

LEONARDO DA JANDRA

VLADY

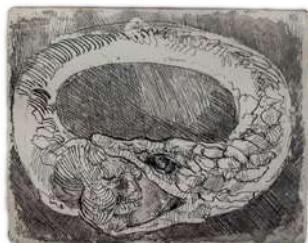


AVISPERO

APROXIMACIONES AL MURALISMO TOTAL DE

VLADY

LEONARDO DA JANDRA



México 2020/Editorial Avispero

Aproximaciones al muralismo total de Vlady, 1984
Edición conmemorativa y definitiva: junio de 2020,
Editorial Avispero

© Leonardo da Jandra
D.R. © 2020, Editorial Avispero
Ilustraciones de interiores: Vlady
Murales *Las revoluciones y los elementos*,
Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, México D.F.
Edición: Alejandro Beteta
Diseño: Elizabeth Arias

*Este libro de descarga gratuita es para difundir la obra del
artista y celebrar su Centenario de Nacimiento.

Descarga gratis éste y otros libros en www.avispero.com.mx

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la Editorial Avispero.

Hecho en México

Primera aproximación: lo histórico-social

Hasta el advenimiento de los movimientos socializantes se había creído que la razón había vencido a la voluntad; hoy estamos convenciéndonos trágicamente de lo contrario. La razón sucumbe, como muy bien lo viera Kant, ante su propio deseo de infinitud; y allí donde la razón grita cobardemente “¡no puedo más!”, la voluntad se levanta indomable y acomete el desmantelamiento de todos los tinglados absolutizantes.

¿Don Juan doblegando a Sócrates? ¿Schopenhauer satisfaciendo al fin su odio ancestral contra el hiperracionalizante Hegel?

Las explicaciones podrían ser, como la razón motivante misma, infinitas. Pero de lo que no cabe ninguna duda es de que la dinámica determinante del conflicto reside en la encrucijada que conforman el devenir de lo bárbaro y lo civilizado. Y henos aquí ante el primer gran cuestionamien-

to historizante que nos plantea el muralismo de Vlady: ¿civilización o barbarie?

Si nos dejáramos sorprender pseudoconcretamente por la conflictividad que entrañan el muro oriente (lo fluido) y el muro poniente (lo pétreo), la primera constatación gratuita a que arribaríamos sería que la barbarie se ha tragado a la civilización. Pero si nos detenemos un poco más en el proceso de percatarnos, permitiendo que lo conceptual (abstracción) contenga el natural desbordamiento de lo icónico (pseudoconcreción), concluiremos que la civilización es absurdamente bárbara y la barbarie ingenuamente civilizada. Absurdidad e ingenuidad que sintetizan brutalmente el desacierto de esa tendencia primitiva-civilizada a absolutizar lo propio y negar toda opción a lo ajeno. Sin embargo, y ya en el plano diversificante de lo concreto, lo que los murales de Vlady nos permiten constatar es que barbarie y civilización representan una totalidad heterogénea y cambiante, cuyas partes sólo pueden negarse a condición de apropiarse para sí mismas la deficiencia propia de lo negado.

En sus murales Vlady habla de lo pétreo y de lo fluido, lo bárbaro y lo civilizado, lo tiránico y lo libertario... Cabría preguntar: ¿a qué nos conduce este desquiciante enfrentamiento de contrarios?

Tal vez la respuesta vladiana coincida finalmente con la que nos darían el prematuramente envejecido Baudelaire o el postrer Adorno: lo nuevo es hermano de la muerte.

Si identificamos lo nuevo con lo fluido, lo civilizado y lo libertario, debemos reconocer que estamos hablando de una nada (mera tendencialidad preexistente); y tomar partido por una nada es el peor de todos los partidos que se pueden tomar. Si, como cabe concluir, relacionamos lo viejo con lo pétreo, lo bárbaro y lo tiránico, nos enfrentamos de golpe con el paso previo a la caída en el abismo. Si allí se hermanaba a Eros y Tánatos, aquí son los efectos del devorante Cronos los que nos hablan de la ilevantabilidad de la caída: lo viejo es la muerte misma.

Desde que el historicismo marxiano nos hizo ver que la historia no se da de una vez y para siempre, sino que procede por un desenvolvimiento gradual y continuo, el sinsentido y la utopía se adueñaron de los sabios encaminados a hacer del pasado y del futuro un todo clarificante y comprensible. Así, han llegado a establecer una especie de malabarismo maniqueísta que les permite colocar de un lado la luz y del otro las tinieblas... Todos sabemos que luz, belleza, fluidez, civilización y democracia son ramifi-

caciones sinonímicas a las que se les antepone oscuridad, fealdad, petricidad, barbarie y totalitarismo. Pero, ¿quién posee la verdad? ¿A quién hemos de creer?

El último Nietzsche se enfrentó a la filosofía dogmática sosteniendo que no sólo es verdadero lo mutable, lo esencial, lo que siempre ha sido; también puede ser verdad lo que ha llegado a ser, lo devenido. En su inconclusa *Teoría estética*,¹ Adorno lleva a Nietzsche al límite, y sentencia: “Verdad es únicamente lo que ha llegado a ser”. Este aparente truismo, o verdad gratuita, debe ser privado de su gratuidad para que nos permita el acceso a su razón más profunda: si sólo es verdad lo que ha llegado a ser, nada más alejado de la verdad que el deseo eternizante. No debe sorprendernos, por tanto, que la propuesta mural de Vlady, en lugar de centrarse en la pretensión mítico-mística de la oposición luz-tinieblas, se encamine más propiamente a la develación de la falsedad que entrañan los contrarios. Es desde esta perspectiva que cabe señalar que para Vlady, en desacuerdo con la visión apocalíptica de la *new*

1. Las menciones de la *Teoría estética* de Adorno están tomadas de la versión castellana de la Editorial Taurus, Madrid, 1980.

wave neoliberal, lo pétreo no es el comunismo y lo fluido el capitalismo. La visión de Vlady no es maniquea, sino totalizante; valoriza la determinación de las partes, pero no aislándolas, sino englobándolas en un proceso que se autorreconoce como origen-resultado. De ahí que, en una sutil inversión de la acostumbrada positividad, Vlady coloque como resultado del proceso civilizatorio no lo pétreo, sino lo fosilizado (lo que llegó a ser piedra); y como origen no lo fluido, sino el caos (esa anterioridad pura que sólo muy apresuradamente podemos identificar con la barbarie).

