

Julio Galán, la lección del sí y el no

Sergio Pitoll

André Breton comparó la pintura de Frida Kahlo —a quien por más de una razón se evoca al hablar de Julio Galán— con un lazo de colores atado alrededor de una bomba. Resultaría inadmisiblemente decir algo parecido sobre la de Galán. Ni siquiera cabría hablar de una caja de dinamita envuelta en terciopelos o brocados de texturas preciosas. No porque esta pintura deje de ser subversiva, que sí lo es, y en muy alto grado, sino porque asociarla con explosivos resultaría un evidente oxímoron. Su acción es más sutil, más refinada, es intangible. Este pintor tiene la capacidad de convertir el paisaje más sereno del mundo en una mera fachada y hacernos sentir que tras ella ocurren prodigios y abominaciones difícilmente traducibles a colores y palabras. La peligrosidad que hay en la pintura de Galán podría, en cambio, compararse con la de ciertas esencias delirantes que se desprenden de los dibujos de Beardsley, de Füsseli, de Moreau, o de ciertos relatos de Beckford o de Huysmans. Su capacidad de seducción, de fascinación, se ejerce como un instrumento capaz de abolir la insostenible grisura de este mundo.

Al conocer la cronología de esta obra, lo primero que asombra es su abundancia y su capacidad de ininterrumpida transformación. En una década, de su nacimiento a nuestros días, ha evolucionado con rapidez tan portentosa que parecería haber sido pintada por varios artistas, todos ellos llamados Julio Galán. Pintura siempre en movimiento, cada etapa suya parece contradecir a las demás. Si se la observa con mayor atención se podrá advertir la existencia de signos específicos que determinan la fisonomía de cada periodo, pero también la existencia de hilos trenzados entre imágenes de tiempos diferentes hasta llegar a configurar un tejido común, abigarrado, de intensas calidades cromáticas, muy rico en sugerencias, cuya existencia constituye una de las más altas expresiones de la pintura mexicana contemporánea.

El mundo de Galán alcanza su mayor pulsión al enfrentarse en cada obra una, y en ocasiones varias, oposiciones de elementos. Su pintura se apoya en movimientos interiores contradictorios que se combaten para alcanzar una entidad total. Sobre ella oscila un péndulo que viaja del impulso animal de volver al seno materno (el jardín y los juegos de la infancia) a la voluntad de romper el cordón umbilical y enfrentarse todo riesgo. Ese movimiento pendular que ignora la fatiga se produce sobre un espacio donde no queda un sólo centímetro que no esté impregnado de las distintas cargas emocionales, religiosas, existenciales del autor. Desde los cuadros que recrean los sueños de la infancia hasta los que recogen los encarnizados juegos del presente, su mundo se sostiene y se afirma en una sensualidad que se muestra de manera directa o bien se guarda tras elaboradas metáforas, y donde la ironía se encarga a menudo de mantener las emociones a su debida distancia. En ese recorrido otra lucha de opuestos

se desliza como trama paralela, la que enfrenta lo sagrado con lo profano.

El arte de Galán se desenvuelve como en una perpetua ceremonia o un baile de disfraces. Su personaje protagonista —él mismo— aparece constantemente travestido, enmascarado, oculto entre borrones, afeites, inscripciones, hendiduras. El rostro del personaje, como el de un Xipe-totec prehispánico, puede estar recubierto con la piel de otra persona. En los últimos pasteles, esa piel superpuesta se mueve, se desenfoca o parcialmente se desprende, para mostrar de manera trágica que la máscara y el rostro son idénticos, que a través de experiencias posiblemente atroces han llegado a convertirse en una única piel. ¿Un mero ardid para desconcertar al enemigo? "Al ser vulnerable, me vuelvo invencible", parece exclamar ese rostro enamorado y enmascarado de sí mismo.

