

ARTES PLASTICAS

Las fronteras del yo

Por Juan GARCÍA PONCE

La exposición Autorretrato y Obra, organizada en el Museo de Arte Moderno y en la que cada pintor invitado presenta, como el título lo indica, su autorretrato acompañado de una obra representativa de su producción, puede verse como un panorama más o menos completo de la pintura mexicana en lo que va del siglo. El panorama es bastante desolador. En su libro *Imagen e Idea*, Herbert Read incluye un hermoso capítulo en el que traza una breve historia de la evolución del autorretrato en las artes plásticas, valiéndose de ella para determinar también la relación del artista con la realidad, la manera en que su yo particular, el que rige su mundo interior, empieza a actuar frente a ella, determinando la naturaleza de esa evolución. Para Read, la aparición de la psicología en el autorretrato señala el principio de la presencia de la realidad subjetiva del creador en el mundo del arte. La psicología personaliza, aísla y diferencia. Por medio de ella, el artista empieza a ver el mundo a través de su mirada y a dirigir también esa mirada hacia adentro, para verse a sí mismo y sacar a la luz lo que ha encontrado en su interior, obligándose a encontrar las formas que lo expresen. El autorretrato es capaz de comunicarnos, así, algo que está más allá de la mera imagen exterior y en los ejemplos más extremos puede llegar a abandonarla por completo. No es extraño que el capítulo se titule "Las fronteras del yo". Una vez que se ha llegado a sus límites, de ellas sólo podía pasarse a un nuevo tipo de "imagen constructiva". Habría que volver a la "realidad pura" y expresarla por medio de una "plástica pura", que abandona la imagen y se sirve de la idea, llega a la forma que depende sólo de sí misma que buscaba Mondrian. Pero la necesidad, la lógica interna de esta evolución, es perfectamente ignorada o ineficazmente practicada en la mayor parte de los casos dentro de la pintura mexicana. No ya las "fronteras" sino el mismo "yo" permanece plácidamente oculto. Nuestros pintores no encuentran porque no buscan; ilustran o decoran. Con respecto a la exposición sólo puede hablarse de excepciones o de desilusiones.

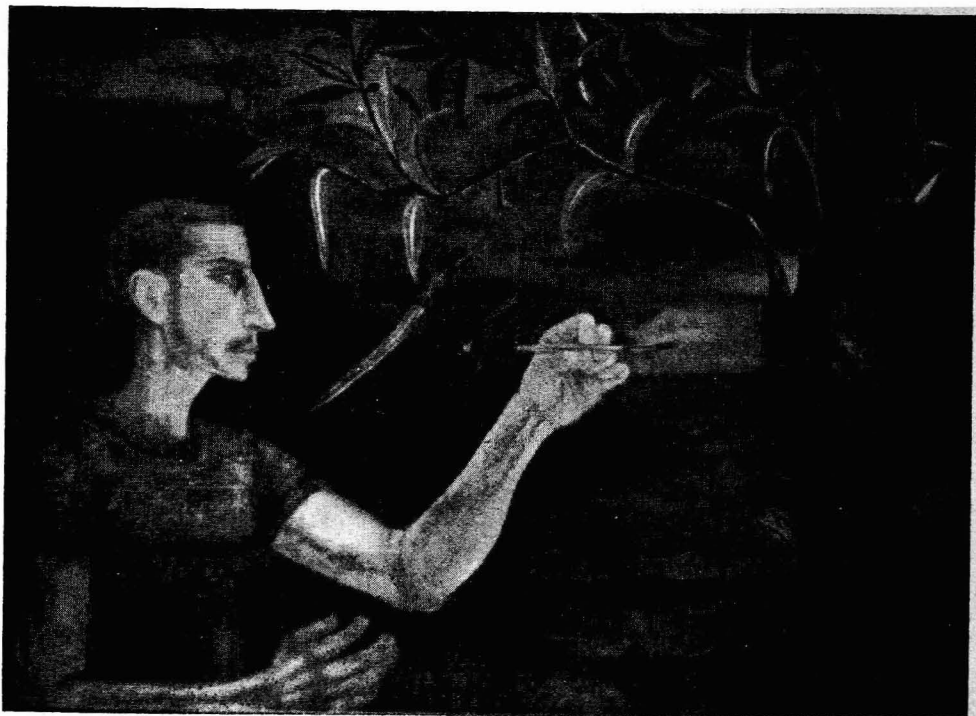
El único verdadero, auténtico autorretrato, inmerso por completo en las profundidades oscuras y perturbadoras de esas fronteras del yo, de las que sale con la imagen bella y terrible del artista que se ha visto a sí mismo y consigue comunicarnos mediante el poder de la forma lo que ha visto, es el de Juan Soriano. En él encontramos algo más que una imagen; ésta es capaz de comunicarnos verdad: la difícil relación del artista consigo mismo, una relación en la que se mezclan el odio y el amor, la ironía y la ternura. La lúcida y despiadada capacidad del pintor para penetrar en su interior realiza el milagro de que la forma consiga expresarlo sin abandonar la relación con la imagen, pero forzándola a ir más allá de sí misma con una admi-