Tal percepción de la objetividad histórica sólo es posible para una dinámica conceptualizadora acostumbrada desde su más temprana ternura a ir a contracorriente;² es decir, a encontrar en la negatividad el fundamento desembozador de lo falsamente positivo. ¿Y qué es lo falsamente positivo? Todo lo que busca su afirmación fuera de sí mismo, en la negación absoluta de su contrario.

Karl Kraus fue el primero que dijo que en la sociedad total el arte debe llevar caos al orden más que lo contrario. Estaríamos de acuerdo con

2. Para conocer el ser y el actuar vladianos es un imperativo histórico la lectura de las Memorias de Víctor Serge.

esta aserción siempre y cuando se entendiera la sociedad total como una forma de totalitarismo absolutizante. Pero la sociedad total es una quimera (otra de esas nada a las que gusta asirse la razón envejecida), y el caos será siempre el peor de los ordenamientos posibles. No se trata de volver atrás y que la negatividad de la civilización nos lleve a rescatar la positividad de la barbarie. Se trata de hacer menos bárbara a la civilización, no más civilizada a la barbarie. Por otra parte, es un absurdo hablar de una posible existencia de lo bárbaro al margen de lo civilizado en plena era de la informática y de los vuelos espaciales. Pero no lo es sostener que el proceso civilizatorio está profundamente corroído por una barbarie que en nada se parece a la incontaminada e idílica prehistoria. Me refiero a una barbarie que se sostiene y fundamenta en dogmas y absolutismos; una barbarie determinantemente excesiva y no defectiva. ¿Y cómo puede combatir un pintor estos excesos? Pintándolos; quitándoles el disfraz de falsas positivities. Esto, justamente, es lo que ha hecho con genialidad Vlady en sus murales.

Contra quienes hablan de un necesario regreso al origen (la arquetípica reacción), más que de una violenta sustitución del presente por el futuro (la clásica revolución devaluada), Vlady parece ha-



cer suyas las palabras que Heisenberg pronunció en 1941 a la vista de la monstruosa barbarización de Hiroshima: “La vuelta atrás en el camino recorrido por la ciencia moderna es imposible”. Esta negación lúcida y frontal de la posibilidad de huir hacia el pasado inutiliza en su origen mismo toda pretensión romántica-neoliberal y nos enfrenta de golpe con la inexorable unidireccionalidad del devenir histórico. Si es que realmente existe una posibilidad de salvación, ésta se hallará sin duda adelante. ¿Pero cómo alcanzarla?

En sus murales Vlady no hace predicciones ni da soluciones; se limita a señalar, constatar y des-
embozar la falsedad del disfraz de la racionalidad histórica. Y lo que Vlady nos muestra en carne viva, en un alarde de técnica y colorido, es que, al igual que en la desgarradora llamada de Blas de Otero, aquí no se salva ni Dios; todos somos culpables de la pulsión egocéntrica del hecho histórico.

Al poner como lema “Socialismo o Barbarie”, el grupo de Castoriadis centró su determinación histórica en una disyuntiva que llevaba en su origen la razón de su propio agotamiento. Después de las absolutizaciones hegelianas de los modelos socializantes, plantearse tal disyuntiva es pecar, más que de ingenuo, de pendejo. No menor apendejamiento supondría sustituir el miembro

decepcionante de la disyunción por el de un capitalismo históricamente irrecuperable.

En la publicitada entrevista para *Le Nouvel Observateur* que le hizo Bernard-Henri Lévy a Michel Foucault, éste dijo que no se trataba de ver si la revolución era o no posible, sino si era o no deseable. Hoy, los “filósofos deseantes”, con Deleuze y Guattari a la cabeza, están totalmente deserotizados, ya no tienen nada con qué germinar su marxismo trasnochado. Y no puede menos que sorprendernos el hecho de que los enterradores de estos nostálgicos del deseo hayan declarado abiertamente su rechazo al marxismo en aras de una nueva filosofía que le hubiera fascinado a los más degenerados sofistas de la Grecia clásica. Los “nuevos filósofos” son los herederos de los hippies ricos del mítico 68. Su consigna: “al poder mediante el desmadre”. Esta perífrasis monotonizante, que aparenta distanciarnos de la temática que nos ocupa, nos lleva no obstante al centro mismo de la preocupación noseológica que Vlady plasmó en sus murales. ¿Dónde reside el origen de los excesos viciantes en Marx o en Freud? La respuesta que Vlady nos sugiere a través del portentoso despliegue iconológico parece arrojarnos a la convicción de que lo más sublime lleva en su propia potencialidad excesiva a lo más

deleznable. Contra las miradas parcializantes de los que veían la determinación desquiciante bien en Marx o bien en Freud, Vlady opone la totalizadora visión crítica de sus murales: el marxismo y el psicoanálisis llevan en sí mismos la enfermedad que pretenden curar.

La razón fracasó al querer apropiarse el fundamento de la voluntad, que es el poder. Si trasladamos la significación de esta sentencia lapidaria al ámbito noseológico en que devienen los murales de Vlady, tendremos que reconocer que la historia de Occidente, en cuanto discurso evolutivo de la razón, es un fracaso. Pero es un fracaso que trae consigo en su negatividad la raíz de su superación: no todo está perdido mientras sigamos aprendiendo de la historia. ¿Y qué nos dice la historia muralizada por Vlady? El mayor enemigo del hombre libre y autodeterminante es el poder. Se entiende, entonces, que más que una nueva racionalidad o un nuevo concepto de revolución, lo que Vlady plantea finalmente es una “revolución”, esto es, una nueva voluntad.

Es innegable que si en los murales de Vlady hay alguna posible visión futurizante, ella estará con exclusividad latente en la crítica incondicional de lo ya acaecido. Sería en vano pretender encontrar a lo largo de estos 2000 metros de pintura mural una guía

de acción histórica, o una manifestación dogmática de lo que se debe hacer y lo que debe evitarse.

Lo que estos murales nos dicen es que el devenir histórico es un conjunto de revoluciones y reacciones que, por centrar su querer en la búsqueda del poder, terminan desvirtuándose. Así, aunque no esté directamente manifiesta en los muros, la lección que cabría extraer de las enseñanzas vladianas es que la nueva voluntad debe saber que el enemigo a vencer está en ella misma, en el deseo bestial de poder, en el deseo egocéntrico de hegemonía. ¿Hay alguna opción clara para enfrentar esta tragedia?