¿De dónde procede esa pintura? ¿En qué tradición se inserta? La rapidez con que en nuestro siglo se han sucedido los acontecimientos, los hallazgos, los desastres, las modas y los estilos, las grandes hazañas y las grandes infamias, ha imposibilitado la ambición de síntesis de los historiadores y negado mil veces, de manera rotunda, sus pronósticos. Es posible que nunca haya existido tal distancia, tan radical desencuentro, entre las expectativas y los desenlaces. Cualquier suma de indicios que condujera a predecir como posibles, casi como inevitables, tales o cuales resultados, se ha hecho trizas ante la súbita aparición de una opción inesperada, la irrupción de lo insólito y la resurrección de situaciones que el mundo daba ya por sepultadas. La historia se ha visto de pronto escarameada y maculada por el asalto de una realidad que desmiente día a día la categoría de ciencia que se había arrogado. La historia de las artes ha sufrido los mismos avatares. ¿Cuántas veces no se ha anunciado en este siglo la inminente desaparición de la novela? Un augurio hecho no sólo por charlatanes sino también por algunos de los protagonistas más celebres de la cultura contemporánea. ¿Quién no recuerda los tiempos en que era vergonzoso confesar que la noche anterior había uno disfrutado una *Tosca*, una *Norma* o un *Don Giovanni*, que habían rozado lo sublime? Confesarlo habría sido un escándalo porque la ópera, como género, se identificaba con un cadáver ya putrefacto que sólo por la tozudez y el empecinamiento de una tribu de adictos diseminados por el mundo no lograba bajar al sepulcro. Y la ópera se levantó y aún anda. ¿Y quién podría soportar hoy día cierto cine francés, o su vertiente italiana, que a principios de los sesenta veíamos arrobados, como si asistiéramos al nacimiento de un nuevo arte? Sin embargo, fue en el campo de la plástica donde las predicciones fallaron más estentóreamente.

Lionello Venturi, uno de los más sagaces estudiosos del arte, en la vejez, deslumbrado y entusiasmado por la vitalidad de la pintura de posguerra, en especial por la energía y

diversidad de un arte abstracto que florecía en todo el mundo, sobre todo en Estados Unidos, publicó en 1956 un pequeño libro extraordinariamente estimulante: *Cuatro pasos hacia el arte moderno*. Estudiaba allí el camino recorrido por la pintura desde el Renacimiento hasta nuestro siglo, concibiendo como una serie de pasos encaminados hacia su libertad. Venturi describía con brío y emoción un itinerario hacia lo maravilloso. Partía del último Renacimiento, el veneciano, y llegaba a la abstracción, cuando, libre ya de toda atadura extrapictórica, aliviada de las múltiples cargas que durante siglos la habían agobiado, purificada, la pintura encontraba al fin su sentido total. El teórico italiano se detenía en cuatro hitos fundamentales. Giorgione daría el primer paso al liberar su arte de temas mitológicos o religiosos. Caravaggio daría el segundo al proclamar que una manzana tenía el mismo valor que una Madona, con lo que liberaba a la pintura de los prejuicios de género y forma. El tercer paso lo daría Manet al destacar la energía de la forma y la validez del color sobre cualquier intento de reproducción de la realidad. El último le correspondería a Cézanne, quien al destruir la unidad geométrica y al crear en un mismo cuadro una sucesión de visiones intentaba abolir cualquier sujeción a la naturaleza, lo que logró en *Paisaje azul*, su último cuadro. Venturi consideró ese momento como una de las grandes hazañas de la libertad. Y en efecto lo fue. Pero el escritor pareció ignorar el hecho de que ningún punto de llegada es absoluto, sino que ineludiblemente se constituye en un nuevo punto de salida.

A partir de 1908, año de *Paisaje azul* de Cézanne, los pintores abstractos, al lado de quienes intentaban crear una figuración ajena al realismo académico, integraron el panorama plástico del siguiente medio siglo. Basta citar unos cuantos nombres para medir la importancia del arte abstracto en las vanguardias de la época: Malevich, Kandinsky, Calder, Mondrian, Klee, Albers, Miró, Ben Nicholson y, en América Latina, Mérida y Torres-García. Alternaron en igualdad de circunstancias con las corrientes que transformaron la figuración, fueran futuristas, expresionistas o surrealistas. Unos y otros aspiraban, con técnica y metas diferentes, a ampliar el espectro visual de nuestro tiempo. Liberar las artes de los preceptos cerrados de las viejas academias y, más tarde, de los esquemas simplificadoros de una nueva, el realismo socialista. Abstractos o figurativos, los artistas de vanguardia desempeñaron un doble papel: fueron la espada que abatió las viejas fortalezas del conformismo, fueron también los voceros de la aurora.

