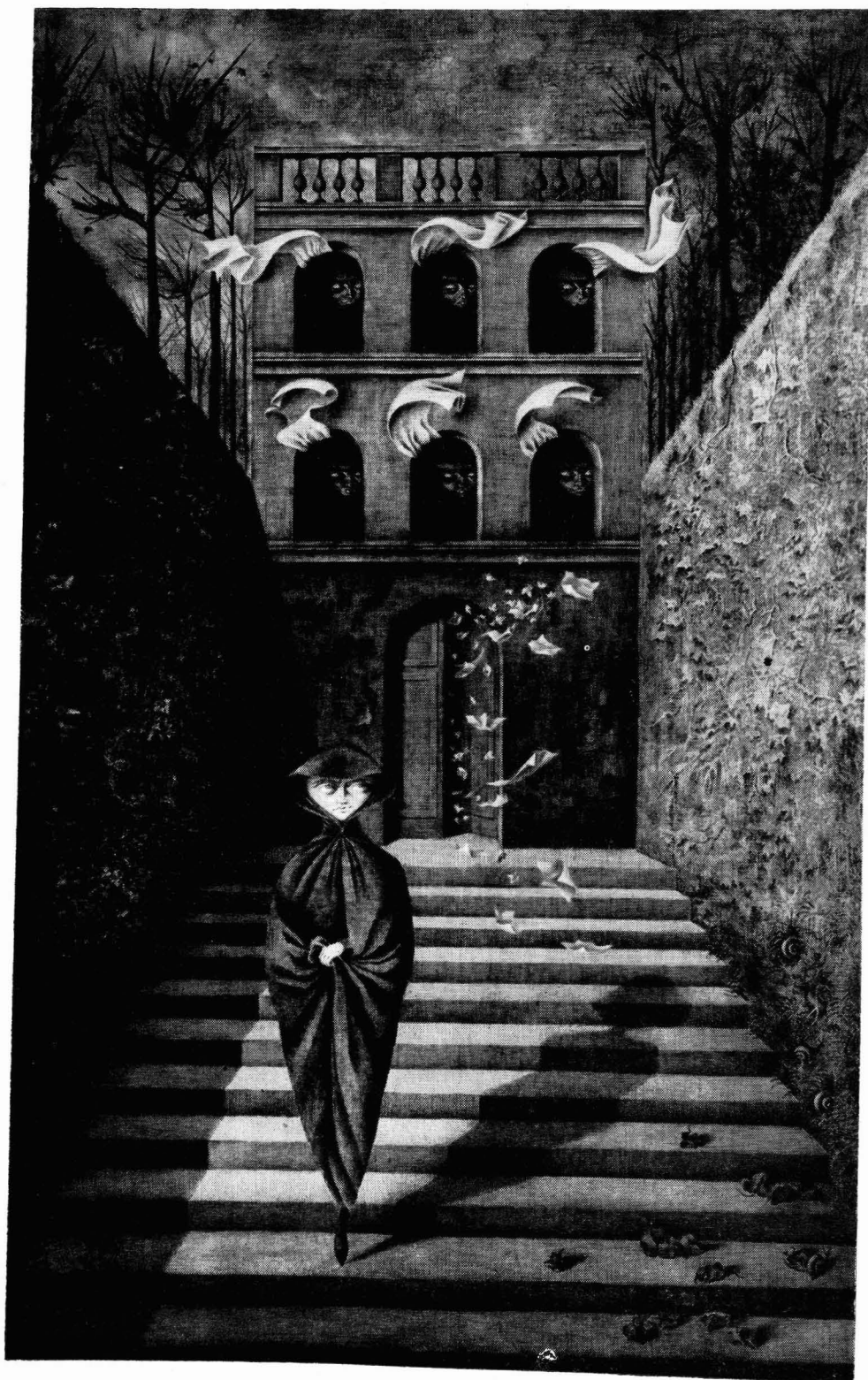


ARTES PLASTICAS

UNA PEQUEÑÍSIMA galería del Paseo de la Reforma —la Galería Diana— se transformó durante el mes de mayo en un manantial de admiración. En un principio solamente los interesados directamente por la pintura traspasaban el umbral, sin grandes esperanzas de encontrar en el interior otra cosa que algunos cuadros que fueran siquiera distintos a los centenares de pinturas, expuestas en las demás galerías de México, bajo el signo de las tendencias pictórico-ideológicas en boga, tan semejantes en sus formas y en su estilo. Pero con esos primeros visitantes salió a la calle el nombre de una artista poco conocida en México, Remedios Varo, y junto con él un caudal de palabras que intentaban describir, entusiastamente, sus creaciones. Un mes y medio después de inau-

POESIA en la PINTURA de REMEDIOS VARO

Por Raúl FLORES GUERRERO



Ruptura—"sombra y luz en equilibrio inalterable"

gurada la exposición los compradores de los cuadros no podían llevárselos aún. El público fluía incesantemente. Quienes habían estado allí una vez volvían diez veces más para percibir nuevamente la poesía que de ellos emanaba y para poder sentir otra vez ese nudo que la emoción suele poner en la garganta cuando se está frente a las verdaderas obras de arte.

Y es que las calidades estéticas del arte de Remedios Varo, aunque parezca increíble en estos tiempos, no pueden medirse ni por metro cuadrado ni por cantidades en dólares. Pertenece al gran arte en el cual no cuentan ni la superficie ni la riqueza; un arte realizado siempre en menos de un metro y que puede costar —si se insiste en que el arte cueste— desde nada, hasta el peso de la tierra en oro.

La pintura de Remedios Varo, siendo eminentemente contemporánea es, moderna, por su fino surrealismo; es romántica, por el idealismo poético de algunos de sus temas; es académica en el mejor sentido de este término, actualmente (y casi podríamos decir por desgracia) tan desprestigiado: en el aspecto técnico; es renacentista por su amor a la arquitectura, a las ventanas abiertas, a los trazos geométricos, y sus