

ARTES PLÁSTICAS

Remedios Varo

Por Mireya CUETO

Cuando salí del Palacio de Bellas Artes de ver por primera vez reunida la obra de Remedios, cuando salí transportada por invisibles ruedas, comprendí que su obra es como el Quijote, como las contadas obras maestras que son universales porque cada lector (el que mira los cuadros de Remedios se convierte en lector) encuentra su propia dimensión, sus propias páginas, sus propios párrafos, su lectura entre líneas. No invento: vi y oí a cientos de espectadores que desfilaron por los cuadros, silenciosos o locuaces, siempre atrapados por distintas redes, imantados en el cuadro, no sólo devorando como cuando se lee, sino tocando las telas, a pesar de los feroces guardias.

¿Cuál es el gran portón que se abre para que todos entren? Es casi obvio decirlo: para empezar, es una pintura amable, aún acechada por la angustia y la gracia, la compostura nunca se perturba ("El visitante").

Pasillos adentro del portón, no voy a pasarme por los cuadros como tan bellamente lo hace Carlos Pellicer (la poesía se traduce por la poesía), porque cada cuadro es "Jardín donde los caminos se bifurcan" inviolables, y, principalmente, porque me sobrecoge la unidad de la obra de Remedios. ¿En qué consiste? ¿Cuáles son los hilos invisibles que pasan de un cuadro a otro y a otro?

La gracia es el hilo más evidente, pero hay otros más sutiles. El más sutil, y a mi modo de ver el más importante, es el humorismo. Primero entendámonos: el humorismo es esencialmente un ajuste insólito de realidades divergentes. Lo insólito es la tierra de los surrealistas. Lo insólito o aterra y repele (como en Dalí) o hace reír. El humorismo o es negro o es luminoso. El de Remedios no sólo es luminoso sino alado. Pero tampoco es un propósito final; es en ella una veladura que oculta y revela al mismo tiempo. ¿Qué? Me abismo en la aventura: la angustia del tiempo, la angustia del cuerpo atado por la gravedad, donde humorísticas ruedas, metáfora del vuelo, la superan, donde insólitas poleas, hélices y mecanismos lógicamente inventados sirven al desplazamiento exaltado y a la vez hierático, más que del cuerpo, del espíritu.

El humorismo se convierte así en la línea ligeramente ondulada que une y separa los dos términos del Tao, la línea flexible que armoniza los contrarios: locura-razón, serenidad-asombro, exaltación-contención, goce-angustia, gravitación-ingravidez y muchos más.

Me detengo en esta última armonía de los contrarios: gravitación-ingravidez cuya presencia es reiterada en casi cada cuadro y cuya clave son justamente las ruedas. Estas ruedas, funcionalmente absurdas (de ahí su humorismo) son más que el movimiento su símbolo, son la posibilidad de desplazarse sin esfuerzo, olvidados del cuerpo y su gravedad, libres la imaginación y el espíritu, milagro de la música. ¿Y por qué no alas? Porque ello equivaldría a suprimir uno de los términos del Tao, que aquí sería la terrenalidad, la gravedad y su angustia. Las angélicas alas de la Edad Media y

el Renacimiento precisamente la suprimen porque entran en el orden de lo divino. Orden ajeno al pensamiento de Remedios. Los graciosos mecanismos, a la vez absurdos y congruentes, están tan integrados a sus personajes que se convierten en su prolongación metafísica, más que física, científica metafísica, no teología, que ve al hombre completo moviéndose siempre entre fuerzas contrarias que, si no lo fueran, dejarían de ser fuerzas; al hombre paradójico en el filo del humorismo que resuelve toda paradoja; al hombre visto simultáneamente en la dimensión de sus posibilidades y hechos y en la de sus imposibilidades y sueños. Perfectos por su matemática estética, esos mecanismos, estas ruedas de humana manufactura son en los cuadros de Remedios lo que algún día será la máquina para el hombre: libertad de su espíritu y no instrumento de esclavitud y de cosificación. El Sueño de la ciencia es metafísica.

Me detengo también en otro Tao que flota en los cuadros de Remedios: intelecto-emoción, o sea lo masculino y lo femenino. No cabe duda que el trasfondo de Remedios es de un intelectualismo masculino. Citaré el ejemplo de un cuadro que ahora me viene a la memoria: "Mimetismo". Trátase aquí de uno de los problemas más espeluznantes de nuestro tiempo: la cosificación del hombre. Este problema, que martiriza el cerebro de los sociólogos, es traducido pictóricamente por Remedios con sutileza y ternura femeninas. Este amoroso empeño está absolutamente presente en todos sus cuadros.

