

historia de 1896 a 1920 y los cambios que se operaron en la vida de la gente.

Por eso este primer volumen (esperamos con ansia el segundo: 1920-1930, con la bibliografía y los apéndices) termina con *El Automóvil Gris*, (1919) película de Enrique Rosas que refleja la situación política del momento y que anuncia lo que será el cine del futuro. Los seis últimos capítulos están hechos para explicar este momento clave de la historia del cine mexicano. De un cine objetivo con alto nivel técnico se ha pasado al melodrama ajeno a la realidad. De un cine inconscientemente político, se pasó al cine evasivo de propaganda nacionalista. "Los años de guerra fueron duros para los combatientes y para los 'ciudadanos pacíficos' y los hizo coincidir en su deseo de olvidar la Revolución y buscar los medios que los sustrajeran a la cruda realidad" (p. 230). Así se entiende el subtítulo que se le dió al libro: *Vivir de Sueños*. El libro termina con el inicio del consumo de films norteamericanos. En 1919 se inauguraron las primeras sucursales de los productores norteamericanos en la ciudad de México y se inició la compra de cines en poblaciones fronterizas del norte. El cubano Juan de la Cruz Alarcón, entusiasta de las películas norteamericanas, afirmaba: "yo quiero que la película norteamericana sea un factor para resolver el problema nacional de México. A fin de lograr mi propósito intento establecer una cadena de cines en la República Mexicana y hacer de ellos centros de cultura artística y civilizadora" (p. 269).

Exhibición de películas, penetración de capitales, difusión de otro modo de pensar, de vivir: México quedaba después de la Revolución bajo una presión norteamericana muy agresiva. "Cinematográficamente hablando, México sería para los norteamericanos", concluye Aurelio de los Reyes. El sueño de hacer del cine otra cosa resultó imposible; "sueño tan imposible como los de miles y miles de espectadores que entraban a las salas para olvidar su desesperada y desesperante situación social, soñando con palacios, duques, castillos, crímenes, secuestros y amores tortuosos e inalcanzables. Fueron años en que la frustración parecía seguir la vida de mucha gente".

El historiador admira la profundidad social del trabajo de Aurelio de los

Reyes y para evitar la frustración que amenaza al candidato a lector exige que se reedite el volumen I, si efectivamente se hizo cenizas en la Cineteca, y se edite el II.

Artes Visuales

Reflexiones

Dore Ashton

Mariposa de Obsidiana, Brian Nissen, Museo Tamayo, México, Noviembre de 1983

Este es un viaje por un poema, una digresión, un homenaje. Una cascada de imágenes y un tributo a Octavio Paz y al raro poder con que las suscita y las ordena. En este acabo periplo, Brian Nissen refleja la resplandeciente ronda de reflejos de Paz —esos reflejos que son una de sus alusiones predilectas. Cuántos poemas suyos hablan de ojos, espejos, ventanas, agua, reflejos de reflejos (recordando siempre su etimología latina, *refletere*, "doblar", y la metáfora platónica de la vara sumergida en el agua). En este poema habla de la obsidiana, la negra piedra vitrea, el vidrio-espejo volcánico de múltiples refracciones que son una suerte de perpetua metamorfosis: "el espejo y su doble, el retrato, son un teatro donde se opera la metamorfosis del mirar en saber" y "los reflejos son también reflexiones".¹

En las reflexiones de esa otra manera de pensar —dar forma es para el artista otra manera de llegar al conocimiento—, Nissen no ha olvidado el poema. Tampoco ha olvidado el abismo sobre el que flota, precaria, la cuerda floja del tiempo. Hace una lectura profundamente elemental, tejiendo y retejiendo las sílabas del texto en su ojo interior. Lo reconstituye. Es perfectamente natural para un artista aceptar un texto como abstracción susceptible de ser transformada (mágicamente, por supuesto) en imágenes. En cuanto al tiempo, sabemos de su función real en el poema por lo que siempre ha dicho Paz. En más de un ensayo ha subrayado que el poema goza de una doble vida:²

La obra sobrevive a sus lectores; al cabo de cien y doscientos años es leída por otros lectores que le imponen otros sistemas de lectura e interpretación. . . La obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores: sin ellas no habría obra. La obra traspasa su propia historia sólo para insertarse en otra historia. . .

