

INCLINACIONES

LA OBRA PLÁSTICA DE TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

JAIME MORENO VILLARREAL



Teodoro González de León confiesa que nunca tuvo que elegir entre pintura y arquitectura. No hubo dudas vocacionales. Aunque desde los once años había tomado clases de pintura, y en su juventud pintaba al aire libre en excursiones a Contreras y al pueblo de Tlacoquemécatl —hoy esfumado en la Colonia del Valle—, cuando ingresó a la Academia de San Carlos para emprender estudios profesionales, la proximidad de los talleres de pintura y escultura no significó tentación mayor: él iba a ser arquitecto. En aquellos años, el admirable patio de la escuela lucía solamente las copias de la Victoria de Samotracia y de las esculturas de Miguel Ángel. Los estudiantes de arquitectura, por lo general hijos de familia, deambulaban allí junto con jóvenes grabadores, pintores y escultores de más modesta procedencia social. En ese ambiente, González de León se hizo ayudante del taller de grabado del maestro Alvarado Lang, donde realizó algunos trabajos paisajísticos y de corte realista.

Nada más natural que un arquitecto dibuje. ¿Hasta dónde ha de conducirlo esa inclinación? Cuando González de León viaje a Francia para proseguir su aprendizaje y visite, en una galería de París, la exposición de Picasso "Sin despegar el lápiz", la línea lo atraparé. Recuerda ese momento como un punto de partida. Es 1947, y él colabora ya en el *atelier* de Le Corbusier. Es una época de alivio y privilegio en Francia, en la que ingresan abundantes recursos para la reconstrucción del país, luego de la Segunda Guerra. Podemos imaginar al joven arquitecto inclinándose sobre la enorme maqueta del techo del edificio de la Unidad Habitacional de Marsella que, en enorme escala de 1:50, se confeccionaba por entonces en el taller. Cada volumen, cada detalle se revisaban una y otra vez, y el yesero, verdadero escultor, siguiendo las órdenes de Le Corbusier, rompía aquí, torcía allá, volvía a enyesar los cuerpos en un penosísimo proceso del que brotaban la Guardería infantil, el Gimnasio, la Terraza y la Pista de Atletismo en el techo del multifamiliar. Hay que imaginar a González de León inclinándose sobre ese techo porque aprender es educar la inclinación en todo oficio. Al aprender, la tensión muscular se apega a una es-

tructura para dominarla. Inclinarsé es ponerse a tono con el instrumento y con el concepto. Una vocación halla apegos, predilecciones, propensiones, tendencias sobre las que trabaja alternamente. La inclinación tonifica y tensa; moción del cuerpo, moción del espíritu. Caminemos ahora unas cuantas calles para asistir a otro apego: de pie, frente a un muro, González de León sigue con la vista la línea del dibujo de Picasso, una pequeña composición cubista sobre papel, sin despegarse del camino del lápiz. No es lo mismo que un arquitecto dibuje a que *incline* su dibujo.

Casi treinta años después, en 1976, Teodoro González de León presenta en la Galería Ponce de la Ciudad de México la que hasta ahora ha sido su única exposición pictórica. Las dos referencias que ahí saltaron a la vista y distinguieron la obra en dos grupos son por una parte el Op Art, y por la otra el *tubismo*. El primer grupo consiste en secuencias de experimentos ópticos, cromáticos, bicolores, a lo Vasarely; el segundo, en secuencias a partir del tubo obtenido del trazo de franjas de sombra negra sobre el blanco. La técnica que unificó la muestra era el degradado del color por medio del aerógrafo; el efecto producido por las obras es un "choque perceptivo", la ilusión del movimiento de dentro-afuera y el intercambio de planos en los cuadros Op; la sensación de tercera dimensión en los cuadros *tubistas*.

