



línea general del montaje está más cercana a las características programáticas del poema sinfónico; así, las disoluciones, las superimposiciones y los movimientos ópticos son empleados para reforzar puntos importantes de la narración musical de Strauss. Por encima de todo ello, claro, está el interés de ver dirigir a Karajan (quien por cierto tiene el crédito de supervisión artística en la película) y de oír a la que probablemente sea la mejor orquesta del mundo. Si bien nunca será igual la música a través de una película que en el ámbito vivo de una sala de conciertos, no deja de ser cierto que un documental tan magistralmente hecho como éste puede ser un instrumento de comunicación muy eficaz, como archivo y como transmisor de un acontecimiento musical singular.

III

Una de las formas más directas de calibrar las tendencias actuales del medio musical mexicano, en lo que se refiere a la parte interpretativa, es hacer un breve análisis de las programaciones de nuestros conjuntos sinfónicos. En su primera temporada de este año, las tres principales orquestas de la ciudad han anunciado programaciones que, además de contener algunas obras e intérpretes interesantes, también describen

con cierta precisión la política musical de cada una de ellas. Lo primero que destaca es la profusión de obras de Stravinsky con motivo del centenario de su nacimiento: entre la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Filarmónica de la UNAM han programado dieciséis obras del compositor ruso. La Filarmónica de la Ciudad de México, por otra parte, no ha incluido en esta temporada ninguna obra de Stravinsky. Siguiendo con los homenajes, está la celebración del 250 aniversario del nacimiento de Haydn, señalada por los OSN con un programa especial dedicado a sus obras, mientras que la OFUNAM ha incluido tres sinfonías de Haydn en sus programas. Nuevamente, la OFCM se mantiene al margen del homenaje. Finalmente, está la celebración del centenario del nacimiento de Manuel M. Ponce, para el que la OSN ha programado cinco de sus obras, mientras las otras dos orquestas no han incluido nada de Ponce en sus programas.

También es interesante analizar la inclusión de música contemporánea en las programaciones de nuestras tres orquestas. La Sinfónica Nacional ha dedicado dos programas íntegros de la música de hoy, como una aportación al desarrollo del IV Foro Internacional de Música Nueva; la OFUNAM participa en el mismo evento con un programa

completo de música nueva. En la programación de la OFCM, la música contemporánea brilla por su ausencia. Por lo que respecta a la música mexicana, la OSN ha anunciado ocho obras de autores mexicanos (incluidas tres que forman parte de un homenaje a Julián Carrillo); la OFUNAM ha programado diez obras mexicanas, ocho de ellas incluidas en dos programas dedicados por entero a la música de nuestros compositores; y la OFCM ofrece dos obras mexicanas: *Sensemaya* de Revueltas, y la *Sinfonietta* de Moncayo.

Buscando en el resto de la programación de estos tres conjuntos sinfónicos, podemos hallar algunas otras cosas interesantes. En el caso de la OSN, hallamos las *Canciones del cuerno mágico del doncel*, de Mahler, y la sinfonía *Romántica* de Bruckner. La OFUNAM, por su parte, ha incluido en sus programas el *Concertino* para saxofón de Ibert; la *Octava sinfonía* de Bruckner y el *Requiem* para cuerdas de Takemitsu, ambos bajo la dirección del enérgico Shiguenobu Yamaoka. De la programación de la OFCM destacan como obras interesantes los *Salmos húngaros* de Kodaly, el *Gloria* de Poulenc, la *Sexta sinfonía* de Mahler y el estreno en México del *Concierto* para corno de Franz Strauss.

Juan Arturo Brennan

DE ARTES PLÁSTICAS

ANDREW WYETH Y EL REALISMO DE LA INACCION

"Viento del mar" es el título de una témpera de Andrew Wyeth cuyas dimensiones no sobrepasan los escasos 19 x 28 centímetros. Sin embargo, la escena que se observa en su interior podría constituir el punto de partida de una innumerable cantidad de relatos. Y es que, apartándose de las tendencias abstractas y neofigurativas, el pintor