También suele hablar Paz de los sistemas de prohibiciones y autorizaciones de toda sociedad, y nos recuerda que las prohibiciones tácitas son las más poderosas. Nissen, en su lectura y resurrección del poema, tuvo que transgredir la prohibición: sobreentendida por el siglo XX (y nacida a fines del siglo XIX), de lo literario en las artes visuales. En este siglo que se ha distinguido por su empeño en las consignas, el arte debe nacer de la pura forma. Así, la ilustración es un arte que declina o que se somete a la forma sola. Se han dado obras suscitadas por poemas, pero demasiado a menudo concebidas con el espíritu de la alegría, o el del paralelo, y que rara vez encierran un intento de representación. Nissen no ha cedido ante las prohibiciones tácitas y ha tenido la audacia de apropiarse de la imaginaria encerrada por el polivalente poema de Paz.

Esto es lo que Nissen vio (leyó) en el poema:

Vio una alegoría de México, una prolongada metáfora de la impar historia cultural que reclamaba una interpretación desde el reinado de los príncipes prehispánicos. Leyó a la diosa caída, depuesta por los españoles y depositada en la catedral, tan disminuida que muchos la tomaron por un montón de polvo. De esos granos de polvo brotó la empedernida divinidad mariposa, claramente legible bajo varias formas. Nissen discute acerca de ella sin olvidar nunca, nunca sus múltiples formas, por las que el poema de Paz se va expandiendo. Vio también los motivos abstractos que alimentan el arte desde un tiempo inmemorial —todos esos grandes temas que ningún poeta, ni siquiera los fieros escritores del México anterior a la Conquista, ha omitido. El amor, la pasión, el nacimiento, la muerte, la resurrección y, sobre todo, el tiempo. Para Nissen era un imperativo recordar los grandes temas y

acercarse a las extrañas, a menudo perturbadoras fuentes prehispánicas que los europeos contemplan con una mezcla de horror y de asombro. Así, en ese acercamiento, sin titubear miró de frente, como lo hiciera Octavio Paz, a la diosa chichimeca Itzapapálotl. Esta diosa del sacrificio y de la guerra, que tantas veces fue representada con sangrientos corazones que le cuelgan de todo el cuerpo, es también la diosa de las flores y los frutos, y es asimismo la mariposa de obsidiana con su connotación de congeladas metamorfosis. Y es el tiempo. Y la erupción volcánica. La discreta cultura que la produjo se vuelve ahora legible. Es descifrada, en las múltiples imágenes de Nissen, como afirma Jaspers que debe serlo todo arte. La cifra, el blanco, el grado cero se hacen tangibles en su metamorfosis. El artista restaura tanto lo humano como lo que pertenece al orden de las ideas fundiéndolos en imagen única, formada con el re-integrado "alfabeto arrasado" que Paz elució con tanta elocuencia.

Deliberadamente, Nissen crea un vocabulario de signos, símbolos también, tomados del poema. Y se sumerge en cierto clima —el de ese poema, reflejo de cierto clima a su vez—, para emerger en otro clima más.

El estudio de sus apuntes iniciales y del *Códice Itzapapálotl*, que da fundamento a sus símbolos y a los significados de éstos, es la fértil fuente de las innumerables variaciones plasmadas en *collages*, bajorrelieves y esculturas. Toma en cuenta, primero, la aspereza y la angularidad que predominan en la herencia prehispánica. Luego, traduce. Transfiere el vocabulario de varios códices a un inteligible lenguaje moderno. Subyacente, está la imagen literal de la mariposa con todas sus asociaciones transculturales (alma para los griegos, alma para los aztecas):

Itzapapálotl —del azteca, "itztili", obsidiana, y "papálotl", mariposa—, originalmente una deidad del culto a la obsidiana que se profesaba entre las tribus chichimecas, fue asociada más tarde con los alimentos y los alumbramientos como manifestación de la madre tierra, y también, desde el siglo XVI, con el culto de la Virgen de Guadalupe.

La Virgen de Guadalupe, ha dicho Paz reiteradamente, es un verdadero símbolo de la sincretización entre lo español, lo criollo y la cultura indígena; una imagen del México moderno en que Nissen ha vivido y trabajado cada día y al que ahora intenta codificar en su Códice.

