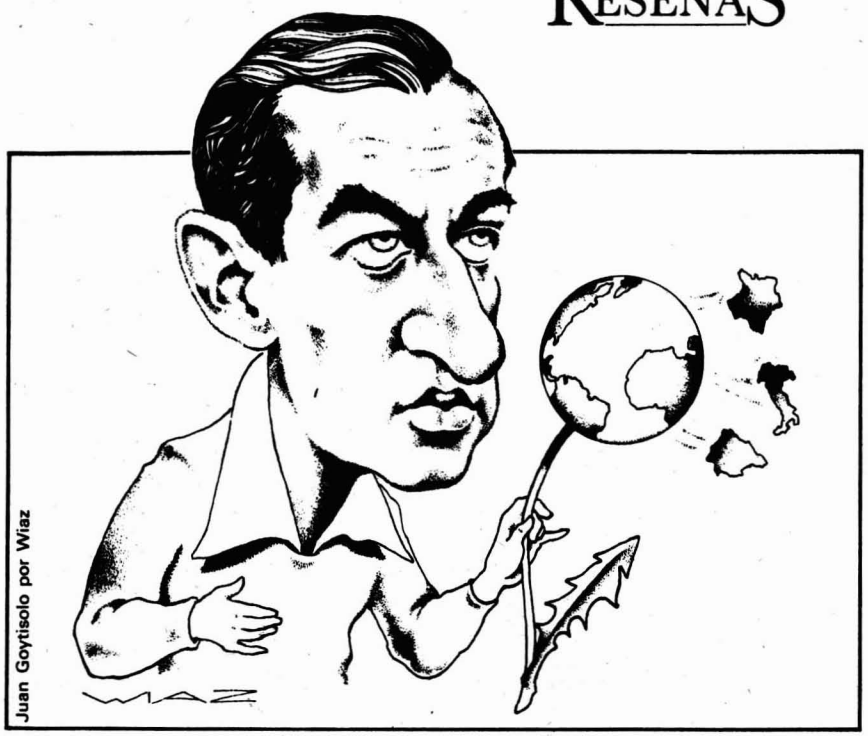


Juan Goytisolo por Wiaz

niega como simple medida de lo absurdo. Juan Goytisolo establece aquí un puente entre el deseo y la queja y estos dos conceptos se transforman hasta convertirse en rutina, el diálogo permanente. La ciudad es el escaparate donde todo se exhibe y todo se aniquila. El sistema de puntuación que emplea el autor (ya utilizado, por lo demás, en algunas de sus obras anteriores) da la pauta para que las voces intervengan de manera más libre: así, cada palabra, cada frase, cada descripción, son el bosquejo de una intensidad momentánea que obedece a otra más vasta e indescifrable donde el ludismo será el elemento trágico que más tarde soportará el peso de las acciones. Sin embargo no hay una estrategia ni una directriz dramática, la narración se diluye de acuerdo al ritmo de los acontecimientos y cualquier acto, cualquier voz, pueden interrumpir los sucesos. Quizá la única secuencia lineal que aparece en toda la novela se manifieste en los actos terroristas fracasados, pero aún así el autor se encarga de informar al lector acerca del resultado final de la maniobra y únicamente se remite a la descripción soslayada de los hechos para recuperar de inmediato ese tono monologal austero y subrepsticio. Los incidentes se subvierten y son conducidas a un desenlace anárquico que muchas veces no encuentra su decurso natural; siempre lo intempestivo aparece, pero dentro de ese esquema no hay colindantes axiomáticos: una serie de resquebrajamientos anula el flujo discursivo. No obstante, los diálogos son el hilo conductor de la trama y mediante ellos se construirán los escenarios, de tal manera que ese recurso muchas veces impide dilucidar la directriz de la historia. Y es precisamente aquí donde la novela se pierde, pues cabría preguntarse: ¿hacia dónde conduce tanta saturación? El exceso conceptual se traduce en incertidumbre. Lo multitudinario cae por su propio peso porque asfixia, la narración se niega y sólo queda el espectáculo de las voces. Una lírica impostada que pese a su flexibilidad no provoca nunca esa tensión dramática de que están hechas las grandes obras. Si bien se advierten los indicios de una transformación estructural, *Makbara* figurará siempre como una posibilidad especulativa de un nuevo lenguaje. No es una literatura identificable, sino una mera asociación exhaustiva de ciertos mecanismos formales. No es acaso una historia que se pueda aprender de memoria, sino un síntoma de lo heterogéneo que no encuentra cómo explicarse a sí mismo. Pese a los logros que Goytisolo había alcanzado con sus novelas *Juan sin Tierra* y *Reivindicación del conde don Julián, Makbara* es producto de los sortilegios de un juglar cuyo ingenio parece estar agotado. Tratar de llevar a un plano estridente la desmesura urbana, tal cual se presenta en la realidad, es una empresa que requiere de mayor emancipación.

