

RENATO GONZÁLEZ MELLO

ROBERTO RÉBORA: PINTURA E ICONOCLASIA

1

Roberto Rébora no me parece un artista "moderno", en el sentido que ha tenido la palabra a lo largo del siglo xx. Cree que la pintura es una tradición autosuficiente que se transmite de viva voz, indiferente respecto de los libros y las escuelas. Cree que en el centro de ese saber está el uso de una tecnología a la que todos llamamos "pintura", hecha de recetas, procedimientos, prejuicios y tabús. Cuando sus cuadros no lo satisfacen a él o a su público, se refugia en lo más íntimo: en el dibujo, que para algunos es la relación más directa entre las ideas platónicas y las apariencias, aunque para él también muestra una relación privilegiada entre el cuerpo y los signos. Cuando emprende una búsqueda formal nueva recurre a algún artificio que, como el "monotipo", sea apreciable solamente para los que están muy al tanto de las cuestiones técnicas. Esas cuestiones son su trinchera, el bastión donde se producen las formas y, por consiguiente, la verdadera significación. En ese sentido Roberto Rébora es conservador. Será posible ser "pintor" en el sentido tradicionalista de Rébora mientras haya un mercado para las obras de arte que pinte. No hay duda: los pintores hacen objetos que se venden. Más de dos verán una odiosa injusticia en esa costumbre de hacer objetos de lujo para la gente rica; aunque tal vez lo odioso sea la diferencia de clases, y no los objetos que compran los privilegiados.

El medio contemporáneo del arte es iconoclasta, no extraña que Rébora se haya retraído hacia el dibujo, al que se le supone un estatus intelectual mayor (sin que haya ninguna razón para ello). Pero hay otro motivo para que haya buscado ese refugio. Hace años, con el seudónimo de "Betini", fue uno de los fundadores de *Galimatías*, la revista de Guadalajara donde Jis, Trino y Falcón publicaron sus caricaturas, que muchos todavía encuentran intolerables (sobre todo en su tierra). En sus dibujos, Rébora masculla la carcajada estomacal, la broma de mal gusto que contrasta irónicamente con la buena composición, el dibujo "del natural" y el presti-

gio académico del monotipo; subvierte el falso prestigio de las imágenes y las convierte en pesadillas.

2

En un texto publicado en enero en la revista *Viceversa*, que dirigen Fernando Fernández y viceversa, Lorna Scott-Fox critica unas líneas que escribí hace dos años, en el catálogo de la exposición de Rébora en el Museo Carrillo Gil. Dice que en los cuadros de esa muestra los temas eran pretextos pero

...según un catálogo, donde se nos explicaba nuestro error al querer arte con contenido: "En nuestro retórico salvajismo... no entendemos la intención poética de crear imágenes que simplemente nos remitan a otras imágenes, que nos hablen solamente del mundo de las imágenes y no de otros mundos." Curioso, aunque no infrecuente elogio de la esterilidad; celebración del narcisismo de una figuración que se limitara a sus aspectos formales.

Estoy muy lejos de querer "explicarle su error" a Lorna, con cuyos textos suelo estar de acuerdo. Con lo del "retórico salvajismo" no me refería a lo que ella transcribe después de unos puntos suspensivos sino a la violencia y deliberado descuido en la manera de pintar que se conoce como "neoexpresionista". Yo decía que en ese contexto, las cuidadosas barnicetas y relamidas veladuras de Rébora serían poco apreciadas y comprendidas. Ella misma reconoce que, en los dibujos de Rébora, "Ese pincelazo es natural por educado, sin la menor pretensión de arcaísmo o de torpeza pseudo-popular"; o sea que estamos de acuerdo.

Después viene lo del contenido. En efecto, dije que el arte conceptual había hecho que el contenido regresara al arte. Que en ese contexto sería incomprensible un arte cuya única referencia fueran las formas, como en el caso de Rébora. Con eso quise decir que Roberto no es un pintor cuyas figuras remitieran a otras realidades, sino sólo a la

realidad de las figuras visibles; que el arte "conceptual", como muchos derivados del surrealismo y del movimiento dadá, suele ser un arte simbolista, sobre todo en nuestro país, y que el arte de Roberto no era simbolista. Mucha gente ha visto en esa tendencia simbolista el fracaso del "surrealismo" mexicano; no comparto el juicio, pero sí el análisis, y en él me apoyé para el mío (ver Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*).