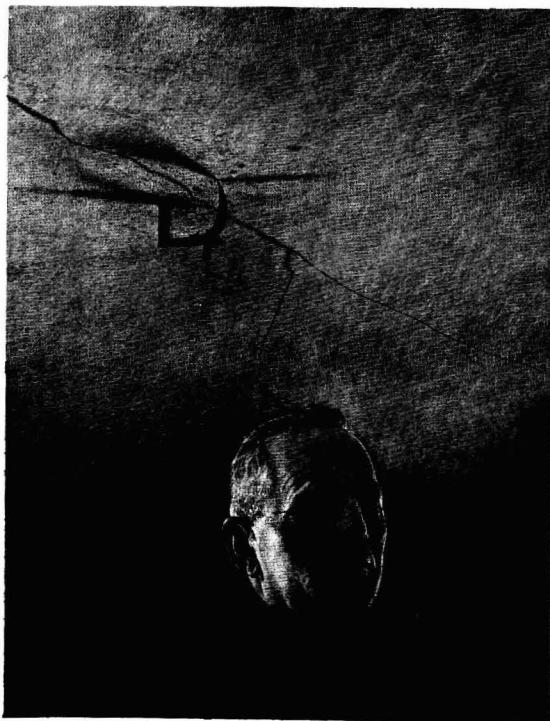
norteamericano se acoge a una nueva concepción del realismo que, por otra parte, ya ha transitado un buen camino, bastante conocido, entre los movimientos artísticos de las últimas décadas. En su particular modalidad, Wyeth, al igual que otros, y como si manejara una cámara fotográfica, selecciona y destaca ciertos fragmentos y objetos de la realidad exterior a la obra distribuyéndolos en el campo del cuadro, en base a ciertas ideas estéticas que trataremos de desglosar, aproximadamente, en los párrafos que siguen.

En la témpera citada, "Wind from the sea", cuya fecha de ejecución se fija en 1947, el artista se ha colocado y coloca al observador frente al rectángulo abierto de una ventana que ostenta una cortina transparente; más allá de la misma se extiende un campo cercado por el follaje en el que se descubren las copas puntiagudas de algunos pinos. ¿Dónde está el mar?, ¿por qué es evocado en el título?, ¿por qué se alude a algo que, a primera vista, no pertenece al marco de visión de la obra? La propuesta del pintor, sin duda, está dirigida a establecer un tácito encadenamiento entre la escena visible y la escena oculta, entre lo que el cuadro muestra y lo que el espectador imagina, inducido por el enunciado que da nombre al trabajo. Lo que equivale a decir, que me-

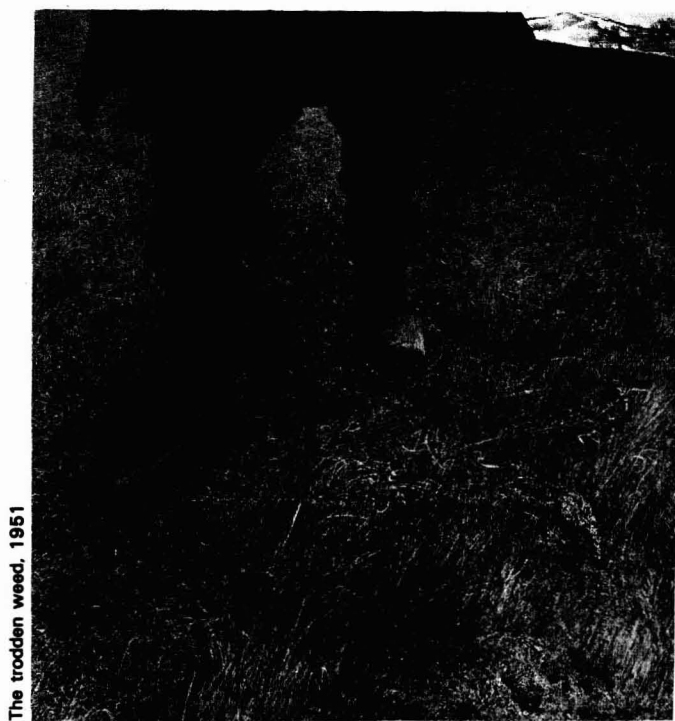
dante este recurso, que desplaza hacia una referencia literaria lo que no está contenido dentro de los límites de lo pintado, Wyeth refuta la idea de que una obra realista lo dice todo e invita a una contemplación pasiva; al mismo tiempo, reafirma la capacidad de sugerencia que puede poseer una estructura plástica marcadamente verosímil. Claro está que, en este caso, lo sugerido es ubicado fuera de las fronteras del cuadro mientras que, en su seno, es posible encontrar otro tipo de significaciones.

En ese sentido, la parte superior de la ventana muestra, a modo de postigo a medias abierto, una serie de compartimentos que bien podrían constituir, si se los tomara aisladamente, pinturas matérico abstractas. El observador actual entonces, y frente a esta estructura actual, puede realizar una lectura similar a la que promueven, por ejemplo, esos segmentos cubiertos con pinceladas de aspecto informalista que ostentan las ventanas del panel de "La Circuncisión" en el "Tríptico de los Uffizi" de Mantegna. Es decir: estamos en presencia de una vuelta a la figuración; figuración que aunque concebida en la organización de sus componentes de un modo distinto —para aventurar una primera y provisoria idea cabe hablar de una síntesis desconocida por lo menos antes del siglo XX— nos lleva como es-