En la *Introducción a la estética*, el absolutizante Hegel dice: “El arte tendría principalmente como objetivo la lenificación de la barbarie”. Cabría, pues, preguntar: ¿en qué medida ha impedido el arte que el deseo ilimitado de poder no nos haya barbarizado totalmente? Una vez más los murales vladianos —representación genuina del triunfo de lo diverso especificador sobre lo uniforme mistificador— nos vienen a sugerir que cuando se le arrancan los disfraces a la historia, termina la farsa. Y esto, precisamente, desdisfrazar la historia, es lo que hace el auténtico arte.

Desdisfrazar es, en última instancia, enseñar la desnudez de lo verdadero. Es por ello que si



quisiéramos desdisfrazar totalmente la historia no tendríamos más opción que volverla a vivir; cosa, como ya vimos, además de ingenua, imposible. Este devenir paradójico entre lo obligado y lo imposible es lo que hace que el arte sea la dinámica cuestionante más genuina; por cuanto, como el heroico Prometeo, se sabe encadenado eternamente a la caprichosidad del poder, pero jamás claudica.

Los griegos, al derivar el ritmo de la fluencia (*rheein*: fluir), ya sabían que lo pétreo era la muerte y lo fluido la vida. Sin embargo, el concepto de fluencia es también inseparable del de corrupción, por cuanto que todo lo que fluye vitalmente tiende a petrificarse en la muerte. Esta dicotomización entre lo fluido y lo pétreo devendrá un claro enfrentamiento filosófico entre quienes consideran que toda fluencia es un acercamiento al fin (porque todo tiempo pasado fue mejor), y los que creen que fluir es progresar (porque todo tiempo futuro será mejor). La primera tendencia, defendida por el rural Hesíodo, perderá con el tiempo su pujanza y tan sólo en momentos de franco desconcierto histórico volverá a reaparecer; la segunda tendencia, representada por el evolucionista Epicuro y, más tarde, por el urbano Lucrecio, continuará incrementando su vigencia hasta nuestros

días, en que la amenaza del holocausto nuclear nos lleva a descreer de toda continuidad.

Hesíodo decía que los tiempos primitivos de la Edad de Oro representaban el momento de mayor felicidad, y que cuanto más nos alejáramos de dicha edad más infelices seríamos. Y estaba en lo cierto: la felicidad y la paz mental de la barbarie se ha tornado en la infelicidad y la neurosis de la civilización. Pero una cosa es reconocer lo que es cierto y otra muy distinta aceptar sin discutir las implicaciones de esta certeza. Boccaccio en su *Genealogia deorum gentilium* nos dice que mientras Vulcano personifica la practicidad del fuego (fase barbárica), la antorcha de Prometeo significa la claridad del conocimiento infundida en el corazón del ignorante (fase civilizadora), y que esta claridad sólo puede alcanzarse a costa de la felicidad y la paz mental.

En los murales de Vlady la claridad prometeica es un mito vacío. Perdimos la paz mental, perdimos la felicidad primigenia y todavía no sabemos de qué ha servido tanto esfuerzo y sacrificio. Vulcano, el dios proletario, nos hizo creer que su fuego era principio, mediación y fin; hoy su fragua puede tornarse en cualquier momento un infierno radiactivo. Es desde esta tenebrosa escenificación de la tragedia humana que podemos

fácilmente llegar a la conclusión de que los murales de Vlady no nos hablan de una idílica Edad de Oro, ni de un ciego evolucionismo positivista; lo que esos muros nos dicen es que el proceso civilizatorio está en riesgo de convertirse en una barbarie nunca antes imaginada.

Nada más esclarecedor respecto al tópico barbarie-civilización que comparar la visión vladiana de nuestro tiempo con la del más grande representante plástico del evolucionismo epicureísta, Piero di Cosimo. La *Escena de caza*, que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York, guarda una estrecha similitud crítica con los murales de Vlady: en ambas obras no se nota el menor rasgo de actividad constructiva. Pero mientras que en la obra del primero la dinámica destructiva se centra con exclusividad en el dominio bárbaro del hombre sobre la naturaleza, en la del segundo la dominación brutal del hombre por el hombre amenaza con llevarnos a la barbarie.

Es cierto que en los murales de Vlady los enfrentamientos de contrarios permiten que se filtre una sensación de pesimismo y acabamiento; pero es una llamada de alerta más que un lamento. Al no existir la enfermiza nostalgia por el pasado, Vlady no rehúye el presente. Lo que busca es agotar iconográficamente los excesos; por eso

los espectaculariza, los diversifica, los hace monstruosamente reales. De ahí, el asiento fosiliforme de Fidel Castro, el martillo demoledor y egocéntrico freudiano, la metáfora burocratizante del socialismo, la rebelión de los fundadores contra la bárbara degeneración de la democracia norteamericana...

Los temas de Vlady son los mitos y los héroes; pero no los neoplatónicos, sino los de nuestro tiempo. Y los mitos de nuestro tiempo son trágicos, violentos, sanguinarios; de la misma manera que los héroes de hoy son los vencidos, los sin voz, los enloquecidos de ideología y los falsos revolucionarios. Vlady se liberó en sus murales, y con él liberó todas las pasiones indomables de nuestro tiempo; pero las liberó plásticamente, con lo que las dejó atrapadas en la historia para siempre.

Si para los neoplatónicos el vuelo de Ganimedes significaba la ascensión liberadora de la mente, y el castigo de Ticio y la caída de Faetón ejemplificaban el subyugamiento soterrado de los sentidos y el deseo delirante de poder, para Vlady es la imagen arqueológica del nuevo Prometeo (Zapata, Che Guevara) la que simboliza desgarradoramente la tragicidad de todo proceso revolucionario: el águila totalitaria y dogmatizante (el ángel de la muerte bolchevique) se arroja sobre el

cuerpo de la revolución y le devora su dinámica vital.

Para el más grande de los neoplatónicos, Miguel Ángel, el cuerpo era una prisión; de ahí que su obra sea una metáfora plena de actitudes torturadas donde el alma lucha por dominar la brutal imposición del cuerpo³.

