
artes plásticas

la nueva tradición italiana

por Jorge Olvera

que lleve a algún sitio y, en otros momentos, creer "haber encontrado una explicación, un hilo conductor, la trama que quita angustia y complicaciones a quienes de- sean pensar, el barandal para vivir, para caminar, para salir a salvo de un recuerdo o de una sensación" (p. 43). Pero esto, en última instancia, no es más que la incapacidad de entrar solo, de entrar en la plenitud de esa sensación y en el desorden que supone recibirla en su totalidad. La pereza mental, por el contrario, nos impulsa a vivir una sensación o un recuerdo unido a una trama o una anécdota. En forma análoga, tal vez indique el autor, nos engañamos en la vida tratando de obtener el resultado sin hacer la suma.

El sentido literario de los textos se encuentra en la experiencia total de una sensación, una mirada, una vida o una tarde que, precisamente por suceder, no puede concluir, porque lo importante es que se vive. El texto, y aquello en lo que el texto mismo se introduce, se debe a la búsqueda de una experiencia específica. La integración o compenetración de lo que en cada instante, en cada emoción o en cada tarde sucede, es el ejercicio de la visión interior o conciencia de esa vida, de ese instante, pero de una manera que pretende ser tan íntegra que no puede rebasar su experiencia porque si no ciertamente no la viviría, no estaría en ella. Así, el texto del sueño ("El laberinto de Faug") debe terminar con quien sueña y debe, puede comenzar con el despertar de Pau-Yen, que dice: "¿Quién sueña? ¿Quién ha soñado que me permitió mirar?" Antes de la conclusión escritural del texto sólo estaba la compenetración en la vida, en la experiencia del sueño, del soñar. Después de la pregunta con que el texto termina es imposible que ni el sueño mismo ni la pregunta ni la experiencia del sueño concluyan, sino que se mantendrán inasibles, independientes de nosotros, incesantes, ilógicos. Lo que se quiere no es concluir, sino entrar, porque precisamente el texto no concluye sino entra. Nosotros sentimos que el sueño se quedó ahí, en una corriente o en un flujo que no tenemos, que no dominamos, pero del que nos restó el malestar de que precisamente quedó ahí, incesante, continuando no sabemos en qué otros hombres ni en qué otros sueños.

En ocasiones hay un orden humorístico ("El dilema o tres maneras de discurrir de los señores Morley & Ross") por un intencionado lenguaje antiguo. Vicios estilísticos que posiblemente hicieron reír mucho al autor cuando redactaba el testamento y que a mi parecer lo trasmite sin dificultad alguna.

La obra de Montemayor es de un tipo de literatura distinta, que persigue un tipo de lectura distinta. Su lenguaje estilístico es preciso y lógico, formal y acabado, y desde ese punto de vista concluyente; pero su contenido, su sentido, es sensual e inconcluso porque está referido a la realidad misma. Esta combinación de intelecto y sensación, de finitud e infinitud, como la misma vida, lo logra Montemayor de una manera magistral. Por su calidad, su obra lo coloca en lo más alto de la joven narrativa mexicana.

La exposición "20 artistas italianos", presentada por el Museo de Arte Moderno de México en días pasados, bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Italiano de Cultura, constituyó una pequeña grande antología de algunos de los principales artistas contemporáneos de Italia; seleccionada por el crítico italiano Roberto Sanesi.

La exposición se sitúa en el doble contexto de una visión actualizada y evolutiva a la vez; por cuanto permite ver lo que dentro del momento actual se ha logrado en desarrollo, a partir de esa formidable "eclosión" que, a principios de siglo, dio lugar a corrientes renovadoras que revolucionaron la tradición artística occidental; tales como el dadaísmo, el neoplasticismo, el surrealismo, el futurismo, la pintura metafísica (éstas dos últimas genuinamente italianas).

En general, se observa una nueva floración de aquellas inquietudes, ya tradicionales para el momento. Pero esta nueva proyección surge, si bien completamente renovada y actualizada hasta las más recientes explosiones del *pop art*, del *op*, de la "nueva figuración", del "nuevo realismo", etc., dentro de un impulso que se antoja retroactivo; aunque sumamente depurado, que se manifiesta como continuador de una tradición con hondas raíces en lo étnico.