pectadores contemporáneos, a mecanismos de lectura análogos a los que utilizamos ante una pintura del "Quattrocento". Una figuración, insistimos, que, a diferencia de las múltiples tendencias generadas a fines del siglo pasado y en la centuria presente, no violenta las formas. Aquí no hay ningún enjambre de manchas verdes para connotar la vegetación; hay, por el contrario, un sereno y perfectamente reconocible perfil de árboles, una franja oscura que no es otra cosa que el conglomerado de hojas que conforman a aquéllos, separando la masa clara del cielo del dorado esplendor del parque. Pero, he ahí la sorpresa, una delgada zona en estirado ángulo horizontal, a un costado, de color blanco, cual si fuera la hoja acerada de una cuchilla, mueve a reflexiones dudosas: ¿es eso una tenue prolongación del mar?, ¿es apenas la punta de un lago? ¿es agua o simplemente una línea de tierra que la luz torna casi fosforescente? Vemos entonces como, aún una pintura indiscutiblemente realista produce sentidos ambiguos. Retomando, si esa pequeña área representa a una punta del mar, el referente del enunciado "mar" del título se encuentra dentro del espacio figurado, aunque sea como un mínimo esbozo; si no lo es dicho referente está afuera, incorporado a la imaginación del autor y de los



Karl, 1948



The trodden weed, 1951



Winter, 1946

observadores. En cambio, el otro referente, el expresado por el vocablo "viento", se encuentra indudablemente en el seno del cuadro. Pero, ¿de qué modo concreta su presencia un elemento tan etéreo, tan inasible como el viento?: a través de esa cortina movida intensamente por la brisa, lo que equivale a decir que lo hace a través de un objeto.

Cabe, a propósito, reflexionar un poco acerca de ciertos modos de figuración en los siglos pasados. En una pintura renacentista, así como en cualquier cuadro de mediados del XIX o en las pinturas académicas que aún hoy persisten, los cortinados completan el entorno, son parte del decorado, de la utilería que da mayor verosimilitud a la escena en la que se despliegan los personajes, las situaciones, la anécdota. Volviendo al panel de "La Circuncisión" de Mantegna, es evidente que en él se puede desgranar todo un desarrollo temático. En el cuadro de Wyeth, por el contrario, no hay personajes; la cortina, así, se convierte en principal protagonista, es la única que despliega cierta acción; ésta, la acción, ha sido desplazada de la figura humana al objeto y es el objeto, en este caso la cortina, ubicada en el primer plano, quien determina, en cierto modo, y rememorando a Robbe Grillet, la visión. Claro porque detrás de la cortina la superficie del parque, la fronda y el cielo mismo se llenan con las blancas vetas de su tejido, adquie-

ren una nueva textura, un nuevo tono. La imagen, entonces, es tamizada por el objeto cortina y el referente viento sólo se presentiza gracias a ella.

Insistimos, no aparecen personajes; los protagonistas humanos están fuera del foco de visión, están delante del cuadro, en el imaginario interior de esa casa por cuya ventana se ve el paisaje. Los personajes son los espectadores y es el autor frente a una doble ventana, la pintada y el cuadro como, volviendo a la concepción tradicional, "ventana al mundo". Pero al pintar una ventana Wyeth instaura una confrontación: el cuadro como ventana —la ventana pintada, remitiéndonos mediante ese ejercicio al cuadro como objeto pintado, como hecho cultural y, por lo que revela la imagen, como hecho cultural de esta época, hecho que expresa las pautas y modos de realización de nuestro momento. Vale decir, donde no hay anécdota o ésta es escasísima, donde la naturaleza y las cosas dejan de ser apoyo para las situaciones narradas y graficadas; donde, en resumen, lo figurado —de manera análoga a lo que en su propio código postula el "Golpe de dados" de Mallarmé— reclama nuestra atención sobre su color, su textura, su capacidad para materializar algo tan evanescente como el viento.

Por otro lado, en el tramado de la cortina vislumbramos flores y pájaros. Antes decíamos que no existen, dentro del esquema compositivo y protagoni-

Weather side, 1965



camente, formas humanas y animales, lo que se ve es el grafismo de un pájaro en el interior del objeto que es el único portador de movimiento o, dicho en otros términos, de la metáfora de una mínima acción. El o los pájaros, son, así, dibujo dentro del dibujo, forma dentro de la forma.

No es la pintura que acabamos de analizar, "Wind from the sea", el único trabajo en el que Wyeth plasma a la naturaleza vista desde un interior y a través de sus aberturas. En "Ground Hog Day" (1959) el primer plano es ocupado por una mesa sobre la cual reposan un plato, un cuchillo y una taza con su platillo; se muestra, además, el empapelado de los muros y, más allá de la ventana, la parcial superficie de la granja. O sea, esta última es aprehendida con el cristal seccionado de la ventana de por medio. Otra vez es el objeto quien determina la calidad de lo natural contemplado.

