diríase que presientes.

LA NIÑA: —Me presiento ya desde antes, te presentí desde antes. Viento de ángeles.

EL NIÑO: —Descansa tu mano, mira, no es nada. Es línea, es gesto de nube.

LA NIÑA: —Niebla.

—Niebla.

—Me dueles.

El niño se levanta y acaricia la nuca de la niña. Ella mira al cielo. Sube el niño por las ramas y el árbol agitado le da su último fruto. El niño lo ofrece a la niña:

—Toma es savia.

—Tú corres dentro.

—Y tú.

—Es savia.

La niña muerde la fruta y sus labios se empapan del jugo y el niño la besa.

Aparecen las primeras estrellas y el cielo se pone frío.

Los niños abrazados miran absortos.

—Amor.

—Amor...

Ladra un perro, ladra...

Miran las estrellas, viénese la noche.

Y no hay nada.

Antonio Souza, *El niño y el árbol*, Los presentes, México, 1955.

Niños

V

Canto de volúmenes.
Voz de lo que encierran.

Canto libre de la piedra
virgen del cincel.
Voz de su color
de su pero y de su sombra.

Comunidad de piedras sin valor
Silencio de sus apoyos.

Canto del ave que vuela.
Geometría de sus alas,
que en curva se eternizan.
Su sombra va huyendo
del paisaje permanente.
Su sombra va calmando
por levísimos instantes.

Canto de la roca inmune
a los vientos y mareas.
Imperceptible erosión
de su rugosa superficie.

Banal canto de los niños
que juegan en la playa
frente a un mar sin fondo,
que lame cordilleras.
Signo infalible de vida
que despiden sus gargantas.
Gritos de gozo inconsciente
de la trascendencia de ser.

Pequeñas existencias
que juegan con las conchas,
que siendo como ellos banales,
guardan su marino secreto
y pierden su color
al ser olvidadas
en la caja de cartón.

Fragmento "V" del poema "Niños" extraído de
Antonio Souza, *Arenas*, México, Gráfica
Panamericana, 1949, pp.23-24.

El negro

I

En la retina del negro dormido el brillo del mar, en su sueño el azul de las olas en marejadas, hundiéndole en sopores de caliente tierra, a la sombra de las palmas.

Duerme el negro en su selva. Por la vereda, tangente a su talón, caen las hojas en los centros de luz y en las sombras que la enramada causa y que cambian a giros de viento caliente que abraza los miembros del que duerme.

Por la vereda se alejó de la aldea y de ella viene un tam-tam que se funde en el todo de luces y verdes, cálidos y sombríos: tonos y sueños del negro y las bestias alertas y despiertas, de la flor por abrirse, y la angustia del ataque inesperado.

Ojos clarísimos miran al negro dormido, ojos de transparente cristal animal, caliente mirada ingenua que espera, preparada a toda sorpresa, y en los músculos agilidad acumulada para las cumbres y las copas.

El agua canta lejos y fundida de renuevo a las respiraciones cautelosas.

En la aldea, los techos de las chozas son geometría de picos, baja, para las nubes y los montes que con desgana o persistencia, son formas de equilibrio.

La paja ya reseca es albergue de insectos que chirrían en la luz (sus antenas, entre las briznas de paja).

A la sombra del interior, el piso suavizado, muelen los granos las mujeres y al sol, por los umbrales, hay sonido de collares y de dientes blancos.

Los negros ríen en el continente.

Un negro duerme un poco lejos de los suyos.

Hay una bestia que se mira en el agua, un poco lejos del negro y en el reflejo hay una melena de estrictos rizos y una lengua de suavidad de carne. Los ojos miran su figura y las garras en la yerba se retienen.

La bestia se mira: el negro duerme.

El tam-tam se llega suave por las frutas plenas de puntitos y por el agua.

Si la bestia durmiera tumbada en la caliente tierra y el negro bebiera de aquella agua que refleja, el tam-tam llamaría a una paz, plena de color.

II

En el sueño del negro las ondas se encrespan para dar lugar a una clama luminosa. En ella las aguas de transparencia muestran al fondo negras manchas que como peces de temor aparecen con sobresalto.

El agua es azul.

El negro se incorpora en su sueño y la fiera vierte su aliento por las matas, que caen verdes y flácidas por los hombros del negro.

Hay un remolino en la clara agua, un pez oscuro muestra sus absortos ojos y su muda boca quiere pronunciar.

¡¡No!!

La fiera sonríe y sus dientes como pequeñas joyas en la gruta de sus fauces muestran sus picos.

¡¡No!! ¡¡No!! ¡¡No!!

El negro de ojos de pez bailotea en la vereda.

La bestia sonríe y comba su cuello mostrando su melena.
El negro gesticula
La bestia se lanza

III

La mano del negro, los dedos entre los rizos.
Desnudo el negro.
La fiera y el negro se extasían en la lucha.
En lenguaje de gestos ambos por vivir. Por vivir más. Por seguir viviendo.
La bestia se miraba en el agua. El negro soñaba en ella, azul marejada. Lucha por el azul, intensificar el azul, más agua, más bestia. ¿Querrá la bestia de nuevo mirarse en el agua?
¿Querrá el negro seguir soñando?
Y el tam-tam les llega a ambos. El negro lo escucha y su mano se refuerza en los rizos: la bestia carga y su árida lengua se enjuaga de carne negra.

IV

La lucha es brevísima. Será brevísima (en las constelaciones un negro luchando con una bestia).
¡¡No!! ¡¡No!! ¡¡No!!
Y la bestia se hipnotiza con este No repetido y melodioso y sus ojos se dulcifican de certidumbre.
El negro huele a carne, carne de hombre con miedo, carne de selva.
Y la mano y la melena son el vértices de un remolino en la selva: los árboles y la luz por ellos filtrada, en ellos convergen y las latísimas aves de rapiña trazan el círculo máximo.
¡¡No!! ¡¡No!! ¡¡No!!
negro color de tierra embebida y ciega, tierra de verdes, como si Adán hubiera permanecido dormido, mientras todo en su derredor se creaba con pujanza, y el rayo de sol primero en su piel quemara con negro brillo.

¡¡No!! ¡¡No!! y la mano se enamora aún más de la melena. Mano que trazó senderos (primero con la vista; negro mirando en la brumosa selva: <<de aquí donde estoy a allá donde vislumbro un sendero>>). Las manos del negro elevadas al cielo en vértigo de adoración: una trunca pirámide, un brillante rostro de rojos y cadmios, una disciplinada greca repetida como letanía.
El aliento del negro en las selvas de antes. Su torso por los troncos de las palmeras, mismo brillo, mismo al tacto del viento.
Y la bestia carga y algún músculo en el brazo cede intuitivo.
¡¡No!! ¡¡No!! ¡¡No!!

V

En el cerebro de la bestia, música de negaciones y de tam-tam.
En la bestia, el caos de azules, de aguas; y el crudo reclamo de sangre: brotará de esta carne negra un chorro tibio de defensa y en mi lengua habrá de nuevo sabor de selvas.

Su mano me acaricia la melena y su danza me comunica avisos de huida. El sigilo de los peces y el batir de alas en mi siesta. Dormiré mi sueño, satisfecho, y el agua, ya morada, ocultará luces de las presas por venir.