Daniel Sada

DE ARTES PLASTICAS

EL DISCURSO DEL CUERPO

Una primera mirada a las obras que Oliverio Hinojosa (28 años) realiza desde hace un tiempo descubre estructuras de apariencia simple: casi siempre se trata de una figura humana que se expande sobre un espacio vacío o dividido en muy pocas áreas. Sin embargo, esos trabajos componen un discurso del cuerpo que en su concreción formal revela un notable rigor.

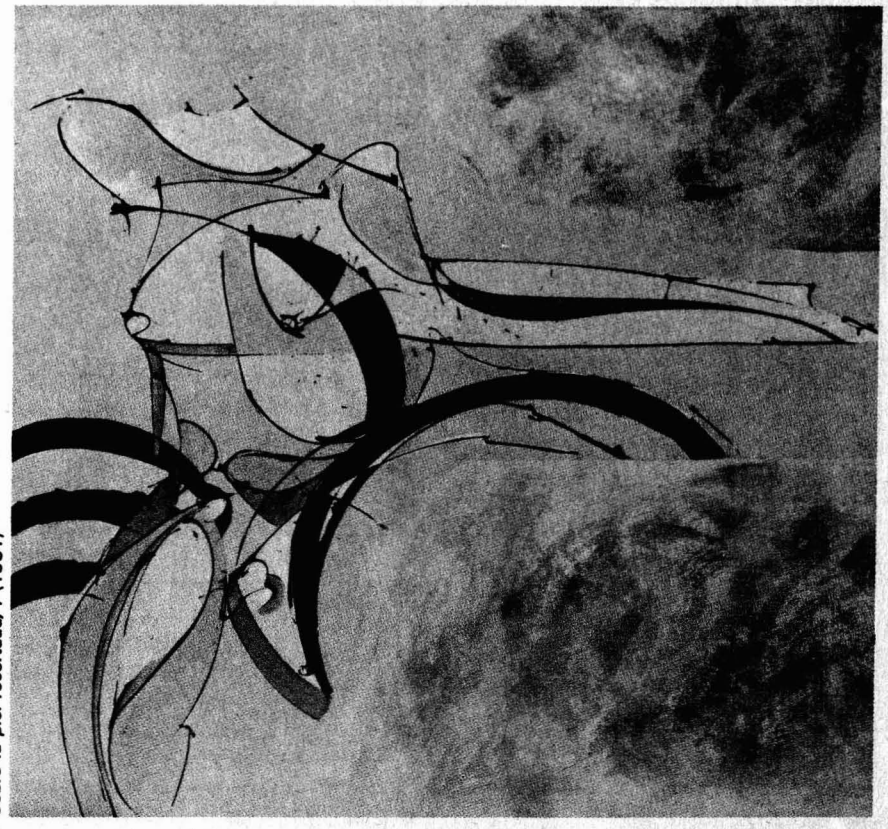
En una etapa anterior, la pintura de este artista fue abstracta. Ahora, desde la figuración, desde un contexto figurativo, recupera rasgos, abstractos que, en el plano del significado, tienden a congelar la emotividad. Por ejemplo, es muy frecuente el uso de colores fríos —azules, grises, morados— sobre fondos donde no existe ningún objeto, ninguna pauta recreadora de ambientes, de cierto clima; por el contrario, la superficie de apoyo aparece desnuda o surcada por escasas líneas rectas, sobre las cuales se desplaza el lenguaje del cuerpo antes aludido. En ese marco, los tonos sienas tienen un matiz sordo, seco, ayudado por un tratamiento de la materia uniforme, delgado y neutro, salvo en muy pocas zonas con transparencias. Al no recargarse, la materia no habla, no llama sobre sí la atención, no es canal afectivo y asume un rol secundario. Además, antes que representada, la figura humana se ejecuta por medio de un dibujo que sin anularla le resta similitud, en cierto modo la abstractiza. En ese sentido cabe decir que el dibujo des-construye la imagen; cada anatomía presenta en su interior líneas de un recorrido arbitrario que forman franjas de colores diversos ajenas a un remedo de piel. Los brazos y piernas suelen parecerse a cuerdas que se expanden hacia los límites de la tela. No hay diferencia, a veces, entre el tronco y los miembros, o bien falta allí algún miembro o falta el tronco. Nunca hay rostros ni cabezas y siempre hay órganos genitales. Vale decir que el cuerpo se resta, se mutila. Y se muestra abierto pero no tiene entrañas sino líneas, trazos y colores que muy plásticamente sugieren las nervaduras, los huesos y las venas; es decir