En 1961 apareció un libro que llevó a sus últimas consecuencias la lección de Venturi. *Tendencias en el arte de hoy* era el título, y su autor, uno de los teóricos de estética más destacados y estimulantes del momento, Gillo Dorfles. El libro consideraba únicamente a los pintores abstractos. Consideraba que toda la pintura anterior, esclavizada por su función de ilustradora, había sólo servido para preparar el advenimiento del arte abstracto. Quedaban con vida algunos pintores recalcitrantes muy viejos para poder convertirse a la nueva fe. Balthus, Magritte, Chagall, Picasso. Reliquias venerables. Poco a poco se irían extinguiendo en un mundo al que ya no comprendían y el que a su vez se había desinteresado de ellos. La multiplicidad de estilos revelada en los quince años de posguerra hacía confiar en que las formas de la abstracción podían ser infinitas. En su libro, Dorfles pasaba revista a las corrientes del momento: el tachismo, el informalismo, el expresionismo abstracto, la pintura del signo y el gesto, el arte cinético, el

geometrismo, y otras más. De la amplia lista de nombres que el libro contiene, sólo unos cuantos han llegado a nuestros días. Lo que es natural: de cada época quedan sólo unos cuantos hombres, un puñado de obras. Lo que resulta menos natural, casi asombroso, fue la respuesta que el tiempo dio al frenesí que aquel arte produjo. A sólo veinte años de distancia, las nuevas generaciones eran en su mayoría figurativas.

El fenómeno en México es de todos conocido. La ruptura con el pasado se dio a finales de los años cincuenta. Un grupo de pintores jóvenes se enfrentó a los muralistas y a la Escuela Mexicana de Pintura creada en torno a ellos. Derrumbados los viejos ídolos, abatidos y escarnecidas sus banderas el contenido político y el nacionalismo a ultranza, apareció la obra de una nueva generación de pintores, en su mayor parte abstractos: Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce y otros neofigurativos: José Luis Cuevas, Alberto Gironella, a quienes poco después se sumó Francisco Toledo, Juan Soriano y Luis García Guerrero, pertenecientes a una generación anterior, se unieron por breve tiempo a las filas del abstraccionismo.

Han pasado apenas tres décadas. La historia ha mostrado una vez más su predilección por las sorpresas, los retobos, la insubmisión. La mayor parte de nuestros pintores han vuelto a la figura. Mejor dicho, han comenzado desde la figura y le han seguido siendo fieles. Varios de ellos han hecho parte de su carrera en Nueva York, ciudad cuya intensidad y trepidación les ha resultado consustancial. Entre ellos, algunos pintan charrros, volcanes y tehuanas. Aquello que la Generación de Ruptura consideró como la cima de lo vulgar y deleznable. La imaginación contemporánea reivindica e incorpora temas y trazos de una pintura que treinta años atrás parecía haber sido definitivamente liquidada. La figura y la obra de algunos pintores de esa época se han convertido en motivo de culto, en especial Frida Kahlo. Hay más nombres reivindicados: María Izquierdo, Olga Costa, Miguel Covarrubias, Alfonso Michel, Antonio Ruiz (el Corcito) y Juan O'Gorman. En cambio, algunos pintores de los años treinta —Agustín Lazo, por ejemplo, apreciado ampliamente por la Generación de Ruptura, por su independencia ante los muralistas— les dicen poco, les resultan demasiado intelectuales, europeos, ajenos. No me parece grave. Llegarán otros pintores, crearán otro público, revisarán a su manera nuestra historia plástica. Serán seguramente abstractos. Gerzso será su gigante. Sabrán apreciar a Lazo.

¿Significa todo eso que el mundo plástico del México actual ha vuelto a ser igual al de la Escuela Mexicana de Pintura? ¿No! ¿De ninguna manera!

El acercamiento de hoy a los temas mexicanos está desposeído de cualquier concepción política, a diferencia del de los muralistas y sus discípulos. Su visión de lo mexicano se alimenta de una buena dosis de nostalgia, matizada y distanciada por una actitud irónica. Su México está más cerca de los calendarios populares que de los murales. A diferencia, también, de los pintores de la Escuela Mexicana, quienes actuaban como miembros de un ejército ideológicamente disciplinado, los jóvenes de hoy son apolíticos y defienden celosamente su libertad. Hay tantos estilos como creadores. Muchos, la mayoría, se quedarán en el camino, como ha ocurrido con los jóvenes de todos los tiempos. Quedará la obra de unos cuantos. Me atrevo a creer que Julio Galán y Rocío Maldonado, para citar sólo dos nombres, se cuentan entre los perdurables.