rable sabiduría. Cada uno de los elementos del cuadro busca y consigue un efecto determinado. El azul del fondo se integra oponiéndosele al verde de la camisa y su lucha tiñe toda la representación de la figura, en la que el pintor extiende un brazo rígido, armado en el sentido más literal de la palabra con un pincel, hacia un árbol terrible, casi mineral, cuya dureza es paralela a la de la otra figura. Así, el autorretrato es ante todo un cuadro, una totalidad perfecta, en la que todo tiende, sin embargo, a expresar el mundo del artista. Hay en él una dureza espiritual, un envaramiento, cuya rigidez se transforma de inmediato en belleza por el puro poder de la verdad. Todo en él es dolorosa y trágicamente humano, no nos habla sólo del artista, sino que al mostrárnoslo crea una imagen que nos lleva al hombre en general y alcanza el nivel de las grandes creaciones, aquellas ante cuyo misterio y poder de revelación siempre tendremos que detenernos. Puesto ante esta exposición este solo cuadro debería obligarnos a pensar en el verdadero lugar de Juan Soriano en la pintura mexicana. Junto a él se hace mucho más evidente la correcta superficialidad del dramatismo efectista con que Orozco se inviste a sí mismo, el vacío interior que no logra ocultarse detrás de la meticulosa precisión de Rivera y el definitivo carácter meramente escenográfico de los excesos de Siqueiros. Ninguno de los tres nos ofrece más que inocentes representaciones, incapaces de perturbarnos, de revelarnos algo más que un cierto grado de oficio y una pobre voluntad de estilo desprovista de toda verdad. En cambio, es imposible dejar de ver en el cuadro de Rivera titulado *La operación* y fechado en 1920 sus asombrosos dones originales y en *Cosméticos en el teatro* de Siqueiros hasta qué punto la represen-

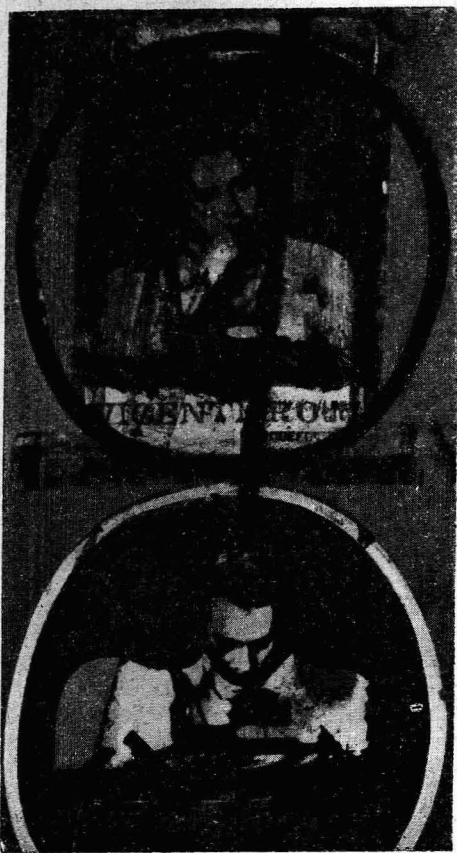
tación formal se disuelve en él en una definitiva superficialidad. La técnica del cuadro recuerda algunas obras de De Kooning, pero todo lo que en el maestro norteamericano es búsqueda desesperada de la expresión a través de la violencia de las formas, se convierte en Siqueiros en gestos vacíos, detrás de los cuales no hay nada.