Al egocentrizar enfermizamente las enseñanzas del metamundano Dante y del ascético Ficino, Miguel Ángel interiorizó su visión aferrándose a un ideal impresentizable. De ahí la sensación de contención, de rigidez pulsional, de potencialidad explosiva que emana de los frescos de la Capilla Sixtina. Para Vlady es el cuerpo con toda su dinámica libidinal el que parece sucumbir ante la tortuosidad de la mente (y en esto se acerca más a Leonardo, el sublime rival de Miguel Ángel); por eso en los murales de Vlady todo está aquí, terrenalizado, violento, indominado. Si en Miguel Ángel lo sensible aprisiona lo conceptual, en Vlady es lo conceptual lo que aprisiona lo sensible; las

3. La obra de Erwin Panofsky es un alto obligatorio en este tipo de divagaciones irreverentes. Véase sobre todo sus *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1972.

ideologías se ciernen sobre la pasión humana originando los excesos barbáricos.

En los murales de Vlady no hay un más allá al que referir teleológicamente la convulsividad del presente. Todo está aquí; concepto y objeto, lo discursivo y lo figural, se enfrentan para hacernos inteligible la dirección que habrá de seguir la dinámica superadora de nuestro tiempo. Conociendo el padecimiento se puede vencer la enfermedad. ¿Y de qué padece nuestro tiempo? De delirios de absolutización, de imposición vertical, de subyugamiento de lo diverso por lo único.

Dos mil metros de visión esclarecedora y preocupante; toda una leyenda condensadora de las más grandes convulsiones y brutales desaciertos. ¿Acaso no es ésta una conclusión sospechosamente cercana a la de los neoplatónicos que veían en las pasiones humanas la raíz de todo mal? Más de una vez Vlady ha manifestado su atracción por Miguel Ángel y por Tiziano. Mas no por ser grandes pensadores, sino grandes hacedores de arte. Aun cuando no estemos de acuerdo con Tiziano cuando en un cuadro protorrenacentista como *Amor sacro y profano* se identifique lo impuro como lo terrenal, debemos reconocer que hay allí un derroche de maestría que es pauta de discontinuidad histórica. Otro tanto cabría señalar de la



represión sexual (todos conocemos el tormentoso amor del pintor por Tommaso Cavallieri y Vittoria Colonna) que llevó a Miguel Ángel a platonizar la Capilla Sixtina. Se sugerirá que los tiempos no son los mismos y que las comparaciones son un vano intento de sincronizar lo diacrónico. La respuesta es que el verdadero arte es supratemporal (más que intemporal). Por eso, en los murales de Vlady lo particular cede su determinación a lo universalizante para hacernos partícipes de un develamiento que ha implicado, implica e implicará a toda la humanidad: la búsqueda de la plena libertad como un imperativo categórico.

Cierto que los neoplatónicos buscaban la libertad, pero la buscaban en un espacio-tiempo inencontrable (del mismo modo que los neoliberales la buscan en un espacio-tiempo irrecuperable). Los murales de Vlady también podrían llamarse así: *La marcha del hombre hacia la libertad*. Marcha ardua, conflictiva, contradictoria, paradójica, como corresponde a lo verdaderamente humano.

¿Técnica renacentista y temática omnitemporal? No exactamente. No podemos ocultar los esgrafiados, los chorreados, las texturizaciones, los atrevimientos violetazúlicos... ¿Y qué decir de la supuesta intemporalidad que entraña toda atribución omnitemporal? En El ojo y la mente,

último trabajo publicado en vida, M. Merleau-Ponty relacionó magistralmente los tres elementos que desde hace rato nos ocupan: pintura, cuerpo y tiempo: “El arte de la pintura nunca está completamente fuera del tiempo porque siempre está dentro de lo carnal [...] Es prestando su cuerpo al mundo como el artista transforma al mundo en pinturas”.

El hombre marcha hacia la libertad; esto es inergotizable. Pero hay muchos decursos posibles. Los murales de Vlady nos muestran la generalidad del caos decursivo, y nos dicen que no ha sido el exceso de libertad sino el exceso de represión lo que ha hecho que la visión del espectáculo global nos recuerde la barbarie. ¿Existen otras maneras de ser libres? Sí, la música, los libros, la totalidad del arte. Pero ello sólo podrá verse realizado cuando la nueva voluntad constructora del mundo buscado se libere del milenarismo deseado de poder y abrace con determinación lo plural y lo diverso.

Desde una perspectiva histórico-social sintetizante, podemos decir que los murales de Vlady son un triunfo de lo fluido sobre lo pétreo; un triunfo doloroso y costosísimo, pero señalador de un mundo nuevo.

Clasicismo y modernidad, lo sacro y lo profano, lo técnico y lo mágico, todo se ha fundido en una totalidad mural que sólo la historia podrá testificar si se trata de una catástasis o de un impresionante punto de partida.

Hubo un tiempo en que el hacedor de arte vivía en, por y para su obra, ajeno totalmente al mundo del espectáculo y de la seudogratificante posteridad; el sujeto desaparecía en el objeto y el objeto era un fin en sí mismo y no un medio para el aplauso y gozación de los demás. El primer paso liberador lo dieron los griegos; el Renacimiento no hizo más que retomar esta profanación de la ritualidad oriental y llevarla al punto que el comienzo de la modernidad exigía. Con la liberación plena y desbordante de la subjetividad, lo fluido se impuso a lo pétreo; y allí donde antes Eros, Anteros y Tánatos conformaban una tríada complementarizante, surgió una dinámica confrontadora que desplazó el amor puro en favor de los excesos viciantes, y relacionó estrechamente a éstos con la muerte.

Tal vez la calificación que más convenga a los murales de Vlady sea la de “excesividad”. Pero, ¿acaso no es la excesividad la dinámica determinante de nuestro tiempo? Hay una excesividad viciosa y una excesividad genial. Hay, asimismo,

quienes ven la causa de la excesividad histórico-social en otro exceso: el libertinaje de la modernidad. Los murales de Vlady nos dicen que la causa de la excesividad de nuestro tiempo está en un exceso primigenio; pero no en un exceso de libertad, sino en un exceso de represión. Sólo suprimiendo la represión en todas sus manifestaciones, la excesividad viciosa volverá a su cauce natural. Por eso la lección histórica que nos dan, en última instancia, estos 2 000 metros de excesividad genial es, más que una dirección a seguir, una recapitulación: rescatar lo positivo de la negatividad vivida.