Esta continuidad en la corriente de la tradición es el común denominador del conjunto, acentuado todavía más por la gran unidad que le da la selección del poeta Sanesi. Sin embargo, en dicha selección se echa de menos la obra más representativa de Adami: la más inquietante y dramática. Aquella que Alain Jouffroy llama justamente "la guerra de cada instante", en donde el artista nos da una visión angustiosamente fragmentada de la encarnizada lucha por la supervivencia; en donde la vida del hombre actual se fragmenta y se hace añicos, como un espejo, ante el impacto del torbellino que representan las gandes urbes deshumanizadas.

Para los espíritus más afines al gusto por las secuencias tradicionales del arte, dicha continuidad se revela como un acierto, como una cualidad y un signo inequívoco de la supervivencia del genio artístico italiano. En cambio, para las generaciones más jóvenes y rebeldes, surgidas ya dentro de las disonancias y conflictos de una época como la actual de los medios masivos de comunicación, la selección, particularmente en lo que se refiere a las derivaciones del *pop art*,

puede parecerles —en este último aspecto— como una cualidad negativa; ya que la fuerza salvaje del *pop*, con toda su secuencia de vulgaridad banal —exaltada al máximo en el *pop* norteamericano— aparece aquí como atenuada por un refinamiento extraño a la génesis de dicha corriente. Pero nosotros pensamos que, aparte de ser el *pop* un movimiento no "exclusivo" como el dadaísmo, sino al contrario, plenamente "inclusivo", que abre una nueva visión sobre el mundo y acepta todo lo que se presenta, los artistas italianos, al no seguir al pie de la letra a los modelos norteamericanos en esa sensibilidad transmitida, re-crean, por lo mismo, un lenguaje totalmente original, que se expresa no solamente con acento propio, sino a veces con sorprendente sabor étnico y local.

Pozzati es un buen ejemplo de ello: en *Los paradientes son distintos* subyace toda una tradición de la antigüedad: los blancos mangos de los cepillos dentífricos, colocados verticalmente sobre una gran área igualmente blanca y horizontal, no pueden menos que evocar la serenidad clásica de una columnata de mármol, y los haces de paja (puestos en sustitución de las cerdas), la límpida y transparente campiña italiana; antítesis de la gran urbe norteamericana con toda la agresividad de los *mass media* de la sociedad de consumo en explosión de banalidad.

Dentro de este común denominador que implica una continuidad de la tradición que cristaliza a principios de siglo en el futurismo y la pintura metafísica (versión italiana del surrealismo), se advierte desde luego, y lógicamente, una tendencia "narrativa" así como una preocupación especial por los elementos de orden literario y metafísico; sin que éstos, por otro lado, lleguen a menoscabar en ningún momento las cualidades intrínsecas de la pintura. Al contrario, estos elementos parecen insertarla dentro de una nueva dimensión.

Esto se advierte en muchas de las obras expuestas; pero principalmente en Tadini, como es evidente; más un fino sentido del humor y de la sátira, como en el objeto *Fuente* de Lucio del Pezzo, en que el artista comenta toda una época, con sus formas de "modernismos" y *art-nouveau*, con todas sus implicaciones cursis: el chorro de agua "en cascada" y la metáfora del arco iris en el agua. En esto cumple perfectamente su cometido de *pop art*, destinado a la ironía y al comentario humorístico y mordaz.

Ya no se diga de la obra de Baj, humorísticamente subversiva, con sus generales condecorados que culminan en el *Punching general*: un general de plástico, tapizado de condecoraciones y montado sobre un resorte (metamorfosis significativa del costal o del *punching bag* de los púgiles), contra el cual los espectadores (actores potenciales) podrían descargar toda su ira antimilitarista. Por cierto que debieron haberlo puesto K.O., pues ya no se le volvió a ver después de la inauguración. O quizá fue guardado por otras razones. En México la burocracia siempre trata de ponerle el saco a alguien. No tenemos sentido del humor.