Oí decir que los cuadros de Remedios eran las ilustraciones de un tratado de magia. A primera vista, esta opinión parece justificarse por las redomas de misteriosos líquidos, por los efluvios y por la presencia significativa de los astros, para citar sólo algunos ejemplos. Pero basta ver el cuadro de "El Alquimista" con su cara de todos los días, envuelto en un tapete de cuadros blancos y ne-



"armonía de los contrarios"

gros, para descubrir una vez más el sutil humorismo de Remedios, gracias al cual le es posible decir no diciendo, afirmar no afirmando y, en todo caso, revelar lo que la alquimia, la astrología y demás ciencias ocultas pueden tener de fascinación estética y, por supuesto, también —quizá con más comedido humorismo— lo que la biología, la astronomía, la mecánica y la psiquiatría tienen de esteticismo.

Pero dejemos a un lado la anterior connotación de la magia. Todavía podríamos caer en la tentación de aplicarle a la obra de Remedios, por lo mucho que tiene de insólita, el calificativo de mágica, fórmula fácil que dice todo y no dice nada. Porque mágica es, en resumidas cuentas, toda obra de arte, y, yendo todavía más lejos, magia microscópica y macroscópica es la naturaleza toda. Las penetraciones más seguras de la ciencia, exentas de devaneos imaginativos, no hacen sino conducir más lejos y más adentro por el camino del prodigio, cualquier prodigio: las nervaduras de una hoja. No creo equivocarme al afirmar que esta idea está contenida en "Planta insumisa". Con esa gracia y ese humorismo tan particulares a Remedios —línea divisoria y unificadora, como dijimos— ella consigue asimilar el prodigio de la pelambre de un gato con el otro prodigio de los verdes helechos ("El Gato Helecho") y nos lanza, absortos y sonrientes en la íntima comprensión y goce de la vida, más allá de las limitaciones de los reinos. Si nos empeñáramos en calificar la obra de Remedios de mágica, tendríamos, para no incurrir en vaguedades, que decir magia de la magia.

Pero prefiero hablar de la obra de Remedios sin ponerle etiquetas, sin meterla en fórmulas preconcebidas, tan contrarias a la libertad del espectador.

¿Debería por lo menos darle un lugar en el tiempo? Podría decir que su gracia es medieval o dieciochesca, que su composición es renacentista, que su problemática es nuestra, pero dejo este trabajo de disección a los muertos que gustan de enterrar a sus muertos. Lo único que puedo decir es que en Remedios el Tiempo —preocupación en ella tan presente— funciona simultáneamente. ¿Cómo deslindar en un tiempo tan vivo?

¿Qué es el espacio en los cuadros de Remedios? Es ordenamiento natural, sobrenatural y riguroso al mismo tiempo. Es también Tao, armonía de los contrarios: arquitectura ingravida. Es además interioridad, ¿espacio onírico? En el paisaje, los planos más remotos de la perspectiva mantienen la invitadora intimidad de los interiores, de tal manera que, gracias a una magistral composición, no queda, no puede quedar, espacio pictórico sin ser explorado por el "lector".

¿Y la forma? Cuando se tienen cosas claras que decir, no hay por qué recurrir a medios de expresión ambiguos o difusos. Por eso en Remedios, para quien toda idea concreta se traduce en imagen concreta, el dibujo es riguroso, exacto como una suite de Juan Sebastián Bach. Nada está sugerido, todo está dicho. El "lector" no tiene por qué recrear la forma que lo conduce sin escollos a un trasfondo de ideas, de experiencias y de comprensiones —dadas por gracia de la imagen— que nunca se cansará de recrear.

Gozar de un arte que conduce a valoraciones extraestéticas, mediante el lenguaje riguroso de la imagen pictórica, no significa negar el contenido estético (vá-

lido por sí mismo) de esta forma de expresión, ni tampoco la validez del arte, figurativo o no figurativo, que se complace sólo en la forma y el color en sí.

Los desconcertantes manchistas —que hacen del color y la textura el problema fundamental— consiguen algo inédito en la historia del arte y que sólo podría producirse en nuestra era de desintegración atómica: consiguen revelar la misteriosa fuerza de la materia hasta llegar a la angustia de las cosas primordiales, puesto que la forma en la cual nos acostumbramos a ver ceñida la materia ha roto aquí sus cauces. Producen —cuando estos pintores tienen talento— la fascinación angustiante del caos inicial y a veces también el goce de la materia pura.