Segunda aproximación: lo estético

“**E**l hombre sólo es hombre del todo cuando juega”. Esta sentencia de Schiller (ya no tan extrañante desde que Johan Huizinga puso en su *Homo Ludens* al juego como origen de la cultura) ha alcanzado en nuestros días una significación desvirtuadora y profanadora de su esencia; de manera que lo que antes era dominio de la gozación y el conocimiento, es hoy dominio de lo político y lo económico. El caso de Marcel Duchamp es sobremanera explícito al respecto: luchó denodadamente por desmitificar la antiludicidad en que había caído prisionero el hecho estético, y no pudo evitar que su juego estético-existencial fuera finalmente absorbido por la antiludicidad que combatía.

Si el juego es una dinámica sublimadora de la inconsistencia de lo sensiente y de la rigidez de lo racional, entonces el arte es el juego por naturale-

za; y como tal, sólo él hace posible que la dualidad sufrimiento gozación se funde en una totalidad liberadora y desconcertante. Liberadora porque el auténtico arte no busca ninguna forma de poder, y lo que no busca el poder tiende necesariamente hacia la libertad. Desconcertante porque el auténtico arte rompe el concierto en que se encuentra lo establecido, obligando a un esfuerzo concertador de una nueva realidad.

Jugar es un hacer, y todo hacer deviene comprensible a través de un método que explica las determinaciones y relaciones de las partes conformadoras, y de un sistema que engloba el proceder metodológico en un todo coherente. Se requieren, pues, ciertas normas y reglas que estructuren la manifestación lúdica; algo así como trazar una línea demarcatoria entre la determinación gozante y la determinación sufriente. Ahora bien, ¿dónde termina la gozación y principia el sufrimiento?

Ninguno de los más grandes teorizadores del arte, desde Vasari y Baumgarten hasta nuestros días, ha podido darnos una respuesta concluyente. De la misma manera que tampoco han podido establecer (y ésta es la verdadera determinación causal) un modo de proceder (método) que universalice de manera definitiva las normas y reglas (sistema) del juego estético.

Dudo mucho que Vlady esté de acuerdo con aceptar que la década que le dedicó a sus murales fue un mero juego. Pero como estamos en un terreno movedizo, vamos a permitirnos inicialmente la consideración de esta monumental aventura como un juego estético. ¿Y qué es un juego estético? ¿Cuáles son sus reglamentaciones y normas? ¿Acaso existen normas y reglamentaciones que se puedan aplicar a todos y cada uno de los juegos estéticos?

Pretender dar respuesta a estas cuestiones sería otra, quizás la peor, de las maneras de atentar contra el juego mismo. Cientificar el arte es hacerlo rígido, esclerótico, castrante; en definitiva, es imponer la determinación de lo pétreo sobre lo fluido. Por otra parte, negarse totalmente a la problemática que plantean tales cuestiones es inutilizar el juego creyendo que puede haber una gozación gratuita, esto es, sin sacrificio. ¿Entonces? No nos queda más que arrojarnos con decisión a ese abismo de malentendidos que es la estética, para ver si, aferrándonos a algunos corpúsculos clarificantes, evitamos la fatal caída en el sinsentido.

Y he aquí algunas de las interrogantes secundarias que nos pueden introducir cautelosamente en los dominios del juego: ¿apertura o clausura? ¿Subjetividad u objetividad? ¿Sensación o racio-

nalidad? ¿Forma o contenido? Detengamos de momento esta sucesión en apariencia interminable para presentizar el primer fragmento de esa lucidez estética que tanto necesitamos. “En eso que se llama filosofía del arte, una de dos: o falta la filosofía o falta el arte.” Absurdo sería intentar refutar la autoridad de este flagelante Friedrich Schlegel. Pero tal vez sea interesante concentrar la negación schlegeliana en un proyecto que suprima premeditadamente la dicotomización, para afirmarse como un discurso filosófico-artístico que esté consciente de su propia deficiencia.

En tanto relación sujeto-objeto, la acción artística es una mediación y, como tal, una indeterminación. Conocer lo determinante y lo determinado del hecho artístico es, pues, la función primordial de toda pretensión estética. Pero lo determinante y lo determinado del hecho artístico no se dan de una vez y para siempre, sino que son lo que son en un proceso que sólo se puede aprehender como origen-resultado. Este proceso, al abarcar el acontecer estético en su totalidad, tiende a aparecer como una dinámica clausurante; esto es, se cierra en torno a sí mismo negando toda opción a lo que le es extraño. Al negarse a lo otro, esta totalización se fija, y al fijarse niega su propia libertad. Para que esta negatividad supere



su anquilosamiento, lo fijo debe dinamizarse, de manera que el proceso estético admita una doble apertura hacia dentro y hacia fuera. Hacia dentro, en tanto el proceso reconozca en sí mismo su propio inacabamiento; hacia fuera, en cuanto el proceso admita fuera de sí, en lo otro, una dinámica crítica posibilitadora de la apertura. Ahora bien, al superar la tendencia clausurante en aras de una aperturación crítica, el proceso estético se acerca peligrosamente a una indefinición que es también inconclusión. Esta inconclusión, al ser inacabamiento, es asimismo imperfección, y como tal sume al hecho estético en una defectibilidad insuperable. Devenir entre lo perfecto y lo imperfecto, la apertura y la clausura, tal es, pues, la realidad procesual del acontecer estético.

Todo juego es un proceso de una apertura-clausura. Empezar el juego es abrir; terminar el juego es cerrar. Las opciones de apertura-clausura son múltiples; y una buena apertura y una buena mediación predisponen una buena clausura. Abrir, en toda relación sujeto-objeto, es un acto sensciente (se toca, se ve, se oye, etc.). Pero el acto de apertura no es unívoco, sino que tiene ante sí una multiplicidad decursiva a seguir. ¿A cuál apostarle?