Conoció hace poco en Monterrey a Guillermo Sepúlveda, el primer galerista de Julio Galán, quien me habló con entusiasmo de él y de su pintura. Una tarde de hace varios años, entró a su galería un niño de ocho o nueve años, muy delicado, muy bien vestido, deambuló por las salas y de pronto se detuvo, absorto, largo rato delante de un cuadro de Gunther Gerzso. Poco después, se abrió la puerta y un chofer uniformado se acercó al niño para indicarle que ya era hora de partir. Durante varios meses se repitió la misma ceremonia. Un inmenso automóvil se detenía ante la galería, el niño bajaba, entraba, no saludaba a nadie, no preguntaba ni comentaba nada, veía largamente uno o dos cuadros, hasta el momento en que el chofer entraba a recordarle que era hora de marcharse. Un buen día desapareció. Diez años más tarde se presentó un joven en la galería con un cuadro bajo el brazo y el propósito de mostrárselo a Sepúlveda. Era Julio Galán, el mismo niño que años atrás acostumbraba visitar el lugar. Estaba por terminar sus estudios de arquitectura, le dijo, aunque su mayor interés era la pintura. Quería dedicarse de lleno a ella, pero todo el mundo trataba de desanimarlo. Estaba decidido a irse de Monterrey, de México si era necesario, para poder pintar sin que lo molestaran o distrajeran. Sepúlveda supo advertir la originalidad de esa pintura y en 1980 le organizó una primera exposición (Galán tenía apenas veintiún años), y luego otras dos más, en 1982 y 1983. El joven pintor hacía una pintura distinta a la que entonces estaba de moda, y era muy difícil de apreciar en ese momento. Para muchos su obra pasó inadvertida: suscitó unos cuantos comentarios distraídos, cuando no mordaces y malévolos. Lo demás ya se sabe. Un día se hartó y se marchó a Nueva York. Olvidó las limitaciones de un medio que se había empeñado en ridiculizarlo y desalentarlo. Su existencia fue advertida por Andy Warhol, por Francesco Clemente, por críticos, galeristas y coleccionistas, primero en Nueva York, después en Amsterdam, en París y en Roma. Su obra forma parte de colecciones de arte importantes de Estados Unidos y Europa. Hay cuadros suyos en el Stedelijk Museum de Amsterdam y en el Museo Boymans-van Beuningen de Rotterdam. En 1992 fue invitado a exponer junto con José Luis Cuevas y Vicente Rojo en la Feria Internacional de Sevilla.

Galán sabe organizar sus cuadros con tal perfección que la estructura y los procedimientos técnicos apenas se advierten. En su obra "todo compone", no hay un sólo elemento que intervenga que no revista un sentido estructural. Una vez logrado ese propósito y conformada una estructura, surge la historia, casi siempre un relato congelado, un fragmento autobiográfico, una página de su educación sentimental, ya que él es el auténtico protagonista de su pintura. Los elementos visibles de esa narración no pretenden aleccionarnos ni ilustrarnos sobre nada, sino hacernos partícipes, o tal vez cómplices, de un determinado registro emocional. Como en la celebrísima *La tempestad* de Giorgione, los personajes y su entorno no son sino elementos de composición necesarios para crear una determinada atmósfera poética. Pero aunque no signifiquen nada en particular, nos obligan a inventar las posibles relaciones entre esos personajes y entre los personajes y las cosas.

La pintura de Julio Galán se nutre de las circunstancias y experiencias que han marcado su vida. Sus fuentes formales, y también las que han potenciado su registro emocional, son muy variadas. Me parece detectar algunas: la pintura popular mexicana, la de retablos, calendarios y rótulos; la decoración

de jcaras y arcones policromados; el *pop-art* estadounidense, en especial el trabajo y la figura de Andy Warhol; las albercas y los retratos de Hockney; la pintura de Francesco Clemente; las tiras cómicas, las muñecas de papel para recortar y vestir; el tipo de cuadros que por regla general se exhiben y venden no en galerías ni en centros artísticos, sino en muebles: cierta iconografía típica de *porno shop*; las ilustraciones de cuentos infantiles; Picabia, Magritte, Bacon, y, por supuesto, Frida Kahlo.