A veces Del Pezzo, un artista sumamente versátil, se muestra más ortodoxo, como en *El tigre*: un tigre derivado del lenguaje gráfico de las historietas, que está más dentro del *pop* norteamericano; pero en *Fábrica geométrica*, una composición totalmente blanca, rematada por un trozo de pilastra, vuelve al estímulo de las tradiciones romanas.

Piero Dorazio es un artista que va más allá de los tonos imperativos del *pop*: emplea el color como descarga cromática, en yuxtaposiciones de espectro, a grandes franjas horizontales o cruzadas de colores casi puros, exaltados a su máxima intensidad y grado de saturación; pero finalmente atenuados por esa misma división o seccionamiento en bandas, mediante las cuales logra dominar la fuerza salvaje del color.

Hay obras que parecen escapar de todo intento de asedio y que definitivamente se insertan en el campo de lo insólito: tales las mariposas de Mario Ceroli, llenas de inusitadas y escalofrantes sugerencias. El artista ha logrado insuflar espíritu al material de que dispone; en este caso la madera de una caja de empaque, a la que logra dotar metafísicamente de un sentido de ingravidez. Así, la materia inerte de la madera, trocada en mariposa, puede levantar el vuelo con sus propias alas. . . pero las mariposas de Ceroli no tienen meta, son mariposas ciegas que van al encuentro del misterio.

Pero hay también otro tipo de poesía, como en las configuraciones blancas y geometrizarantes de Castellani; alejadas de toda referencia a la naturaleza y depuradas hasta lo máximo en lo que se refiere a su potencial emotivo. Las superficies de sus telas —absolutamente blancas— son animadas por leves relevamientos y depresiones en geométrica alternación y progresión, que el artista consigue gracias a la condición elástica de la tela, y este resultado, que pudiéramos llamar de una orografía idealizada o imaginaria, juega sutilmente con la luz.

Proyecciones renovadas y muy depuradas de tradiciones italianas de principios de siglo, se advierten fácilmente en obras como las de Gianfranco Pardi y Luigi Parzini: el primero con sus construcciones de madera laqueada sobre acero o de acero y latón, de hermosos acabados y relaciones estructurales que se interpenetra, y el segundo con la perfecta geometría de sus grandes óvalos de tipo celular.

Dentro de esta tónica de los materiales industriales, hay también obras que se escapan o se proyectan de movimientos como

el neoplasticismo y que a veces evocan fuertemente algunas obras del *De Stijl*; pero siempre dentro de un lenguaje diferente, expresivo de las nuevas inquietudes, como en Alviani: *Superficie y textura vibrátil progresivas* y *Relieve en reflexión ortogonal*, con las que el artista nos lleva a resultados directamente relacionados con el factor ambiental; toda vez que las superficies estructurales de sus obras, con sus cualidades refractivas entran en un estado de mutación, a medida que el espectador (ya no pasivo y estático sino activo) se desplaza para uno u otro lado de la obra.

Hay modalidades, enteramente nuevas también, de viejas tradiciones italianas como en Perilli: *El hada Morgana* y *Teorema*, pinturas de gran formato en donde el artista desarrolla configuraciones prismáticas de cierta intención antropomorfa. Estas grandes figuras, animadas de un movimiento de desplazamiento excéntrico parecen querer rebasar los límites de su espacio existencial, como en la primera de las obras mencionadas, y que otras veces de hecho lo rebasan, con en *Teorema*; pero hay en ellas una sensación de angustiado impulso que se petrifica, de cristalizado movimiento que, como en la pintura metafísica, plantea una situación de ambigua irrealidad.