raíces formales tienen fuertes resabios de los primitivos por esa minucia en el tratamiento, el dibujo definido de los perfiles y los rasgos detallados de los personajes (rostros y manos casi increíbles por su finura). Como buena pintura, es sublimación de todo un pasado y realización, al mismo tiempo, de un presente vital, pleno de vibraciones y de inquietudes, nuevas sólo en cuanto que demuestran inmanentemente un mayor conocimiento del hombre o, por mejor decir, un menor desconocimiento del hombre.

Algunos pintores que a fuerza de clamar todavía en contra de la ya inexistente enseñanza académica han olvidado que existe una técnica, un oficio, básico en toda creación artística, se atreven a hablar de "trucos" refiriéndose a los "recursos" pictóricos de Remedios Varo. Ello se debe a que no pueden concebir que alguien tenga la destreza suficiente para inventar medios técnicos propios —el soberbio esponjeado del cielo y de los troncos vegetales sobre la tersa superficie del masonite— o la maestría necesaria para saber —como supieron los maestros del estofado en los pasados siglos— emplear las laminillas voladoras de oro y plata como fondo, de resalte brillante, al levantar la capa superficial de pintura con la punta acerada del punzón; o el empleo de finas láminas de nácar —como hicieron los árabes y mudéjares en el taraceado en madera, nunca, como Remedios Varo, en la pintura— para comunicarle vida a un rostro; y aún el conocimiento básico de la geometría necesaria para realizar el trazo perspectivo de una torre (los árabes, los teotihuacanos y los renacentistas le concedieron a la geometría posibilidades extraordinarias de abstracción en el arte) para acentuar su mágica prestancia. Tan válidos son estos "trucos" en un arte miniado y cuidadoso como el de Remedios Varo, como lo fueron el empleo del emplomado en los vitrales del Gótico, la perspectiva en el Renacimiento y la apli-

cación del mosaico en obras artísticas antiguas y contemporáneas. Desde ese limitado punto de vista podría concluirse que "truco", en pintura, es la técnica que los buenos artistas dominan y los malos ignoran.