VI

En el negro el vértigo del pánico e intentos de diálogo con el miedo que se prensa a sus fibras y le dicta su baile estático.

Un hambre se inculca en el torso y un deseo de descanso en su nuca y un sueño se posa en sus párpados y un caos de azules submarinos vibra modulado por sus ojos.

De súbito un rayo amarillo cruza su paisaje y un color nuevo por sus venas sáltale al cerebro que gira ya muy alto.

No, No, No,

y su voz ya consintiendo, dulcifica las fauces de la bestia que le hiere, y el chorro de sangre en su garganta le llega en borbotones mansos.

La bestia toma al negro yacente que la niega dulce y los tam-tames se van por el agua.

El negro abrazado a la melena disminuye su presión y con languidez entra al paisaje de la bestia.

El río se mece

El río se mece
en el campo
y su agua verde
tolera barcas.
En invierno nadie se baña,
en otras estaciones,
supongo,
habrá gritos y nados,
por el río verde,
que tolera barcas.

Antonio Souza, “El río se mece” en *Pequeño viaje* (enero-marzo 1950), México, Colección Aquelarre, 1951, p. 32.

Esa mirada de sueño

Esa mirada de sueño
que presagian
el abrazo cotidiano:
la señora
de mascaradas y sombrero
y él
con un cigarro pequeño.
Hablan de las ciudades
y ríen para ellos solos,
de cosas que no entiendo.

Antonio Souza, “Esa mirada de sueño” en *Pequeño viaje* (enero-marzo 1950), México, Colección Aquelarre, 1951, p. 34.

Pero que hacías tú

¿Pero que hacías tú
junto al lago?
¿Cómo supiste que yo
llegaría en este siglo?
¿Cómo pudimos vernos?

Frugalísimo retrato
guardo
de tu imagen
junto al lago.

Antonio Souza, “Pero que hacías tú” en *Pequeño viaje* (enero-marzo 1950), México, Colección Aquelarre, 1951, p. 89.

En esta nube

En esta nube
soy nada.
Hay tanto espacio
que no cuento.
Es por esto
que descanso
sin resentimiento.

Antonio Souza, “En esta nube” en *Pequeño viaje* (enero-marzo 1950), México, Colección Aquelarre, 1951, p. 141.

APÉNDICE 2

CATÁLOGO DE EXPOSICIONES DE LA GALERÍA DE ANTONIO SOUZA, 1956-1968

El presente catálogo toma como punto de partida aquél incluido en el libro de Delmari Romero Keith, *Antonio Souza. Vanguardia de una época*. Hemos reconstruido y enriquecido dicho catálogo a partir de una búsqueda extensa tanto en reseñas periodísticas como en libros especializados de los artistas expuestos en la GAS, para así otorgar un panorama completo sobre la agenda que siguió la galería a lo largo de sus 12 años de vida. Las nuevas aportaciones y correcciones a este listado estarán marcadas en cursivas negritas, a la vez que, cuando resulte necesario, se indicará en una nota al pie la procedencia de dichos datos. Asimismo, a la lista original se le ha agregado una columna nueva: "obras", con la intención de ofrecer un primer acercamiento a la reconstrucción del catálogo visual del recinto de Souza.

FECHA	EXPOSICIÓN	OBRAS
1956		
20 abril	Inauguración de la Galería de Antonio Souza. Obra de Rufino Tamayo.	Rufino Tamayo, <i>Perros aullando a la luna</i> , s/f ⁴⁴⁸ ; <i>El hombre del teléfono</i> , 1956, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. ⁴⁴⁹
2 junio - <i>septiembre</i>	Exposición colectiva: John Bageris, Bruno Barborini, Bernard Buffet, Manuel Felguérez, Leonora Carrington, Gunther Gerzso, Alberto Giacometti, Mathías Goeritz, Thorkild Hansen, Wolf Khan, Earl Kerkam, Al Kresh, Wolfgang Paalen, André Vandenbroeck, Carlos Mérida.	André Vandenbroeck, <i>La cascada</i> ; Leonora Carrington, <i>Anuba</i> , títere; Thorkild Hansen, <i>Príncipe Hamlet</i> ; Manuel Felguérez, <i>Abiertamente</i> ; Wolf Khan, <i>El artista en su estudio</i> ; Earl Kerkam, <i>Autorretrato</i> . ⁴⁵⁰
<i>junio - julio</i>	<i>Jean Lurçat</i> ⁴⁵¹	Jean Lurçat, <i>La escalera</i> . ⁴⁵²
2 Agosto	Thorkild Hansen	
4 septiembre - <i>octubre</i>	Rufino Tamayo	Rufino Tamayo, <i>Niño contento</i> ; <i>Estrellas errantes</i> , 1956, óleo sobre tela,

⁴⁴⁸ Elena Poniatowska, "La publicidad y Tamayo" en *Novedades*, (México, D.F.), 18 abril 1956, p. 1.

⁴⁴⁹ Margarita Nelken, "Tamayo el renovador", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 6 mayo de 1956, p. 4.

⁴⁵⁰ Anónimo, "Exposición en la Galería del Señor Souza" en *Excélsior*, (México, D.F.), 6 julio 1956, p. 3-b.

⁴⁵¹ "Surrealistically conceived paintings in oil or gouache by the french artist Jean Lurcat are being shown at this time at the recently opened gallery Antonio Souza [sic] (Calle de Génova 61)"; tomado de "Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXII: 1956, núm. 7, p. 42.

⁴⁵² Margarita Nelken, "La fuerza plástica del 'Stilleben'", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 10 junio 1956, p. 9.

		100 x 80 cm; <i>Pájaro espectral</i> ; <i>Hombre que ríe</i> ⁴⁵³ . <i>Brindis [a la alegría]</i> , 1956, vinelita sobre tela, 80 x 100 cm; <i>Buscador de estrellas</i> , 1956, vinelita sobre tela, 100 x 80 cm ⁴⁵⁴ . <i>Cuarto menguante</i> ⁴⁵⁵ .
30 octubre	De Renoir a Matisse: Renoir, Manet, Cézanne, Matisse, Derain, Modigliani, Marie Laurenein, Chagall y Degas (fuera del catálogo) ⁴⁵⁶ .	Renoir, "Jovencita con sombrero y velo", 1879, pastel, 28 x 17.5 cm; Renoir, "Canoa en la Grenouillere"; Renoir, "Bañista" [número 9 en el catálogo]; Renoir, "Baile en el campo" (boceto para el cuadro de 1883); Cézanne, "Autorretrato", lápiz crayón; Cézanne, "Monte Sainte Victorie", dibujo acuarelado; Cézanne, "Paisaje con árboles", lápiz crayón; Matisse, "Cabeza de mujer" (número 24 del catálogo); Chagall, "Autorretrato", pluma y tinta; Manet, "Paseo a la orilla del mar"; Degas, "Jinete" ⁴⁵⁷ .
6 diciembre	Gunther Gerzso	Gunther Gerzso, <i>Figura blanca N° 1</i> ; <i>Figura blanca N° 2</i> ; <i>Cabeza</i> ; <i>Paisaje de San Ángel</i> ; <i>Paisaje oculto</i> (Colección Antonio Souza); <i>Paisaje en blanco y azul</i> ; <i>Perfil</i> ; <i>Muros</i> ; <i>Lugar arcaico</i> ; <i>Personaje</i> (Colección Luz Souza de Souza); <i>Paisaje</i> (Colección Jacques Gelman); <i>La montaña</i> ; <i>Estructura antigua</i> (Colección Marcel Aubry); <i>Invierno</i> ; <i>Paisaje de Tlaxcala</i> ; <i>Volcán</i> (Colección Bernard J. Ridder); <i>Figura</i> ; <i>Vegetación</i> ; <i>Árboles en invierno</i> ; <i>Personaje</i> ; <i>Hombre sentado</i> ; <i>Tierra colorada</i> ; <i>Pareja</i> ; <i>Pueblo</i> ; <i>Mediodía</i> ⁴⁵⁸ .