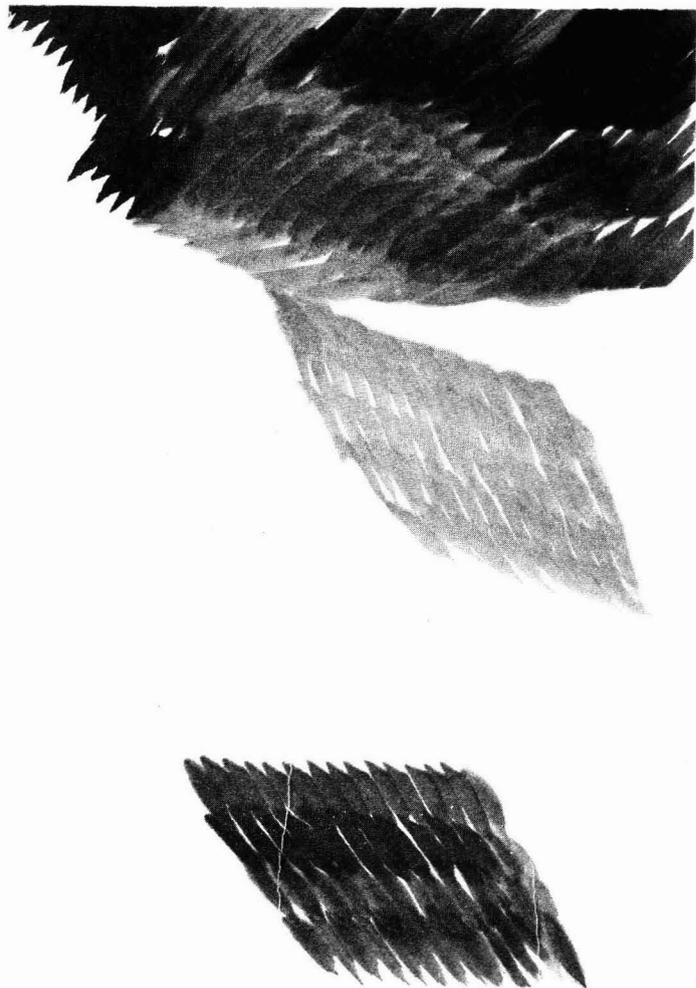
En Emilio Escanavino: *En espera de*, encontramos de nuevo los blancos puros: la cal, puesta a flor de tierra, de la tradición mediterránea; la madera aparente con su hermoso acabado natural y —sobre todo— una obra llena de inquietantes sugerencias: un prisma triangular (parecido a un módulo lunar), prisionero dentro de un armazón de empaque, con todas sus implicaciones poé-

ticas y metafísicas.

En *Imagen*, vemos una pintura de fuertes contrastes dramáticos; blanco puro sobre el gran espacio blanco de la tela; dos fajas de laca bermellón que dividen el cuadro, y una magna central en negro. Hay algo que acerca la pintura de este artista a la de Millares y Saura: su agresividad (y tal vez un acento mediterráneo); pero el tono, en comparación con el de los españoles, particularmente con Saura, es atenuado; lleno de classicismo, sin la truculencia y pasión desenfadada de éste.

Todo indica en la pintura de Marialuisa de Romans una voluntaria inmersión en las regiones misteriosas del inconsciente, en donde las actividades psíquicas y emocionales se dan cita para producir una obra en donde aflora a la vez lo poético y lo metafísico. En ese proceso de elaboración, naturalmente estético, la artista opera principalmente con dos elementos claves: lo insólito y lo inquietante. En *¿Quién sabe?*, por ejemplo, en esa perspectiva económica de líneas que parten de un espacio sombrío y convergen en una puerta abierta a la plena luminosidad del día, dos flores blancas —mitad ingravidas y mitad petrificadas— parecen desplazarse desde un primer plano hacia esa puerta. . . ¿o ingresan acaso procedentes de aquel exterior como tratando de refugiarse en el umbroso ámbito interior? No lo sabemos.

Es precisamente en ese terreno precario, de inquietante ambigüedad, de duda y desconcierto, donde se mueven insólitamente los personajes de su pintura: una silla verde, un paño solitario y un torso dentro de una extraña habitación. . . ¿lanzada al espa-



cio frente a un módulo lunar o simplemente ante una ventana donde se asoma la luna? Un guante y una luna. Una mesa de noche, de cuyo hueco —dejado por una gaveta ausente— escapan blancas bandas serpentina, ¿o pequeñas y delgadas serpientes amenazantes?