En cuanto al Surrealismo del arte de Remedios Varo, es un surrealismo *sui*

generis. Gracias al aliento poético que domina en sus cuadros siempre hay un tema predominante, a diferencia de la proliferación de imágenes características del surrealismo comúnmente conocido. Esta personal manera de situar plásticamente el tema les imprime a los cuadros una tranquila belleza, una armonio-

sa unidad, bien distinta al dinamismo efervescente que aparece en las pinturas del género, desde las maravillas del genio fecundo y fantástico de un Bosco hasta el academismo, maestro, pero frío en su forzado erotismo, de un Dalí.

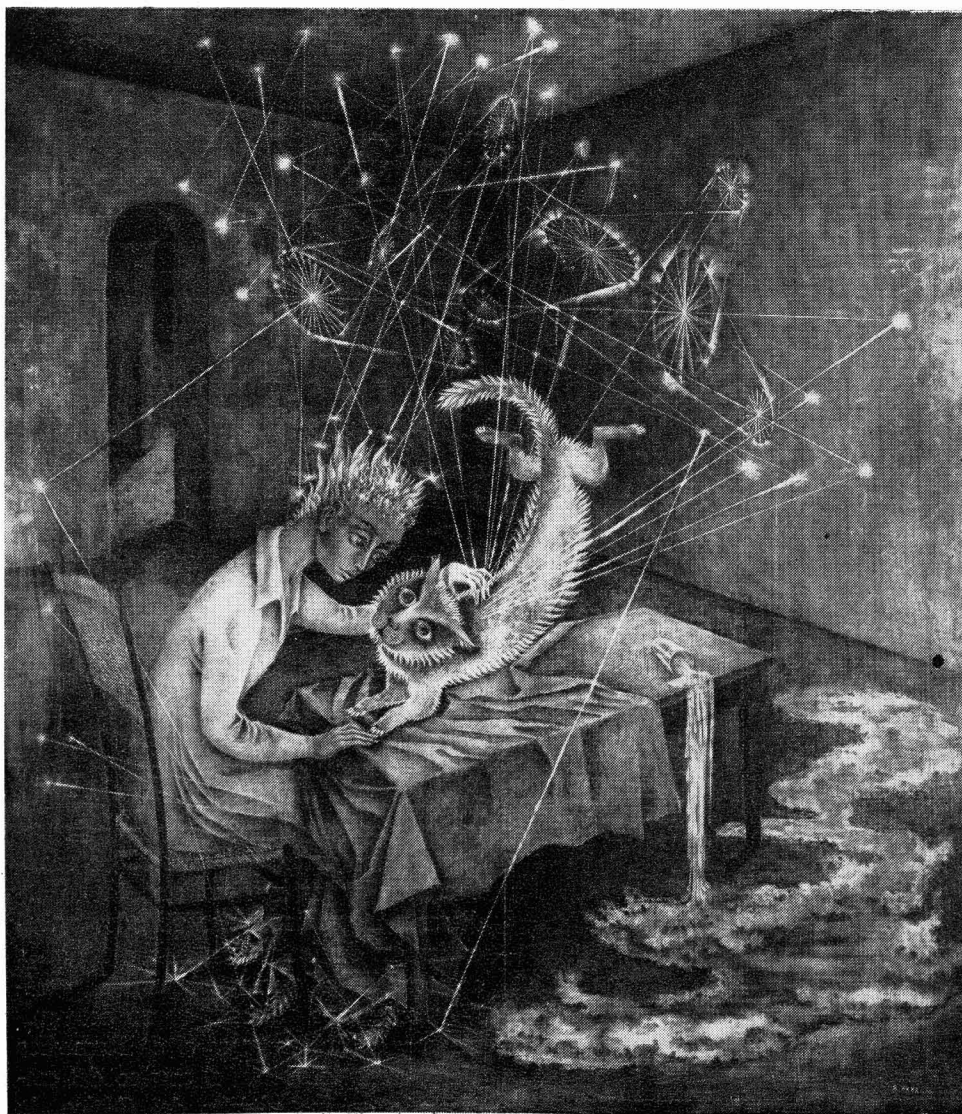
Es intensamente poética la presencia de ese *Flautista*, de rostro nacarado, que emerge de las rocas para levantar por los aires, con los mágicos vuelos de sus melodías, a las rocas heridas por la huella paleozoica de los moluscos fósiles y edificar con ellas la torre de Babel que eleva su escalera hasta perderse en un cielo burbujeante por el vómito telúrico de los conos volcánicos. ¡Y qué simple y hermosa fantasía la del *Hallazgo*! Audaz perturbación del silencio pintado, penetración de la carabela del sueño, impulsada por las velas, henchidas de imaginación, en esa misteriosa marisma plagada de árboles tremebundos e inundada de agua transparente —maravilla de las "veladuras"—. "Ella" lleva el timón. Los demás han dejado esos interiores íntimos de las cabinas, salones de casa de muñecas, matizados por tonalidades finísimas, para observar desde la proa la perla azul que resplandece entre la maleza. ¿Símbolos oníricos? ¡Claro está! Pero qué rasgo de nobleza artística el de permitir a los contempladores el interpretarlos según su natural temperamento. Nada de rebuscamientos temáticos, ningún intento por crear la confusión, sino una intensa autenticidad, producto del deseo de salvar del sueño las imágenes del mundo interno de la pintora.