⁴⁵³ Margarita Nelken, "La de Rufino Tamayo" en *Excélsior*, (México, D.F.), 7 septiembre 1956, p. 8-b.

⁴⁵⁴ Magda Santiago, "Dice Tamayo —el muralismo no es popular" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 9 septiembre 1956, p. 3.

⁴⁵⁵ Margarita Nelken, "De la maduración y de la madurez de Tamayo", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 9 de septiembre de 1956, p. 3.

⁴⁵⁶ J. J. Crespo de la Serna, "De Renoir a Matisse en México y otra exposición de artistas españoles", en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 11 noviembre 1956, p. 4.

⁴⁵⁷ *Idem*.

⁴⁵⁸ Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1956, suplemento del núm. 26 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1957, p. 55.

1957		
enero	Gunther Gerzso (continuación)⁴⁵⁹.	
7 febrero	Alice Rahon "Los Gatos"	Alice Rahon, <i>La gata "Escarcha"; El escondite; El puente de los gatos; El miedo, La gata blanca; Dos hermanos; El "deslumbrado"; La llorona; A la orilla del río; La ronda; Tres y cuatro; El gato de la granja; La clarividente; Paseo en la primavera; El gato sobre-entendido; El baile de las hormigas; Su majestad y la luna; Pidiendo posada; El gato de la fábrica; Trío; Los soñadores; La alborada del gato; La veda; El crepúsculo de los gatos</i> ⁴⁶⁰ .
12 marzo - abril	Miguel Covarrubias (homenaje)	Dibujos a tinta: <i>La esposa del General Chini</i>, ilustración para el libro "China" de Marc Shadourne (32 x 23 cms.), circa 1932. Col. Harry Block; Original para "Batouala", Novela de René Maran (45-x 32 cms.), 1932. Col. Frederick Davis; <i>Mujer Bentu</i> (27 x 17), 1932. Col. Dr. Daniel Rubin de la Borbolla; <i>Bantues</i> (23 x 29 cms.), 1932. Col. Dr. Daniel Rubin de la Borbolla; <i>Yucateca</i> (28 x 22 cms.), 1950. Col. Dr. Daniel Rubin de la Borbolla. Pasteles: Escenografía para "Las manos de Dios" (22 x 28 cms.), agosto 1956, Col. Carlos Solórzano; Vestuario para "Las manos de Dios" (33 x 25 cms.) agosto 1956, Col. Carlos Solórzano. Acuarelas: <i>William Huntington Wright "SS Vandine"</i> (36 x 26 cms.), circa 1925. Col. Guillermo Échaniz; <i>John D. Rockefeller</i> (32 x 25 cms.), 1925, Col. Guillermo Échaniz; <i>Personaje no identificado</i> (38 x 26 cms.), 1925, Col. Guillermo Échaniz; <i>Filatelista</i> (24 x 32 cms.), circa 1925, Col. Guillermo

⁴⁵⁹ "Experimental compositions by Gunther Gerszo were shown in the course of the foregone month at the Galerías Souza (Calle de Génova 61)", tomado de "Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXIII: 1957, núm. 2, p. 43.

⁴⁶⁰ Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1957, suplemento del núm. 27 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1958, p. 10.

		Échaniz; <i>Señora</i> (28 x 22 cms.), circa 1925, Col. Guillermo Échaniz; <i>Ensayo</i> (29 x 48 cms.), circa 1925, Col. Roberto Montenegro; <i>Madre e hija</i>, original para el libro "Negro Drawings" (27 x 21 cms.), circa 1927, Col. Harry Block; <i>Emperador Hirohito</i> (24 x 17 cms.), circa 1936, Col. Guillermo Échaniz; <i>¿Goering?</i> (20 x 16 cms.), circa 1936, Col. Guillermo Échaniz; <i>Personaje Hindú</i> (26 x 18 cms.), circa 1936. Col. Guillermo Échaniz; <i>Mujer y niño Bantues</i> (35 x 25 cms.) 1936. Col. Dr. Daniel Rubin de la Borbolla; <i>En Taxco</i> (26 x 37) 1936. Col. Valente Souza; Proyecto para el fresco del Bar del Hotel Ritz en Mexico (21 x 50 cms.), circa 1936. Col. Frederick Davis; Proyecto para la cubierta de "Green Mantions" (50 x 35 cms.) circa 1936, Col. William Spratling; <i>Indios Mazatecos</i> (34 x 25 cms.), 1943. Col. Dr. Daniel Rubin de la Borbolla; <i>Tehuana de Juchitán</i> (38 x 29 cms.), 1944. Col. Dr. Daniel Rubin de la Borbolla; Original para el libro "Mexico South" (31 x 32 cms.) (50 x 35 cms.) circa 1948. Col. William Spratling; <i>Retrato de mulata</i> (38 x 29 cms.), 1948. Col. Dr. Daniel Rubin de la Borbolla; <i>Cabeza de Indonesio</i> (24 x 20 cms.), 1948. Col. Dr. Daniel Rubin de la Borbolla; <i>Paisaje de Veracruz</i> (36 x 51 cms.), circa 1950. Col. William Spratling; Proyecto para el fresco "El pez de plata" (30 x 57 cms.), circa 1950. Col. William Spratling; <i>Paisaje Tropical</i> (50 x 36 cms.), circa 1950. Col. William Spratling; <i>Bañistas Balinesas</i> (55 x 39 cms.), circa 1950. Col. Adolfo Riveroll; <i>Mercado de Oaxaca</i> (55 x 38 cms.). Col. Josue Saenz; <i>Retrato de niña</i> (46 x 36 cms.), 1956. Col. Enrique Beraha. Óleos: <i>Cuatro Tehuanas</i> (60 x 76 cms.), 1951. Col. Arturo de Córdoba; <i>Retrato de la Sra. Alegre de Misrachi</i> (55 x 40 cms.), 1953. Col. Alberto Misrachi;
--	--	--