Rufino Tamayo presenta como autorretrato una obra menor, casi un boceto, en la que, sin embargo, se impone el asombroso poder de su línea como dibujante, que mediante la sola acentuación de unos cuantos rasgos lo define por completo. Pero junto a él expone uno de sus grandes cuadros, *Espíritu de la Revolución*, fechado en 1935. La intención alegórica de la obra da lugar a la creación de ese mundo cerrado característico de Tamayo, en el que el cielo mismo cede ante el peso de la materia y parece convertirse en piedra. En él todo nos conduce a ese encuentro formal mediante el cual Tamayo logra unificar dos corrientes culturales, creando la verdadera fisonomía de la más auténtica pintura mexicana. El hieratismo de las figuras, el sabio y voluntario primitivismo, la profunda riqueza tonal del color se unen para hacer posible una nueva imagen, dentro de la que la forma reposa grave y pesadamente en sí misma. Una parte de la verdad de ese mundo se asoma fugazmente en la obra cegada antes de que alcanzara su posible madurez de Abraham Angel. En la negativa a ver de qué manera ese mundo abría la única puerta posible se funda en gran parte el fracaso de la generación siguiente cuya obra va desde las pobres caricaturas coloreadas de Orozco Romero hasta la ridícula fragmentación "modernista", de mueblería barata y calendario pseudointelectual, de González Camarena.

En los límites de la frontera del yo, Carlos Mérida presenta un autorretrato en el que como dice Read con respecto a Paul Klee "se pierde todo registro objetivo de las facciones del rostro y el símbolo del yo existe en autosuficiente independencia". En él lo que encontramos es la pura representación de esas fuerzas secretas y ancianas tradiciones, yacientes desde siempre en el interior del artista, que luego alcanzarían un conti-



Juan Soriano: Autorretrato



Vicente Rojo: Autorretrato

nuo florecimiento dentro de la "imagen constructiva" al llevarlas al terreno de la pura geometría y le darían a Mérida su especialísimo lugar en el arte contemporáneo.

Involuntariamente quizá, Juan O'Gorman es el primer artista mexicano que de una manera extraña, partiendo de una intención formal opuesta, nos conduce a esa imagen constructiva en la que el cuadro aspira a crear una realidad pura, sin ninguna referencia psicológica. Porque lo extraño es que O'Gorman se empeña en conseguir una representación meticulosamente fiel de la imagen, pero ésta es de una frialdad tal que nos saca por completo de la realidad inmediata, del mundo de las apariencias, en vez de conducirnos a él. Tanto en su autorretrato como en el cuadro que lo acompaña se impone el más absoluto vacío. Las imágenes están ahí; pero no dicen nada. Mejor dicho, no dicen nada hasta que logramos empezar a verlas como formas puras. De este modo, O'Gorman consigue el extraño efecto de ser un pintor realista que en verdad es abstracto. Su pintura alcanza el más alto grado de nihilismo a través de su absoluta frialdad intelectual. Fielmente reproducida, la realidad nos enseña su vacío y sobre él sólo vive la forma pura, el espíritu expresado a través de su negación.

No resulta contradictorio pasar del sorprendente caso de Juan O'Gorman a las obras de Vicente Rojo y Fernando García Ponce. Dentro de sus diferentes soluciones, los dos han enfrentado con éxito el problema del autorretrato de acuerdo con su voluntario reconocimiento de la necesidad de abstracción. Fernando García Ponce ha concebido una imagen irónica que, referida al registro objetivo del rostro, pasa sin embargo por encima de él y lo abstrae de toda investigación psicológica sobre el yo para convertirlo en un juego de formas y colores dentro del plano que nos conduce al mismo tipo de soluciones que en sus cuadros abstractos lucha contra la tentación

del vacío haciendo posible el espacio. Su autorretrato lo es tan sólo en la medida en que nos conduce también a la verdad encerrada en toda su pintura, en la que la forma lucha por expresar una realidad amenazada por el poder del silencio. Lo mismo ocurre con el autorretrato de Vicente Rojo. La representación del rostro es envuelta de inmediato por la tensión de los planos geométricos, las líneas de referencia, siempre en continuo movimiento, que llevan de un orden a otro y crean ese juego perfecto de destrucción y reconstrucción dentro del que Rojo ha logrado encerrar, expresándola, la pura fuerza dinámica de las formas, haciendo posible la tensión interior que determina la capacidad expresiva de sus cuadros.

De estos dos ejemplos extremos, perfectamente logrados, tendríamos que pasar a la progresiva profundidad dramática del mundo puramente onírico e interior de Leonora Carrington, cuya obra, igual que su autorretrato, nos muestra cada vez más una definitiva liberación de fuerzas que amenazan incluso la voluntad de representación y hacen de cada una de sus obras el escenario de una verdad subjetiva encerrada en una suntuosa imaginaria poética que siempre nos conduce a la realidad, aclarándola al tiempo que la transforma. Igualmente subjetivo, pero encerrado en una representación formal de índole diferente, resulta el autorretrato de Arnaldo Coen, cuya riqueza de color no obstruye la delicada investigación psicológica realizada a través del dibujo. Mediante él, Coen consigue que su autorretrato nos lleve de la máscara a la persona, mostrándola.