La crítica en Estados Unidos ha establecido casi uniformemente una relación entre el nombre de Galán y el de Frida Kahlo. En un primer momento, podría uno pensar que se trata de una simplificación, que eso obedece al hecho de que Frida Kahlo se ha convertido en un fenómeno popular en Estados Unidos y que por lo mismo su asociación con otro mexicano podría resultar un tanto mecánica, una facilonería. No creo que sea así. Hay entre ellos demasiados signos compartidos: el protagonismo de ambos artistas en su pintura, el deslumbramiento común ante la mitología popular y la vibración de gran metrópoli que Nueva York encarna. En uno de los más espléndidos cuadros de Frida Kahlo, *Lo que el agua me ha dado*, del cráter de un volcán en plena erupción surge el Empire State. Ambos artistas suelen incorporar en sus cuadros inscripciones y mensajes, perfectamente articulados en el caso de Frida, mientras que en el de Galán suelen ser fragmentarios, juegos de doble sentido, meras exclamaciones, palabras sueltas y a veces inconclusas. En ambos, esas inscripciones potencian el elemento subjetivo de lo pintado, a la vez que les permite a los artistas distanciar su emoción, ironizar sobre ella. En Galán, tales anotaciones, así como las manchas, borrones, tachaduras y perforaciones, tienen, además, una función compositiva, forman parte integral del cuadro. Ambos visten su desolación con un radiante colorido, la convierten en fiesta visual, en escena de carnaval, a menudo en una broma. Los dos parecen sentir mayor predilección por la compañía de sus animales que por la de sus congéneres. Ella suele aparecer en sus autorretratos con uno o varios monos, él con sus oseznos y sus perros. Uno y otro se enfrentan a un sector del mundo que les manifiesta hostilidad e indiferencia. A Frida la sostiene el inconsciente ideológico del grupo en que se mueve. De su sumisión a un credo totalitario obtiene, paradójicamente, la energía para manifestar su individualidad, para defender y preservar su otredad. La energía de Galán podrá provenir de su aparente indefensión, de su manifiesta y esquiva vulnerabilidad. Su soledad le permite intentar un diálogo "distinto" consigo mismo y con el mundo. En ambos la obra se apoya en una conciencia ética, ya que sólo ella hace posible la plena expresión de la libertad. Ambos mantienen su independencia frente a cualquier poder establecido.

Robert Motherwell, el extraordinario pintor estadounidense, expresó en una ocasión que los juicios que los pintores emiten sobre pintura son primordialmente de orden ético, y después estético. Para apoyar tan contundente afirmación, el pintor citaba a Sören Kierkegaard: "Si algo en el mundo puede inculcar al hombre el gusto por la libertad es la conciencia ética, la que precisamente enseña a jugar el todo por la nada, a arriesgarlo todo y, por lo mismo, a renunciar a la adulación del mundo histórico. La actitud ética no puede sino aspirar a lo absoluto." Motherwell añade a la cita de Kierkegaard que el espíritu de aventura es un valor primordial al

que se deben añadir otros más: la integridad personal, la experiencia de la sensualidad y la pasión, la dedicación. Tomados en conjunto, esos valores forman el fundamento ético del artista. "Es necesario", concluye, "tener un conocimiento íntimo del lenguaje de la pintura contemporánea para poder advertir su verdadera belleza; percibir el fundamento ético es algo todavía más difícil. Se trata de una cuestión de conciencia. Sin ella, el pintor se reduce a ser tan sólo un decorador."

En la propuesta artística de Galán hallamos, como en pocas otras, esa permanente actitud de riesgo, esa posibilidad de jugarse el todo por la nada como resultado de una necesidad interior, la renuncia a plegar su visión a cualquier tipo de autoridad. La sensualidad y la pasión son determinantes en su obra. Su dedicación es innegable. No permite que orden o decreto alguno rijan su trabajo, no adula. Y difícilmente podría hacerlo, ya que la suya es una pintura que surge casi en estado puro de la zona irracional, del inconsciente, ese único territorio que, como señalaba Dorflès, ha logrado por fortuna permanecer indemne a la intervención de la máquina, del control oficial, de la abominación del mercado. Ceder a esos poderes ha paralizado a muchos artistas, les ha impedido expresarse en plenitud, los ha neutralizado, deformado y, en ocasiones, destruido. Galán intuye que el mundo que observamos, éste en el que nos movemos, se ha convertido en una máscara del mundo. A través de imágenes perfectamente genuinas, de reminiscencias, temores y deseos, de acosos y acechanzas, guiado por un Eros asible e inasible, el pintor trata de rescatar aquello que aún le parece salvable de este simulacro de mundo, volverlo "real", es decir transformarlo en pintura: el caos que Galán introduce en sus cuadros se convierte en forma.