las partes duras. El contorno es negro, muy definido, aunque en algunas zonas se multiplica o se quiebra; cuando el color dominante es el gris, dicho contorno se transforma en rojo. Insistimos: mediante esa intensa marcación se des-construye la imagen, la representación de aquello que pertenece al mundo exterior. Hablamos aquí de desconstrucción en un sentido histórico, pensando en los cambios de los planteos figurativos operados desde hace una centuria, y extremados, por cierto, a partir del cubismo con las variaciones y altibajos ya conocidos. Y a propósito: en un cuadro realista el dibujo es un primer paso ya que la pintura después tapará los trazos y en las partes desnudas dará a los bordes el color de la piel, mientras que las áreas vestidas llevarán los tonos del ropaje; todo ello otorgará a la figura una tranquilizadora semejanza con lo real. Muy por el contrario, en trabajos como los de Hinojosa, el dibujo no es un primer tramo del proceso, una base-vehículo para ejecutar luego la ilusión de realidad; es, más bien, una de las partes significantes de la estructura cuyo objetivo es resaltar que, en el interior de lo pintado, el cuerpo es una forma plástica. Y a partir de esa formalización emergen los significados.

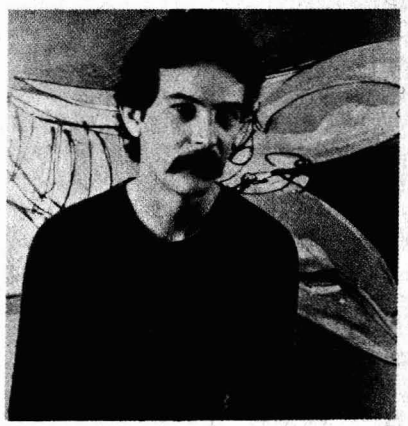
Desde este enfoque, la idea de Olivier Debroise —expuesta en el catálogo de la exposición que Hinojosa realizó en el Carrillo durante agosto y septiembre pasados— acerca de la figura como un espejismo es discutible. Si el cuadro es un objeto real sus formas son formas reales (aunque constituyan un recorte particular dentro de lo real). No son espejismos de cosas extra-pictóricas.

Debroise afirma que Hinojosa "esculpe la carne humana". No es precisamente la carne humana lo que se observa como esculpida sino la figura. Pero sin duda resulta interesante tal relación entre la escultura y estas anatomías pictóricas, fragmentadas en su interior de modo tal que dejan ver el plano de fondo, al mismo tiempo que se diferencian con bastante nitidez de ese fondo; poseen, en suma, un juego de volumen y espacio resuelto de un modo que las aproxima a la apariencia escultórica.