El Códice de Nissen es una miscelánea en que se hilvanan sucesivas variaciones concebidas tanto en dos como en tres dimensiones. Encierra un proceso de interminable mitosis, semejante al que se da en las diferentes etapas del ciclo vital de la mariposa. Empieza por desplegar sus imágenes como un relato visual en que cada una está conectada con la siguiente en pliegues consecutivos como los de un manuscrito prehispánico desplegable. (Un sueño de Mallarmé al que Paz no sería insensible.) Luego incorpora a su acervo imaginativo la descripción de la mariposa de obsidiana, conocida como la mariposa de los cuatro espejos por las áreas transparentes de sus alas, que recuerdan puntas de flecha. ¡Espejos! Nissen diversifica entonces su tarea para establecer una fuente antropológica de gente, lugares y costumbres tradicionales. Y así como los artistas prehispánicos se refieren a todo lo concerniente a su existencia, la cocina, la medicina, el comercio, los cultos, el tiempo del calendario y el tiempo cósmico, Nissen inventa una existencia. Vuelve al ideograma, uno de los más venerables portadores de sentido, para imantar el espíritu de la alegoría de Paz (porque la alegoría, con su centro en la palabra griega "allos", "otro", es aquí esencial). Nissen toma seis aspectos de la vida comunitaria: Calendario, Taxonomía, Topografía Matemáticas, Oraciones e Inventarios, basándose en los diferentes códices en los que los indios representaron su concepto del mundo cotidiano y su correspondencia en el mundo mítico. En la sección "Calendario" el motivo con que juega Nissen es la génesis de las larvas de los insectos. En "Taxonomía" se despliegan las clasificaciones. Nissen entretiene alusiones a la electricidad, los modernos circuitos electrónicos a los que asocia con sonidos (el crujir en que los insectos rasgan sus crisálidas, o el rápido chisporroteo de la obsidiana golpeada). "Topografía" incluye signos arcanos de viejos mapas, pero también el moderno recorte de perío-

dico en el que se menciona el nombre de un poblado, Papálotl, sede del antiguo santuario de la diosa, y un mapa de nuestros días. En lo que sigue, Nissen recurre a su propia vida cotidiana en busca de la materia prima evocada por el lamento de Paz. La mariposa sufre numerosas metamorfosis y hace su aparición un emblema muy siglo XX, compuesto por tuercas, pernos y otras piezas, semejantes a talismanes, provenientes de alguna actual ferretería. A lo largo del panorama desplegable los motivos se repiten en movimiento (pero remitiendo siempre a las características morfológicas de la mariposa, con formas que se duplican —alas— en torno a su eje de simetría): herramientas, larvas, alas, máscaras, símbolos de mitosis, orugas, jeroglíficos e insinuaciones de artefactos prehispánicos —por ejemplo, alfombras de pluma. Todas estas figuras ideogramáticas sugieren las formas primarias usadas por los artistas prehispánicos, que solían reducir a abstracciones —discos, bolsas, rectángulos— a toda clase de cosas y criaturas, componiendo con ellas figuras profundamente hieráticas. Nissen introduce objetos de su estudio, como tachuelas, tornillos, arandelas y cables eléctricos, que hace rimar con los objetos de un misterioso pasado. La deferencia de Paz por un rimbaldiano alfabeto alquímico, se refleja adecuadamente en el Código de Nissen. Es obvio que Nissen responde a la notable destilación del tiempo mítico (*allá*) al histórico (*en ese lado del tiempo*) y a un tiempo que participa de ambos (*allí*). Cada uno de los símbolos míticos de Paz —torbellino, semillas, fuego, agua, aire, estrellas— recobran un ritmo en el contexto contemporáneo de la representación hecha por Nissen.

Cuando Nissen pasa de dos dimensiones a tres, sigue estrechamente atendido a la metáfora dominante de la mariposa:

Yo soy el centro fijo que mueve la danza

En bajorrelieves y *collages*, la mariposa está siempre en ese centro fijo que sirve de eje a toda la composición. El elemento central hace una doble referencia: al firme carácter rectilíneo de las esculturas prehispánicas, y al lenguaje de la abstracción desarrollado en el arte visual del siglo XX. Los materiales de Nissen, enmas-

carados por la pintura, son ambivalentes. Tienen la apariencia polvosa del hallazgo arqueológico y el sello de lo provisional propio de la cultura del siglo XX. Si alguna imagen resulta familiar (y muchas recuerdan los aretes prehispánicos), su familiaridad no puede ser especificada. El artista evita los clichés bajando el tono en vez de acentuarlo. Sus colores, por ejemplo, no alcanzan nunca la saturación; son más bien pálidos, como huellas que se desvanecen de una superficie un día brillante. Granos de arena encajados en una superficie jaspeada nos remiten al poema, a su "montoncito de polvo". El polvo y los colores terrosos fluyen de una a otra obra, rara vez encendidos por la memoria del fuego.