El Prestidigitador, con brillos de espuma en el manto y asomando su rostro entre su capucha estrellada, realiza juegos malabares con vellones mágicos, ante la presencia de un grupo de mujeres y teniendo por escenario un conjunto de edificios renacentistas de suave color de hoja muerta, de rama muerta, de rosa muerta. En su carro guarda algunas sorpresas: un león que echado en el suelo asoma por la puerta las garras y la cabeza enmelenada, un chivo, una paloma, el inefable buho, una mujer que en la penumbra adopta actitudes místicas de orante. Las mujeres que miran al mago, vestidas de gris y con la cabeza orlada por la diadema rojiza de su pelo crespo, enmarcan la forma de sus cuerpos —como es tan del gusto de la artista— en el área circunscrita por dos triángulo superpuestos por la base. Se dijera que todas son iguales y sin embargo son todas distintas. Las variantes de los rostros, de la expresión de los ojos, son tan sutiles que parecen responder a sentimientos hermanos: dulzura, tristeza, ironía, odio, ternura, displicencia... modelan esos rostros femeninos, pintados con el amor de un miniaturista flamenco, con el realismo de un primitivo francés o la cálida religiosidad de un fraile italiano del *cuatrocento*. Prodigio de mesura es la combinación cromática: grises, verdes color de hoja, magentas, sepías... sólo un toque vivo: el manto rojo del personaje principal. Los árboles se deshacen en dorados crepusculares tras la tapia gris.

Ruptura. Ruptura con el pasado es lo que sugiere ese cuadro, maravilloso en su sencillez compositiva. Dos muros —cubiertos por la hiedra— en perspectiva con punto de fuga central: uno en la sombra,



Trasmundo—"constante afán de traslado"



Simpatía—"hilos de oro sin fin se entrecruzan"



El Prestidigitador—“color de hoja muerta, de rama muerta, de rosa muerta”.

el otro en el sol; en este último los caracoles dejan su huella de vida entre las hojas. Una amplia escalera conduce a un edificio y por sus escalones desciende una mujer —su cabeza y su cuerpo circunscritos en dos rombos superpuestos—, con paso decidido y el rostro iluminado por la luz del día. Tras las ventanas de la casa que deja a sus espaldas seis rostros, iguales y sombríos, la ven partir con tristeza, con envidia. Las cortinas, agitadas por el viento, son como un frenético adiós de la casona. La puerta ha quedado entreabierta y por ahí se escapan miles de hojas blancas —hojas de papel, hojas de árbol— para caer moribundas y secas sobre la escalinata. Todo es, en este cuadro, sombra y luz en equilibrio inalterable, muerte y vida, encierro y libertad, dualidad permanente del mundo del hombre sobre la cual se impone la voluntad final de surgir a la luz.