Podemos estar convencidos de que nuestro juego principia con el ojo. Claudel decía: “El ojo

escucha”, refiriéndose, tal vez, a la audición de la lectura visual. Cezanne argüía: “El contenido de nuestro arte está primariamente en aquello que nuestros ojos piensan”. En *El hombre visual* Theodor Kiefer afirma que sólo nos servimos de los ojos para la orientación física. En su *Diario* de 1914 Klee escribía: “Ver con un ojo, sentir con el otro”... Como se ve, una vez empezado el juego, la decursividad posible es infinita; de manera que nos vemos obligados desde el inicio mismo de la apertura a plantear una interrupción clausurante. ¿Quién tenía razón: Platón o Aristóteles, Kant o Hegel, Locke o Leibniz? La búsqueda de respuesta a esta cuestión nos sacaría automáticamente del juego, por lo que debe ser inevitablemente relegada. Pero no sólo debemos relegar la dinámica que se pregunta si toda percepción es consciente o si hay también percepciones inconscientes; igualmente debemos dejar fuera del juego lo concerniente a la normatividad del juicio crítico: ¿iconología (Panofsky), semiótica (Eco, Dorfler, etc.), psicocrítica (Mauron), informática (Max Bense)? Cualquiera de estas opciones discursivo-terapéuticas nos llevaría forzosamente al vano intento de igualar la monumentalidad simbólica (semiótica) de los murales de Vlady con una monumentalidad sígnica (lingüística) monstruosa e indigerible.

¿En qué quedamos, pues? En que estamos ya en pleno juego, y la primera jugada obligada es la entrada al mundo de la pseudoconcreción. Ante nosotros, en una apertura de gozosa sorprendencia, aparece una totalización que nos abruma, encadenándonos a una incognitación vacía de toda opción crítica. Preguntarse, “¿qué es esto?”, sería ya rasgar el misticante velo de lo pseudoconcreto (lo aparente) para entrar decididamente en el mundo de la abstracción (lo conceptual). Debemos suponer, en consecuencia, que la aperturación pseudoconcreta nos va a enfrentar con una realidad que se agota en lo aparente y no va más allá de ello. Ahora bien, lo aparente tiene su propia coherencia y estructuración; es, por tanto, una totalidad. Tomado como totalidad, el mundo de la pseudoconcreción es un conjunto de relaciones y determinaciones interparticulares que no van más allá de lo meramente fenoménico. La totalidad pseudoconcreta es, pues, la realidad que se abre directamente a nuestros sentidos en un estadio previo a toda opción crítica. Por ser precrítica (perracional) la totalidad pseudoconcreta predispone la supeditación de lo cualitativo a lo cuantitativo. De ahí que la naturaleza de la totalidad pseudoconcreta venga dada por la extensión, configuración, texturación y ubicación de las partes respecto al todo que las contiene y determina.



Tomados como una totalidad pseudoconcreta, los murales de Vlady nos llevan inmediatamente a la convicción de que lo colórico y lo figural son los elementos determinantes de la totalidad. Ciertamente, la pintura de Vlady ha tendido desde siempre y germinalmente a la monumentalidad. Pero esta tendencia netamente cuantitativa fue desplazada por la emergencia determinante de lo cualitativo; esto es, lo figural⁴ se sublimó con lo discursivo trascendiendo la tendencia original. Otro tanto cabría decir de la determinación espacial (ubicación) de las partes entre sí respecto al todo. La pintura de Vlady es esencialmente dinámica; la fluidez dibujística ha sido una de las constantes de la obra vladiana; fluidez que eleva lo inestable sobre lo estable para resaltar una tensión ener-

4. A aquellos lectores que gustan de lo sibilino y alambicado, se les recomienda que echen un vistazo a la obra capital de Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Cabe añadir, para los despistados, que Lyotard es un ave rara. Desertor del grupo "Socialismo o Barbarie", ingresó después en el círculo de los "filósofos deseantes" para establecer finalmente una crítica de lo discursivo a favor de lo figural, empero sin salir jamás de los dominios de la más espantosa abstracción.

gizante que rechaza decididamente toda armoniosidad artificial.

Los murales de Vlady son su catarsis como hacedor; es por ello que en ningún lugar (lienzos, dibujos, grabados, etc.), como en estos murales, encontramos la explosión monumental (liberación cuantitativa) y la dinámica tensional (liberación espacial) que aquí magistralmente se consumó. Sin embargo, no es el desarreglo genial de las partes respecto al todo, ni la monumentalización de las apariencias lo que aquí es determinante. No creo pecar de exceso si digo que nunca antes se había logrado reunir en una manifestación mural tal dominio de lo colorístico y lo figural. Es un verdadero derroche de color lo que Vlady logró en estos murales. La fuerza primigenia de los cuatro elementos (rojo, verde, azul y amarillo) se sublimó con la gama alquímica emergente de los grises, los violetas y los thalos. ¿El resultado? ¡Una explosión cósmica de color! Mas si la sorprendencia de lo colórico parece hablarnos de una revelación, la prodigiosidad de lo figural nos habla de una auténtica consagración. Tal vez tendríamos que remontarnos al pleno Renacimiento para encontrar una maestría dibujística comparable a la de Vlady. Sin embargo, en sus murales Vlady no recurrió exclusivamente a la técnica cuasiritual

de un Giorgione o un Tiziano, sino que hizo suyas todas las profanaciones con que el arte del siglo XX sepultó al Renacimiento (chorreados, esgrafiadados, texturaciones, etc.). Es por ello que más que hablar aquí de un “nuevo muralismo”, habría que destacar que se trata de un “muralismo total”, en cuanto engloba-sublimando todas las particularidades del devenir estético.

Arribamos procesualmente a una totalización y nos perdimos en ella. ¿Acaso puede haber una plenitud que no conlleve en sí misma su propia crítica? En su ya mencionada *Teoría estética*, Adorno subraya: “La pura inmediatez no es suficiente para provocar la experiencia estética”. Esta afirmación del maestro de la negación plena debe no obstante ser llevada a sus máximas consecuencias para posibilitar la continuidad gozosa del juego al que aquí jugamos: la inmediatez provoca una experiencia estética enajenada-enajenante.