El espíritu de la muestra era declaradamente modernista: González de León se integraba a las corrientes racionalistas que, especialmente en las décadas de los años diez y veinte —a través del cubismo sintético, del constructivismo y del purismo— habían intentado establecer *sistemas de construcción* de la obra de arte. Las cifras que ostentan los títulos de los cuadros expuestos son índices de su concepción. Por ejemplo, si aparece anotada la raíz de cinco sobre dos, que es la base de la proporción áurea, el cuadro está construido sobre ella; si aparece la raíz de dos, que es la diagonal del cuadrado, está compuesto en concordancia. Ante principios tales, pudiera sospecharse de resultados fríos. No lo fueron. Ya los cuadros Op sugerían juegos del cuerpo que, en los cuadros *tubistas*, derivaron en piernas y brazos,

abrazos y temblores. La muestra culminó con una serie que interpretaba la *Venus* de Agnolo Bronzino.

Ese tubo, elemento que González de León emplea hasta la fecha, apareció en su taller como un accidente, al hacer una prueba de sombreado sobre una banda de papel. El resultado le trajo de inmediato a la mente tanto los degradados cilíndricos en gris de Fernand Léger, como la pintura arquitectónica del flamenco Pieter Saenredam (1597-1665), quien se especializó en pintar los interiores de las catedrales góticas de los Países Bajos, blancas y desprovistas casi de imágenes.

Del tubo, como unidad binaria, a la puesta a tono con la obra manierista de Bronzino, hay un salto que sólo se despeja en el apego de González de León a la proporción humana como referente armónico. De entrada, Bronzino exploró una senda muy disímil de la de su intérprete —júzguese cómo la *línea serpentinata* de la *Venus* quiebra la inclinación de Cupido, con tensión contraria al ritmo y el equilibrio clásicos—; pero pronto la carne francamente venérea, de un color blanquecino exaltado con sombras, se revela estupendamente a tono con la apariencia mármorea de los tubos de González de León. El resultado es transfiguración, no del cuadro de Bronzino sino del tubo que se ha tornado maniquí, despertando a la memoria los muñecos de madera pulida con articulaciones esféricas y alma de acero de los estudios de dibujo —iconos que Giorgio de Chirico exaltó en el *manichino* que ronda en sus cuadros metafísicos. La *Venus* de Bronzino transmite a González de León la máxima inclinación: el relámpago.

Hay que destacar que en la obra presentada en la Galería Ponce subyace como sistema matemático el Modulor de Le Corbusier. Es un trasplante de la arquitectura. El arquitecto recuerda sus primeros años de actividad profesional:

Usábamos el Modulor de Le Corbusier, con toda su complejidad y misterio. Al estar basado en un número irracional ($\sqrt{5}$), este sistema no permite divisiones en partes iguales; siempre hay sobrantes —por los que entra la poesía, decía su autor—, restos cuyo manejo requiere destreza e imaginación. Además, el Modulor nos seducía por la filosofía que encerraba: estaba basado en las medidas del hombre. Su famoso esquema de la figura humana con el brazo levantado, instalada en dos cuadrados superpuestos y con la sección áurea en el plexo solar, tiene raíces profundas en la tradición clásica y neoplatónica...¹

El modulor expresaba en escala humana una suelta medida de armonía universal que podía adaptarse tanto a la arquitectura como a la mecánica. La aparición del *manichino* en la pintura de González de León engarza la proporción áurea con las máquinas antropomorfas de Picabia, Duchamp y Léger que, en exaltación o repudio, ajustaron el cuerpo humano al paisaje industrial del capitalismo.

Así evolucionó el tubo hacia la figuración, en la que cuenta tanto su pureza vertical, cuanto su arqueo o curvatura. La pintura de Pieter Saenredam pudo tonificar en González de León los cilindros no sólo por la blancura sombreada de sus columnas; su grandeza vertical se resuelve, en los arcos de medio punto, en fases de ritmo donde lo arquitectónico produce no sólo arborecencia sino sensaciones de movimiento: mociones del alma, transportes, pero también francas movilizaciones. Confróntese el panel de San Bavorkek de Saenredam con otro del mismo templo pintado por un anónimo contemporáneo, en los que la luz y la sombra *apoyadas* en las arcadas góticas hacen a la arquitectura de la iglesia inclinarse para acompañar las mociones del cuerpo —ya sea la admiración o devoción extática de un visitante, en Saenradam, o la agitada expulsión de los mercaderes, donde la columna apunta el impulso. El *tonos*, cuyo significado etimológico es el de una cuerda o ligamento tirante, se expresa estrictamente en la arborecencia de las columnas. El tubismo de González de León comprende así una puesta a tono del cuerpo humano con la pintura arquitectónica.