El itinerario de Galán parte de un desconsuelo considerado como algo natural desde la infancia y arriba a una decepción laboriosamente buscada y encontrada. Sabe desde un principio que la vida, a pesar del inmenso aparato lógico que pretende regularla, resulta por entero incomprensible. Cada etapa registra el paso de una experiencia iniciática a otra, de la que no sólo sobrevive sino que sale fortalecido. En el principio, lo más urgente fue la recuperación (pero también el exorcismo) de la infancia. Algunas de esas primeras imágenes cruzan fuertemente el horizonte en los periodos posteriores para diluir o, a veces, por contraste, intensificar una atmósfera de sordidez. La vida transcurre en el interior de un espacio equivalente al seno materno. Los personajes aparecen a menudo vendados, como momias, atados además con cuerdas, y, como si vendas y sogas fueran poco, en ocasiones tienen puñales clavados en el cuerpo. Un osezno, su alter ego, aparece a menudo también momificado. La niñez de Galán transcurrió, según me dicen, en el rancho de su abuelo, un fundo minero situado en Múzquiz, Coahuila, que entre otras cosas es una de las mayores reservas de osos existentes en el mundo. Si alguna nostalgia persiste en él del hombre natural, del buen salvaje, ésa se nutre de la convivencia infantil con el mundo animal, el mundo de sus osos y sus perros. En uno de los primeros cuadros aparece un niño abrazado al cuello de su madre; los dos cuerpos están unidos no sólo por el abrazo sino por cuerdas que los atan. Tras ellos hay dos osos envueltos en vendas, de los que sólo se pueden ver los rostros y unas afiladísimas garras. La madre lleva las manos enguantadas, pero de la punta de los dedos, atravesando el tejido de los guantes, surgen unas uñas tan afiladas como las de los osos. El niño trata de fundirse

con la madre, quien, como revelan las uñas, comparte algunos de los atributos del reino animal. Abrazar a la madre es fundirse también con ese reino. El cuadro resume un mundo donde todo es naturaleza, sí, pero naturaleza cautiva. Todo en él es plácido y terrible a la vez. Hay un tiempo detenido, esa inmovilidad general que encontramos en el Chirico del periodo metafísico. La sujeción del cuerpo con vendas, cuerdas y cadenas será una constante a lo largo de los años. La frecuente alusión a corredores, puertas y escaleras que no conducen a ninguna parte, añadida al encadenamiento corporal, acentúa la atmósfera de detención. La imagen del mundo se entreabre a un laberinto del que difícilmente hay salida. La aparición inesperada en algunos cuadros de una o varias esferas de distinto tamaño diluye la opresión. En Galán las esferas son un elemento compositivo primordial. Del brillo de esa figura, simple pero esencialmente ambigua, depende que todo en el escenario se transforme o se mueva.

El estatismo intrínseco a los cuadros de ese periodo, el gesto detenido, los hace parecer "dibujos para iluminar" ya coloreados. En ellos se celebra un encuentro entre la figuración inmediata de los cómics y losuntuosos cánones del cromatismo tradicional. El patetismo latente en estos cuadros cargados de melancolía ha sido tan elegantemente estilizado que llega a anular casi por completo esos sentimientos. En un cuadro donde la connotación dramática aparece ya desde el título, *Me quiero morir*, la coloración feérica aunada a una genuina inocencia deshace cualquier patos. Asistimos desde el principio a un triunfo del estilo. Por intuición natural el autor toma las debidas precauciones emocionales antes de medir sus fuerzas con el mundo. El sentido del humor y una genuina inclinación a la travesura logran que la sangre, como ocurre en los cuentos infantiles, nunca sea sangre de veras.

