

A LA VUELTA DE LA ESQUINA

BLAK OR WHITE

Acaba de morir, a los 75 años, el pintor Robert Motherwell. Fue, con Mark Rothko, William Baziotos, Barnett Newman y otros, uno de los fundadores de la escuela Subject of the Artists, luego convertida en "The Club". Exponente, pues, y uno de los más notables, del expresionismo abstracto. Motherwell venía sin embargo del surrealismo, al que nunca fueron del todo ajenos ni sus asuntos ni su vigorosa retórica. Su obra más conocida, la serie de cuadros Elegía por la República Española (de los años cincuenta y sesenta), no es el único ejemplo de las relaciones entre Motherwell y la cultura de nuestros países hispanicos. Además de las diversas telas que el pintor dedicó a la obra de Lorca, o de las series Iberia y Spanish painting, hay que recordar que su vocación pictórica nació durante una visita a México. De la contemplación de la obra de Motherwell surgió, en 1971, un poema de Octavio Paz: "Piel Sonido del mundo", en el que hay esta frase que cita a Mallarmé y que ponemos aquí como epitafio: Motherwell, como sus cuadros, "Igual a sí mismo ya / respira".

Robert Motherwell, autor de grandes telas, de pequeños dibujos y de collages, fue un artista lúcido y entre sus obras se cuentan también algunas páginas ejemplares sobre el proceso de su creación. Citamos algunos fragmentos que ha traducido el poeta Hugo Gola:

Hay tanto que mirar en una obra de arte, tanto que decir si se quiere ser objetivo y preciso, que es un alivio poder formular, de vez en cuando, una ecuación simple.

Pero aun esta ecuación, como en cualquier obra de arte, no podría ser tan simple.

La composición química de los pigmentos es interesante: el negro marfil, así como el negro animal, está hecho de osamentas y cuernos calcinados, el negro carbón resulta de la condensación del gas quemado, y en cuanto a la gama más banal de los blancos (dejando de la

do el óxido de cinc, tan viscoso y frío, y esa invención reciente, el dióxido de titanio, tan vivo) se extrae de plomo, así pues el menor contacto con la piel puede ser extremadamente peligroso.

El negro, puesto que está compuesto de hollín, es ligero y veloso y no pesa más que la duodécima parte de un pigmento medio. Hay que prepararlo con mucho aceite para que logre la consistencia digna de un pintor, pero luego seca muy lentamente. A veces me preguntó, cuando pinto una larga raya negra sobre una tela si no será el animal quien está trabajando, trazando surcos sobre mi cuadro, con sus huesos y sus cuernos...

El negro no refleja la luz sino que la absorbe en razón de su naturaleza esencial. Del mismo modo que el blanco refleja toda la luz. Los diccionarios intentan describir el blanco diciendo que es el color de la nieve y uno piensa en los anteojos negros con ranuras que se usan para practicar ski. Por lo demás hay un capítulo de *Moby Dick* que evoca las cualidades inherentes al blanco como ningún pintor podría hacerlo, salvo, claro está, con el medio de expresión que le es propio.

A decir verdad sólo nuestro medio de expresión puede salvarnos a nosotros los pintores. Ese negro está en un proceso de profundización e inevitablemente se ensombrece. Me amenaza como una gaviota negra. Esto se vuelve insostenible. Es monstruoso. No se ve el fin.

"Mientras me llega el pensamiento de exorcisar y transformar ese negro por el rodeo de un dibujo blanco, todo se modifica en la superficie. Entonces pierdo el miedo y comienzo a dibujar sobre la superficie negra" (Arp). Sólo el amor — el amor al arte, en ese caso preciso — podría llenar ese vacío tenebroso. Una nueva tela blanca es un vacío similar a la hoja en blanco del poeta. Uno no tiene más que indagar en sí mismo. Tengo ganas ahora de ir a mi taller blanqueado a la cal. Si las cantidades de blanco o de negro son las adecuadas se condensarán, hasta convertirse en esencia, en emoción.