Sobre la mesa tenemos un libro de Calder (*Calder, the artist, the work*, Archives Maeght I, Lund humphries, London). En la página 37 encontramos la



Sobre la piel recortada, I (1981)



Oliverio Hinojosa

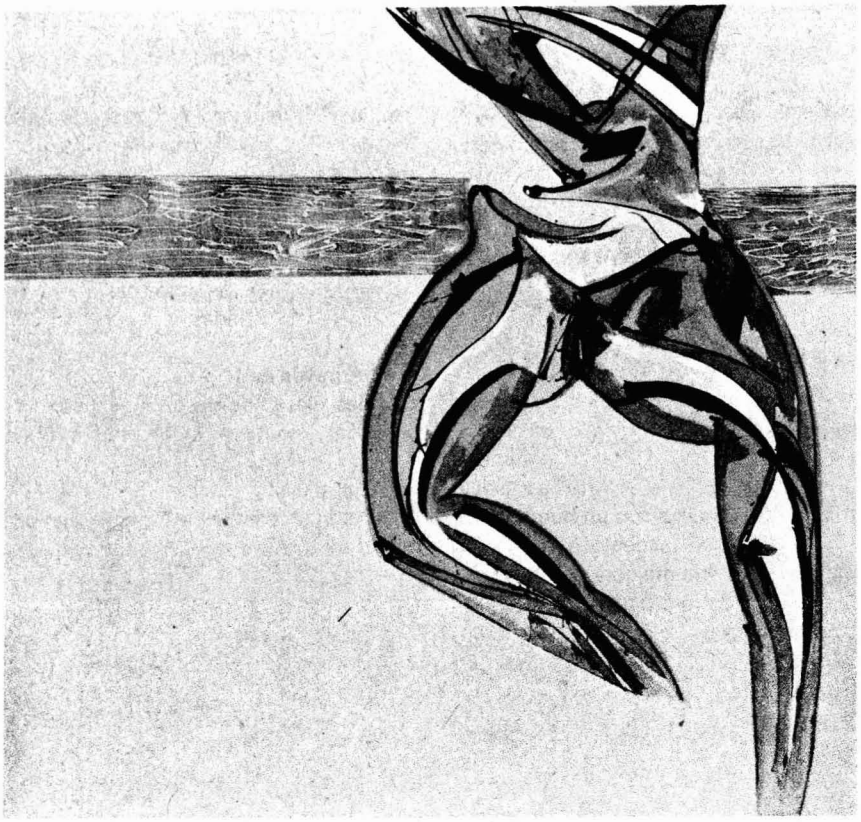
reproducción de "The Negress", ejecutada en 1929. Es una figura de mujer en cuclillas hecha con alambres. Salvando todas las diferencias del caso, ¿no nos recuerda levemente al trazo negro de pincel con el que Hinojosa perfila a sus personajes? Más adelante, en el mismo libro, están "Los acróbatas", de 1944, construídos en bronce. Son dos piezas ensambladas, de línea delgada y ágil, con amplios movimientos envolventes de brazos y piernas; el aire se cuela en todos sus grandes huecos. Una lejana reminiscencia, pero existente al fin, de ese tipo de obras volvemos a observar en muchos trabajos del artista mexicano.

Y si nos detenemos en su obra "Ventana, una mujer", descubrimos un torso cuya parte inferior choca con el límite de la tela; ese torso tiene los brazos cortados por debajo del hombro y le falta la cabeza. ¿No nos recuerda acaso, esta vez notoriamente, a las esculturas romanas?

Otros aportes a la apariencia rígida de la piedra o el metal están dados por el color: hay mucho gris, y allí los blancos en contacto con el azul o el mismo gris se aceran o adquieren un tono de piedra. Por otro lado, hay una insistente dialéctica entre rigidez y movimiento, entre el cuerpo detenido (como si una cámara de filmación lo paralizara) y su proyección dinámica en el campo del cuadro.

La presencia del sexo

En los lienzos de Hinojosa las anatomías siempre tienen sexo; ahí pueden faltar otras partes pero no los órganos genitales; las piernas están abiertas muy a menudo para que esos órganos



Sobre la piel recortada, II (1981)

se expongan. Son figuras sin cabeza, sin rostro; lo que importa es el cuerpo como materia (sin el carácter individual que puede dar la cara), como materia plástica o dicho de otro modo como signo de la materia corporal.