		<i>Estación de tren de Tehuantepec</i> (75 x 60 cms.), 1953. Col. Carlos Trouyet; <i>EI hueso</i> (77 x 62 cms.), 1954. Col. Museo Nacional de Artes Plásticas; <i>Pescadoras Balinesas</i> (60 x 75 cms.), 1955. Col. Carlos Trouyet; <i>Mercado Balines</i> (74 x 60 cms.), 1955. Col. Alberto Misrachi. ⁴⁶¹
9 mayo - junio	Leonora Carrington "Tapices"	<i>EI basilisco; Incubación; Tregua; Treasure hunt; Regeneración; Lurks; Riddle; Estrella-León; Griffmington at Carrington hall; Trauma; Fenix-Duet; No me finjas Jorge; Traslado de imperio; Carta de una manta [sic] religiosa a otra portuguesa; Medium; Bogrón alado; Complejo de Fénix; Enigma; Turismo.</i> ⁴⁶²
julio	Henry Julie	<i>Aurora boreal</i> ⁴⁶³ ; <i>Flores</i> ⁴⁶⁴ .
15 agosto - septiembre	Juan Soriano	Muestra compuesta por "19 óleos, 3 acuarelas y 10 cerámicas" ⁴⁶⁵ , entre ellos: <i>La hija de Rapaccini; Calaveras y Motocicleta roja</i> ⁴⁶⁶ . <i>Espejos, Letras, Retrato de una filósofa</i> ⁴⁶⁷ .
7 noviembre	Exposición colectiva: Bruno Barborini, Pedro Coronel, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Lothar Kestenbaum, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Roger von Gunten	

⁴⁶¹ *Ibid*, p. 12.

⁴⁶² *Ibid*, p. 18.

⁴⁶³ J. J. Crespo de la Serna, "Exposiciones de Martin Kauffman, J. Faber Himbert y Henri Julie" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 21 julio 1957, pp. 6-7.

⁴⁶⁴ Margarita Nelken, "En torno a las flores", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 28 julio 1957, p. 2.

⁴⁶⁵ Anónimo, "Exposición Juan Soriano" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), septiembre 1957, s.p.

⁴⁶⁶ Paul Westheim, "Juan Soriano" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 8 septiembre 1957, p. 6.

⁴⁶⁷ Margarita Nelken, "Ritmos cromáticos" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 1 septiembre 1957, p. 2.

5 diciembre	Lilia Carrillo y Manuel Felguérez	Lilia Carrillo, <i>El regreso de los pájaros</i> ⁴⁶⁸ .
s/f	Fernando Botero ⁴⁶⁹	
s/f	Manuel Felguérez ⁴⁷⁰	
s/f	Rufino Tamayo ⁴⁷¹	Presentación del mural "Prometeo", destinado a la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras ⁴⁷² .
1958		
enero	François Arnal [30 enero] Exposición de Arte Alemán Contemporáneo ⁴⁷³ : Archipenko, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Erick Heckel, Paul Klee, Ludwig Kirchner, Oscar Kokoshka, Käthe Kollwitz, Emil Nolde. Alekséi von Jawlensky, Segall, Max Ernst, Heildelberg, Karl Hofer, Franz Mark, Kandinsky, Fritz Winter, Karl Schmidt-Rottluff, Helmut P. Grieshaber.	Karl Schmidt-Rottluff, <i>Lago de Leba</i> ; Paul Klee, <i>El bosque de pinos</i> ; Helmuth P. Grieshaber, <i>Arando</i> ; Fritz Winter, <i>Composición</i> ; Emil Nolde, <i>Cabeza de muchacha</i> ⁴⁷⁴ . Käthe Kollwitz, <i>Mujer en meditación (autorretrato)</i> ⁴⁷⁵ .
13 febrero	Fernando Botero	Óleos: <i>Bodegón en amarillo</i> ; <i>Gran inquisidor</i> ; <i>Girasoles</i> ; <i>Azul ultramar</i> ; <i>3 manzanas</i> ; <i>En rosa, gris y blanco</i> ; <i>Póstumo retrato de los Arnolfini (homenaje a Van Eyck)</i> ; <i>Don Nuño, bufón</i> ; <i>Primeras formas</i> ; <i>Sobre campo negro</i> ; <i>Índice de elementos</i> ; <i>Luz cenital</i> ;

⁴⁶⁸ Margarita Nelken, "El lirismo cromático de Lilia Carrillo" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 8 diciembre 1957, p. 2.

⁴⁶⁹ "Selección de exposiciones individuales" en *Botero: nuevas obras sobre lienzo*, Colombia, Villegas Editores, 1997, p. 213.

⁴⁷⁰ Juan García Ponce, *Manuel Felguérez*, España, Ediciones el Equilibrista, 1992, p. 147.

⁴⁷¹ Judith Alanís y Sofía Urrutia, "Cronología" en *Rufino Tamayo: 1990*, Berlin, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1990 p. 179.

⁴⁷² *Idem*.

⁴⁷³ Tomado de "Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXIV: 1958, núm. 1, p. 44: "Galeria Antonio Souza (Calle de Génova 61-2) is presenting this month a truly unusual exposition of works by eminent Modern German artists, including those by Jawlensky, Segall, Max Ernest [sic], Otto Dix, Max Beckmann, Heininger, Geor Gross, Karl Hoffer, Kathe Kollwitz, Oscar Kokoshka, Emil Nolde, Franz Mark, Klee and Kandinsky" y Luis Islas García, "Presencia del arte alemán", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 2 febrero 1958, p. 4.

⁴⁷⁴ Luis Islas García, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷⁵ Margarita Nelken, "El expresionismo alemán", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 19 enero 1958, p. 2.

		<i>Formas y espacios; Manzana gris; Variaciones; Elementos; Verde y rojo; La enana; Sensación primaria; 4 manzanas</i> ⁴⁷⁶ .
13 marzo	Felipe Orlando	<i>Lunática; Bodegón; Contemplativa; El relojero y su mujer; El puerto; La sonata; Encuentro entre fantasmas; El gramófono; Pequeño bodegón; Pequeño bodegón; El globo; La jaula; Parábola del pescador; El taller; La durmiente; Fantasmas en el jardín; Mujer sentada; Música</i> ⁴⁷⁷ .
8 mayo - julio	Bona	
5 junio	Exposición colectiva, (Primera bienal Interamericana de Pintura y Grabado. Exposiciones paralelas. Óleos) ⁴⁷⁸ : Gilberto Aceves Navarro, Arnal, Barborini, Bona, Fernando Botero, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Forster, García Guerrero, Gunther Gerzso, Mathias Goeritz, Icaza, Kestenbaum, Maka, Orlando, Wolfgang Paalen, Preux, Alice Rahon, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Brigitte Tichenor, Remedios Varo, Roger von Gunten.	
19 junio	Pintura Italiana contemporánea: Rotella, Sanfilippo, Scialoja, Severini, Sterpini, Turcato, Accardi, Afro, Bona, Capogrossi, Novelli, Perilli. (Organizada por la revista L'Esperienza	

⁴⁷⁶ Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1958, suplemento del núm. 28 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, p. 9.

⁴⁷⁷ *Ibid*, p. 13.

⁴⁷⁸ Ana María Rodríguez Pérez, "Mathias Goeritz: escritos y recepción crítica" en *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, México, IIE/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, p. 234.