La característica voluntad de cubrir con una apariencia clásica que se burla de sí misma y de su propia sensualidad para vencer la amenaza del vacío mediante una recreación irónica que hace posible la obra de Francisco Corzas reaparece en su autorretrato, mórbido y burlesco al mismo tiempo.

Y, last but not least, José Luis Cuevas presenta uno de sus extraordinarios dibujos a línea, *Decameron con autorretrato*, en el que la posibilidad de representación se abre por completo mediante la inteligente distancia que el artista sabe poner siempre entre la realidad directa y su interpretación de lo monstruoso con un humor que trasciende el simple comentario y se coloca en un exacto punto intermedio entre la imagen objetiva y su visión interior, haciendo que ésta substituya a aquélla sin que el espectador advierta la naturaleza del cambio y se quede tan sólo con la verdad que nos entrega. El artista se contempla contemplando y la relación entre los dos elementos del cuadro nos abre el secreto de una realidad que se ha hecho irrerepresentable y se niega a sí misma. Por otra parte, la otra obra de Cuevas incluida en la exposición, fechada en 1954, nos muestra la continua transformación y el progresivo afinamiento de su arte.

Más allá de estas obras, sería necesario mencionar también el valeroso intento de Maka, cuyo autorretrato busca la expresividad de un violento juego de contrastes y, hacia atrás en el tiempo, el *Tríptico* de Amado de la Cueva, que dentro de su carácter académico alcanza una sugestiva personalización.

EL CINE

Por Salvador ELIZONDO

AMELIA

Debo confesar, ante todo, que Pavese y su epígono cinematográfico Antonioni se han impuesto la encomiable tarea —casi siempre fracasada— de convertir el tedio en algo entretenido. Este afán, por lo general, se concreta mediante convenciones que poco a poco hemos comenzado a aceptar como pertenecientes a un vocabulario unívoco: el personaje que camina a lo largo de una calle desierta, sin rumbo fijo, las charlas de sobremesa entre esposos que no tienen nada que decirse, en fin, imágenes que por su carencia de utilidad dramática acentúan la ausencia de destino. Visconti, en un episodio de *Boccaccio 70*, aludía irónicamente a esta modalidad del arte cuando hacía exclamar a su personaje, "Esta tarde he caminado y he visto un muro blanco muy largo."

Todas estas consideraciones tal vez no fueran pertinentes si *Amelia*, la película realizada por Juan Guerrero dentro del marco del concurso de cine experimental convocado por el STPC, no nos remitiera de una manera definitiva a ese mundo en el que la conciencia de la banalidad de la vida, vivida o representada, siempre acababa mal. El mismo Pavese cierra su obra capital, *Il mestiere di vivere*, matándose: hecho por demás lamentable ya que se trata de un gran escritor y no de su pedestre discípulo que de seguro continuará infligiéndonos, durante algún

tiempo todavía, sus higadísticas películas. Pero por otra parte es un hecho feliz que en un país subdesarrollado —sobre todo moral y no económicamente subdesarrollado— como éste, la juventud se atreva a plantear ciertos problemas que lo son, efectivamente, porque cuando menos de momento no tienen solución.

Amelia plantea, ciertamente, el más grave de todos ellos: el de la carencia de destino de la juventud contemporánea. El personaje central masculino es la representación concreta de un conflicto que por estúpido es infinitamente más apremiante, sin dejar de ser infinitamente antiguo pues tanto Sófocles en la Trilogía Tebana como Shakespeare en una de sus obras más desprestigiadas, *Hamlet*, nos conminan a decidimos definitivamente por algo. Sólo que ellos lo hacen elevando la crisis de la indecisión al nivel de un paroxismo poético que es efectivamente capaz de hacernos actuar. El tono subyugado, la aceptación de la vida llena de amargura, están perfectamente captados en esta película llena de bellos momentos, sólo que es difícil construir un espectáculo de una hora y media a base de eso que antes se llamaba "tiempos muertos" del drama y que ahora son el drama propiamente. Si la película peca a veces de ciertas fallas de sensibilidad, no peca nunca de insinceridad y eso ya es casi lo más que se puede decir de una obra. Los dos personajes actúan dentro de ese tono