Cuando orientó su pintura en homenaje a Fernand Léger, en cuadros pintados entre 1977 y 1979, donde aún hace uso del Modulor para proporcionar cada elemento de sus figuras, pronto encontró que su intento era vacío. Había llevado su gusto por la pintura a un terreno cuasi decorativo. Era el vicio de una inclinación. En segundo plano, detrás de las figuras modeladas con aerógrafo, aparecían citas pictóricas literales: un cuadro de Picabia podía sugerir que un fumador disfrutaba de la audición musical de un tocadoscos; el cuadro de un desnudo geométrico de Picasso acompañaba la tensión de dos figuras masculinas que parecían resistir la obediencia erótica en tensa contigüidad; un solitario bebedor sentado a una mesa de café parecía ser servido alternativamente, en una barra, por la mano del cuadro *Sifón* de Léger que colgaba en la pared próxima. La calidad técnica de estas telas es irreprochable, pero había encaminado a González de León a un callejón sin salida. El aerógrafo en su mano había cumplido el ciclo que se inaugurara a principios de los veinte, cuando los constructivistas rusos establecieron su empleo para desafiar el arte burgués del pincel y el caballete, y que culminara en los setenta en otro frente, cuando el Op Art planteaba "el gradual y total rechazo de la pintura de caballete, de las técnicas establecidas, de las pinceladas visibles y de los residuos aún persistentes de la figuración".² Lo que preocupaba en ese momento a González de León no era tanto optar por una postura, cuanto que íntimamente prefería ya la factura de sus croquis arquitectónicos —improntas de la mano libre— por sobre la de sus cuadros: era el aburrimiento de la técnica.

Si en toda la etapa Op y tubista había recurrido a los juegos de sombras falsas que revertían la volumetría

del cuadro o producían la ilusión de una tercera dimensión, el nuevo proyecto que emprendió consistía en ensamblar volúmenes reales de madera, metal, cartón y tela, cortados y pegados, con sombras y aplicaciones de color hechas a mano —con un uso meramente episódico del aerógrafo, como una técnica más. En sus ensamblajes, González de León se apartó sesgadamente de la pintura; desde entonces no la abandona sino que la mantiene en tensión, como un plano o “esfuerzo” interseccionado.

Estas nuevas obras replantean el tema de las construcciones cubistas —nombre que recibieron los primeros objetos tridimensionales realizados por Braque y Picasso en 1912, y que González de León admira particularmente en la obra de Henri Laurens (1885–1954), la que ha usado como icono al igual que la de Picasso. A diferencia de la escultura, que suponía el modelado, el tallado o el desbastado de una materia homogénea —digamos yeso, madera o piedra—, las construcciones cubistas echaron mano de elementos heterogéneos de materiales diversos, incluidos el cartón, la tela, desechos fabriles y partes de metal, etc., resolviendo el paso del collage a la tercera dimensión. Los ensamblajes de González de León son básicamente relieves que se instalan sobre el muro. De primer vistazo, sugieren el tema del arquitecto en el taller, o del artista en el estudio: la mesa de trabajo o el restrador como soportes, la ventana como punto de fuga, los planos enrollados, los planos extendidos, las escuadras, los cortes de material y el trapo de limpieza, son apariciones que pronto se revelan con existencia libre: formas puras muy fijas, como el cilindro o el plano inclinado de una mesa de madera, otras mutantes, entre las que sobresale ese trapo que aparece a veces con solemnidad de telón que diera marco interior a la pieza, y luego con el desparpajo de un añadido recién alzado de la mesa de trabajo o del caballete —cuando que, en realidad, sus pliegues y caídas están cuidadosamente modelados. El trapo es casi emblema de la libertad con que González de León monta estas obras en numerosas versiones hasta alcanzar la construcción deseada —trapo que se desenvuelve a veces en fases de madera, confundiendo ambigüamente con un cuerpo ondulado, sugiriendo una cabellera o representando simplemente una “caída”. El gesto de trabajar con un número limitado de elementos geométricos, los que el propio taller presumiblemente pone a la mano, liga estas construcciones con el cubismo y con el purismo. Así como los cubistas obedecieron a Cézanne, quien sugería tratar a la naturaleza por medio de la esfera, el cilindro y el cono, Le Corbusier optó por los llamados “elementos primarios” para construir formas geométricas básicas, el círculo, el triángulo y el cuadrado, con sus equivalentes tridimensionales, la esfera, la pirámide y el cubo: a través de esta genealogía, se comprende mejor el íntimo enlace de los ensamblajes de