En las esculturas pequeñas, Nissen no oculta que es, al fin y al cabo, un hombre de su tiempo, un artista que acepta el vocabulario formal y técnico transmitido por Picasso y González a David Smith y Anthony Caro. Pero estos hombres de su tiempo son los que viajan tiempo atrás y tiempo adelante, arrojando al sesgo una mirada llena de interés por los artefactos de otras épocas. Los reflejos visuales en el arte moderno son parte del significado de este arte. El motivo mismo de la metamorfosis está arraigado en la mente moderna, como lo está la noción de las correspondencias, proveniente —como lo acepta Paz— de los padres del romanticismo. Para Nissen, que conformó sus esculturas de menor tamaño con la más maleable de las materias primas, la cera, las posibilidades de combinaciones conjugables por esta técnica aditiva le ofrecían la oportunidad de extrapolar elementos del poema o, mejor dicho, esas correspondencias de las que el arte moderno es un compendio. Fragmentos dotados de sugestión orgánica se yuxtaponen a fragmentos de origen geométrico. El procedimiento, que el espíritu moderno es tan afecto a subrayar, se convierte en protagonista. Un borde igual, una masa de formas retorcidas de evidente origen biológico, una columna rota, un plinto en pirámide truncada, todo atestigua el carácter metafórico de la forma en este siglo. No por ello queda reducida al silencio ninguna de las imágenes de Paz: Nissen se las arregla para sugerir la flor y el fruto de la diosa, los huevos del insecto, las cuentas de piedra despa-

rramadas por el polvo y aun las fatidicas monedas de cobre. En las esculturas grandes, Nissen hace otra referencia al *allá*. Sus formas se congregan sobre una mesa elevada que evoca al altar. La esbelta estructura que brota hacia lo alto para soportar su cargamento de alusiones al clima del poema, instruye al espectador. Esta escultura es una destilación tanto de una cultura como de un tropo. Las formas específicas deben ser leídas como un comentario continuo del carácter inexhaustible de la metáfora. La diosa nos dice: soy esto, pero también soy aquello. Es infinitamente plástica. Duplica, multiplica sus formas interiores. Es un espejo y una puerta al infinito y, al desdoblarse, entrega a la imaginación el sentido de las correspondencias. El artista plástico se apresura en pos de ella.

Paz completa su viaje a la Vico por el poema con esta consumada frase:

Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino

Las finas alas de la mariposa serán separadas por su delgadísima junta, como un libro sagrado, y serán reveladas las letras del destino como lo fueron a Mallarmé, o a los lectores prehispánicos de esos textos desplegables que pueden recorrerse en dos sentidos; esos innumerables reflejos de reflejos, esas infinitas correspondencias hallarán una forma. Que Nissen prolongue el poema con una obra tan vasta, y por así decirlo letra por letra, es un tributo al principio de la reflexión, un tributo a Paz y un tributo a una gran tradición.

Dijo Picasso que de ser unidos por una línea todos los puntos de su horizonte personal, el resultado sería un toro. De ser unidos todos los puntos del universo de Paz, se obtendría en cambio un espejo. *Mirar y saber*: lo mismo para un artista visual que para un poeta, verbos de una eterna y alta constelación.

Notas

¹Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe.

²*Ibidem*.

La pintura de Wifredo Lam como problema

Damián Bayón

Wifredo Lam, que nació el 8 de diciembre de 1902 en un pueblo de Cuba, iba a desaparecer en París el 11 de septiembre de 1982 después de una larga enfermedad que lo tuvo mucho tiempo atado a una silla de ruedas. Fue enterrado —con honras nacionales— en su país de origen el 8 de diciembre pasado, exactamente ochenta años después de venir al mundo.

Después de España y de Bélgica tenemos ahora aquí la oportunidad de ver esa gran retrospectiva con la que todos soñamos a la muerte de un gran artista. No sólo para celebrarlo sino también para intentar una primera evaluación de conjunto y tratar de asignarle el puesto que creemos puede corresponderle en una visión más amplia: continental y —¿por qué no?— mundial.

Después de las rituales visitas a la exposición, que se realiza en el Museo Municipal de Arte Moderno, adonde he ido con mi no menos tradicional cuaderno, heme aquí hoy frente a la mesa de trabajo intentado decantar mis impresiones. Las cuales, para que sean constructivas, deben ir indisolublemente ligadas a la reflexión. Para ello, además de escrutar las obras, hay que hojear también los libros que se escribieron sobre el pintor, infinitamente más abundantes que sobre su tácito rival, el chileno Roberto Matta. Y por supuesto estudiar el catálogo, correctamente ilustrado —sin más—, en donde en lo que respecta al texto los organizadores optaron por la solución de facilidad: es decir, la antología de esas personalidades famosas "garantizadas", generalmente literarias, que siguen fascinando a los franceses.

Más pedestre si se quiere, hoy yo añoro en ese nutrido documento, precisamente lo que no encuentro en él, vale decir: el análisis detenido, época por época, tema por tema, con las consiguientes consideraciones respecto de la técnica, la escala, y las conclusiones que se impongan a par-