En Remedios la materia, la textura, rigurosamente ceñida a un dibujo cartesiano, no pierde sin embargo su fuerza de elemento primero: de tierra, de agua, de aire, de fuego, o bien de prodigiosa sustancia vegetal, animal o de carne espíritu. El rigor de las formas que contie-

nen las sustancias no resta a éstas ni su goce, ni su angustia de cosas primordiales del universo y de la vida. Son partes por sí mismas del contexto insólito, del trasmundo de Remedios. ¿Por qué las texturas adquieren ese prestigio de materias primordiales? Es que expresan siempre con maestría la alquimia de la creación, desde las plumas de un pájaro hasta la galaxia. El contexto, el trasmundo donde materia y forma, textura y dibujo, se estructuran con sentido cosmogónico no es sino el de las leyes matemáticas que rigen los latidos del universo todo.

El último cuadro de Remedios parece dar la clave (misteriosamente siempre) de su cosmos. La figura humana —que casi siempre se emparentaba de algún modo con Remedios— desaparece. De entre los frescos frutos planetarios que giran en un cosmos cotidiano, una granada, acaso su corazón, se abre y deja caer sus rojos granos que germinan en tiempos y espacios simultáneos.

LOS LIBROS ABIERTOS

Figura de paja

Por Federico ALVAREZ

Juan García Ponce está partido en dos, como Teresa, su personaje de *Figura de paja*. Cualquiera que conozca sus brillantes ensayos, sus conferencias, sus opiniones tercas, sus discusiones, esperará siempre de él novelas y cuentos agobiados, destructivos, sombríos: el tiempo roto, el espacio falso, el hombre ciego, la verdad inútil. Pero vienen sus cuentos y aparece su primera novela y, cada vez más, su progreso literario se perfila como un camino de luces. La breve obra de JGP me parece, hoy por hoy, un creciente destierro de sombras. (Algunas excepciones —desde *Reunión de familia* hasta *La noche*— vienen a confirmar, por contraste, esta preponderancia luminosa.) Claridad meridiana, reflejos en una alberca, sol sobre una playa, sábanas revueltas en un cuarto amanecido, piel desnuda, ropas blancas de mujer. Pero esta luz, esta claridad, no viene de las cosas, artificialmente, sino que va a ellas: nacen, a pesar suyo, del novelista. (En esto, por ejemplo, se distingue de tantos epígonos de Henry Miller, más o menos pornográficos, que, en lugar de iluminar el sexo desde la posición del hombre, del creador, pretenden invertir la relación, e iluminar todo —falsamente— a partir de una parcialísima sexualidad fálica.) En los cuentos de JGP puede llover, puede ser de noche, puede enloquecer un personaje; pero lo que trasciende literariamente es una curiosa lucidez, una extraña limpieza, una rara serenidad. No hay corrosión, ni perfidia. Contra lo que pudiera creerse —a la vista de esos ensayos y conferencias a los que aludo al principio— JGP escoge un camino y no un laberinto. Podría afirmar, como Jorge Guillén: vivimos en el mejor de los mundos posibles. Jamás mira hacia atrás. Hay en ello un despeque notorio (y muy importante) de toda la literatura mexicana hasta hoy. Un despeque que acaso pueda pronto definirse como el arranque de una nueva tendencia novelística en México. *Figura*

de paja no se agarra a tradición alguna. Es una novela sin escuela, sin antecedentes, sin cordón umbilical. No hay pasado en las narraciones de JGP. Ni futuro. Busca el precio del mundo cotidiano. Cuenta “lo que pasa”, y, aunque no siempre lo consigue, “lo que es”. Sus instrumentos descriptivos, desarrollados en torno a un plan perfecto, a una estructura irreprochable, son elementales (lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que sean fáciles) y hay una especie de maestría en su aparente despreocupación estilística. El tiempo fluye, sin más; hay una penetración natural en el asunto narrado. De aquí el éxito de esta novela: su llana expresión de una experiencia humana.