A Lorna le parecería "narcisista" una "figuración que se limitara a sus aspectos formales". Tal vez esa figuración sería, en efecto, narcisista, pero no puedo ver los "aspectos" formales de la pintura como una limitación; me parecen, por el contrario, su mayor riqueza y no me gustaría llamarlos "aspectos". Estoy convencido de que sólo mediante un riguroso formalismo es posible atisbar el "contenido" de una pintura, no porque esté oculto: en algunos casos es transparente y en otros no existe con independencia de las formas. Lo creo así porque me parece la única manera de evitar dicotomías como "forma y contenido" o "significante y significado", categorías que no son falsas, pero sobre las que es bastante difícil decir algo interesante. Quizás esto sea, como ella dice, un "elogio de la esterilidad". No me preocuparía que lo fuera, pero ya sabemos que en la cultura judeo-cristiana pocas cosas son tan impopulares como la esterilidad.

Si, por otra parte, la crítica ya está harta de la trivialidad del arte contemporáneo, no podría yo estar más de acuerdo con ella. Sin embargo, habría que demostrar que la reflexión acerca de las formas y los métodos de la pintura es trivial. Yo no lo creo del todo, pero aunque así fuera, en el texto del catálogo aludido traté de explicar lo que quería el pintor, no lo que quería yo. El público tiene derecho a saber lo que opinan los artistas, aunque esas opiniones puedan parecernos simples prejuicios. Hubiera sido bastante desagradable que, como funcionario que era del Museo, me hubiera puesto a sermonear al pintor con mis propios prejuicios. Por método, por formación, porque así me educaron en mi carrera, primero traté de entender las opiniones sobre las que hablo; procuro incluso fingir que las tengo e imaginarme qué diría si pensara tal o cual cosa.

Siempre he obtenido mejores resultados de ese método que del sermón dogmático, pero ya que Lorna amarró navajas y tiró el guante, me atrevo a obviar algunas partes de su texto. No veo la violencia a la que ella se refiere:

...como en las rimas infantiles inglesas, se narra una siniestra comedia donde todo termina mal: el hermano mayor se va a comer al pequeño, papá acaba de destazar a mamá.

No encuentro esa historia. Precisamente lo inquietante de las imágenes es que no sucede nada; que sus personajes están paralizados por quién sabe qué. El horror no es el de los dos niños que mataron a golpes a un bebé, sino el peor y mucho más abominable del bebé que sobrevivirá con su recámara como único horizonte. No estamos "espiondo", como dice ella; en esos escenarios no hay nada que espiar.

Dice Lorna:

La niña precoz se apropia de forma algo herética el terreno freudiano para apuntar un microcosmo de incompatibilidades, donde la confluencia del amor y del odio, del deseo y de la destrucción culmina en el *pathos* táctico de silencios y violencias.

Le atribuye, pues, un contenido a las imágenes. ¿Está segura de que dicho contenido "freudiano" estaba en las imágenes? Yo creo que más bien las utiliza como punto de partida para cons-

truir un sermón, como hacían los curas cuando hablaban de los cuadros de los santos. Mal haría en criticarla por eso, me parece válido y útil, aunque tenga poco que ver con las intenciones originales del pintor. Eso sí: tengamos claro quién es el que habla y dónde está el contenido, porque yo no veo nada "freudiano" en los dibujos de Rébora, a menos que llamemos así a todo erotismo no explícito.

3

En una fantasía futurista de Carlos Fuentes un obrero tiene que dar tres vueltas en la bicicleta que acaba de construir antes de que ésta se vuelva completamente inútil por el uso y la antigüedad. Así es el arte moderno: inventa un juguete nuevo, lo usa y lo tira a la basura. En la historia del siglo xx que imaginaron las vanguardias (y que imaginan sus historiadores), el mundo entero cambió radicalmente más o menos una vez cada diez o cinco años. Hubo también esa curiosa operación del surrealismo: la transformación de las "vanguardias", necesariamente facciosas y parciales, en "cultura", supuestamente universal.