Casi nunca empiezo con una visión precisa. Comienzo sí, con una idea de pintura, un impulso que deriva en general de mi mundo interior. Es posible que una imagen provenga de un eco lejano de mi inconsciente, como en un sueño. Aun en el cuadro donde la imagen se desarrolla inconscientemente se necesita una cierta experiencia para lograr precisarla. En *Iberia* o en *Spanish Painting*, por ejemplo, es necesario saber que un ruedo español está recubierto de una arena ocre — amarilla y que los toros son pequeños, rápidos y negros como el carbón. En esos cuadros ocre — amarillo y negro hay un toro, pero uno no puede verlo. Intentan ser el equivalente a la ferocidad confrontándose en el ruedo.

Para el espectador ingenuo este cuadro (*The Liric Suite*) no tiene sino el aspecto de un conjunto de manchas informes... La razón es bien simple; el común de los mortales no quiere comprender cómo se forma una estructura, ni desde el punto de vista abstracto ni desde el punto de vista técnico. Lo que define una estructura es la relación entre los elementos. Así cuando alguien nos dice de modo perentorio: "esto, lo que usted ve ahí, no tiene ninguna estructura" lo que está tratando de decir es: "no encuentro allí el tipo de estructura que estoy acostumbrado a ver". A decir verdad, todo lo que existe sobre la tierra es la consecuencia de una red interna de relaciones que vincula esos elementos entre sí.

Recuerdo que cuando comencé a pintar mi corazón palpitaba tan fuerte que podía sentir, literalmente, temblar mi pecho (en estos últimos años he tenido palpitations irregulares de manera crónica que siguieron a los años de excesos anteriores). Dos o tres veces tuve que sentarme precisamente para permitir que mi corazón reposara. Pero una vez concluida la parte izquierda de la tela, que es en sí misma un verdadero cuadro (había comenzado a pintar de izquierda a derecha sin ninguna razón particular), una vez terminada la parte izquierda en

tonces retomé la confianza... Mi corazón dejó de golpear.

Continué pintando, reposando cuando mi respiración se aceleraba bajo el peso de la emoción o del esfuerzo. El pincel era largo y tan pesado como una escoba mojada. Tenía la impresión de ser un marino que lavaba el puente de un barco bajo el cielo estrellado... Angustiosa calma, soledad ansiosa.

La tela era grande bajo mis pies y comenzaba a moverse como una ballena blanca.

Muy probablemente me sienta más feliz cuando, en plena creación, dejo que el trabajo se desplace, por así decirlo, sin la menor intervención crítica y sin ningún intento de corrección. Es lo que hice durante algunas semanas del año 1965 en que trabajé en cientos de pequeñas pinturas a tinta tituladas "The Liric Suite". Catorce años más tarde volví a encontrar esta forma de trabajar, esta vez sobre un formato más ancho y con pintura al óleo mezclada con aguarrás hasta que alcanzara la fluidez de la tinta. Fueron algo más de 100 obras que reagrupé en la serie *Drunk with Turpentine* (Ebrio de trementina) un título por lo menos evocador que hay también que tomar al pie de la letra. Agregaré que deploro el prejuicio occidental relacionado con la pintura sobre papel que, en lo que me concierne, es el más simpático apoyo que se ofrece al artista.

ROBERT MOTHERWELL

(Tomado de Pleynet, Marcelin; *Robert Motherwell*, Daniel Papierski, París, 1989).

LAS CENIZAS DEL INFIERNO CARTA A JUAN VICENTE MELO

Nada sé de ti, Juan Vicente, y todo me lo pregunto. Entre tú y yo sabemos que cada uno de los breves apuntes que sobre tu obra escribo no es una aseveración sino —todos ellos en su amasijo de muchas cabezas— el esbozo de la misma pregunta sobre aquello que, como Perseo, descubro en el espejo con que me escudo para no mirar de frente la calcinación de tus noches, para mirar de soslayo con las argucias de Atenea y musitar para mis adentros ¿qué monstruo, que salamandra crece en ese incendio? Cada una de tus fábulas nocturnas es el remanente de aquello que te tortura, te amenaza a una ciega obediencia y —lo sabemos— te sostiene vivo y presa de

ti mismo; le debes vida y agonía a ese *Inferno*; todas las noches descendes y todas las mañanas retornas con una imagen, relatos que pones en nuestras manos: cenizas del incendio que ocurre bajo el sol de Satán.

