

Piedra de sol

¿afinidades entre pintura y poesía?

*Entre pintores y poetas:
la “tradición moderna” en América Latina*

ESTE ARTÍCULO SE CENTRA EN EL ANÁLISIS de una pintura de Fernando de Szyszlo que toma su título de un poema homónimo de Octavio Paz. Pudiera parecer que la elección no conlleva problema alguno; tanto la pintura como el poema se encuentran nombrados como *Piedra de sol* y sus autores son dos artistas latinoamericanos quienes, en algún momento de sus vidas, se reunieron en el París de la posguerra. En 1949, Paz consolidaba su carrera como diplomático en el servicio exterior de México y De Szyszlo —pintor peruano de ascendencia polaca— se preparaba para el viaje de iniciación en la capital que pronto dejaría de ser el centro de las vanguardias artísticas.¹ Las reuniones parisinas entre artistas latinoamericanos, que llegarían a congregarse a figuras como Jacques Lacan, Henry Michaux y André Breton, adquirieron una profunda resonancia en la consolidación intelectual de poetas, novelistas, pintores y artistas en general. El despertar latinoamericano se sustentó en un manifiesto escrito por Paz durante esos mismos años.²

1. Véase Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, María Rosa López González (trad.), Madrid, Mondadori, 1990.

2. Véase Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950 (Cuadernos Americanos).

Este llamado de atención hacia lo latinoamericano trajo consigo, además, un sentimiento en común: la “tradicción moderna”, paradoja del arte moderno en la cual, a la vez que se efectúa una continuidad del pasado en el presente, se produce una escisión continua: “una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo”.³ En este límite, frágil y desconcertante, se forjó la promesa de un arte latinoamericano moderno, el cual, a la vez que se replanteó dentro de una tradición propia o autóctona, incurrió en el debate europeo de la modernidad. Esto lo explica claramente Paz cuando revela el proceso de su aprendizaje como espectador de arte: “Me di cuenta de que la modernidad no es la novedad y que, para ser realmente moderno, tenía que regresar al comienzo del comienzo”.⁴ Esta tensión entre modernidad y tradición es una de las cuestiones que emparenta el trabajo de pintores latinoamericanos como Alejandro Obregón, Pedro Coronel, Wilfredo Lam, Rufino Tamayo o el propio Fernando de Szyszlo.

A diferencia de este conjunto de pintores, la obra plástica de De Szyszlo mantiene una relación explícita con la poesía; especialmente, con la de poetas que marcaron el rumbo de la poesía moderna, tanto en el Perú como en América Latina. Es el caso de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, César Vallejo, José María Arguedas, Octavio Paz y, de modo especial, Saint-John Perse. A partir de la poesía de tres de estos escritores, De Szyszlo estableció una comunicación directa entre poesía y pintura: con la serie *Anabase* (1982) inspirada en el poema de Perse, con la serie *Abolición de la muerte* (1987) —donde el pintor se apropia del nombre de un libro de poemas de Westphalen— y, finalmente, con otra serie de pinturas titulada *Piedra de sol* (1973-1974), la cual hace referencia al poema homónimo de Paz publicado inicialmente en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica en 1957.⁵

La relación entre De Szyszlo y Paz a partir de *Piedra de sol*⁶ constituye el centro de atención de este artículo porque ahí se concreta la cuestión de la

3. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2ª ed., México, Seix Barral, 1989 (Biblioteca de Bolsillo), p. 17.

4. Octavio Paz, “Repaso en forma de preámbulo”, en *Los privilegios de la vista. Arte de México*, tomo III de *México en la obra de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Letras Mexicanas), p. 29.

5. Posteriormente, este poema se incluyó en el poemario *La estación violenta* (poemas escritos entre 1948 y 1957) y finalmente en *Libertad bajo palabra*, 1960.

6. El propio De Szyszlo declaró con respecto a Octavio Paz: “Me inspiré en su poema *Piedra de sol* para elaborar una serie de pinturas que llevaban ese título. Una de ellas la tenía Paz, pero

“tradición moderna” en América Latina, es decir, la manera en que se incorporan y se problematizan determinados aspectos del arte precolombino o prehispánico en el arte moderno. En segunda instancia, la tensión poética y plástica que produce esta asociación sirve de escenario para la manifestación de una serie de “problemas” que la historia del arte ha venido arrastrando a partir de la formalización de la crítica de arte como tal desde el siglo XVIII: las comparaciones entre poesía y pintura (el tópico *ut pictura poesis*), la toma de posición de los poetas como críticos de arte en el desarrollo del arte moderno y, finalmente, la “correspondencia de las artes”, uno de los temas fundamentales de la estética simbolista europea.

Cada uno de estos tres temas merece una reflexión particular. Por lo que concierne a este trabajo, el interés radica en especificar cómo estas problemáticas afectan y dificultan todo intento por emprender un análisis riguroso en torno a la relación pintura-poesía. Establecer, de entrada, una comunicación directa entre dos lenguajes que se articulan de modo distinto (el lenguaje poético por un lado, el lenguaje plástico por el otro) evade el verdadero problema en cuestión: lo que se presenta en un caso como *Piedra de sol* (la pintura “basada” en el poema) es la construcción de un espacio textual generado primordialmente a partir de diferencias y no de semejanzas absolutas, como lo hace creer el sentido común. La correspondencia entre pintura y poesía, por lo tanto, funciona a partir de traducciones visuales complejas que, en la mayor parte de los casos, concretan plásticamente significados que no están presentes en el decir del poema; éstos, sin embargo, son inherentes y estructurantes de él. El objetivo de este artículo consiste en poner en evidencia tal paradoja.

La raíz del problema

Fernando de Szyszlo, como tantos otros pintores de diferentes latitudes, ha establecido una proximidad en su trabajo plástico con la poesía. Aún más: junto con André Breton, ha situado a la poesía en la pintura: “Es en la pintura que la poesía parece haber descubierto su campo de influencia más vasto”.⁷

desgraciadamente se perdió en el incendio de su casa...”, *La Jornada*, sección Cultura, año XIV, núm. 4895, 21 de abril de 1998, p. 10.

7. Fernando de Szyszlo, “Pintura: la búsqueda de lo maravilloso”, *Minadas furtivas. Antología de textos (1955-1996)*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 45.

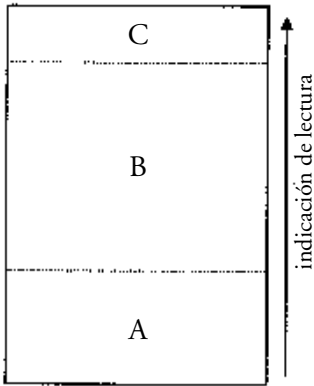
Para De Szyszlo, esta toma de posición que emparenta una praxis verbal (la poesía) con otra de orden visual (la pintura) no adquiere su coherencia por la incursión de versos en la superficie del cuadro ni por traducciones inmediatas de elementos poéticos en el lenguaje plástico. Hay aquí una comunicación entre pintura y poesía regida por una coherencia interna que, con todas las reservas que nosotros pudiéramos tener, ha sido calificada por el propio De Szyszlo como una “selva oscura”, como un lugar del inconsciente (la afiliación con la estética surrealista es evidente) a partir del cual lo amorfo llega a tomar forma.⁸

Este territorio movedido e inaprensible, el cual asocia las praxis del poeta y del pintor, ha sido testigo de la toma de posición de los poetas como críticos de arte: en Francia de Diderot a Baudelaire y en México de Tablada a Villaurrutia, de Cardoza y Aragón a Paz y a su caso más ejemplar —Juan García Ponce—, la poesía y la literatura en general han sido las únicas capaces de aprehender la problemática del arte moderno y de las vanguardias. ¿Qué hay de particular en el oficio del poeta debido a lo cual éste comprende mejor el curso de un lenguaje que, aunque emparentado con el de la poesía, constituye un conjunto coherente y autónomo? Desde nuestra perspectiva, el origen de esta homologación se puede rastrear en la estética de la poesía simbolista europea. De igual modo, el análisis de la apropiación que De Szyszlo hace del poema de Paz (ahora un pintor acude a la poesía) nos puede dar luz sobre algunas pistas interesantes con respecto a esta asociación inherente entre pintura y poesía.