	Moderna de Roma)	
julio	La jeune école de Paris I ⁴⁷⁹ : Robert Lapoujade, Serge Poliakoff, Maryan, Alechinsky, Bertini, Corneille, Gillet, John Levee, Sugai, François Arnal, Martin Barré, Jean-Michel Atlan, Camille Bryen, Huguette- Arthur Bertrand	
agosto- septiembre ⁴⁸⁰	Maka	
7 agosto	Alvar Carrillo Gil "Vigencia del Pequeño Formato"	
septiembre	Lindsay Daen ⁴⁸¹	<i>Los reyes sumergidos</i> ⁴⁸² .
9 octubre	Wolfgang Paalen	<i>Isla Mujeres; Tempestad florida; El cielo; La encantada; Así es la vida; Nacimiento de una rosa; Desnudo vestido; Flores; El camino; El árbol; La colina; Homenaje a Isabel; Paisaje; Torso; Amanecer</i> ⁴⁸³ .
14 noviembre	Hans Meyer Petersen	
s/f	Manuel Felguérez: primera de pintura ⁴⁸⁴	
1959		
enero	Gunther Gerzso ⁴⁸⁵	

⁴⁷⁹ Con respecto a dicha exposición, la revista *Mexican Life* menciona tres pintores más, Martin Barré, Jean-Michel Atlan y Camille Bryen; mientras que no incluye a John Levee: "Galería Antonio Souza (Calle de Génova 61-2) is offering a group exhibition of paintings, titled 'La jeune école de Paris', which includes works by following contemporary French artists: Poujade, Poliakov, Maryan, Gillet, Sugai, Alechinsky, Arnal, Atlan, Barre, Bertini, Bertrand, Camille and Corneille", "Art Events" en *Mexican Life*, XXXIV: 1958, núm. 8, p. 43.

⁴⁸⁰ Enrique F. Gual, "La imaginación en la Galería Souza", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 14 septiembre 1958, p. 2.

⁴⁸¹ "Following the exhibition of small abstract paint-things by Alvar Carrillo Gil, the Galería Antonio Souza (Calle de Génova 61) is showing paintings by Lindsay Daen [sic], an Australian-born artist who during the past nine years has been residing in the United States." "Art Events" en *Mexican Life*, XXXIV: 1958, , núm. 9. p. 42. Cabe destacar que el dato sobre la nacionalidad de Daen es erróneo, realmente era neozelandés.

⁴⁸² Enrique F. Gual, "La imaginación en la Galería Souza", p. 2.

⁴⁸³ Leonor Morales, *Wolfgang Paalen: introductor de la pintura surrealista en México*, México, UNAM, 1984, p. 51.

⁴⁸⁴ Juan García Ponce, *Manuel Felguérez*, p. 148.

⁴⁸⁵ "Gunter Gerzo [sic] is exhibiting during this month a collection of his recent paintings on abstract themes at the Galería Souza (Calle Génova 61)", "Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXV: 1959, núm. 1. p. 43.

15 enero	La jeune école de Paris II: Boille, Bouvier, Carrade, Debre, Doucet, Claude Georges, Hundertwasser, Laubies, Mesagiers, Visteux. También Zañartu ⁴⁸⁶ .	
26 febrero - marzo	Fernando de Szyszlo	
febrero	Alice Rahon "Pájaros"	<i>Cerca de Babilonia, La noche de la paloma, La noche del cardenal, El cuco no hace nido, Monumento a los pájaros, Cacería</i> ⁴⁸⁷ . <i>Diálogo de la soledad y el silencio</i> ⁴⁸⁸ .
marzo - abril	Manuel Felguérez	
16 abril	John Bageris	
7 mayo	Roger von Gunten	
2 julio	Leo Rosshandler	
23 julio - agosto	Francisco Toledo	<i>Orquesta</i> ⁴⁸⁹ .
13 agosto	Juan Soriano "Cerámica"	<i>Sol, Luna</i> ⁴⁹⁰ .
septiembre - octubre	Nancy van Overveldt ⁴⁹¹	
22 octubre	Alvar Carrillo Gil "Presencia del Espacio"	
octubre - noviembre	Exposición Colectiva: Bageris, Cuevas, Von Gunten, Alice Rahon, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Alvar Carrillo Gil, Manuel Felguérez, Wolfgang Paalen, Rivera, Brigitte Tichenor, Felipe Orlando, Lilia Carrillo, Gunther Gerzso, Petersen,	

⁴⁸⁶ Enrique F. Gual, "Voz abstracta" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 25 de enero de 1959, p. 2.

⁴⁸⁷ Ceferino Palencia, "Alice Rahon- los pájaros" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 8 febrero 1959, p. 6.

⁴⁸⁸ Margarita Nelken "Poesía Pictórica" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 15 de febrero de 1959, p. 2.

⁴⁸⁹ J. J. Crespo de la Serna, "Candor y picardía del joven Toledo" en *México en la Cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 9 agosto 1959, p. 7.

⁴⁹⁰ Enrique F. Gual, "Renovaciones", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 30 agosto 1959, p. 2.

⁴⁹¹ "A group of recent paintings in oil by Nancy van Overveldt is being shown throughout this month at the Galería Antonio Souza". "Art Events" en *Mexican Life*, XXXV: 1959, núm. 9, p. 43.

	Soriano, Francois Arnal, Fernando de Szyszlo	
noviembre	Eduardo Ramírez Villamizar	
s/f	Lilia Carrillo	
s/f	Roger von Gunten	
1960		
7 enero	Gunther Gerzso	<i>Desnudo</i> ⁴⁹² , <i>Composición en azules</i> ⁴⁹³ .
febrero	Inaugura su nueva sala en la calle de Berna número 3 con exposición de Alice Rahon (Berna 3, esquina con Paseo de la Reforma 334-A; ambas direcciones responden a la misma galería).	<i>Tristán e Isolda, El país de Paalen</i> ⁴⁹⁴ , <i>Regatas en la corte del sol</i> ⁴⁹⁵ .
31 marzo	Felipe Orlando	
28 abril	Exposición colectiva: Alvar Carrillo Gil, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Brigitte Tichenor, Francisco Toledo, Roger Von Gunten, Rodolfo Zañabúa. José Luis Cuevas "Cartas de José Luis Cuevas a Antonio Souza".	
12 mayo	Gilberto Aceves Navarro	
19 mayo	Alvar Carrillo Gil "Pastas y Graffitis"	
2 junio	Nevin	
30 junio	Ana Luisa Prida Exposición Colectiva 26 artistas de la nueva ola en la	Alberto [sic] Aceves Navarro, <i>Alborada de la infanta</i> (Colección Galería Antonio Souza); Gesner Armand, <i>Ma. Lou</i> (Colección Galería Antonio Souza);

⁴⁹² Juan García Ponce, "Dos exposiciones- Gerzso y Vlady" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), enero 1960, p. 7.

⁴⁹³ Margarita Nelken, "Sensibilidad creativa de Gerzso", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 24 enero 1960, p. 2.

⁴⁹⁴ Enrique F. Gual, "Situación y sugestión", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 28 de febrero 1960, p. 2.