Finalmente, en "Seed Corn" (1948), el primer plano presenta un piso de madera listada a la usanza de las viejas casonas de campo y, casi participando de un mismo segundo plano el muro con una puerta ventana en su centro y, a los costados de ésta, algunos elotes que penden de hilos. Al otro lado de la puerta está el cielo y, asomando apenas más arriba de su base, un tejado, la tierra labrada y la línea del horizonte. Los elotes adquieren una consistencia de objetos y el trozo de campiña fue pue-

to casi sólo para atestiguar, muy secundariamente, que lo que importan son los cuerpos macizos y concretos de sus frutos, al lado de los cuales se destaca otro objeto que resalta su perfil, su marco, su existencia: la ventana.

¿Por qué esta reiteración de ventanas? La ventana induce a la contemplación, que es la antítesis de la acción. Cuando nos movemos lo que nos rodea es mirado de soslayo, sólo cuando nos detenemos se hace factible el reconocimiento de la naturaleza y de las cosas en su corporeidad, en su materialidad. Después de largas décadas de experimentar en el terreno de una gradual desrealización de las formas hasta llegar a planteos absolutamente abstractos, pareciera que el arte, mediante el pincel de autores como Andrew Wyeth, Edward Hopper y David Hockney, entre otros, necesitara retomar la visión y la forma de lo real exterior. Y en lo que a Wyeth concierne se opera un retorno a la naturaleza para relevarla en sí misma, sin sumarle una rueda de situaciones anecdóticas que la diluirían. Y en concordancia con esa postura, con ese "voyerismo" el pintor intenta imbuir a la imagen de una serenidad, de una detención del tiempo que deje aflorar el espacio, los intersticios entre seres y cosas. Por eso, seguramente, la base temática de su producción es el campo y sus habitantes, así como el recogido interior de las viviendas, cabañas, y establos. Por eso, finalmente, ese resplandor de los sienes entre puertas y

paredes de madera donde fulgura un saco de harina, una cubeta, un tronco; porque realizando un proceso de inversión el artista aglutina el discurso en los volúmenes inanimados, en el viento y en la luz.

En su notable serie de "Alvaro y Cristina Olson", una témpera elaborada en 1947, muestra a Cristina sentada a la entrada de su casa con los ojos absortos en el exterior. No es casual que los ancianos, cuyos días son una quieta memoria de la actividad pasada, abunden en las pinturas de Wyeth. Y si estos ancianos aún despliegan algunas tareas, los cuadros no los manifiestan en el momento en que las efectúan; los utensilios de trabajo de Alvaro y Cristina, a propósito, se encuentran en otro bastidor, separados de ellos, pero esa composición lleva sus nombres propios, como si objetos y personas conformaran una misma entidad. Más que la acción el pintor explicita el signo de la acción o el signo del movimiento. Veamos, si no, "The Trodden Weed" (1951), donde sobre un suelo colmado de arbustos secos se elevan sólo las pesadas botas y el borde de la capa de un caminante.

Por otra parte, cuando en "Tenant Farmer" (1961), el perro ahorcado que cuelga de un árbol y la casa concentran la atención de quien se aproxima al cuadro, están pidiendo a la mirada que los unifique en una asociación analógica: la inmovilidad del can se espejea en la inmovilidad de la casa, nadie asoma

por ningún visillo, la muerte del animal remite al silencio del edificio y viceversa y la soledad y parálisis de ambos confluyen con el blanco vacío de la nieve que los circunda. No hay rastros de quienes mataron al perro, no se sabe si fue un suicidio involuntario, no hay, tampoco, huellas de quienes habitan la vivienda. Todo está puesto ahí para ser presenciado sin distracciones, para que el espectador absorba el formato, el volumen, el perfil y la masa de lo pintado.

Haciendo un repaso comprobamos que entre los componentes de la obra de Andrew Wyeth son frecuentes los viejos, el campo semidesierto, los utensilios de labranza, etc. Y reuniéndolos a todos la declinación de la vida, el silencio, el vacío y la soledad; un estado temporal, en suma, que se ubica en el final de toda acción y que sintetiza de modo extremo la no acción. En suma, así como cierta literatura de vanguardia más que narrar significa la operación de narrar en sí, constituyéndose en una suerte de metalenguaje en el espacio mismo de lo narrado, hablando sobre lo que se dice al tiempo que se dice; esta pintura, en su contundente realismo, connota la forma de aquello que "representa", sin utilizarlo como vehículo o apoyo para el desplazamiento de episodios diversos; antes que el movimiento se patentiza el signo del movimiento, antes que la ejecución de la muerte del perro el signo de la muerte misma.

Lelia Driben



Distant thunder, 1961



Christina's world, 1948