Piedra de sol: *una negrura iluminante*

La pintura de Fernando de Szyszlo que se analizará en este trabajo pertenece a la serie titulada *Piedra de sol* (fig. 1b) y se encuentra fechada en 1974. La elección del título pone de manifiesto dos problemas iniciales: a) la asociación con el poema homónimo de Octavio Paz y b) la relación de lo enunciado verbalmente (“piedra de sol”) con la puesta en imagen en la superficie

8. “Seguramente la definición de arte más cercana a la realidad, pero no por eso la más precisa, se da en la poesía. Pienso en Goethe cuando anota: ‘aquello que de los hombres desapercibido/ o completamente ignorado/ por el laberinto del pecho camina en la noche...’ Entrevista de Ana María Escallón a Fernando de Szyszlo, *ibidem*, p. 300.



ia.



ib. Fernando de Szyszlo, *Piedra de sol*, 1974, acrílico sobre tela, 150 × 120 cm. Tomada de *Fernando de Szyszlo*, Cali, Ediciones Alfredo Wild, 1991, p. 166. Reproducido con permiso del autor y de la editorial. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

pictórica. Estos dos problemas encadenados uno con el otro revelan, asimismo, una estrategia que puede funcionar como una orientación o como un elemento de desconcierto. Al respecto, basta revisar en su totalidad la producción plástica de De Szyszlo para advertir el elemento nominal en sus cuadros: *Illa*, *Uku Pacha*, *Yurak*, *Waman Wasi*, *Imago*, *Travesía*, etc. Ya sea como referencia topográfica, identitaria o conceptual, el título juega ambiguamente con la imagen plástica que denomina y casi nunca se corresponde icónicamente con su referente visual. Ocurre el mismo caso con *Piedra de sol*; sin embargo, junto con *Abolición de la muerte* y *Apu Inca Atawallpaman* (1963), el título del cuadro se lee como un préstamo poético. Esta evidencia, no obstante, puede sugerir que el cuadro se estudie a la luz del poema y he ahí la primera falla del recorrido.⁹

9. “De allí entré a trabajar la serie ‘Casa Ocho’, donde aparece esta forma como de mesa, como de altar. Éste es, como todos mis títulos de series, ambiguo, para que la gente no se ponga a buscar un correlato mecánico”, en Mirko Lauer (ed.), *Szyszlo. Indagación y collage*, Lima, Mosca Azul, 1975, p. 53.

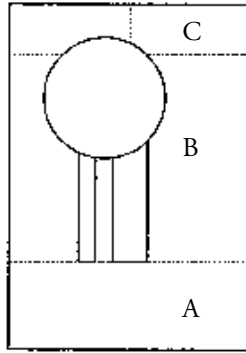
En primera instancia, si uno intenta leer el cuadro como una superficie pictórica en búsqueda del reconocimiento de las figuras del poema homónimo,¹⁰ nuestra mirada culturizada no encuentra los sauces, los álamos, la Plaza del Ángel o las diferentes referencias topográficas que son constitutivas del poema: una segunda constatación de que la pintura no ilustra directamente el contenido del poema. Una tercera cuestión que separa a la pintura del poema radica en la indeterminación de lo enunciado plásticamente. A diferencia de la claridad con que el poema engendra sus propias figuras,¹¹ la pintura se constituye en sí misma como un desafío óptico. Desafío que se articula no en un nivel figurativo (las figuras en la superficie pictórica no se equiparan con las figuras del mundo natural) sino en un nivel plástico.¹² A partir de una gran condensación cromática, el espacio se fracciona en tres grandes zonas que, a su vez, hacen posible un efecto de profundidad o de concavidad. El espacio del que estamos hablando, por lo tanto, es aquel creado por las relaciones de perspectiva que en él toman lugar. Si nos proponemos leer el cuadro como una superficie vertical, del extremo inferior al superior, estas zonas se pueden señalar del siguiente modo: A, B y C (fig. 1a).

A diferencia de las zonas A y C, la parte central contiene una menor saturación cromática, de tal modo que, aunque toda la superficie se encuentra uniformada por el color blanco, la zona B adquiere un brillo especial que contrasta con los juegos de luz y de sombra manifiestos tanto en A como en C. Esta primera diferenciación cromática se refuerza con la aparición de una gran mancha: una figura circular que se sitúa en el extremo izquierdo de B y que llega a ocupar una parte de C. De este modo, el espacio encuentra un nuevo acomodo y una resignificación a partir de la irrupción de esta forma que se sostiene en dos elementos rectangulares (fig. 2).

10. Octavio Paz, "Piedra de sol", *Libertad bajo palabra*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (Letras Mexicanas), pp. 244-262. Más adelante nos referiremos a la primera edición del poema, publicado, de modo individual, en esta misma editorial, sólo que en diferente colección, en 1957.

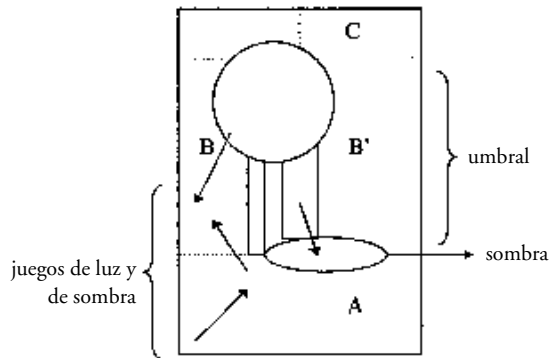
11. Véase Noé Jitrik, "La figura que reside en el poema", en Raúl Dorra (ed.), *Tópicos del Seminario*, 6 (*La dimensión plástica de la escritura*), Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001, pp. 13-33.

12. Véase A. J. Greimas, en Gabriel Hernández Aguilar (comp.), "Semiótica figurativa y semiótica plástica", *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, México, Siglo XXI-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994, pp. 17-42.



2.

Aún más: esta figura circular exige un nuevo acomodo de la zona central. El rectángulo derecho sobre el cual se sostiene y del cual se proyecta una sombra en la zona A marca una clara división en el centro de la composición de la superficie. Esta zona central se fragmenta así en B y en B'; la diferencia entre una y otra subzonas radica en su grado de luminosidad (fig. 3). En tanto B concreta los efectos de sombra tanto del ángulo izquierdo de A como de la propia figura circular, B' mantiene una claridad y una homogeneidad tonal en la cual lo blanco adquiere un valor cristalino o acuoso: B' se constituye también como un umbral a partir de donde se proyecta una profundidad en la superficie pictórica.



3.

Nuestra primera segmentación del texto en tres zonas comienza así a adquirir un carácter más complejo por el contraste plástico entre los dos colores predominantes: el blanco y sus juegos de luz y de sombra que rodean a la figura y que se expanden por A, B, B' y C, y el negro o los tonos oscuros que constituyen la figura. La copresencia de estos dos colores contrarios en la misma superficie nuevamente pone en evidencia un contrasentido entre el título del cuadro que se adopta del poema homónimo de Paz y la puesta en imagen. La piedra de sol convoca un efecto lumínico que se irradia desde su centro mismo; efecto cromático relacionado simbólicamente con colores y tonos claros (blanco, azul, etc.). La roca solar que constituye el centro del poema es transparente y posee dos características esenciales: lo cristalino y lo acuoso: “el mundo ya es visible por tu cuerpo,/ es transparente por tu transparencia”, y más adelante: “tu falda de cristal, tu falda de agua,/ [...] abres mi pecho con tus dedos de agua,/ cierras mis ojos con tu boca de agua,/ sobre mis huesos llueves, en mi pecho/ hunde raíces de agua un árbol líquido”.¹³ Por oposición, el centro de este cuadro lo ocupa una forma circular articulada en tonos oscuros, mientras que lo cristalino y lo acuoso son posibilidades ópticas que se encuentran desplazadas del centro de la superficie a la subzona B', en el extremo derecho.