El Ermitaño que ha pintado Remedios Varo, emergiendo de un tronco entre otros muchos de una selva amarilla, es una figura digna de constituir por sí misma —como de hecho lo hace— todo un cuadro. Su cuerpo —nuevamente los triángulos invertidos y superpuestos— orlado de ligera espuma y el profundo recinto que se abre en su pecho con una perla azul —un hallazgo más, precioso hallazgo de todo un mundo interior—, contrastan por su carácter ideal y etéreo con el naturalismo delicado del rostro y de los pies desnudos.

El hombre es un relojero —en la pintura de *La Revelación*— que hurga en la entraña de acero de las máquinas del tiempo para encontrar por qué es que las horas aprisionan en su cárcel de altas ventanas a los seres humanos. Los péndulos de varios relojes antiguos recorren las cortinas, descubriendo así a los prisioneros ocultos en el interior de esas elevadas cajas de madera que hunden con su remate agudo las pesadas telas del techo. El hombre es ese relojero que pierde su mirada en el círculo del infinito que entra girando raudo por la ventana. Mientras, las estrellas brillantes de los engr-

najes se le escapan de las manos y después de rodar sobre la mesa caen al suelo para irse hacia algún rincón proyectando sus tenues sombras sobre las baldosas azuladas. Un gato de pelo rizado se calienta junto a un extraño brasero colocado en el piso: pequeñísimo volcán silencioso.

El barco que conduce al *Trasmundo* es azul. Su cubierta amarilla sólo tiene el gran mástil, sustentante del albo rehilete de la vela, y la sombra alargada de algún habitante solitario que ha dejado sus ropas sobre una silla aislada. Solamente el frac permanece en su sitio. La camisa ha salido volando y el viento disputa por su posesión con una esquina de la nave maravillosa. Delante del barco se levanta la bruma. Atrás han quedado enormes remolinos producidos por las aspas del barco. Gracias a ellos pueden verse los tesoros perdidos en el fondo del mar: brazos y piernas de hombres, perlas y diamantes. ¡Cómo puede una abstracción tal encerrar tanta poesía!

La solterona de cabellos de flama y el gran gato de pelos de llama están identificados por la intensa *Simpatía* de la electricidad. Al saltar sobre la mesa el animal ha arrugado el mantel y derribado el vaso que vierte mares de agua sobre el



Hallazgo—“audaz perturbación del silencio pintado”.

suelo. Hilos de oro sin fin se entrecruzan entre las poleas luminosas que conmueven la atmósfera, otros más, después de chocar con las paredes, conducen la chispa brillante a las sombras que en el piso producen las telas, descubriendo las eléctricas colas de tres gatos que ocultan su felinidad bajo los pliegues del vestido de su ama.

En un diminuto paisaje, erizado de torres medievales, destaca la primera por estar iluminada. En el balcón dos personajes se dedican a la deliciosa *Tarea* de arreglar a la noche las interminables sábanas

de la oscuridad para guardarlas en el interior de la casa, tras la puerta.

Remedios Varo muestra un constante afán de traslado en su pintura, si no melodías activas o ruedas, son barcos o son carros, impulsados siempre, de una manera lógica, por aspas y poleas. Hay un hechicero loco que conduce en su carro, movido por las aspas, apaleadoras del viento, un montón de recintos sin puertas. En el principal un pianista azul de rostro gris, o un pianista gris de traje azul, como se quiera, ataca tranquilamen-

(Pasa a la pág. 32)