Digamos algo categórico, digno de nuestro común amigo, tu cómplice Rafael Vargas. La crítica está muy por debajo de tu obra. O mejor dicho: muy por encima, no desciende al surtidero cónico de hechizos y condenas, a la fuente —seguramente estigia— de la obediencia nocturna. Existe, claro, el ensayo pionero de Tomás Segovia; esa mirada al "alcohol del diablo" como abrevadero de lo tuyo es justamente una iluminación pionera, una cala digna de tus cavernas; el resto de las lecturas analíticas —sean del mismo Tomás o de los posteriores invitados al festín de tu obra— no han desarrollado lo que esas diez páginas sugieren y señalan. ¿Dónde está el trabajo de fuerte aliento que dialogue con las cien cabezas de tu delirio narrado? Ciertamente, existen las notas de Carballo y De la Colina a la aparición de *Los muros enemigos*, buenos atisbos, y en nuestros días la pica que Christopher Domínguez clava en lo hondo cuando presenta una breve muestra de tus relatos. Está el libro de Luis Arturo Ramos; pero yo creo que la melomanía de este excelente hijo de tu infierno cumple el papel de compendiar y unificar las ideas iniciales sobre ti; algo semejante a una labor cartográfica donde se mencionan las fronteras del país, sus fallas y precipicios principales, los accidentes que de tan sinuosos devoran la luz y ennegrecen el panorama. Luis Arturo menciona tus terrenos. La exigencia de Rafael Vargas, a la que me uno sin excluir mis balbuceos, demanda un viaje en profundidad. No ha llegado el lector que una la destreza analítica al espíritu poético y nocturno que se necesita para sostener la mirada a tu Gorgona inextinguible por todo el tiempo requerido, y que ese héroe, ese lector, ese poeta regrese a contarnos lo que ahí pasó, cuando acampó en el lugar donde el entrelazamiento de tus fábulas devora la luz y exige su obediencia.

Pero digamos también que no existe una obra así sobre la mayoría de los autores que intuimos definitivos de la segunda mitad de nuestro siglo. ¿Dónde está el libro que José Carlos Becerra se merece?, ¿dónde el ejercicio analítico

que describa el finísimo tapiz demoníaco que Sergio Pitó ha entregado? Tú tampoco tienes esa lectura, acaso el entusiasmo de tu cortejo de cómplices permite mantener la esperanza. Grande es el compromiso que pones a los lectores al dejar en sus manos las cenizas del infierno.

Bien lo sé yo, que vivo la experiencia de tener ante mí las nuevas bocanadas del sol satánico. El incremento de nuestra amistad nos ha traído al punto en que, literalmente, esperas mi visita para poner en mis manos el nuevo manuscrito. ¿Es necesario decirlo? pocos honores tan limpios y dignos me han deparado la vida y el trato con los libros. Los diáfanos hilos de la *amistad* han conducido nuestra convivencia a que yo custodie y organice tu obra. Juan Vicente, querido, ¿no sé acaso lo que significa tocar la puerta y recibir el crepitante delirio al que pones cerco con tus personajes? Cada uno de ellos aparenta vivir una historia minúscula, usualmente anodina, y se consume en el súbito destello del texto que lo hospeda. Si atendemos al conjunto de historias, presenciamos un baile de torturas, una hoguera alimentada por seres efímeros, un infierno poblado por hombrecitos que ofrendan con espantosa lucidez su cobardía e inhibiciones a la literatura, para que ésta siga siendo una contemplación de los conflictos básicos del hombre.

¿Recuerdas que el primer cuento cuyo manuscrito me diste a leer es "Dan las ocho y dan las nueve..."? Fue aquí, en Veracruz, en alguna mesa de los Portales. Ávido Piscis que eres, me inquietas con la mirada. Me arrinconaste por dos días completos. Pude tu mirada, batallé con las diez cuartillas escritas en tu máquina de siempre, con una cinta gastadísima y, además, llenas de tachones hechos por tu letra de niño (que no de doctor). Al cabo de esos dos días pude llegar al punto final y volví a respirar.

—¿Qué bueno que ya acabé de leerlo! —te dije, acaso hiriendo tu susceptibilidad—. ¡Qué bueno! El cuento es insoportable, ya no podía más.

—¿Ya acabaste de leerlo?

—Ya. El protagonista ya escuchó todas las pendejadas que le dice su mujer mientras está en la regadera. Ya se me murió en el taxi y al fin puedo descansar de leerlo.