Al ser en el mundo de la pseudoconcreción, el sujeto perceptor toma la totalidad de lo aparente por la verdadera totalidad, haciendo así que la plenitud de la realidad percibida quede reducida a una mera fenomenicidad. De esta manera, el sujeto perceptor enajena a la objetividad percibida al privarla de su interioridad, y se enajena él mismo al tomar una parte de su ser (dinámica sensciente)

por la totalidad. Para que esta doble enajenación sea superada, el sujeto perceptor debe reconocer su propia deficiencia, posibilitando con ello el surgimiento de lo conceptual.⁵

Este paso de un estadio de positividad pre-crítica (falsa positividad-mundo de la pseudo-concreción) a un estadio de negatividad crítica (auténtica negatividad-mundo de la abstracción) ha sido, desde los orígenes de la preocupación estética, el punto nodal de la beligerancia filosófica. Meternos en la dinámica ancestral de esta beligerancia nos sacaría automáticamente del juego, por lo que no tenemos más remedio que dejar de lado tanto la tendencia kantiana, que centra la dinámica crítica en las deficiencias estéticas del concepto, como la tendencia hegeliana, que relega la determinación de lo sensible en aras de la absolutización del concepto.

Cabe, no obstante, abrir un pequeño paréntesis aclaratorio en torno a una polémica que tal vez

5. “La percepción, una vez que ha sido comprendida como interpretación, permite superar definitivamente a la sensación que ha servido de punto de partida, puesto que toda consciencia perceptiva está ya más allá”. M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, F.C.E., México, 1957.





para los siglos XXX o XL logre alcanzar todo su esplendor (¿podrán los seres macrocéfalos alcanzar con una simple visión telepática toda la realidad en la inmediatez?). Me refiero a la diferenciación mágico-filosófica entre ver y mirar. Así, se puede decir que el hacedor ve, el perceptor- espectador mira y el pensador especula con base en la relación ver-mirar. Si aplicáramos esta sanción emergente a los murales de Vlady, inmediatamente quedaríamos todos —menos él— fuera del juego.

¿Cuál es la diferencia entre el ver y el mirar? Hay dos respuestas posibles: una mágica y otra netamente filosófica. La mágica la da don Juan en sus enseñanzas al aprendiz Carlos Castaneda; el mirar fijaría lo fenoménico, mientras que el ver alcanzaría lo esencial. La filosófica no podía ser de otra manera; tenemos que rastrearla en la nebulosa discursividad de tres o cuatro cultores del concepto. En su *Estética*, Nicolai Hartmann dice: “La genialidad consiste esencialmente en el tipo del ver y que cada nuevo tipo de él hace surgir nuevas maneras del dejar aparecer”⁶. Según Hartmann, el aparecer iría de afuera adentro, mien-

6. Todas las referencias de Hartmann están tomadas de la versión al castellano de su *Estética*, UNAM, México, 1977.

tras que el ver iría de dentro afuera. De aquí que la tarea del arte sea dejar aparecer todo —aun lo que pertenece a las ideas— en lo sensible, y esto es precisamente lo que se llamaría “estético”. Por otra parte, en su obra póstuma e inconclusa editada por Gallimard en 1964 bajo el título de *Le visible et l'invisible*, M. Merleau-Ponty señalaba que ver es palpar con la mirada, y el que ve sólo puede poseer lo visible si lo visible lo posee a él. Por último, en su ya citado *Discurso*, figura Jean François Lyotard habla del ver y del reconocer, y concluye que “aprender a ver es desaprender a reconocer”.

Esta síntesis referencial, a pesar de su apremio, nos permite una apreciación aproximativa al modo en que hemos de ubicarnos ante los murales de Vlady. Si, como decía el sagaz Kahnweiler, la pintura cambia la forma de mirar los objetos y los objetos mismos, al establecer una relación sensciente con los murales de Vlady nuestra forma de mirar va a experimentar una transformación radical, haciendo que el aparecer estético se adueñe del sujeto que percibe, moldeándolo de acuerdo con las determinaciones propias del mundo de la pseudoconcreción. Pero no sólo va a darse una transformación de fuera adentro (el mirar), sino también una transformación de dentro afuera (el ver). Mediante esta doble

transformación, la relación entre lo perceptor y lo percibido arriba a un estadio de crítica superadora que posibilita la salida del mundo fragmentado de lo pseudoconcreto para entrar en el mundo plenificante de lo abstracto.

Así, pues, al enfrentarse con los murales de Vlady el sujeto perceptor tiene que mantenerse necesariamente abierto y fluido, para evitar que al aparecer se cierre en torno a sí mismo impidiendo la manifestación sublimadora del ver. Es desde esta perspectiva dinamizadora que cabe señalar que los murales de Vlady no son el objeto estático de un mirar, sino, más propiamente, el devenir objetivo de un ver. Pero ver, en el sentido que aquí le damos, es un leer, un descifrar y un interpretar; y con ello nos acercamos ya a lo que Hegel consideraba en su *Estética* como la tarea del arte: apropiación de lo extraño. Ahora bien, en la medida en que nosotros nos apropiamos de los murales, los murales se apropian de nosotros. Esta doble apropiación, para que no sea una pérdida, debe ser apropiación crítica; es decir, un tomar de lo extraño aquello que coadyuva a superar las deficiencias de lo propio. De manera que si por un lado los murales sólo existen a través de un ver que los dinamiza, por el otro los murales dinamizan al ver y lo diversifican. Podemos, así,



asegurar que enfrentarse a los murales de Vlady es un acontecimiento transformante: el sujeto que se queda en el mirar se petrifica; empero el sujeto que llega a ver la grandeza y monumentalidad que se encuentra tras la fluidez icónica no podrá evitar que su ver se engrandezca y monumentalice.

Hablamos de un ver educador y dominador de lo sensible. Mas este ver ya no es solamente sensibilidad, es también pregunta que interroga a lo sensible. Ahora bien, la pregunta que interroga a lo sensible es el concepto, y el mundo genuino del concepto es la abstracción.

Siguiendo el decurso natural del juego, hemos llegado a un nuevo estadio; esto es, una nueva totalización. Esta totalización no es ya lo que aparece, la mera fenomenicidad, sino que es una representación conceptualizadora que extraemos de aquel aparecer. Lo que antes se agotaba en lo figural (totalidad pseudoconcreta), se torna ahora en dinámica manifestadora de lo discursivo (totalidad abstracta).

Al tomar los murales de Vlady como una totalidad abstracta, las reglas del juego se alteran. La ubicación, extensión, coloración, configuración y texturación que antes eran las partes determinantes del proceso, pasan ahora a un plano secunda-

rio y ceden su determinación a la estructuración y coherencia abstractas de las partes entre sí y respecto a la totalidad.

Y será aquí, en pleno dominio de la conceptualización cuestionante, donde nos encontremos con un Vlady trascendedor de lo estrictamente técnico en aras de una concientización crítica que sacude implacablemente los fundamentos de la racionalidad.