A partir de 1986, el universo de Galán se amplía y se transforma con ritmo desbocado. Las "historias" pierden en inocencia, uno de los grandes atractivos de los primeros cuadros, pero ganan con la incorporación de otros atributos, intensidades y virtudes. La melancolía se transforma en angustia. Y la angustia convive con el placer. El pintor permite adivinar situaciones concretas. El niño solitario y melancólico ha dado paso a un joven que mantiene un diálogo diferente con el mundo. Surge en ese momento la inevitable dualidad entre la realidad y el deseo. En ninguno de los cuadros de Galán que conozco he encontrado referencias explícitas a su estancia en Nueva York o, mejor dicho, ninguna presencia de la ciudad, pero en ellos se advierte de inmediato la trepidación de la inmensa urbe. El mundo podrá ser desastroso, violento, implacable, pero, señores, ¡qué gran maravilla es! La experiencia sustituye en ese periodo a la inocencia. El color de Galán se vuelve más rico, a menudo suntuoso; las estructuras se enriquecen, se hacen más complejas y las alegorías más evasivas. Una lluvia de papeles coloridos, plumas y adornos recubre las telas. Galán juega con la distinta densidad de sus sustancias, con la solidez de la materia, con su adelgazamiento. Un humor ácido y perverso convive con el drama. En los jardines de esa pintura Eros retoza. Se trata evidentemente de un Eros que sí se atreve a decir su nombre. El rostro del deseo aparece por doquier. Las cuerdas que sujetaban a los niños y a los osos del primer Galán adquieren un aspecto menos inocente. Hacen pensar en otras sujeciones, en una nueva relación de órdenes y poderes. Narciso convive regocijadamente con las

feras. Su curiosidad se demuestra insaciable, en tanto que su virtuosismo técnico adopta un aire casual, como si la perfección fuera un don recibido. Sin mayor trascendencia para no robarle atención al conjunto. Todo en esos años está sujeto a la alquimia de la transformación. El pintor asiste al acto de creación como testigo azorado de sí mismo. La febril energía que parece alimentarlo se traduce en una excepcional energía de la forma.

La estancia en Nueva York resultó extraordinariamente fértil. Pintó tehuanas con fondos inverosímiles de rocas y mares aterciopelados a la luz de la luna. Más que figuras de la Escuela Mexicana de Pintura semejan fetiches del mundo de la publicidad y del plástico. Una de ellas tiene orejas de un color diferente a la del rostro, lo que de inmediato fractura la ilusión de realidad. Las mejores narraciones encapsuladas que integran el mundo temático de Galán son de ese periodo. Verdaderos modelos para armar. Relatos comprimidos de los cuales se nos da un fragmento para poder imaginar el todo: *En el lugar del nivel T, La lección del sí y el no, Cristóbal cabrón, Niños con muchos buevos*, paisajes imaginados de intensidad perturbadora como el *Mar de Múzquiz*, cuadro capital en la evolución del pintor. En esa tela la narración es mínima, la anécdota no cuenta; ese mar demuestra un ejercicio perfecto de las formas y a la vez una poderosa capacidad para transformar un paisaje en un alto momento de pulsión emocional e imantar y convertir en un puñado de signos un mar, unas montañas y un cielo imaginarios. Algunos mares, *Retrato de Luis*, de intensa y precisa geometría, así como sus ramilletes de pensamientos y nomeolvides, son cuadros colmados de una significación que los rebasa. Nos encontramos en un mundo de símbolos que enmascaran otros símbolos, para usar una expresión empleada por Carlos Monsiváis al referirse a la pintura de Enrique Guzmán, un artista que pertenece a la misma familia plástica de la que Galán forma parte *Autorretrato con dolor de sombrero*, óleo de composición riesgosa y rigurosa, cierra el ciclo con una imagen elegantemente autoparódica que parece extraída del mundo alucinante de Lewis Carroll.

Las imágenes que propone la obra de Galán en los dos últimos años son muy diferentes. El retrato de su hermana Sofía, de 1991, es muy diferente al de Luisa, pintado un año antes. El de Sofía muestra un dramatismo de evocación neoexpresionista que de cierta manera anuncia la tónica del periodo al que pertenece.