González de León con el género de la naturaleza muerta, que cubismo y purismo exaltaron como estructura de la obra fundada en la modestia y reiteración de sus elementos.

Procedimientos básicos del cubismo que González de León recupera son las inclinaciones y la variedad de planos: construir sobre ellos obliga a reestablecer equilibrios de fuerza, ya que cada inclinación modifica el centro de gravedad del elemento y de la pieza entera, gestando un juego de resistencias que bien podría denominarse “composición sobre el desequilibrio” —misma que el cubismo abstrajo de Cézanne. En el retrato de Mme. Cézanne del Museo Metropolitano de Nueva York, la inclinación de la silla y de la figura sedente, con relación a las verticales de la chimenea y el marco, se fuga con la franja del muro, para estabilizarse en el costado opuesto por medio del corte y el peso de una cortina cuya colgadura “salva” al tiempo que favorece la irregularidad. La composición sobre el desequilibrio no es por necesidad caótica —como pudo reprochársele a Picasso y a Braque—, sino todo lo contrario. En la obra de Juan Gris existe ya corrección de las inclinaciones respecto de los planos. En el bosquejo al reverso de su *Naturaleza muerta con copa y tablero de ajedrez* el ángulo de inclinación de la segunda fase de una guitarra en relación a su vertical (30) es equivalente al giro del plano del instrumento, mientras que un tercer plano se define a partir de la boca fija de la guitarra, de modo que su movimiento queda equilibrado como una “V” perfectamente proporcionada, “sintetizada” sobre ese nuevo plano. Hay aquí una moción de cálculo que liga la creación con una construcción sintética del objeto, no simplemente con su representación en aspectos. A esta moción, de larga historia en el arte del siglo XX, se acoge por principio la obra plástica de González de León. En términos muy elementales, las inclinaciones de cuerpos geométricos de Juan Gris son una clave para entender las sucesivas fases que desarrollan sus ensamblajes. De Juan Gris adopta, además, el sombreado que enriquece los efectos volumétricos, sugiriendo planos inadvertidos, así como el enmarcado interior, que puede ser suscitado por mesas o cortinas, o por ventanas abiertas, y que González de León aprovecha —como lo aprovechó Picasso— para establecer diálogos entre el interior y la superación del marco externo, transfiriendo el valor de separación o corte al muro donde la obra ha de quedar montada. Con respecto a cada elemento del conjunto, González de León establece un equilibrio hecho de inclinaciones y choques, tanto de objetos como de colores y sombras —finalmente, inclinaciones del objeto, inclinaciones del punto de vista o inclinaciones de la luz. Pero ¿qué tan calculadas están?

A este respecto, Teodoro González de León no concede ninguna presuposición gratuita sobre la relación entre sus ensamblajes y su arquitectura. Si bien es cier-

to que él ha abierto para sí en su obra plástica un espacio de libertad formal en el que sus decisiones de la mano, del ojo, del gusto, y no necesariamente del número, las que seleccionan y dan forma a cada conjunto, González de León aún confiesa que ciertas piezas las concibe y coloca obedeciendo a la proporción áurea que, como a Le Corbusier, le proporciona una confirmación espiritual —que puede ser justificación metafísica, pero en tanto que principio constructivo asegura una medida real como punto de partida. El singular camino de retorno que González de León ha recorrido en su obra plástica —del Op Art de los años setenta al tubismo de Léger y finalmente al cubismo de Gris y Henri Laurens, en la década de los diez— confirma el derrotero de la *construcción*. Es importante reconocer que ese camino de retorno no ha sido transitado en soledad. Hay un viajero contemporáneo que se encaminó hacia los collages y la construcciones cubistas, el norteamericano Frank Stella, quien en obras de relieve, que no duda en llamar "pictóricas", ha superpuesto planos y formas geométricas que dialogan y se intercambian de construcción en construcción creando presencias materiales semejantes en *inclinación* —aunque de mucho mayor tamaño— a las que aquí abordamos.