LETRA Y ESPIRITU

SOBRE UN SUICIDA

Por Tomás SEGOVIA

LOS AÑOS después de la muerte de Cesare Pavese, la casa editora Einaudi, de la que él había sido durante años colaborador y animador, publicó su diario: *Il mestiere di vivere* (El oficio de vivir). El éxito de este libro fue tanto, que tres años después, en 1955, apareció en la misma casa una segunda edición. Es claro que en nuestra época los diarios íntimos, las correspondencias personales, los bocetos, fotografías y hasta las más inofensivas anotaciones prácticas de los hombres notables adquieren una importancia desmedida. Es posible que esta afición nuestra tienda a llenar el hueco que deja en nosotros una creciente pereza ante la creación verdadera. Pero aunque a veces esta función sea indudablemente la primordial, y veamos a menudo gente que devora biografías de escritores de los que nunca ha leído ni leerá una línea, también es cierto que nuestro interés en las vidas humanas puede tener un aspecto más positivo, un aspecto que sólo superficialmente coincide, por ejemplo, con la manía de leer biografías conocidamente falsas de estrellas de cine. Porque lo que hoy sentimos está amenazado, desorientado y sin base, no es ésta o la otra actividad humana, sino la vida humana como tal. En épocas cuyos principios eran más sólidos, la obra de arte podía dejarnos sin ninguna curiosidad con respecto a su autor como persona, porque ella de por sí era un enriquecimiento de nuestra vida y sabíamos en qué sentido ese enriquecimiento o cualquier otro podía ser incorporado o aprovechado. Pero hoy no nos basta saber que nos dan una riqueza; necesitamos que nos digan qué se puede hacer en la vida humana con esa riqueza; necesitamos que nos digan cómo y para qué nos sirve cualquier riqueza. Lo que hemos perdido es una noción precisa del sentido de la vida; no necesitamos sólo que nos alimenten para que podamos seguir adelante; necesitamos también que nos digan para qué nos alimentamos y para qué vamos adelante. Y es lógico que se nos ocurra preguntar esto precisamente a quienes nos dan esos alimentos. Los cuales sólo pueden respondernos con el ejemplo, pues aquí evidentemente no se trata de teorías, sino de testimonios: así, por ejemplo, el cristianismo no fue un criterio firme de vida hasta que no tuvo sus mártires o testigos — y sus santos, que en este sentido



Cesare Pavese

etimológico son tan mártires como los otros.

Creo, pues, que lo que buscamos en el conocimiento directo y lo más personal posible de los artistas es un testimonio, y que esta búsqueda es legítima. Porque para nosotros resulta bastante sorprendente que una persona encuentre — o eso creemos — la vida lo suficientemente justificada o estable para ponerse en ella a hacer arte. Nos parece que un artista debe saber con cierta precisión qué sentido tiene la vida, puesto que sabe qué hay que hacer en ella o con ella. Nadie como él nos produce esta sensación de saber qué hacer, puesto que todas las demás actividades, incluso las más voluntariosas o congruentes, pueden ser siempre sospechosas de reducirse a una pura necesidad, a un defenderse de la vida o dejarse arrastrar por sus encadenamientos. Mientras que el arte, en este sentido práctico, es la única actividad verdaderamente escogida, libre incluso del nada tranquilizador instinto, ya sea de conservación, de poder o de felicidad.

Hace años esta necesidad nuestra se manifestó en la boga increíble de las biografías, y escritores como Stefan Zweig o Maurois debieron su éxito al instinto que les hizo adivinar esa necesidad. Pero las biografías han decaído bastante, tal vez no sólo desplazadas por el pasto cinematográfico, sino también, en una esfera más alta, porque necesitábamos acercarnos todavía más; teníamos dudas, y hacía-

mos bien: en un asunto como éste es casi imperdonable fiarse de intermediarios.