Este juego de oposiciones cromáticas, en tanto contraste plástico, adquiere un valor especial dentro de la superficie de este cuadro y, de modo más general, en la competencia de De Szyszlo para darle una solución al problema de la bidimensionalidad en el cuadro. Como bien lo advierte Javier Sologuren, el discurso plástico de este artista peruano ha establecido un diálogo y una pregunta constante con la construcción del espacio dentro del lienzo. De acuerdo con este poeta y crítico, la serie *Interiores* (iniciada en 1972, dos años antes que *Piedra de sol*) marca un parteaguas en el tratamiento espacial. Anterior a esta serie, la figura, objeto o efigie se situaba en primer plano y anulaba todo intento de perspectiva; a partir de *Interiores*, el telón se descorre y la figura marca un efecto de profundidad que sólo le es dado por las relaciones estructurantes entre los planos. Sologuren ve en este efecto el surgimiento de un “espacio virtualmente arquitectónico”, el cual hace referencia a los recintos precolombinos, a las cámaras mortuorias.¹⁴

13. Octavio Paz, “Piedra de sol”, *op. cit.*, pp. 245-246.

14. Javier Sologuren, “El último Szyszlo”, en Mirko Lauer (ed.), *op. cit.*, pp. 41-42.

Lo que es posible agregar a esta lectura de Sologuren a partir de la observación de *Piedra de sol* consiste en subrayar la relación estructurante entre el color y la masa amorfa situada en el extremo izquierdo. El efecto de profundidad, la solución que nos ofrece la propia pintura, radica en el contraste plástico: los tonos blancos expandidos en A, B, B' y C de cierto modo encierran y cercan a la figura teñida de oscuridad: la lanzan hacia una profundidad planaria (efecto reforzado, igualmente, por las oposiciones de luz entre B y B'); sin embargo, ésta sale avante porque la oscuridad de su centro también irradia luminosidad por oposición con los tonos que la circundan. De este modo, esa figura amorfa entra y sale del recinto que la constriñe: el contraste se matiza y se vuelve necesario porque su relación es rigurosamente estructurante. La superficie clara depende de la superficie oscura, de tal modo que, con las relaciones cromáticas invertidas que propone el mismo texto plástico, lo negro también irradia luz.

Este efecto lumínico que emana de la oscuridad y que densifica la carga simbólica del cuadro es aquello que, precisamente, intrigó a uno de los mejores críticos de De Szyszlo, el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen: “Cuanto más fuerte sea la emoción más temo no dar en el blanco. Me contentaré por ello con indicar que me intrigó en particular que la tonalidad tan oscura del cuadro de De Szyszlo pudiera dar tal sensación de luminosidad —como si se pudiera considerar una ‘negrura iluminante’ o una ‘luz negra’”.¹⁵ El centro figurativo de *Piedra de sol*, por una relación cromática inversamente positiva, también puede ser entonces una “piedra de sol”. Hay aquí una íntima conexión entre las resoluciones plásticas en las pinturas de Fernando de Szyszlo y en las de Rufino Tamayo; especialmente, en el modo de entender la fuerza del color no como un efecto de sentido secundario, sino como un elemento estructurante. El interés por el color en el trabajo de ambos pintores no sólo rehúye un determinado folclorismo, sino que apunta hacia un objetivo más general: hacerlo parte vital de la composición, dotar de fuerza a la figura a través de los contrastes plásticos. Así lo entiende el propio Paz, para quien la pintura de Tamayo “no conquista el espacio por su color sino por su sentido de la composición. Colorista nato, ha logrado servirse de su don nativo —en lugar de ahogarse en él— sometiéndolo al rigor de la composi-

15. “Szyszlo insiste: concretización de lo imaginario y lo mítico —es decir de lo ‘real’”, en Emilio Adolfo Westphalen, *Escritos varios: sobre arte y poesía*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 313.

ción”.¹⁶ El color reenvía al problema de la composición y es precisamente en este punto donde la primera afiliación entre De Szyszlo y Tamayo cobra una mayor importancia; no obstante, dejemos que ésta se vaya desarrollando paulatinamente a lo largo de nuestra exposición.

La inversión de valores propuesta en la superficie pictórica de *Piedra de sol* a través de la categoría cromática (luz-oscuridad) no se encuentra planteada de modo explícito en el poema homónimo de Paz; sin embargo, constituye un elemento estructurante del sentido poético. Tenemos aquí un desplazamiento del “decir” en el poema (un nivel textual-superficial: lo enunciado propiamente), a una intencionalidad ubicada en el nivel más profundo de la significación: aquel donde se desvanecen las intenciones del autor empírico¹⁷ y donde toma lugar un conjunto de competencias modales entre el querer, el poder y el saber-decir, conjunto que se tensa, significativamente, por la recurrencia de sus contrarios: un no-querer, no-poder y no-saber decir y por la dialéctica que se establece entre el proceso de enunciación y lo enunciado mismo. De acuerdo con esta reflexión y tratando de aprehender un sentido más profundo en el poema, podemos afirmar que *Piedra de sol* opera a partir de una conciliación entre los contrarios.¹⁸ El peso de la piedra deviene ligero, la claridad del sol se transforma paulatinamente en una honda oscuridad, lo femenino se integra a lo masculino. La pintura de De Szyszlo, por su parte, más que especificar cada una de estas alteraciones, ofrece una sola imagen en donde condensa gran parte del sentido del poema. La efectividad plástica radica en hacer de ello un enigma óptico y esto es, seguramente, aquello que sí emparenta la praxis del pintor con la del poeta. La comunicación interna entre poetas y pintores radica, según esto, en la capacidad de transformar y no en emular el sentido de la obra. La piedra de sol que nos ofrece De Szyszlo es radicalmente distinta a la propuesta por Paz; con todo, guarda con ésta una íntima conexión. Nueva paradoja que necesita ser explicada.

16. Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, *Rufino Tamayo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, p. 16.

17. En el caso de su pintura, De Szyszlo ha confirmado igualmente esta idea: “Parto de nociones confusas que luego intento resolver plásticamente, dándoles una forma equivalente, hasta producir algo que no es deliberado. Como los personajes que a través de su propia mecánica escapan a las intenciones del autor”, en Mirko Lauer, *op. cit.*, p. 54.

18. Véase Margarita Murillo González, “Piedra de sol”, *Polaridad-unidad. Caminos hacia Octavio Paz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987, pp. 186- 188.

De la pintura al poema

El poema *Piedra de sol* ha sido objeto de múltiples interpretaciones y todas ellas han confirmado la idea de que se trata de una “obra maestra”. En este punto coinciden, entre otros, Tomás Segovia, Ramón Xirau y José Emilio Pacheco. La calificación se debe a esa difícil síntesis estilística-simbólica lograda en la escritura del poema: se trata de 584 versos endecasílabos, los cuales coinciden con los días que transcurren entre las conjunciones del Sol y Venus en el calendario azteca, calendario que forma parte de la Piedra del Sol, el monolito descubierto el 17 de diciembre de 1790 en la Plaza Mayor de la ciudad de México. Las asociaciones entre el poema y el calendario azteca son inevitables debido a un hecho contundente: la primera edición de *Piedra de sol*, publicada en 1957, abre la primera página con un encabezado iconográfico: el primer círculo del calendario azteca, y cierra el poema nuevamente con un signo mexicana. Aún más, en esta primera edición, Paz incluyó al final del poema esta nota en donde aclara el sentido de la inserción de estos motivos prehispánicos:

En la portada de este libro aparece la cifra 584 escrita con el sistema maya de numeración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al Día 4 Olín (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y al fin del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos [...] Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusiano (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. El lector interesado puede encontrar más completa (y mejor) información sobre este asunto en los estudios que ha dedicado al tema el licenciado Raúl Noriega, a quien debo estos datos.¹⁹