El sexo está ahí, quieto y en exhibición. Lo que intenta el pintor no es poner en funcionamiento el acto sexual: simplemente lo muestra; y propone una lectura de ese acto como centro del cuerpo. No en vano casi siempre se trata de una sola figura. Sin embargo, hay un lienzo denominado "Amantes" en el que dos protagonistas sugieren la cópula; no es casual que haya cierta voluminosidad, cierta sensualidad más expresa en esas contexturas.

Y aquí cabe otra reflexión: se percibe una tensión entre 1) las formas estilizadas, de aspecto frío, acerado, de conformación por fragmentos levemente geométrica, y 2) la sensualidad que brota de los sexos, la carga repulsiva, un tanto monstruosa que poseen los cuerpos fragmentados o mutilados, la deformación, en resumen.

Recordemos, en este segundo sentido, el díptico "A Francisco de Goya sobre los desastres de la guerra". En estas dos telas unidas la muerte humana adquiere la forma de enormes reses destazadas; en ellas estalla toda la carga dramática que reprimía los otros trabajos. Y un punto intermedio —con evocaciones de opresión y tortura— está en las cuerdas que amarran al "Cuerpo en silencio" y al torso amorfo de "Las manos, el cuerpo"; cuerdas que se desatan en "Danza para un cuerpo en fuga".

Los títulos, un lenguaje ad hoc

Una reflexión muy rigurosa precede a la elaboración de estos cuadros: ninguna línea, ninguna forma, ningún volumen nacen del gesto, del impulso; inclusive las tachas aparecen como muy calculadas. Por eso seguramente los contenidos poéticos son desplazados hacia los títulos —ese lenguaje ad hoc de la pintura— en los que leemos: "Cuelga el cuerpo como rostros despojados", "El artesano de la magia" o "Cerca de los epigramas de la piel".

¿Por qué Hinojosa repite tan a menudo un mismo esquema? ¿Se trata de un serie inconfesa? Lo cierto es que dentro de uno y otro marco parecen ejecutarse las variaciones de una danza que el pintor fija en la superficie de la tela. Compone una danza paralela. Recrea (en el sentido de volver a crear) el instante en el que el bailarín deja de ser un cuerpo particular y humano para transformarse en una forma dentro del contexto estético del escenario y la música.

Una fina malla se pega a la piel de los danzantes destacando sus angulosidades; vistos desde lejos, dan la impresión de estar desnudos, se pliegan, se estiran, dibujan líneas y elipsis con las extremidades en el aire, son una pura forma que se muestra. Hay una sutil coherencia entre ésto y la obra de Hinojosa, entre las figuras de uno y otro ámbito, entre el mundo cerrado del cuadro y el de la danza.

Y todavía hay otra homología con el mismo grado de sutileza posible: hemos aludido al sexo como motivo centro de la obra. Los seres inanimados de este autor se ofrecen desnudos renunciando a toda actividad (recordemos la idea de cámara filmadora que los paraliza); están ahí para ser mirados, escudriñados, profanados si se quiere. En la experiencia erótica hay momentos en los que los cuerpos viven una cierta pérdida de sí mismos y se aquietan, se inmovilizan. Asimismo, hay un ritmo que se agiganta y muere, ajeno y distinto a lo que existe fuera de él. El erotismo como acto completo, al igual que la obra de arte realiza un corte en el espacio y el tiempo creando su propio espacio y su propio tiempo.

Divertimentos

En la exposición hubo cuatro cajas rectangulares en posición vertical que, colgando del techo, eran observadas en sus dos caras. El artista las llamó construcciones. Adentro de ellas amarró vestimentas de uso cotidiano pintadas por encima —una camisa, un pantalón de mezclilla— y los hizo imitando la forma de los cuerpos tal como se ven en los cuadros. Uno de esos montajes tiene en su parte inferior un montón de ropa apilada. Es como si un poco displicentemente nos dijera: ahí tienen la ropa de esos que están en los cuadros.