Algo en mi exabrupto fue atinado pues, al reponerte meditaste en voz alta: —Es cierto. Es una tortura, ¿verdad,

Alberto? Qué bueno que ya se murió para que él descansa de esos horrores y tú de leerlos. Y yo también —añadiste— de tener que escribirlos.

No quiero improvisar aquí algunas de las pistas que voy teniendo sobre lo tuyo. Esas hipótesis permitieron que pudiera, junto con el invaluable Salvador Mendiola, dialogar contigo sobre los tópicos clave. Acaso en esa conversación Salvador y yo fuimos un par de lectores, de amigos, no del todo indignos de tu obra. Mejor cerremos este saludo de hoy con la evocación de nuestro primer encuentro. Fui a Xalapa a proponerte una entrevista para *La Jornada*. Eran los Días de Muertos de 1985. "¿Escribir es morir?" fue la única pregunta o, más aún, consigna con que te asedie esa mañana inicial. "Sí, decías, escribir es morir pero también es resucitar cada día a los milagros y miserias de la vida. Escribir es estar vivo porque escribir es morir."

Tu obra, Juan Vicente, elige con Faulkner la mano izquierda de Dios. *Entre el dolor y la nada, el dolor, aunque sea terrible*. "Soy de la raza de Caín", me dijiste en mi visita de diciembre. Para alguien de tu estirpe, la diestra luminosa del señor está vedada. Caín tiene un páramo a esa mano izquierda de la Creación.

Caín alejándose de la presencia de Yabvé, habitó la región de Nod, al este del Paraíso..., nos recuerda el Génesis. Y dice tu protagonista en la novela: "siempre he estado solo, buscando, escapando,

echado a patadas de todos los lugares, abandonando sitios seguros, en el instante en que me permitirían el descanso que me correspondía." Y sabemos que esa tierra imprevista, Nod, etimológicamente significa la errancia, el vagabundeo. Satán vigila esos pasos, el camino de la incertidumbre; ahí donde agonistas —cainitas— como tú cifrarán o descifrarán algún día su destino. Nod se extiende bajo el sol de Satán; es el mundo por poblar para los hijos de los hombres, es un infierno que espera ser transformado en imagen, en fábulas dignas de Perseo y su diálogo con lo monstruoso. Por su parte, Caín, después de tomar para sí su destino, recibió una marca en la frente. Yahvé lo dispuso así para que no ocultara su estirpe y, también, para que ninguna de las criaturas mortales cayera en la tentación de hacer justicia por su mano y lapidar al desdichado, víctima de su sino. ¿Quién de tus lectores puede jactarse de permanecer indemne después de contemplar por un segundo aterrador el reino de tu corazón? ¿Puedo parafrasear el *Stabat Mater*: *Qui est homo, qui non fletet, Juan Vicente si viderat! In tanto supplicio?* (¿Quién es hombre que se lamenta/ si mira a Juan Vicente/ en suplicio tanto?)

Aquellos que somos inquietantemente señalados por tu condena cainita tocamos a tu puerta, pues te reclamamos que entre el dolor y la nada sigas eligiendo el terrible dolor. Tocamos a tu puerta, digo, distrae mínimamente la inmersión

en ti mismo y pon en nuestras manos lo que puedas acarrear del fondo de tus noches, las cenizas del infierno.

ALBERTO PAREDES

HUMOR VÍTREO

Es la solidez uno de esos pocos atributos que creemos conocer, como quiere el empirismo, a punta de puroon sin intervención de *logos*.

Al mirar a través de unos lentes, bebiendo de un vaso, dolido por una esquiria de botella, el tacto alberga la sólida certeza de tener en la punta de los dedos la solución a la añeja disputa entre sentidos e intelecto por la monarquía del saber.

Sólo que el vidrio, dice la física, es sin distinción de credo, sexo o color, materia líquida y no sólida. Capciosa índole que lo coloca, a escala de experiencia humana, en esa categoría "de razón" a que son alérgicas nuestras máscaras ideológicas: algo que permanece y fluye a la vez.

Los góticos vitrales que en Chartres, Colonia, Toledo, se derriten con señorío bajo el suave masaje del tiempo, son hermosa prueba de esta doble naturaleza. Y detrás de ellos —en clara complicidad posmoderna—, las difusas figuras de Heráclito y Parménides parecen bailar sonrientes "la única danza que es", por encima de 25 siglos de fusibles argumentos.

GUILLERMO FÁRBER