Si lo anterior es cierto para los artistas y sus escritores, es la regla del "medio": todos nosotros. Curadores,

dueños de galerías, escritores, promotores y artistas poblamos un paisaje inhóspito, una "opinión pública" que busca imponerse sobre toda desviación, y que casi siempre lo consigue. No me refiero al monstruo de mil cabezas iletradas con que la retórica quiere ver amenazada la creatividad del genio; me refiero a los cultos, a los sabedores, a los profesionales, o por lo menos a los que con esas pretensiones somos casi los únicos espectadores del arte mexicano actual.

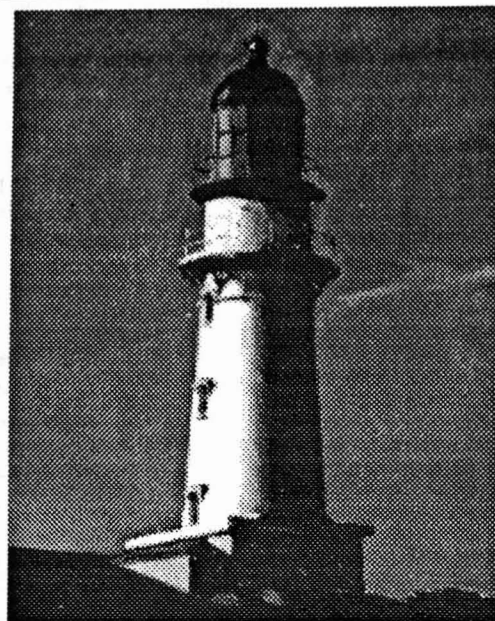
En el pasado inmediato ese comisariado estético, informal pero no poco feroz, tuvo un prejuicio saludable: que toda pretensión de ruta única debía ser combatida y segregada minuciosamente. Así, desde los años sesentas pudieron convivir artistas de las tendencias más disímolas, ser elogiados por los mismos críticos al mismo tiempo, sin que a nadie le provocara más que alguna esporádica y poco enérgica petición de rigor. Varios emblemas fueron enarbolados para lo que hoy se llama "ruptura", pero vaciados de sentido: "modernidad" o "calidad". Una "generación" completa de artistas que poco o nada tenían que ver entre sí fue erigida en "vanguardia", extraña "vanguardia" de un ejército que no se dirigía hacia ningún lugar; al mismo tiempo, bastante amable, como de

Diario de guerra

Alejandro Rossi

Antología narrativa

Sereúnen aquí algunos relatos precisos hasta la perfección, compuestos a lo largo de más de dos décadas, de uno de los autores más despiadados de la lengua. Su escritura de consumado retórico provoca un continuo estado de alerta en el lector después de la inevitable seducción de sus páginas insidiosas.



EDITORIAL VUELTA S.A. DE C.V.

TEL. 554 8810, 554 8811

FAX: 658 0074

PRESIDENTE CARRANZA 210,

COYOACÁN, C.P. 04000

MÉXICO D.F.



SAÚL YURKIÉVICH

JULIO CORTÁZAR: SUS MUNDOS Y SUS MODOS

un ejército de soldaditos de caramelo. Más amable, por ejemplo, que los comandos de críticos y curadores que en Nueva York deshacen vidas y fortunas.

Imperceptiblemente se han ido introduciendo normas, consensos y juicios que impondrán un deber ser colectivo, en un país cuyos escritores y funcionarios están ansiosos por denunciar, tirar línea, vigilar, poner orden o, por lo menos, becar y subvencionar. En el mundo administrativo del "proyecto", el "concurso", la "solicitud" y la "beca", las buenas, viejas obras de arte tienen poco que hacer.

Pero el mundo de los "significados" sin "significante" que, como dice Serge Guilbaut de Jackson Pollock, andan volando como polen por el aire antes de materializarse: ese mundo de ideas estéticas sin obras de arte, de gráficas económicas sin producción, de pensamiento jurídico sin leyes y de pensamiento político sin representación de intereses reales; ese mundo es el hoy muy desprestigiado de las "ideologías", como algunas personas han dado en llamar a las doctrinas que durante este siglo se pretendieron apodíticas y totalizadoras. Llámenme burgués, llámenme estéril, pero el arte sin obras de arte me parece la imagen más acabada del horror: una malsana fantasía universitaria. ¡Dejemos de pintar y hagamos el catálogo de una vez por todas! Documentemos lo que no existe, evitemos toda materialidad que corrompa nuestras ideas. Si tu ojo derecho ve una forma, revientatelo; si tu ojo izquierdo te traiciona, piensa que es mejor estar ciego para no distraerte de tu paisaje mental. Sí: si algo me gusta de la pintura de Rébora es que va contra esa tendencia. ■



Julio Cortázar opera con dos textualidades en pugna: la abierta de las narraciones y la cerrada de los cuentos: diástole y sístole de su escritura propulsada por dos poéticas opuestas; éstas condicionan distinta configuración (la una multiforme, la otra uniforme; la una centrífuga, la otra centrípeta), simbolizan visiones del mundo diferentes y conllevan gnosis dispares.