El signo y la cosa

Finalmente, el "Tríptico a la muerte por un grito de silencio" en formato mayor merece ser leído con detalle: líneas horizontales y paralelas producen cierto juego óptico; por su parte, cinco cuerpos delineados en rojo atraviesan verticalmente a la tela y se cortan abajo, a la altura de dos mesas de un gris uniforme (este es el color dominante en toda la superficie), sobre ellas hay dos manchas rojas. Y colocadas sobre el piso adelante del cuadro otras dos mesas pintadas en idéntico tono gris establecen una continuidad con las líneas de las mesas del lienzo. El juego de correspondencias es evidente: por un lado el rojo de los cuerpos y de las manchas; por el otro, las mesas de adentro y de afuera del marco. Las de adentro, con sus necesarias diagonales introducen la perspectiva en el sistema compositivo de este autor (nos estamos refiriendo estrictamente al cuadro), introducen la perspectiva y el objeto. Eso genera profundidad, lanza hacia atrás a las figuras. Dicha profundidad se agudiza, por otra parte, mediante las mesas ubicadas sobre el suelo.

Y aquí se plantean varias propuestas teóricas conocidas ya en el arte de nuestros días. En primer término, el cuadro abandona su estricta sujeción al muro, su condición de superficie plana para convertirse en una obra que actúa en el espacio concreto. Ese desplazamiento combina a ambas zonas y lleva implícito un cuestionamiento de la división esquemática entre la realidad de la obra y la realidad social. Vale decir, y nunca se insistirá bastante, que la obra no se parece sino que es parte de lo real, con sus propias reglas de funcionamiento; no representa sino existe como estructura significante. En segundo lugar se crea una dialéctica entre el objeto mueble pintado y el objeto mueble del mundo cotidiano, entre el signo plástico y la cosa. Finalmente, la presencia de las dos mesas de madera son un llamado de atención sobre la obra misma, sobre su condición sobre todo plástica como si dijeran: ¡cuidado, a pesar de su verismo (el de sus iguales en el seno de la tela) esto es antes que nada una forma!

Lelia Driben

DE MUSICA

MUSICA Y PLASTICA

A través de la historia de la crítica del arte han sido muchos los intentos de crear una visión integrada, gestáltica si se le quiere llamar así, de las diversas manifestaciones artísticas. Es decir, se ha tratado de hallar paralelos muy estrechos, casi equivalencias, entre los lenguajes, símbolos, medios y mensajes de un arte con los de otro. La música y las artes plásticas son un buen ejemplo de ello, y al respecto quiero citar aquí un texto que me parece interesante. Se trata del prólogo a las notas de programa que se imprimieron con motivo de un enorme concierto que se ofreció hace algún tiempo en el Museo de Arte del Condado de Los Angeles. Ese concierto, dedicado enteramente a la música contemporánea, formó parte de las múltiples actividades dedicadas a la celebración del centenario de la fundación de Los Angeles.

El texto en cuestión importa porque es otro intento de relacionar estrechamente la música con la plástica, en este caso en dos ámbitos muy concretos: en el concierto de música contemporánea estaban representados dieciséis compositores, y en las salas del museo se llevaba a cabo una exhibición con obras de diecisiete artistas. Así pues, no dejó de ser interesante escuchar el concierto, leer el mencionado texto y después visitar la exposición para tratar de sacar algo en claro sobre la relación entre la música y la plástica. He aquí la traducción del texto, cuyo autor, para desconcierto de todos, deberá permanecer anónimo, ya que las notas del programa no estaban firmadas.

"A través de la historia existen notables ejemplos de profunda admiración y simpatía mutua entre artistas que trabajan en campos diversos: Delacroix y Berlioz, Baudelaire y Wagner; en nuestro propio tiempo, Mark y Morton Feldman, y en nuestra propia comunidad, Ron Davis y Morton Subotnick. En un nivel diferente, Shakespeare y Verdi, Grünewald y Hindemith, Mallarmé y Boulez. Pero a pesar de estas afinidades, y a pesar del concepto wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*, las fronteras que separan a las artes son tan claras e inviolables como las vio Gotthold Lessing hace dos siglos en su *Laocoonte*.

El romanticismo logró negar, aunque sólo parcialmente, la estética de Lessing. Pero ahora parece que esa estética está siendo revalorizada. El arte en el espacio y la música en el tiempo no se mezclan bien; los músicos no toman muy en serio la im-

Delacroix: estudio para "La Piedad de Saint-Denis del Santo Sacramento"