La fresca turbulencia de los años anteriores había tenido un común denominador libidinal: el deseo y la sombra que su búsqueda o realización imprimen en una conciencia. Hay una pronuncada nota lúdica en buena parte de ellos. La etapa última, la de los dos años recientes, equivale a una investigación más radical sobre el tema. Los juegos son los mismos y son otros por lo descamados. Las imágenes surgen de la fatiga, la plenitud y el martirio de la carne. Jugando parejas con el deseo aparece el castigo. ¡Pero también el éxtasis! No se trata de una mera liberación de los sentidos, ni de una manifestación de signo lúdico. No, ya se ha visto que el elemento edénico se construye en Galán a los protagonistas y objetos de la infancia. En los últimos cuadros y cartones el placer se asocia al sacrificio. Este periodo produce uno de sus cuadros más extraordinarios: *Mis amigos secretos*. Se trata del retrato de un hombre joven con tres manos severamente vestido de oscuro, la mirada vacía y el rostro lastimado por una especie de costuras,

pústulas o cicatrizaciones mal logradas. En el pecho, un corazón de plata de signo religioso. De unas hendiduras de la tela hechas con evidente violencia salen cuerdas que alcanza al protagonista. Unos borrones blancos se convierten en una señal que marca el lugar de los genitales. En el fondo, sobre una coloración muy delicada, se acentúa, por contraste, la extraña soledad del personaje, se puede leer una inscripción: *Cleopatrae a Marcantonio*, la remota alusión a una de las relaciones de amor más trágicas de la historia, una pasión que concluyó con el suicidio de la protagonista. La inscripción se transforma en una lápida adecuada a esa especie de cadáver viviente con tres manos, una de ellas posiblemente ajena.

En varios de estos cuadros últimos el cuerpo se descompone en segmentos. Un cuerpo conocido o que se está conociendo a través del tacto no conforma nunca una "entidad", se reduce a una suma de fragmentos que se tocan sin llegar a congregarse. "No conforman una estructura", dice Jan Kott en su *Breve tratado de erotismo*. Galán se concentra en el cuerpo como si sólo fuera un conjunto de segmentos: los ojos, la boca, la frente, el cuello, las piernas, el pecho, una ingle. La organización de esas zonas dispersas no se resuelve en una recomposición anatómica. El cuerpo está representado sobre la tela en una perspectiva distinta a la habitual, visto desde distintos ángulos, en acercamientos, ampliaciones y reducciones. "Sólo la zona que el tacto recorre tiene realidad", dice Kott. Lo demás no existe.

Los sueños de la niñez, el paraíso que la imaginación magnifica o la revitalización de una adolescente vanidad extravagante, pasan a ser historia. El creador se ha adentrado en una nueva experiencia iniciática, se somete a nuevas pruebas, acepta nuevos retos. En uno de sus últimos óleos, *Sin ti*, aparece de pronto como un espectro el animal de la niñez, el ángel de la guarda, el oso eterno. Sólo que en el cuadro los ojos y la boca de la bestia han sido toscamente perforados y su cuerpo está cubierto de tachaduras y borrones. Parece un animal perdido en medio de un trance sonambúlico, un robot cuyo mecanismo ha comenzado a deteriorarse, el Gólem mítico que por fin ha logrado emanciparse de la voluntad del demiurgo y comienza a vivir su libertad como una maldición. Su emancipación parece más bien una derrota. De pronto, advertimos que en aquel cuerpo macilento hay otra perforación; es un círculo que una vez descubierto reduce el carácter trágico del animal, ya que en su interior podemos distinguir parcialmente el rostro de Galán. El cuerpo de aquella bestia espectral se ha vuelto, pues, sólo una máscara, un escondite. Volvemos a encontrar el Xipe-totec, la figura que se oculta en el interior de un cuerpo que no le corresponde. Por un momento eso nos tranquiliza. Pero, casi al instante, una duda vuelve a imponérsenos. Hemos visto en alguno de los pasteles de Galán que al desprenderse una máscara aparece bajo ella un rostro exactamente igual al disfraz que lo cubría. ¿No estará ocurriendo lo mismo?, nos preguntamos. ¿No será acaso que aquel oso lamentable cuya presencia tanto nos conmueve esté tan sólo escondiendo a otra bestezuela, igualmente perdida y lastimada?

Sólo Galán, en una próxima etapa, podrá ofrecernos la respuesta. □

Xalapa, 9 de julio de 1993.

• Del catálogo de la exposición Julio Galán, en MARCO.