Desde *Bestiario*, primer libro de cuentos que publica, Cortázar demuestra completo dominio de los mecanismos del género y su determinación a ceñirse a las restrictas normas de este tipo de relato de máxima e infalible funcionalidad narrativa. Microuniverso autárquico, con un delineamiento neto y una tensión cohesiva, sin digresiones, sin dilaciones, todo en él resulta motor impelente del avance impostergable. El cuento no se abre, no se mezcla, no se ramifica, no se dilata. Determinado por un *fatum*, propulsa fatalmente la fábula a su consumación.

Literatura autógena, el cuento se cierra sobre sí mismo y se desliga de su autor. Si bien la cuentística es la obra vertebral de Julio Cortázar —un corpus magistral de un centenar de cuentos—, esta prolífica producción no nos permite conocer a fondo al abremundos de su autor. Es en las otras narraciones donde Cortázar logra desplegar la vastedad, la multiplicidad de su experiencia personal, logra transmitirla en su vívida y vivaz mezcolanza tratando de abolir todas las mediaciones que lo distancian del lector; es en las narraciones abiertas donde puede permitir a su subjetividad irrumpir de lleno, desparramarse, ocupar todas las instancias discursivas, donde puede subvertir los dispositivos textuales, alterar el sistema de las restricciones naturales y sociales, proponer otra factualidad y otros modos de existencia, revertir el mundo divirtiéndonos con toda clase de descalabros lúdico-humorísticos.

El juego y el humor

La apertura al mundo multívoco, a la mixtura de lo real, a la incidencia, a la ocurrencia, a la palabra proliferante se realiza a través de otras formas narrati-

vas como las novelas collage y su caleidoscópico mosaico, como la disonante miscelánea de los almanaques —*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*—, como los protorrelatos o relatos limítrofes de *Historias de cronopios y de famas*. En estas prosas proteicas la subjetividad puede asentar sus ensoñaciones, la potencia pulsional libidinizar sus visiones, la inventiva arbitrar sus particulares disposiciones. Absuelta de la observancia de los ordenamientos convencionales, la fantasía puede divertirse con dislocar el mundo, por intermedio del dislate y el desquicio restaurar un saludable trato con lo absurdo, lo caótico, lo arbitrario, lo aleatorio, dejarse tentar por el *eros ludens*, acoger cualquier incitación ocasional, concertar un trato más aceptable, más humano, entre mundo propio y mundo impropio.

Este tipo de relato se abre o se desplaza demasiado para urdir cuento. Ambiguo en cuanto a género, escapa a la cohesión, a la rigurosa congruencia, a la precisa interrelación, a la exacta maquinación del cuento. Microrrelatos embrionarios, las *Historias de cronopios y de famas* proponen un pulular de ocurrencias que no se empeñan en tramar una historia. Chispean, se disparan, disparatan sin urdir intriga. Abanico de virtualidades, el potencial narrativo queda en estado germinal.

Este fabular sin historiar permite la suelta de los sentidos figurados. Desceñido del módulo cuento, Cortázar opera mezclas de la poiesis con la diégesis, del cantar con el contar. Mediante estos caprichos, patrañas, quimeras o gralles, recurriendo a la travesura, a la humorada, Cortázar inventa fantasías que contradicen las oprimentes coacciones y reducciones de lo real admisible.

Para Cortázar, el humor, ingrediente conspicuo de las narraciones abiertas, hace mala liga con el cuento; nada en éste debe substraer, crear distancia irónica, moderar la vectorialidad compulsiva. Ella contrasta con la espontaneidad jovial, la graciosa ligereza, la libre disponibilidad del juego. Éste se ve activado por las asociaciones arbitrarias, la experiencia informe, las pulsiones motrices y sensoriales, las excitaciones de la subjetividad entramada con la observación ob-