La eliminación de esta nota de toda edición posterior del poema, junto con los motivos mexicana, es igualmente significativa. Más que orientar una posible interpretación de *Piedra de sol*, esta nota constriñe y reduce toda posibilidad hermenéutica. Sin embargo, es reveladora porque este poema, como la pintura de De Szyszlo, es también un enigma simbólico: el centro del poema

19. Octavio Paz, *Piedra de sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (Tezontle), p. 43.

es la transformación y ésta toma un nombre específico: *rito, ritual, ceremonia*: “voy por tu cuerpo como por el mundo,/ tu vientre es una plaza soleada, tus pechos dos iglesias donde oficia/ la sangre sus misterios paralelos”.²⁰ Tres actos ligados íntimamente con una transformación temporal, con el cambio de estado o con el pasaje de la vida a la muerte y que, simbólicamente, se relaciona con la revolución sinódica: el tiempo comprendido entre dos pasajes consecutivos de un planeta por un mismo punto. Así, el poema se constituye como un rito de pasaje cuyo ritmo es un constante fluir: por eso ningún verso ni estrofa se cierra con un punto y aparte, todas son comas o puntos y comas, respiraciones que toma el propio cuerpo del poema. *Cuerpo que se forma circularmente*. Poema que inicia con el fin y concluye con el principio, circularidad que hace coincidir y resignificar los polos extremos: pesantez: ligereza/ claridad: oscuridad/ femenino: masculino.

Las diversas lecturas a las que ha sido sometido este poema revelan, cada una, el privilegio que se le otorga a una transformación: la amorosa hombre-mujer (Cortázar y Ahnlund), el binomio vida-muerte (Segovia)²¹ o el universo simbólico-cabalístico (Pacheco). De todas ellas, es evidente que la más rica en matices es la propuesta por José Emilio Pacheco;²² especialmente, en lo referido al epígrafe de *Arthémis* de Gérard de Nerval, con el cual abre el poema.²³ Del mismo modo, una sugerencia propuesta por el escritor sueco Knut Ahnlund es significativa: “Un análisis a fondo [de *Piedra de sol*], que todavía no se ha realizado, probablemente podrá revelar un *ritmo pulsante* que sostiene todo: un cambio entre la luz y la oscuridad, organizado de tal manera que el lustro de un calendario se presenta y, tal vez, justo bajo el signo de las divinidades femeninas de la Piedra del Sol.”²⁴ (Las cursivas son mías.)

20. *Ibid.*, p. 246.

21. Véase Tomás Segovia, “Una obra maestra: *Piedra de sol*”, en Ángel Flores (comp.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 171-172.

22. Véase José Emilio Pacheco, “Descripción de *Piedra de sol*”, en *ibidem*, 1974, pp. 173-183.

23. Del soneto *Arthémis* de Gérard de Nerval, el cual pertenece a la serie de poemas *Les Chimères* (1854): “La trezième revient... c’est encore la première; / et c’est toujours la seule —ou c’est le seul moment; / car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière ? / es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?” El mismo soneto fue traducido por el propio Paz en dos ocasiones para su libro *Versiones y diversiones*: “Vuelve otra vez la Trece —y es aún la Primera! / Y es la única siempre —¿o es el único instante? / ¿Dime, Reina, tú eres la inicial o la postrera? / ¿Tú eres, Rey, el último?, ¿eres el solo amante?” Primera versión, citada en Dante Salgado, *Espiral de luz. Tiempo y amor en Piedra de sol de Octavio Paz*, México, Tierra Adentro, 2003, p. 59.

24. Knut Ahnlund, “Piedra de sol”, fragmento del libro *Octavio Paz, su vida y su poesía*

Desde nuestra perspectiva, este ritmo pulsante del que habla Ahnlund —centro de todas las inversiones en el poema— constituye precisamente el motor de tensión y de transformación plástica en la pintura de De Szyszlo. No hay en la pintura una enumeración de cada una de las inversiones que tienen lugar en el poema; sin embargo, su propio centro figurativo (la masa amorfa-oscura) es el escenario de una profunda transformación donde, como en el poema, el instante se abisma y se penetra. Hay ahí, sin embargo, dos momentos de hipotéticas transformaciones a partir de los cuales se pone de manifiesto una serie de filiaciones iconográficas entre *Piedra de sol* y pinturas clave del movimiento surrealista.

De la contención al desmembramiento

Piedra de sol es una pintura que acusa una determinada conexión con la estética del surrealismo. Más que basarnos en las evidencias literarias que manifiestan el interés de De Szyszlo por este tipo de arte,²⁵ preferimos centrar la atención en la figura del centro del cuadro. El tamaño de ésta es proporcionalmente más grande que el del recinto que la acoge. Pareciera, por lo tanto, que la figura apenas tiene la posibilidad de entrar en ese espacio reducido que la constriñe. Aún más, debido a su tamaño desproporcionado, llega a ocupar una parte significativa de C (fig. 1b). La figura, entonces, se presenta a sí misma como una gran efigie, un ídolo en su nicho o un tótem. Presta a su veneración como toda imagen de culto, esta masa circular activa una narración que, aunque no se explicita en el cuadro, sí puede leerse debido, precisamente, a la gran condensación cromática que se articula en su centro. Para que esta condensación pudiera haber tenido lugar dentro de la superficie —es decir, para que la forma circular se articulara como tal—, tuvo que haber un movimiento de integración; ¿o será lo contrario? La indeterminación de la forma, las alteraciones cromáticas de ese centro circular y, especialmente, el carácter hermético que exige la imagen de culto, todo en su conjunto habla de dos

(Brombergs Bokförlag), el cual apareció en Suecia el mismo año en que Paz recibió el Nobel de Literatura: 1990. Ahnlund, además, fue quien escribió el ensayo sobre el poeta mexicano para presentarlo a la Academia de su país, como parte de las cinco candidaturas al Nobel. El fragmento de este libro apareció en *Proceso*, núm. 1121, 26 de abril de 1998, pp. 56-57.

25. Véase Fernando de Szyszlo, *op. cit.*

movimientos posibles de articulación de la forma circular: una contención a partir de la cual lo amorfo llega a tomar forma y una explosión que constituye el riesgo de la forma y que conduce a un desmembramiento de la misma. *Piedra de sol* está en el límite: la figura circular o bien se puede recoger en sí misma y exhibirse como un objeto devocional que reclama un recogimiento, o bien se puede encontrar a punto de deformarse a partir de una explosión de cada una de sus partes. Tanto una como otra dirección apuntan hacia una filiación iconográfica con la pintura surrealista, porque es en ésta donde se explora, con mayor detalle, la posibilidad del cuerpo como integración o desintegración. El cuerpo se transforma en una pura posibilidad orgánica que, algunas veces, puede llegar a concretarse y otras no.

En el primer caso, es decir, si consideramos que el cuerpo puede llegar a tomar forma, esta *Piedra de sol* acusaría una íntima conexión con *Desnudo frente al mar* (1929), de Picasso: al igual que en la pintura de De Szyszlo, en ésta una figura alcanza una concreción icónica a partir de una relación antropomorfa entre sus partes: los dos elementos rectangulares sobre los que se sostiene (las piernas), las extremidades que se juntan en la parte superior (los brazos), una estructura amorfa y dentada que une las extremidades inferiores y superiores (el tórax) y, finalmente, el elemento triangular que desemboca en un círculo (la cabeza). En *Piedra de sol*, por lo tanto, esta figura podría antropomorfizarse si consideramos los elementos rectangulares como dos piernas y el centro como un rostro.

En cambio, si la posibilidad de esta forma radica en una imposibilidad orgánica, esta *Piedra de sol* anunciaría el movimiento previo de la explosión, del desmembramiento de la forma y con ello se incidiría en el imaginario surrealista del descuartizamiento corporal y de la explosión volcánica. En efecto, esta piedra de sol puede estar a punto de explotar porque, como veremos más adelante, hay un gran acto de violencia que toma lugar en esa forma circular. Si esto es así, el cuadro establece un vínculo con *En la torre del sueño* (1938), de André Masson, y con *El descuartizado*, 1944 (fig. 4), de Gunther Gerzso. La doble afinidad iconográfica está contenida en un gesto caníbal y sexual de esta imagen totémica: lo que se expulsa se tiene que reintegrar, necesariamente, a su forma inicial. El desmembramiento exige entonces una nueva contención y una nueva significación de ese doble movimiento.