Porque, efectivamente, JGP intenta una expresión y no una “pintura”. Y lo que expresa no es la sacrosanta soledad, la inefable angustia, la irreductible incomunicación, sino todo lo contrario: su tema central es siempre, a mi juicio, la relación humana, la relación gozosa, buscada, conquistada, consentida. Incluso la relación repentina, generosa. Los tres protagonistas centrales de *Figura de paja* nos están siempre abriendo las puertas a otras gentes. Hay pocos personajes en la novela, pero se “sienten” todos los demás: los de la calle, los de la fiesta, los de la alberca en Cuernavaca. Por eso, cuando en sus narraciones llega —raramente— la muerte, no hay muerte más dolorosa. Porque es una muerte abrumadoramente real, nada intelectualizada: ni escape ni refugio. La vida es el bien; la muerte es el mal. No hay más pecado que el de morir. Ni en sus cuentos ni en *Figura de paja* hay personajes malos, torcidos, perversos. Todos tienen su explicación, su justificación moral: viven. Bajo su pretendido nihilismo deshumanizado, JGP, a solas consigo mismo (la soledad del creador) nos resulta un rampante humanista, un moralista definido. Cree en el bien, en la belleza, en la verdad, en la vida. Nadie quiere más que él a sus personajes. No necesitamos preguntar por ellos: los conocemos. No hay entre ellos un solo “modelo”. El autor no puede manejarlos; mucho menos utilizarlos. Vive con ellos. Borra peligrosamente

todas las distancias entre personaje, autor y lector. Es el suyo una especie de behaviorismo al revés. Ni pura superficie objetiva, ni hondura pretenciosa. Vida. JGP se la juega con sus personajes; le va en ello la vida. Mayor sinceridad no se le puede pedir a escritor alguno. De aquí surge el único de sus parentescos literarios que salta a la vista: el de Pavese.

Viene ahora el recorte del aplauso. En *Figura de paja* hay un obstáculo no salvado del todo, otro apenas afrontado, y alguno ignorado. Es, de la cruz a la fecha, una novela de juventud, un tanto repentista (a pesar del autor), un tanto modesta (virtud del autor). Hay, incluso, con respecto a los cuentos de *Imagen primera* y de *La noche*, una cierta tensión, una como restricción literaria, restricción que tiene mucho de exigencia, pero también de tanteo, de prudencia, de reanudación desde un nivel nuevo. Me parece muy bien. Pero esta modestia, tras de la que se esconde un orgullo indudable y una gran ambición que puede consumir muy pronto, tiene su contrapartida negativa en dos terrenos fundamentales: el de la tensión y el de la extensión.

Juan García Ponce no siempre consigue su evidéncimo propósito de imantar las cosas. No es nada fácil. Esa magia de Musil y de Pavese, de trascender siempre la cosa más cotidiana, de darle a la palabra esa extraña intensidad, esa gravidez, esa condensación explosiva que logra siempre una nueva dimensión estética en el mero asombro ante lo más sencillo, ese don genial lo araña JGP a ratos, lo consigue en algunas páginas excelentes, pero lo pierde también, en ocasiones, dejando a algunos de sus diálogos desprovistos de su base “mágica”. Es cuestión de madurez, y habrá que darle tiempo al tiempo.

Por otra parte, JGP da en *Figura de paja* un campo novelesco todavía estrecho. Yo añoro, por lo menos, un mayor empeño totalizador, un marco más abierto, más rico, más extenso. En la cercanía de sus personajes, se le ve aceptar los convencionalismos de esa juventud que retrata, su vida intencionalmente recortada, sus perspectivas conscientemente reducidas o negadas. Y, lo que es peor, JGP parece conformarse con este mundo cerrado, mundo que pretende enriquecerse dentro de sus propios límites, en una falsísima autarquía vital. Esta es la tercera y más seria objeción que yo hago a *Figura de paja*. JGP se acomoda, se arrebulla gozosamente en su mundo pequeño. Se niega incluso a racionalizarlo, a carearse con él. Su agudísima sensibilidad hacia el arte es una sensibilidad “sin teoría” y, por lo tanto, sin reflexión, sin conflicto. Afortunadamente, ese conformismo egoísta (aristocrático, por supuesto) está, a mi juicio, en contradicción con su estupenda sinceridad narrativa, con su profunda honestidad en el proceso de creación.

Esta contradicción está en el centro de toda la labor literaria de JGP. Y, paradójicamente, puede ponerse en ella muchas esperanzas. En *Figura de paja* predomina, por de pronto, el creador atento, el servidor original de una realidad honda e insoslayable, y el escritor capaz de trascenderla. En sus mejores cuentos anteriores, *Imagen primera*, *Tajimara*, predominaba igual calidad. De ahí debe nacer un gran novelista.