El éxito del diario de Pavese es, pues, perfectamente lógico. Tanto más cuanto que se trata de un hombre que dio a la vida tal vez la respuesta más precisa que existe: el suicidio. El testimonio de un suicida es en cierto sentido el más precioso que puede llegar a nuestras manos. Es la única que nos puede llegar, aunque relativamente, desde la muerte. Si nos convencieran verdaderamente de que esta respuesta es la única posible, sería en el fondo un gran alivio. Sería de verdad saber, pues siempre será bastante dudoso, aunque lo diga todo el mundo, que "hay que vivir"; mientras que el suicida, ¿qué sensación nos produce de firmeza, de escalofriante seguridad en su convicción de que no hay que vivir! Todas nuestras respuestas son precarias y contingentes; el suicidio, en cambio, es definitivo y absoluto. Pero sucede que precisamente por ser absoluto, este acto no puede ser en ninguna medida susceptible de interpretación. Por eso no sabemos nunca, ni siquiera leyendo su diario, por qué una persona se suicidó. Y si creemos saberlo nos engañamos, porque es imposible conocer la naturaleza de los motivos que determinan un acto, cuando la naturaleza de ese acto mismo nos escapa por completo. Creemos que alguien se suicidó porque estaba arruinado o era incurable, pero puesto que otros en la misma situación no lo hacen, seguimos sin saber *por qué* alguien se suicida porque está arruinado. El suicidio es un acto totalmente inimaginable, y por eso un testimonio en favor del suicidio es imposible. No sólo porque para el suicida mismo su acto es inimaginable, sino también porque aun suponiendo que en el último instante pudiera comunicarnos su terrible conocimiento, nosotros seríamos totalmente incapaces de comprenderlo. Es, pues, una tontería preguntar por qué se suicidó una persona. Se suicidó por todo — es decir, por nada. Los motivos concretos que pudiera tener no podrían serlo de un acto absoluto sino encadenándose con todos los motivos posibles. Una de las causas de la fascinación de este acto es precisamente que es uno de los poquísimos en que interviene absolutamente todo el universo.

Ahora bien, creo que en el fondo nadie ignora esto. Y, sin embargo, nos fascina un diario de suicida, aun sabiendo que, una vez más, nos vamos a quedar sin saber cómo es posible suicidarse y qué sentido tiene. Pero es que tal vez no buscamos tanto eso como lo contrario, precisamente: es decir, un testimonio a favor de la vida dado por un suicida, dado casi desde la muerte. Tal vez lo que queremos saber es cómo se puede vivir incluso siendo suicida. El diario de Pavese no podía escapar a todas estas condiciones, y por eso sorprendería a quien fuera a buscar en él al suicida, porque no encontraría más que al hombre vivo, desesperado tal vez, tentado a menudo por el suicidio, pero que ante esa desesperación y esa tentación encuentra precisamente las mismas actitudes que cualquiera de nosotros — quiero decir los que entre nosotros no somos suicidas. Ya en las primeras páginas habla de esta tentación — como cualquiera de nosotros —, y expone con toda lucidez los argumentos por los que cree que nunca tendrá el valor de ceder a ella — como cualquiera de nosotros. Y lo que encontramos es tal vez la historia de un deses-

POESIA EN LA PINTURA DE REMEDIOS VARO

(Viene de la pág. 24)

te a las teclas despertando a las sombras de los muros.

Me resisto a considerar al arte de Remedios Varo como un arte concretamente surrealista. Mucho tiene de surrealismo, es cierto, por el simbolismo, no exento de misterioso encanto, de las imágenes oníricas o de las interpretaciones plásticas de la intangible realidad del subconciencia, pero, por otro lado, hay una lógica evidente en todas sus composiciones, un orden meditado en su fantasía, una concisión temática que imprime unidad a cada cuadro, lo que distancia a su pintura de la escuela propiamente surrealista, automatista por excelencia, sublimadora de lo ilógico, escuela que, por otra parte, por razones históricas y culturales ha dejado de tener una verdadera razón de ser en la actualidad. Remedios Varo tiene tanto de surrealista como de primitiva, pero es más que una surrealista y que una primitiva, o si no más, algo distinto.

Con la sabia asimilación del arte del pasado —desde el más remoto hasta el más reciente— y una técnica completa (geometría, color, dibujo, texturas), ha creado un arte peculiar y nuevo, personal y diferente, síntesis de todo un cúmulo de antecedentes pictóricos y proyección poética hacia lo inexplorado.



La Revelación—"pierde su mirada en el círculo del infinito".



Flautista—"las rocas heridas por los moluscos fósiles".