De este modo nos vamos acercando más a la figura central que se exhibe como un enigma óptico y que, con ello, reta al espectador y reclama de él una mayor atención acerca de la transformación que ahí tiene lugar. En *Pie-*



4. Gunther Gerzso, *El descuartizado*, 1944, óleo sobre tela. Col. particular, México. Foto: Pedro Cuevas, 1992. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

dra de sol comienza a tomar forma un sutil desplazamiento que va dejando atrás tanto las filiaciones plásticas con el surrealismo como las connotaciones amorosas²⁶ que toman lugar en el poema homónimo de Paz. A partir de ello, la *Piedra de sol* se transforma en piedra angular de uno de los problemas cru-

26. Julio Cortázar, "Homenaje a una estrella de mar", en Ángel Flores (comp.), *op. cit.*, p. 14, "En el corazón de esa obra se alza *Piedra de sol*, para mí el más admirable poema de amor jamás escrito en América Latina, respuesta en el dominio erótico a la sed de confrontación total del hombre con su propia trascendencia..." Knut Ahnlund, "El amor nos da más que nada un regreso a aquella eternidad y *Piedra de sol* es, entre otras cosas, un gran poema de amor que explica el pensamiento rígido, marcado por misticismo, del autor en torno al tema", *op. cit.*, p. 57.

ciales de la pintura moderna en América Latina: la identidad²⁷ y, con ello, plantea como centro la relación entre tradición y modernidad.

El guerrero y el arlequín

Así pues, luego de este breve recorrido por el poema y por los ritmos pulsantes de la pintura, llegamos nuevamente a su centro figurativo: la mancha oscura o masa amorfa. Una primera segmentación de la superficie del cuadro demostró su articulación espacial básica; la irrupción de una figura redonda en el lado izquierdo de la superficie, de cuyo centro irradia una negrura iluminante y desde donde se proyectan los contrastes plásticos, conforma una clave estratégica de lectura en *Piedra de sol*. Si, como lo afirmamos al principio de este artículo, la pintura se constituye como un desafío óptico, es precisamente por la indeterminación icónica de esta forma oscura que ocupa el centro de la superficie. La vaguedad de esta forma permite poner en funcionamiento diversas “hipótesis visuales” que, de acuerdo con el propio De Szyszlo, constituyen un efecto positivo en la lectura de toda obra de arte.²⁸

La hipótesis visual que intentaremos demostrar en *Piedra de sol* se refiere al modo en que el pintor logra abstraer una parte del sentido estructurante del poema y hacer con él otra forma: darle una nueva forma a aquello que ya se encuentra constituido en la dimensión semántica y figurativa del poema. Entonces, la semejanza no funciona como un modo de resolver este tipo de relación entre pintura y poesía. Se nos propone otra vía por medio de la cual el sentido se transforma a partir de traducciones visuales complejas. La primera pista para tratar de advertir este tipo de traducciones nos la ofrece el artista mismo. Dice De Szyszlo: “Después de *Interior* hice una serie que se llama *Piedra de sol*, título prestado de un poema de Octavio Paz. Aquí seguí experimentando con esta forma redonda, con una idea que nació y me im-

27. Así lo expresa, en un momento de debate histórico, Thomas Messer: “The concept of a Latin American art must be rooted in a grasp of the Latin American identity. That identity, however, resists definition.” *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Londres, Thames and Hudson, 1966.

28. “En un libro de óptica leía hace poco una definición de la óptica que me parece la definición de la pintura: ‘Todo lo que vemos son hipótesis visuales’. Un cuadro es una hipótesis visual. Tú tienes una hipótesis que te presenta una realidad, y tu cerebro comienza a producir asociaciones”, en Lauer (ed.), *op. cit.*, p. 54.

presionó mucho cuando fui a Sechín y vi las representaciones de guerreros muertos, allí donde la sangre les mana de los ojos como... como cintas”.²⁹

Primera asociación. En la serie *Piedra de sol* el artista trabaja sobre la idea de circularidad que proviene de dos fuentes distintas: el poema de Paz (la estructura circular del poema, la revolución sinódica, los “días circulares”) y los ojos de los guerreros vencidos plasmados en las grandes losas de piedra en Cerro Sechín,³⁰ zona arqueológica ubicada en el Valle de Casma a 360 km al norte de Lima (fig. 5).

Segunda asociación. La circularidad en ambos casos (el poema y los monolitos de Sechín) remite a un aspecto ceremonial. En el poema, el cuerpo del “tú” es sede de un ritual de carácter prehispánico (“tu vientre es una plaza soleada, tus pechos dos iglesias donde oficial/ la sangre sus misterios paralelos”). En los monolitos del centro ceremonial de Sechín, los guerreros vencidos son dibujados en relieve siempre en relación con los guerreros vencedores. Los señores de la guerra caminan sobre la “alfombra de muerte” que se extiende sobre ellos.³¹

De esta manera, estas dos asociaciones nos ofrecen un atisbo de la compleja tarea de traducción por parte de la mirada del pintor. Si, en sus propias palabras, en la serie de *Piedra de sol* el artista ensaya diversas formas de la circularidad, es porque esta forma contiene un simbolismo especial.³² En una primera observación, la rueda o el círculo que emana en el espacio de la superficie no tiene forma alguna. Sin embargo, si nos aproximamos más a ella y especialmente a su composición cromática, veremos que ahí se contiene una figura ambigua: la de un guerrero; efectivamente, la de los guerreros vencidos de Sechín (fig. 5). Pero este rostro del guerrero, que conlleva el sentido de la ceremonia, del ritual prehispánico vida-muerte, cubre su mirada

29. *Ibidem*, p. 53.

30. Cerro Sechín pertenece a la cultura Chavín (850-500 a.C.), inscrita en el periodo cultista, en la era de desarrollo (1250-300 a.C.), caracterizada por un gran progreso técnico en todos los oficios y por una constante actividad religiosa. De acuerdo con J. Alden Mason, Chavín es un estilo artístico derivado de un fuerte culto religioso y toma su nombre de la zona arqueológica de Chavín de Huántar, en las tierras altas del norte, del lado oriental de la gran divisoria de aguas a orillas del pequeño tributario del río Marañón, y cercano al callejón de Haylas. Mason, *Las antiguas culturas del Perú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962 [1957], p. 51.

31. Véase Leopoldo Castedo, *Historia del arte iberoamericano*, vol. I: *Precolombino. El arte colonial*, Madrid, Alianza, 1988, especialmente “Sechín”, pp. 130-132.

32. De Szyszlo ha manifestado una relación simbólica entre el círculo en su obra plástica y unos versos de César Vallejo: “El círculo ha estado siempre presente y ha permanecido oscuramente asociado a unas líneas de Vallejo en las que se refiere a ‘los broches mayores del sonido’”, De Szyszlo, *op. cit.*, p. 279.

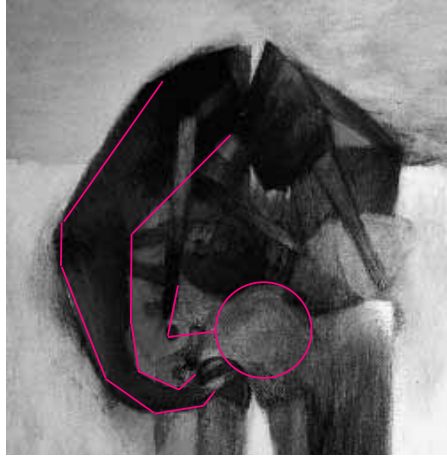
5. Visión comparativa: cabezas de guerrero de Sechín y guerrero-arlequín.