⁴⁹⁵ Margarita Nelken, "El mensaje poético de Alice Rahon" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 21 de febrero 1960, p. 2.

	plástica mexicana (Colección Antonio Souza) en la Galería C. D. I. (Centro Deportivo Israelita): Alvar Carrillo Gil, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Leonora Carrington, Francisco Corzas, Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro, Gesner Armand, Roger von Gunten, Luis López Loza, Tomás Parra, Ana Luisa Prida, Alice Rahon, Omar Rayo, Juan Soriano, Francisco Toledo⁴⁹⁶.	Lilia Carrillo, <i>Momia 14</i> (Colección Galería Antonio Souza); Alvar Carrillo Gil, <i>Terrenos del aire</i>, (Colección Galería Antonio Souza); Leonora Carrington, <i>Pág. 6, Fig. 12</i> (Colección Galería Antonio Souza); Rafael Coronel, <i>Sábado nocturno</i>; Francisco Corzas, <i>La iluminada</i> (Colección Galería Antonio Souza); José Luis Cuevas, <i>Estudio de Multitudes</i> (Colección Galería Antonio Souza); Enrique Echeverría, <i>Desnudo en verde</i>; Manuel Felguérez, <i>El avión del Sr. Verne</i> (Colección Galería A. Souza); José M. Gimenez Botey, <i>Mariposa</i>, escultura (Colección Galería Proteo); M. Gimenez Botey, <i>Caballero tigre</i>, escultura (Colección Galería Proteo); Alberto Gironella, <i>El baile de los abanicos</i>; Frank González, <i>El tótem eclesiástico-Ciudad No. 2</i>; Roger Von Gunten, <i>Desnudo</i> (Colección Galería A. Souza); Luis López Loza, <i>Verano</i> (Colección Galería A. Souza); Leonardo Nierman, <i>Profecía</i>; George Owen, <i>Acuario</i>, escultura móvil; George Owen, <i>Humor gótico</i>, escultura; Tomás Parra, <i>Lola de Thiers</i> (Colección Galería A. Souza); Ana Luisa Prida, <i>Aquel cardenal</i> (Colección Galería A. Souza); Alice Rahon, <i>Paraje Tzotzil</i> (Colección Galería Souza); Omar Rayo, <i>Naturaleza muerta</i> (Colección Galería A. Souza); Vicente Rojo, <i>El cometa</i> (Col. Galería Proteo); Guillermo Silva Santamaría, <i>Mercado de pájaros</i>; Guillermo Silva Santamaría, <i>Vendedor de judas</i>; Juan Soriano, <i>Apenas vajel de escamas</i> (Colección Galería A. Souza); Francisco Toledo, <i>El pez</i> (Colección Galería A. Souza), Vlady, <i>Mecanismo carcelario</i>.
14 julio	Tomás Parra	

⁴⁹⁶ Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1960, suplemento núm. 1 del núm. 30 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961, p. 38.

4 agosto	Francisco Corzas	
11 agosto	José Manuel Schmill	
25 agosto	Elisa Cano	
22 septiembre	Roberto Manning	
13 octubre	Juan Soriano	
27 octubre	Claude Pantzer	
3 noviembre	Mathias Goeritz " Mensajes metacromáticos ". Lanzamiento del manifiesto "Estoy harto" ⁴⁹⁷	
diciembre	Sheila Hicks ⁴⁹⁸	
s/f	Pedro Coronel ⁴⁹⁹	
1961		
5 enero - febrero	Archille Perilli	
enero	Gema Taccogna ⁵⁰⁰	
enero - febrero	Manuel Felguérez ⁵⁰¹	
16 febrero	Roger Von Gunten	
2 marzo	Gunther Gerzso	
9 marzo	Dale: collages y dibujos	<i>Playa, roca, isla y luna</i> ⁵⁰² .
febrero - marzo	Alice Rahon	<i>Afrodita Egea, Antesala del Minotauro, Principios del paleolítico</i> ⁵⁰³ . <i>El paseo de Marco Polo</i> ⁵⁰⁴ .
abril	Exposición de la Galería Antonio Souza en Perú, con el apoyo del Instituto de Arte Contemporáneo de Perú: Rufino Tamayo, Diego Rivera, Carlos Mérida, José Luis Cuevas, José Clemente	

⁴⁹⁷ Raquel Tibol, "Historia de la Galería Antonio Souza- III" en *Proceso*, (México, D.F.), 7 octubre 1991, núm. 779, p. 59.

⁴⁹⁸ Anónimo, "La Galería de Antonio Souza..." en *Cuadernos de Bellas Artes*, (México, D.F.), diciembre 1960, núm. 12, p. 52.

⁴⁹⁹ *Ruptura 1952-1965 Catálogo de la exposición*, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, México, 1988, p. 154.

⁵⁰⁰ Enrique F. Gual, "Dos abstractos", en *Diorama de la Cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 22 enero 1961, p. 2.

⁵⁰¹ Anónimo, "La Galería de Antonio Souza..." en *Cuadernos de Bellas Artes*, (México, D.F.), febrero 1961, núm. 2, p. 43; dicha exposición también es mencionada en Enrique F. Gual, "Dos abstractos", en *Diorama de la Cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 22 enero 1961, p. 2.

⁵⁰² Enrique F. Gual, "Renovaciones", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 19 marzo 1961, p. 2.

⁵⁰³ Enrique F. Gual, "Mundos opuestos", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 12 febrero 1961, p. 2.

⁵⁰⁴ Margarita Nelken, "La efusión lírica como exigencia" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 12 febrero 1961, p. 2.

	Orozco, Jaime Saldívar, Lilia Carrillo, José Manuel Schmill, Fernando Botero, Remedios Varo, Paul Klee, Fernando de Szyszlo, Mariana Poniatowska, Henri Mattise, Hans Meyer Petersen, John Nevin, Manuel Felguérez, Alvar Carrillo Gil, Brigitte Tichenor, Gilberto Aceves Navarro, Bona, Wolf Kahn, Juan Soriano, Robert Manning, Francisco Corzas, Mathías Goeritz, Ana Luisa Prida, Wolfgang Paalen, Bruno Barborini, Francisco Toledo, Achille Perilli, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, John Leve, Earl Kerkam, John Golding, Alice Rahon, Corneille, François Arnal, Robert Rutman, Luis García Guerrero, John Bageris, Licala, Sterpini, Sanfillipo, Dumitresco, Bertrand y Rodolfo Zanabria⁵⁰⁵.	
abril	Nancy von Overveldt⁵⁰⁶	
abril - mayo	Lilia Carrillo⁵⁰⁷	<i>En el silencio, óleo⁵⁰⁸; Iniciación al sueño⁵⁰⁹.</i>
mayo	Rodolfo Zanabria	<i>El lago⁵¹⁰.</i>
junio	Mariana Poniatowska⁵¹¹	<i>Composición, pájaros⁵¹².</i>
julio	Exposición colectiva sudamericana: "pintores de	

⁵⁰⁵ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁰⁶ Enrique F. Gual, "Flirts pictóricos", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 23 abril 1961, p. 2.

⁵⁰⁷ Anónimo, "Lilia Carrillo expuso...", en *Cuadernos de Bellas Artes*, mayo 1961, núm. 5, p. 68.

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ Jaime Moreno Villarreal, *Lilia Carrillo: la constelación secreta*, México, CONACULTA/ Ediciones Era, 1993, p. 129.

⁵¹⁰ Enrique F. Gual, "Pecar por menos o más" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 14 mayo 1961, p. 2.

⁵¹¹ Anónimo, "Mariana Poniatowska exhibió...", en *Cuadernos de Bellas Artes*, año II, núm. 6, junio 1961, p. 39.