La pintura de Marialuisa de Romans lleva al espectador de la mano, por insólitos pasadizos, al misterioso taller de lo desconocido. Puede lograrlo en virtud de no tener que recurrir a un lenguaje tradicional: a un realismo visual dominado por el viejo mundo de los fenómenos externos, ajenos al lenguaje propio de la pintura. Su pintura resulta así, dotada de una mayor agilidad, de una mayor libertad para ingresar a esa dimensión enrarecida de lo metafísico. Con la gramática y la sintaxis del realismo pictórico actual (desprovisto en gran parte de sus implicaciones representativas), más cerebral y abstracto, puede su pintura —liberada de viejas trabas— apelar más directamente a las zonas poéticas o metafísicas de la sensibilidad y del intelecto.

Esas flores extrañas y de cierta manera espectrales (cuya sustancia es también un enigma); ¿huyen de un mundo tenebroso hacia la luz?, ¿o heridas por la intensidad cortante de esa misma luz, buscan acaso refugio en el ámbito de la oscuridad?

Curiosa o significativamente y por un acto de convergencia (el arte y la filosofía suelen coincidir), esta misma interrogante ha sido ya planteada en otro campo o por algunos filósofos actuales: ¿Es Dios una meta luminosa?, o ¿reside, por el contrario, en una región de oscuridad y silencio?

Estos inusitados despliegues del inconsciente, en la pintura de Marialuisa de Romans, reciben a menudo una especie de complementación con los esfuerzos de la conciencia, mediante comentarios escritos *a posteriori* que se dejan ver en los títulos de sus obras: verbigracia en el de la pintura que hemos venido comentando, en donde el inconsciente emerge a la región analítica de la conciencia, como sorprendido de sus propios descubrimientos.

Lo que diferencia fundamentalmente la obra de Marialuisa de Romans de la de los surrealistas italianos de la época de la *scuola metafisica*, es su lirismo poético, su delicada sencillez, su falta de gradilocuencia oratoria. “La obra de arte en su estado de pureza máxima —dice Mallarmé— implica la desaparición de la presencia oratoria del poeta. El poeta deja la iniciativa a las palabras [en este caso líneas, formas y colores], al impulso de sus diversidades puestas en movimiento. Las palabras se encienden a través de reflejos mutuos como lo hace una llama al caer sobre piedras preciosas.”

Tras la aparente facilidad de la pintura de Marialuisa de Romans, está todo un proceso; todo un concepto de la “difícil sencillez”, fincado en el conocimiento cabal de las nuevas posibilidades y recursos del lenguaje artístico contemporáneo.

Su pintura no sólo habla diversos y múltiples lenguajes; sino que está cargada de símbolos, de oscuros enigmas que inquietan la mente y el espíritu angustiado del hombre actual.

Novedades de Ediciones Era



El hombre y su tiempo

Isaac Deutscher Los sindicatos soviéticos

148 pp. / \$ 34.00

Cine club Era

Pierre Leprohon

El cine italiano

428 pp. / \$ 47.00

Enciclopedia Era

Nelson Reed

La Guerra de Castas de Yucatán

298 pp. / \$ 40.00

Ediciones Era, S. A.

Avena 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44

De venta en las buenas librerías

naturaleza imágenes de la ciencia



PRECIOS

Ejemplar:		
Rep Mexicana	\$ 10.00	
Extranjero	1 dl US	
Suscripción anual (correo ordinario)		
Rep Mexicana	\$ 100.00	
Extranjero	12 dls US	
Números atrasados:		
Rep Mexicana	\$ 15.00	
Extranjero	1.20 dls US	

Envío aéreo y servicios especiales:
dirigirse a nuestra oficina

Haga sus pedidos enviando cheque o giro postal,
a nombre de **naturaleza**, al
Apdo Post 69-607
México 21, D F

Correspondencia:
Apdo Post 69-607
México 21, D F

Oficina:
Arquitectos 55, 1er piso
México 18, D F
Tels: 515-12-96 / 516-68-94

Aclaraciones a los teléfonos:
515-12-96 / 516-68-94
(9.30 a 13.30 hrs)



dirección
general de
difusión
cultural
departamento de ciencias