Monolitos *Guerrero* (850-500 a.C.), Cerro Sechín, Perú. Foto: Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

6. Antifaz o máscara del guerrero-arlequín.

con un antifaz o una mascarilla negra (fig. 6). Como una forma de protección de la sangre que le mana de los ojos, este guerrero acude a un accesorio propio del arlequín: la máscara. Recordemos que el arlequín, en sentido estricto, es uno de los tipos o máscaras fundamentales de la comedia italiana del arte y, en movimientos específicos como el simbolismo, adquirió un significado más profundo que el del bufón.

Esta hipótesis visual del guerrero-arlequín cobra validez si atendemos el modo en que lo figurativo toma forma a partir de lo plástico. Es decir, cómo a partir de recurrencias estrictamente plásticas (en este caso, las conjunciones cromáticas), lo amorfo de la mancha central va concretando figuras del mundo natural a partir de una determinada rejilla de lectura que las hace posibles. Por lo tanto, a través de esta rejilla cultural, se reconoce un determinado



7. Nariz, pómulo y hacha.

matiz antropomorfo en este guerrero: debajo de su antifaz se ubican su nariz, sus pómulos y su boca y, encima de la cabeza, como un elemento de coronación, una forma negra que simula un arco o una hacha, la cual, con su costado inferior, penetra la boca del guerrero-arlequín (fig. 7).³³

Los elementos del rostro del guerrero adquieren un volumen especial por las “breves estrías”³⁴ de color rojo y naranja que se sitúan en un segundo plano y que, en tanto alteraciones cromáticas en toda la superficie del cuadro, exhiben con más fuerza la oscuridad del rostro. Estas estrías, de igual modo, son una referencia tanto a la mezcla de colores que constituye el traje del arlequín como a la sangre que mana de los ojos del guerrero. Este luchador que se traga la cola de esa hacha negra, y en el cual nosotros hemos advertido determinados elementos característicos de un arlequín, adquiere un significado más profundo si atendemos el simbolismo de esta última figura. De acuerdo con Pérez-Rioja, el arlequín originalmente entraña una mezcla de ignorancia y astucia, de ingenuidad y malicia; más adelante, con su adopción como emblema de la corriente simbolista y de pintores como Degas y Picasso, el arlequín

33. Esta forma de hacha o arco es una constante figurativa en la obra plástica de De Szyszlo; véase especialmente la serie titulada *Recinto*.

34. Esta expresión está tomada de Westphalen, *op. cit.*

se resguarda en un carácter más espiritual e íntimo, ligado a la reflexión y a la ironía, personificando “la permanente alternativa de lo claro y oscuro”.³⁵

Este guerrero-arlequín y esta conciliación entre dos oficios extremadamente opuestos pueden constatar parte de la resignificación que se ofrece en la superficie pictórica de *Piedra de sol*. Como lo hemos advertido en líneas anteriores, en esta pintura, en esta serie en particular, De Szyszlo insiste en un problema que, aunque no se encuentra presente de modo explícito en el poema de Paz, lo circunda, es decir, no es ajeno a él. Este problema de origen sociológico, filosófico y cultural tiene que ver con la cuestión de la identidad del latinoamericano y encuentra un modo de manifestación por la vía plástica. En la pintura de De Szyszlo, la “tradición moderna” de la que habla Paz toma lugar a partir de la ambigüedad de esta figura que, si bien es un guerrero, entraña también al personaje del arlequín. A pesar de que son necesarios algunos atributos iconográficos más para concretar tal hipótesis (especialmente el sable de madera que todo arlequín porta en el cinturón), en esta pintura el guerrero-arlequín hace un llamado de atención por el modo en que esconde su mirada detrás del antifaz negro. Éste no es otra cosa más que una máscara y, como elemento simbólico, contiene gran parte del problema de la identidad latinoamericana. Para Rosalba Campra, por ejemplo, la literatura latinoamericana de mediados del siglo xx desempeña un papel fundamental no sólo en el dominio literario, sino, con mayor amplitud, en la búsqueda de legitimidad identitaria. Para esta autora, las expresiones literarias que comienzan a forjarse como producto de una sociedad colonizadora desde el siglo xvi responden, precisamente, a una conducta mimética cuyo símbolo unívoco lo constituye la máscara. La máscara es la imagen que el otro hace ver de sí mismo y, por lo tanto, es el símbolo de colonización. Detrás de la máscara se encuentra la conciencia,³⁶ lo *non-grato*.

El guerrero en *Piedra de sol* cubre una parte de su rostro con ese antifaz del arlequín. Si bien éste funciona como un elemento de protección ante la sangre que mana de sus ojos, es también una máscara que falsea y recubre la identidad del guerrero. Este guerrero vencido, cuya fuente iconográfica se remite a los monolitos de Sechín, encuentra un nuevo significado en esta su-

35. J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1962, s. v. arlequín.

36. Rosalba Campra, “Razones de la máscara”, *América Latina: la identidad y la máscara*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1998, pp. 13-26.

perficie pictórica. Es el guerrero vencido, el indio vencido que, sin embargo, utiliza el simbolismo del arlequín para mostrar una parte de su ingenio: es el guerrero que sufre detrás de la máscara, pero es también el guerrero que desafía su propia muerte. Esto constituye, precisamente, el simbolismo más profundo del arlequín: nos dice Aeppli que, como el payaso, el arlequín es el que ríe y el que, al mismo tiempo, quisiera llorar: “personifica la intensidad de la vida urdida por la oscuridad del morir, del saber en torno de la muerte”.³⁷ ¿No es este guerrero-arlequín en *Piedra de sol* —el que desafía a la muerte— uno de los posibles símbolos del latinoamericano? ¿Y no es esta toma de partida por el guerrero vencido, por el arlequín que urde, una toma de posición ante el problema de la identidad? Finalmente, ¿no es ésta una *pintura moderna* en el sentido que Octavio Paz la concebía?

Desde nuestra perspectiva, ésta es una de las traducciones visuales más arriesgadas que la mirada del pintor hace posibles a partir de su lectura del poema homónimo de Paz y también de su obra ensayística en general. En el escritor mexicano las reflexiones sobre la identidad se encuentran presentes en la mayor parte de sus ensayos de cultura y arte mexicano y, de uno u otro modo, ponen en cuestión los tipos y estereotipos de la identidad del latinoamericano: el indio *vs.* el civilizado, el vencedor *vs.* el vencido.

Ahora bien, lo más arriesgado en esta interpretación que proponemos consiste en advertir simbolismos concretos donde, en sentido figurativo estricto, no los hay. Sin embargo, creemos que una obra como la de Fernando de Szyszlo, inscrita en la corriente abstracta, permite, no obstante, el acceso a significados específicos que van tomando forma en el curso mismo de su desarrollo plástico. A lo largo de este artículo hemos intentado hacer visible una parte del enigma óptico que se manifiesta en *Piedra de sol* y es que en ésta, como en la mayor parte de su obra, hay un soporte que estructura la competencia plástica de De Szyszlo. Sobre esto, el pintor ha dicho: “De acuerdo; existe una relación entre la búsqueda de una identidad y la producción plástica más auténtica. Creo que en esta búsqueda de identidad, en ese intento por descubrir nuestro propio rostro hay en América Latina ya un grupo valioso de pintores con una obra importante en este sentido”.³⁸ En *Piedra de sol* este rostro del que habla De Szyszlo es el del guerrero vencido y el del arlequín que desafía a la muerte con su gesto ambiguo, con su máscara.

37. Citado en Pérez-Rioja, *op. cit.*

38. Fernando de Szyszlo, *op. cit.*, p. 34.

Hacer más intensa la oscuridad

¿Cuáles son entonces los puntos de contacto entre dos textos que, como hemos visto hasta ahora, se constituyen como universos autónomos y, sin embargo, en algún momento de su recorrido por la significación, encauzan su fuerza simbólica? La pintura de De Szyszlo y el poema de Paz nos llevan de vuelta al problema de la correspondencia de las artes, y entonces es pertinente cuestionarnos si, en verdad, la lectura poética arroja luz sobre la lectura plástica. Es decir, si uno puede explicar mejor la pintura a través de la poesía, tal como De Szyszlo, a través de Breton, lo propuso (véase *supra*).