⁵¹² *Idem.*

	Argentina, Brasil, Chile y Colombia [...] Obregón y Botero, [...] Juan Feitos (abstracto) y Moreira de Fonseca (figurativo)" Además, arte folklórico peruano ⁵¹³ .	
17 julio - agosto	Valleta	<i>Cielo nevado</i> ⁵¹⁴ .
Septiembre - Octubre	Sheila Hicks ⁵¹⁵	
30 noviembre ⁵¹⁶ - 20 diciembre	"Los Hartos"	
1962		
18 enero - marzo	Roger Von Gunten	
22 marzo	Brigitte Tichenor	<i>Los especialistas</i> ⁵¹⁷ , <i>Encarcelado</i> ⁵¹⁸ .
marzo	Alice Rahon	
marzo	<i>Cuadros desenrollados de poemas de Raquel Jodorowsky</i> ⁵¹⁹ .	
mayo	<i>Rudolf Ray</i> ⁵²⁰ .	
28 junio	Jaime Saldivar	
28 junio	Marc du Plantier	
19 julio	Anatol Wladyslaw	
9 agosto	Beatriz Zamora	
20 septiembre - octubre	Francisco Toledo	
Septiembre - octubre	<i>Jean-Denis Cruchet</i> <i>Bruce Conner</i> ⁵²¹	

⁵¹³ Carlos Valdés, "Notas Pictóricas" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 24 julio 1961, p. 7.

⁵¹⁴ Enrique F. Gual, "Notas para la historia pictórica", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 6 agosto 1961, p. 2.

⁵¹⁵ Margarita Nelken, "Pinturas con lanas, de Sheila Hicks" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 8 de octubre de 1961, p. 2.

⁵¹⁶ Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1961, suplemento del núm. 31 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, p. 57.

⁵¹⁷ Enrique F. Gual, "Dos pinturas modernas", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 1 de abril de 1962, s.p.

⁵¹⁸ Delmari Romero Keith, *Antonio Souza. Vanguardia de una época*, México, El equilibrista, 1992.

⁵¹⁹ Anónimo, "Guía de exposiciones" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 18 de marzo de 1962, p. 4. y Ana María Rodríguez Pérez, "Mathias Goeritz: escritos y recepción crítica" en *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, México, IIE/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, p. 235.

⁵²⁰ Anónimo, "Guía de exposiciones", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excélsior*, (México, D.F.), 13 de mayo de 1962, p. 3.

31 octubre	Exposición de cuarenta dibujos del Dr. Atl	
noviembre - diciembre	Nicolás García Uriburu ⁵²² .	<i>Las almenas, Volcán, Ola, Acantilado</i> ⁵²³ .
s/f	Roger Von Gunten	
1963		
enero	Pedro Friedeberg: "Objetos útiles e inútiles, mujeres tatuadas, etc" ⁵²⁴ .	
17 enero - febrero	Roger von Gunten	
febrero	Judith Brown ⁵²⁵ .	
7 marzo	Beatriz Zamora	
Marzo	Alice Rahon ⁵²⁶ .	<i>Imagen de invierno, Las islas afortunadas, Deshielo</i> ⁵²⁷ .
21 marzo	José Luis Cuevas (litografías preparatorias y definitivas del libro <i>Recollections of Childhood</i>)	
4 abril - mayo	Martha Adams " Aventuras con la materia " ⁵²⁸	
mayo	Frank Hursh ⁵²⁹	
13 junio	Kongo Abe "Abstract Paintings"	
15 junio	Xavier Esqueda	
junio - julio	Francisco Tlaminque ⁵³⁰	
4 julio	Judith Brown	
agosto	Valleta ⁵³¹	

⁵²¹ Juliana González, "J. D. Cruchet y Bruce Conner" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 3 octubre 1962, p. 20.

⁵²² Juliana González, "Nicolás García Uriburu" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 12 diciembre 1962, p. 20.

⁵²³ *Idem.*

⁵²⁴ Alfonso de Neuville, "Obsesión surrealista y sátira de los cánones" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), enero 1963, p. 5.

⁵²⁵ Anónimo, "Exposición de Judith Brown" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 17 febrero 1963, p. 3.

⁵²⁶ Juliana González, "Alice Rahon", en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 13 marzo 1963, p. 20.

⁵²⁷ *Idem.*

⁵²⁸ Juan García Ponce, "Obras Martha Adams", *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 1 mayo 1963, p. 20.

⁵²⁹ Juan García Ponce, "GAS, Óleos de Frank Hursh", en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 22 de mayo de 1963, p. 20.

⁵³⁰ Juan García Ponce, "GAS, Obras de Francisco Tlaminque", en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 3 de julio de 1963, p. 20.

⁵³¹ Anónimo, "Exposición de Valleta" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 25 agosto 1963, p. 7.

26 agosto	Francisco Toledo	
septiembre	Jean-Denis Cruchet ⁵³²	
septiembre - octubre	Richard Harrell Rogers ⁵³³	
14 octubre	Gesner Armand	
7 noviembre- diciembre	Harry Kogler, Heinrich Richter, Joachim Senger	
9 diciembre	Pedro Friedeberg	
1964		
febrero	Luis López Loza: Temples y grabados abstractos ⁵³⁴ Roger Von Gunten ⁵³⁵	
abril	Pedro Friedeberg: "La venganza del ventrílocuo" ⁵³⁶	<i>Las sacerdotisas del Orden de la Naranja Hexagonal</i> ⁵³⁷ .
7 mayo - junio	Corneille	
septiembre	Rodolfo Zanabria ⁵³⁸ Buffie Johnson ⁵³⁹	
octubre	Homenaje José Horna: exposición de esculturas en madera ⁵⁴⁰	<i>Minotauro, Mujer-araña, Estuche-pep, Árbol cabalístico, Espejo-máscara</i> ⁵⁴¹ .
22 octubre	Anita C. Bucherer	<i>Inspiración de los miniaturistas flamencos</i> ⁵⁴² .
31 octubre - noviembre	Dr. Atl	
10 diciembre	Mathias Goeritz	<i>Pirámide, dedo y esfera, La barda de madera</i> ⁵⁴³ .

⁵³² Anónimo, "Exposición de Jean-Denis Cruchet" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 15 septiembre 1963, p. 5.

⁵³³ Anónimo, "Exposición Richard Harrell" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 29 septiembre 1963, s.p.

⁵³⁴ Anónimo, "Guía de exposiciones" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 23 de febrero de 1964, p. 4.

⁵³⁵ Enrique F. Gual, "Géneros de facilidad", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 9 febrero 1964, p. 7.

⁵³⁶ "Exposiciones individuales" en Déborah Holtz y Juan Carlos Mena (eds.), *Pedro Friedeberg*, México, FCE/Trilce, CONACULTA, 2009, p. 431.

⁵³⁷ Alfonso de Neuvillate, "Surrealismo, poesía y realidad en Pedro Friedeberg" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 12 abril 1964, s. p.

⁵³⁸ "Abstract-Expressionist compositions by Rodolfo Zanabria are on show during the current month at the Galería Antonio Souza (Paseo de la Reforma 334-A)", tomado de "Art Events" en *Mexican Life*, (México, D.F.), XXXX: 1964, núm. 9, p. 43.

⁵³⁹ Anónimo, "Exposición de Buffie Johnson" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 20 septiembre 1964, s. p.