Vale la pena revisar, en este embalse, así sea someramente, el lenguaje de la construcción en las artes plásticas. Hagamos por nuestra cuenta el camino de retorno. Retrospectivamente, puede entenderse cómo el lenguaje "constructivo" del cubismo sintético fue oblicuo del "compositivo": más allá de combinar elementos, de disponerlos e integrarlos —como en la composición tradicional—, buscó controlar racionalmente su fusión —anclándose idealmente en la arquitectura y la ingeniería; definiendo un nuevo arte para un nuevo mundo, un nuevo espíritu constructivo consonante con el llamado al orden que siguió al fin de la Primera Guerra. La versión "progresista" de esta tendencia habría de cristalizar, desde luego, en el constructivismo ruso, que en la década de los veinte enarboló la noción de un arte comprometido con los medios de producción en una sociedad sin clases, de manera que su defensa de la construcción en arte correspondiera al dictado leninista de la "construcción del socialismo", llevando aparejada la denuncia de la "composición" artística como burguesa y retrógrada.

Por el costado tecnológico, la versión constructivista coincide en un punto con el purismo que Le Corbusier y Amedée Ozenfant propugnaron al plantear un sistema racional de creación, de corte clásico y anti-decorativo, que se tradujera no sólo en objetos artísticos sino en productos industriales y en arquitectu-

ra. Estamos hablando de un momento en que se vislumbra una no contradicción entre artes plásticas y arquitectura, y en este punto hay que acreditar a Juan Gris, quien implantó en el cubismo pictórico el concepto de "arquitectura" como principio general, abstracto, del que toda obra artística sería una versión. En sus palabras:

Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto; quiero humanizarlo: Cézanne, de una botella hace un cilindro; yo parto del cilindro para crear un individuo de tipo especial, de un cilindro hago una botella, una cierta botella. Cézanne va hacia la arquitectura; yo parto de ella...¹

No es casual que en los contemporáneos ensamblajes en relieve aparezcan los instrumentos del taller —escuadras, curvígrafos, transportadores en Frank Stella; planchas de madera, cilindros como "planos", trapos en González de León, pero también referencias a su lenguaje arquitectónico, como tubos, marcos y cornisas—; las referencias son constructivas, y el camino de retorno parece cimentarse en la unidad de una abstracción de la forma con su humanización, a través de la actividad manual no exclusivamente pictórica o escultórica. Construcción: versión de la arquitectura desde la *fábrica*.

"Cézanne va hacia la arquitectura; yo parto de ella..." Esta frase no debe entenderse linealmente, por cierto. Lo que Juan Gris consideraba como arquitectura era un principio superior que se halla tanto en la naturaleza orgánica e inorgánica como en lo creado en síntesis por el hombre. Partir de la arquitectura significaría en Teodoro González de León, no tanto partir de su condición de arquitecto, sino de la inclinación por dar forma con la mano al mundo. Si para Le Corbusier los resquicios que dejaba en el sistema el uso de números irracionales eran aquello por donde ingresaba la poesía, para Juan Gris la poesía era precisamente el recurso a la arquitectura en pintura. Los ensamblajes de González de León se inclinan a uno y otro costados: ejercen la libertad fundada precariamente en la proporción áurea, y aspiran a la arquitectura superior, a la libertad de la forma.

NOTAS

¹ Teodoro González de León, *De ideas y obras*, p. 9.

² Gaston Diehl, *Vasarely*, p. 29.

³ Juan Gris, "Nota biográfica", en *L'Esprit Nouveau*, París, núm. 5, 1921, recogida en Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, p. 417. 