El ejercicio que hemos puesto en escena nos ha demostrado que son mínimas las semejanzas entre la pintura y el poema; sin embargo, hay un punto de contacto o una cuestión que les es afín tanto a una como al otro: la modernidad o, con mayor especificidad, la dialéctica entre tradición y modernidad que se constituye como una “expresión de nuestra conciencia histórica”, tal como Paz lo señaló.³⁹ Sobre esta base, tanto la pintura como el poema alcanzan su carácter simbólico más denso: el poema a través de una versificación análoga a una revolución sinódica propia de una cultura prehispánica y la pintura a través de la resignificación de una serie de guerreros dibujados en grandes losas de un centro ceremonial precolombino. De este modo, tanto el poema como la pintura acceden a la tradición a través de la modernidad, y viceversa. He ahí su principal afinidad y también su gran diferencia: no es que la poesía haya descubierto su campo de influencia más vasto en la pintura, y no es que la pintura se explique a la luz del poema. Tanto uno como otro requieren una lectura autónoma porque sus lenguajes son igualmente autónomos. Sin embargo, en algún momento de su recorrido, estas lecturas paralelas se aproximan debido a un hecho inobjetable: la pintura se “basa” en el poema, o viceversa. Llegados a este punto de coincidencia, se ofrece nuevamente una bifurcación debido al carácter transformador de todo acto de lenguaje. El lenguaje plástico posee la capacidad de transformar y de darle una nueva forma al sentido del poema.

Éste es el hallazgo que, por ejemplo, Paz celebra en la pintura de Tamayo, quien, como De Szyszlo, se nutre de un vasto conjunto de referencias iconográficas. Dice Paz que la prueba de fuego de una vieja verdad consiste en que lo genuino “vence todas las influencias, las transforma y se sirve de ellas para

39. Octavio Paz, *Los hijos del limo...*, p. 27.

expresarse mejor”.⁴⁰ Más adelante, a propósito de la influencia de Braque en el pintor oaxaqueño, llega a afirmar que “sería inútil buscar en las telas de Tamayo la presencia de Braque, pues su influencia no se ejerció como una imitación o un contagio sino como una lección”.⁴¹ En esta lección se encuentra concentrada, por lo tanto, una actitud estética a partir de la cual las afinidades entre pintura y poesía se transforman más bien en rasgos mínimos de contacto entre una y otra disciplinas.

Siendo esto así, la *Piedra de sol* que tenemos frente a nosotros plantea el problema de la transformación como centro creador. La transformación tiene que ver, precisamente, con la noción de un lenguaje plástico-abstracto que, en palabras de De Szyszlo, responde a una necesidad de expresarse en un “lenguaje contemporáneo”.⁴² En *Piedra de sol* éste se estructura a través de una síntesis entre tradición y modernidad y se manifiesta a través de un lenguaje no-figurativo, el cual, en su propia abstracción, ya responde a un modo de asimilar y de integrar el arte antiguo al arte moderno. Cuando a De Szyszlo se le cuestiona sobre la constitución de su lenguaje plástico y su relación con el arte prehispánico, afirma: “A un pintor el arte precolombino le habla en un idioma que el arte moderno ya le ha acercado mucho. No hay nada que traducir, es un lenguaje que entendemos perfectamente”.⁴³

Esta asimilación entre el lenguaje del arte antiguo y del moderno, la cual también ha sido advertida por Galiene Francastel a propósito del arte funerario egipcio,⁴⁴ dirige nuevamente nuestra atención al guerrero-arlequín que ocupa el centro del cuadro de De Szyszlo. El guerrero de Sechín, característico de una cultura prehispánica, ha sido asimilado a través de un lenguaje no-figurativo. Este lenguaje que privilegia la abstracción *vs.* la iconización hace

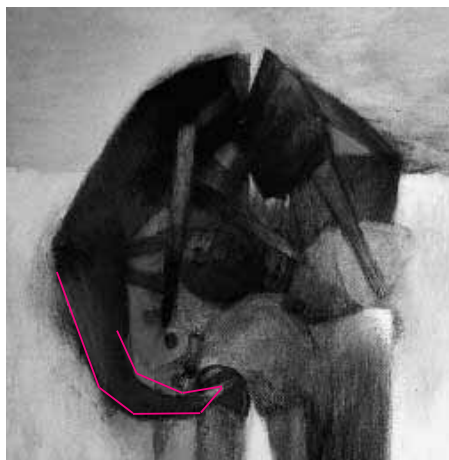
40. Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, *op. cit.*, p. 14.

41. *Ibidem*.

42. Lauer (ed.), *op. cit.*, p. 20.

43. Fernando de Szyszlo, *op. cit.*, p. 292.

44. “En cierto sentido, considerando la perspectiva multiangular de un mismo personaje, los rasgos fugitivos captados en una síntesis incisiva, el papel preponderante del contorno subrayado por una línea roja o negra y el todo sometido al contexto de una estilización global, el espíritu del retrato egipcio está más cerca de nuestro gusto actual que el de los grandes periodos del retrato procedente del Renacimiento. En suma, son éstos los procedimientos que explotarán los cubistas, o Matisse, Gauguin, o Rouault, sin duda con espíritu diferente, pero con la misma preocupación de superar un realismo considerado inadecuado”. Galiene y Pierre Francastel, “Nacimiento del retrato: las civilizaciones antiguas”, *El retrato*, Esther Alperin (trad.), Madrid, Cátedra, 1995, p. 29.



8. El hacha penetra la boca.

de él otra forma: a través de los juegos cromáticos y eidéticos (es decir, de la dimensión plástica), le proporciona algunos atributos figurativos de un arlequín, símbolo unívoco de la cultura occidental. Este ensamble plástico, esta negrura iluminante, como la llama Westphalen, posee un rasgo que, aunque ya lo hemos mencionado anteriormente, merece detallarse más: el elemento que hemos distinguido como un hacha o un arco negro y el cual penetra con su costado inferior la boca del guerrero-arlequín (fig. 8). ¿Qué tiene de particular este elemento? Si pensamos que esta hacha o arco le es inherente a la figura central, tendríamos frente a nosotros la figura del antropófago o del caníbal: el sujeto que se traga a sí mismo o a los otros. He aquí un conjunto vasto de filiaciones con profundas connotaciones sexuales: la boca-vagina dentada del surrealismo (véase Matta, portada de *VVV*, 1944), las escenas rituales en la pintura de Tamayo de los años cincuenta (*El pirulí*, de 1949, y *Hombre arrancándose el corazón*, de 1955, figs. 9 y 10) el manifiesto antropófago de la vanguardia brasileña de finales de los años veinte,⁴⁵ la figura del caníbal-calibán que simboliza gran parte de la identidad del latinoamericano⁴⁶ y,

45. Véase Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago, 1928", *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

46. Véase Roberto Fernández Retamar, *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Buenos Aires, La Pléyade, 1973.