⁵⁴⁰ Anónimo, "Exposición homenaje José Horna" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 18 octubre 1964, p. 5.

⁵⁴¹ Margarita Nelken, "La imaginación de José Horna", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 11 octubre 1964, p. 4.

⁵⁴² Anónimo, "Exposición Anita Bucherer" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 30 octubre 1966, p. 8.

diciembre	Primitivos franceses Elisa Cano ⁵⁴⁴	
s/f	Exposición Individual Gilberto Aceves Navarro ⁵⁴⁵	
1965		
9 enero	Roger von Gunten	<i>Retrato italiano</i> ⁵⁴⁶ .
11 febrero	Brigitte Tichenor	<i>¿Y qué?</i> ⁵⁴⁷ .
11 marzo	Oswaldo Sagástegui	<i>Movimiento de formas y materia</i> ⁵⁴⁸
1 abril	Brian Nissen	
22 abril	Franco Minei	
20 mayo - junio	Antoni Peyrí	<i>La jaula de los pájaros y los árboles, La barca en la bahía, Paisaje</i> ⁵⁴⁹ .
24 junio - julio	Paul Antragne	<i>Misa Roja</i> ⁵⁵⁰ .
15 julio - agosto	Xavier Esqueda (pintura metafísica, una serie de collages y objetos de fabricación diversa) ⁵⁵¹ .	
5 agosto	Gilberto Aceves Navarro	
26 agosto - septiembre	Francisco Toledo	
23 septiembre	Klaus Edi	
14 octubre	Gesner Armand	
9 diciembre	Pedro Friedeberg	<i>¿Por qué no vino a cenar Debussy?</i> ⁵⁵²
s/f	Rodolfo Hurtado	
s/f	Luis López Loza ⁵⁵³	
1966		
enero	Pedro Friedeberg	

⁵⁴³ Anónimo, "Exposición Mathías Goeritz" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 20 diciembre 1964, p. 5.

⁵⁴⁴ Anónimo, "La Galería de Antonio Souza organizó...", en *Cuadernos de Bellas Artes*, diciembre 1964, núm. 12, p. 125.

⁵⁴⁵ Luis Ignacio Sáinz, *Gilberto Aceves Navarro 1951-2005*, México, CONACULTA, 2005, p. XXII.

⁵⁴⁶ Enrique F. Gual, "La superlibertad" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 24 enero 1965, p. 7.

⁵⁴⁷ Enrique F. Gual, "Ramírez-Tichenor" en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 21 febrero 1965, p. 5.

⁵⁴⁸ Alfonso de Neuville, "El lenguaje de las formas. Creación auténtica en la obra de Sagastegui" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 28 marzo 1965, p. 5.

⁵⁴⁹ Anónimo, "Exposición Peyrí" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 6 junio 1965, p. 5.

⁵⁵⁰ Anónimo, "Exposición Paul Antragne" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 11 julio 1965, p. 5.

⁵⁵¹ Enrique F. Gual, "Óptica y metafísica", en *Urbe*, supl. de *Excelsior*, (México, D.F.), 19 agosto 1965, p. 7.

⁵⁵² Enrique F. Gual, "Maratones", en *Diorama de la cultura*, supl. cult. de *Excelsior*, (México, D.F.), 26 diciembre 1965, p. 5.

⁵⁵³ Juan García Ponce, "La pintura: escándalos, proscripción de escuelas y afirmación de individualidades" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 5 enero 1966, p. 12.

	(continuación) Herve Leclerc ⁵⁵⁴	
13 enero - febrero	James Sicner	
24 febrero - marzo	Luis Jaso	Luis Jaso, <i>Las Flores</i> , 1967, óleo sobre masonite, Col. Señora Reuter ⁵⁵⁵ .
18 marzo	Bona "El hombre y su forro"	
12 abril	Marilla	
27 abril	Homenaje a Antonio Souza "Décimo Aniversario de la Galería"; " Antonio Souza visto por ", exposición colectiva: Leonora Carrington, Alice Rahon, Brian Nissen, Lilia Carrillo, Francisco Corzas, Gilberto Aceves Navarro, Gunther Gerzso, Bona, López Sáenz, López Loza, Xavier Esqueda, Pedro Friedeberg, Rufino Tamayo, José Luis Cuevas ⁵⁵⁶	
19 mayo	Socorro Corona	
9 junio	Víctor	
30 junio	William Wilson	
julio	Marian Nielsen ⁵⁵⁷	
julio - agosto	Rodolfo Zanabria " constancias " ⁵⁵⁸	
25 agosto	René Alis " Aurirrelieves "	
31 agosto	Myra Landau	
6 octubre	Gastón González	
13 octubre	Anita Bucherer	
24 noviembre - diciembre	Charles Henri Ford	
15 diciembre	Duran Vázquez	
s/f	Rodolfo Hurtado	

⁵⁵⁴ Anónimo, "Galería Antonio Souza, Exposición Herve Leclerc" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 30 enero 1966, p. 5.

⁵⁵⁵ Alfonso de Neuville, "Artes plásticas, 1966" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 1 enero 1967, p. 7.

⁵⁵⁶ Nombres de los expositores tomados de Jasmín Reuter, "Galería Antonio Souza— décimo aniversario" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 1 junio de 1966, p. 19.

⁵⁵⁷ Alfonso de Neuville, "Un pretexto para teorizar sobre el arte moderno" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 10 julio 1966, p. 5.

⁵⁵⁸ Anónimo, "Exposición Rodolfo Sanabria" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 24 julio 1966, s. p.

s/f	José García Ocejó	
s/f	Brigitte Tichenor	
<i>s/f</i>	<i>Sigi Zahn</i> ⁵⁵⁹	
1967		
10 enero	Xavier Esqueda	
15 febrero	Alan Glass "Los relicarios"	
16 febrero	Brigitte Tichenor	
9 marzo	José García Ocejó	
6 abril	Luis Jaso	
1 junio	Antoni Peyrí	<i>Nocturno.</i>
29 junio	Efraín Vivar	
3 agosto	Ricardo Regazzoni	
24 agosto	Gastón González César	
octubre	<i>Francisco Toledo</i> ⁵⁶⁰	
26 octubre	Brian Nissen	
14 noviembre	Fitzia	
s/f	Rodolfo Hurtado	
1968		
22 febrero - marzo	Pedro Friedeberg	Pedro Friedeberg, <i>Orfanatorio para tehuanas</i> , 1968, técnica mixta sobre cartulina, 76 x 101 cm ⁵⁶¹
14 marzo	Marilla	
4 abril	Philip F. Bragar	
6 junio	Xavier Esqueda	
27 junio	Luis Jaso	
18 julio	James Sicner	
15 agosto	José García Ocejó	
s/f	Rodolfo Hurtado	

⁵⁵⁹ Alfonso de Neuville, "Artes Plásticas 1966" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 1 enero 1967, p. 7.

⁵⁶⁰ Juan García Ponce, "Toledo, lo natural" en *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, (México, D.F.), 17 octubre 1967, s. p.

⁵⁶¹ Alfonso de Neuville, "El fenómeno Friedeberg, Singular rechazo del bluff y de la improvisación" en *México en la cultura*, supl. cult. de *Novedades*, (México, D.F.), 10 marzo 1968, p. 8.