9. Rufino Tamayo, *Piruli*, 1949, óleo sobre tela, 98 × 80 cm. Col. particular. © Herederos de Rufino Tamayo. Foto: Rafael Flores, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



10. Rufino Tamayo, *Hombre arrancándose el corazón*, 1955, óleo sobre tela, 100 × 80 cm. Col. particular. © Herederos de Rufino Tamayo. Foto: Pedro Cuevas, 1988. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



fundamentalmente, la idea del tiempo que se envuelve a sí mismo en el poema *Piedra de sol* de Paz (“mientras el tiempo cierra su abanico/ y no hay nada detrás de sus imágenes/ el instante se abisma y sobrenada/ rodeado de muerte, amenazado/ por la noche...”).⁴⁷

Dentro de este conjunto, el cual simbólicamente habla de la identidad del latinoamericano, *Piedra de sol* establece una gran diferencia: el guerrero-arlequín que se devora a sí mismo cierra su ciclo con este acto y con ello congela el tiempo de la narración. Así pues, también su revolución sinódica se ha efectuado. El guerrero-arlequín se ofrece a la mirada de los otros y exige de ellos una profunda observación: atender el modo en que un fruto madura hacia dentro de sí mismo: “y a sí mismo se bebe y se derrama/ el instante translúcido se cierra/ y madura hacia dentro, echa raíces”.⁴⁸ La negrura iluminante se devuelve a su negrura inicial: la luminosidad que inicialmente proyectaba este color se absorbe paulatinamente y entonces se hace más intensa la oscuridad. Se acentúa así el carácter mítico y enigmático de la piedra de sol, del guerrero vencido y del arlequín que burla la muerte. El guerrero-arlequín demanda de su observador un gran recogimiento estético porque la pintura de De Szyzlo, como lo afirmó Paz, se repliega sobre su propia intimidad y no se entrega fácilmente: “desdeña la complicidad sensual y exige al espectador una contemplación más ascética”.⁴⁹

Ésta es, por lo tanto, la constatación de una honda transformación que la pintura lleva a cabo a partir del poema. Transformación que es posible únicamente por una relación simbólica entre la legitimidad de un lenguaje plástico y una legitimidad identitaria. Transformación que, del mismo modo, plantea no sólo una inversión sino una constatación de que lo negro también puede ser una fuente de luz debido a la intensidad de su oscuridad.⁵⁰ Esta piedra oscura, este guerrero-arlequín que sufre e ironiza la muerte, puede ser también una piedra de sol.

47. Octavio Paz, *Piedra de sol...*, pp. 249-250.

48. *Ibidem*.

49. Octavio Paz citado en *Fernando de Szyzlo. El canto de la noche*, Museo Rufino Tamayo y Museo de Monterrey, México, 1998, p. 28 (catálogo de exposición).

50. Remito al lector al *dossier Lo invisible en lo visible/L'invisible dans le visible*, revista *Visio*, vol. 7, núms. 3-4, 2002-2003, Universidad de Laval, Québec; especialmente el artículo “La mirada del agua” (pp. 49-62), en donde Luisa Ruiz Moreno trabaja sobre la dimensión plástica de una serie de fotografías del artista ciego Evgen Bavčar. De la misma autora puede consultarse “¿Semiótica de lo visual?”, introducción al volumen monográfico que ella misma editó para la revista *Tópicos del Seminario*, núm. 13, 2005, Universidad Autónoma de Puebla, pp. 5-17.

Si esto es así, la apreciación que Carlos Rodríguez Saavedra le hace llegar a Thomas Messer por medio de una carta y en la cual explica parte del proceso creativo de De Szyszlo (especialmente la relación de su pintura con el arte prehispánico del Perú) es reveladora:

Es interesante notar que como la presencia de Perú ha llegado a ser más visible en su trabajo, ha habido cada vez una menor evidencia de la lenta tensión la cual oscurece sus cuadros; de la manera neurótica que tiene para componer sus elementos. Lo que se manifiesta es una composición no menos intensa sino más clara y más luminosa, no menos cargada de sufrimiento, sino más vigorosa.⁵¹

Una actitud frente al poema

Vigor en el sentido de la composición plástica, luz en y desde la oscuridad, intertextualidad iconográfica, filiaciones estéticas, profundidad planaria a través de diversos puntos de vista que se instalan en la superficie del cuadro. Todo ello nos conduce, en primera instancia, a desvincular las posibles analogías inmediatas de la pintura con el poema y, en segunda, a reafirmar la actitud creativa de un lenguaje frente a otro. Actitud que no rehúsa un efecto poético, sino que encuentra su sentido más poético en la exploración plástica. De este modo se presenta ante nosotros la puesta en escena del ejercicio más rígido y lúcido que la mirada de un pintor puede generar a partir de un poema. Ejercicio de transformación, el cual confirma que toda diferencia es ya una posibilidad de correspondencia. ❀

51. Carta de Carlos Rodríguez Saavedra a Thomas Messer, fechada el 20 de abril de 1965 en Lima (la traducción del inglés al español es mía) e incluida en el catálogo de Thomas M. Messer, *op. cit.*

N.B. Este artículo tomó forma en el seminario “El arte moderno y la crítica de arte en América Latina 1945-1975”, impartido en el posgrado en historia del arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México por Rita Eder. Debido a la agudeza de sus comentarios, este trabajo pudo establecer un diálogo enriquecedor entre la historia del arte y la semiótica.

Bibliografía

- Ahnlund, Knut, "Piedra de sol", fragmento del libro *Octavio Paz, su vida y su poesía* [Brombergs Bokförlag, Suecia, 1990], en *Proceso*, núm. 1121, 26 de abril de 1998, pp. 56-57.
- Andrade, Oswald de, "Manifiesto antropófago, 1928", *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Castedo, Leopoldo, *Historia del arte iberoamericano*, vol. I: *Precolombino. El arte colonial*, Madrid, Alianza, 1988.
- Campra, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 1998.
- , *Miradas furtivas. Antología de textos (1955-1996)*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Du Pont, Diana C. (ed.), *El riesgo de lo abstracto: el modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*, Santa Barbara Museum of Art, 2003.
- Fernández Retamar, Roberto, *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Buenos Aires, La Pléyade, 1973.
- Fernando de Szyszlo*, Bogotá, Alfredo Wild, 1997.
- Fernando de Szyszlo. El canto de la noche*, Museo Rufino Tamayo y Museo de Montreux, México, 1998 (catálogo de exposición).
- Flores, Ángel (comp.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Francstel, Galienne y Pierre, *El retrato*, Esther Alperin (trad.), Madrid, Cátedra, 1995.
- Greimas, A. J., "Semiótica figurativa y semiótica plástica", en Gabriel Hernández Aguilar (comp.), *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, México, Siglo XXI-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994, pp. 17-42.
- Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, María Rosa López González (trad.), Madrid, Mondadori, 1990.
- Jitrik, Noé, "La figura que reside en el poema", en Raúl Dorra (ed.), *Tópicos del Seminario*, 6 (*La dimensión plástica de la escritura*), Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001, pp. 13-33.
- Lauer, Mirko (ed.), *Szyszlo. Indagación y collage*, Lima, Mosca Azul, 1975.
- Lo invisible en lo visible/L'invisible dans le visible, Visio*, vol. 7, núms. 3-4, 2002-2003, Universidad de Laval, Québec.
- Mason, J. Alden, *Las antiguas culturas del Perú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Messer, Thomas M., *The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960's*, Londres, Thames and Hudson, 1966.

- Murillo González, Margarita, en *Polaridad-unidad. Caminos hacia Octavio Paz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987.
- Paz, Octavio, *Piedra de sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 (Tezontle).
- , “Tamayo en la pintura mexicana”, *Rufino Tamayo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- , *Los privilegios de la vista. Arte de México*, tomo III de *México en la obra de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Letras Mexicanas).
- , *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2ª ed., México, Seix Barral, 1989 (Biblioteca de Bolsillo).
- , *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950 (Cuadernos Americanos).
- , *Libertad bajo palabra*, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (Letras Mexicanas).
- Pérez-Rioja, J.A., *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1962.
- Ruiz Moreno, Luisa, “La mirada del agua”, *Visio*, núms. 3-4, vol. 7, 2002-2003, Québec, Universidad de Laval, pp. 49-62.
- , “¿Semiótica de lo visual?”, *Tópicos del Seminario*, núm. 13 (*Semiótica de lo visual*), Universidad Autónoma de Puebla, 2005, pp. 5-17.
- Salgado, Dante, *Espiral de luz. Tiempo y amor en Piedra de sol de Octavio Paz*, México, Tierra Adentro, 2003.
- Szyszlo, Fernando de, “Conmoción en el mundo por el deceso”, *La Jornada*, núm. 4895, año XIV, sección Cultura, 21 de abril de 1998, p. 10.
- Westphalen, Emilio Adolfo, *Escritos varios: sobre arte y poesía*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997.