Spinoza dijo: “Al mundo no hay que aplaudirlo ni compadecerlo, sino comprenderlo”. En sus murales Vlady hace suya esta constatación y torna la necesidad de comprensión en una dinámica desenmascarante. ¿Cómo hacer comprensible la irracionalidad de lo racional? A través de la racionalidad misma. Pero esta racionalidad, al dudar de su origen y fundamentación, es una racionalidad lúcida; es decir, una dinámica conceptualizadora que no deja de estar prevenida sobre su propia condición mistificante. De ahí que lo que Vlady afirma en sus murales sea al mismo tiempo su propia negación crítica. De la misma manera que antes hablamos de una crítica a la barbarización de lo civilizado, cabe aquí hablar de una crítica a la irracionalización de lo racional. Y si en el mundo del mirar y del ver nos referíamos a una totalización técnica que engloba las



diferentes particularidades propias del devenir de lo figural, aquí cabe mencionar una totalización conceptual que engloba la diversidad propia de lo discursivo. Vidente y pensador, razón gráfica y razón conceptual⁷, se funden así en una totalización mural que lleva hasta extremos insospechados la relación y coherencia abstractas de las partes conformadoras.

Hablamos de negación, y hablar de negación es hablar de contradicción; esto es, la dinámica determinante de la totalidad abstracta. En un pequeño texto sobre la negación, inexplicablemente poco difundido,⁸ Freud dice: “La negación es una forma de percatación de lo reprimido”. Esta acepción de la negatividad es, justamente, la que usa Vlady en sus murales para hacer que veamos lo que el proceso histórico ha reprimido. Pero la negación no es una propiedad, sino un atributo; es una atribución que el sujeto hace a la objetividad. Como muy bien señaló Fichte: el yo (sujeto)

7. Véase al respecto el intento pedagógico experimental de Hans Daucher: *Visión artística y visión racionalizada*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

8. En la edición española de las *Obras completas* de Freud, impreso en Madrid por la Biblioteca Nueva, 1968, este pequeño texto está incluido en el tomo II.

pone en el no-yo (objeto) su propia negatividad. La negatividad de la que Vlady nos habla en sus murales es, por tanto, una negatividad que se agota para superarse; es decir, una negatividad que se sabe condenada a fenecer con la falsa positividad que niega.

A estas alturas del juego, en que el esfuerzo discursivo nos acerca al sufrimiento filosófico separándonos de la gozación estética, pareciera que ya no existen reglamentaciones o pautas normativas que impidan que el vuelo del concepto no encuentre su propia limitación. Sin embargo no es así. Basta con que volvamos por un momento al punto de partida del ver cuestionador para que se nos haga evidente el exceso en que incurrimos al entregarnos a la abstracción. El objeto que cuestionábamos hasta llegar a la negación radical no era una existencia en, por y para sí, sino una representación de aquella objetividad inicial que el ver trasladó a nuestra mente.

Lo contradictorio es lo propio de la negatividad, y la negatividad es lo propio de lo abstracto. Durante siglos los cerebros más lúcidos lucharon arduamente por encontrar solución a la contradictoria pugna entre los sentidos y la razón. Vana ilusión: ni lo pseudoconcreto fragmentador, ni lo abstracto mistificador pueden explicar sa-

tisfactoriamente la totalidad del hecho estético. No queda, por consiguiente, más alternativa que arribar a una nueva forma de totalización: la totalidad concreta.

Al tomar la representación mental del objeto por el objeto mismo, el sujeto enajenaba la totalidad del objeto y se enajenaba él mismo como totalidad. La negatividad que aparecía allí como dinámica desembozante de la falsa positividad, aún no era por sí misma una verdadera positividad; derrocaba, pero el concepto; hablaba de carencias, pero de la razón. Sin embargo, por ser dialéctica, esta negatividad reconocía en su propia dinámica la necesidad de su superación concreta; una superación que volviera a la objetividad externa al sujeto de manera plena y autocrítica. En definitiva, hacía falta entender la relación sujeto-objeto como una totalización concreta del proceso estético en tanto origen-resultado.

Como totalidad concreta, los murales de Vlady plantean de raíz una exigencia complementaria que antes no habíamos considerado como indispensable al juego: la “explanación concreta” del proceso de producción. Sin esa explanación historizadora del proceso de producción (sujeto productivo- instrumentos y materiales de producción-objeto producido), la totalidad de la obra

queda al arbitrio de la dinámica interpretante que, por salir del mundo hipotético de la especulación, no tiene otra validez que en, por y para sí misma. La pregunta inmediata es: ¿entonces, qué hemos estado haciendo? ¡Jugar!

Aprehender de los murales de Vlady como una totalidad concreta es conocer concretamente las relaciones y determinaciones de las partes que la conforman (desde los pigmentos y barnices hasta las lecturas que originaron las representaciones iconológicas, de la determinación histórica a lo accidental, etc.); es englobar en una dinámica clarificante lo sensiente y lo racional, el pensar y el hacer, lo discursivo y lo figural. Y esta aprehensión concretizadora más que una detención o encerramiento es un asimiento a la libertad; un dejar el estrecho ámbito de los particularismos para remontarse a la problemática universal. Es desde esta posición que se entiende que los murales de Vlady como totalidad concreta sean inagotables, estén siempre por hacer.

Ahora podemos ya asegurar que jugar es trascender la especulación, reflejar la cotidianidad para superarla, hacer afirmativo el revés de las cosas para trascenderlas. Jugar es, pues, llevar al punto extremo lo dual. Pero el punto extremo de lo dual no es aquí el triunfo de una de las determi-

naciones confrontadas, como hasta ahora se esforzaron en hacernos entender los partidarios de la visión maniquea. El reto de lo dual, y ésta quizá sea la determinación cualificadora de los murales de Vlady como totalidad concreta, es lograr el desenmascaramiento de la falsa positividad de las artes contendientes, de manera que no sea una parte, sino las dos, la dualidad misma como totalidad, la que se someta a un cuestionamiento diversificador y antiabsolutizante. Sólo así se logrará evitar la imposición tiránica y arbitraria de unas partes sobre otras; sólo así la diversidad y la pluralidad podrán alcanzar la determinación del todo evitando que una parte hegemonice su determinación en detrimento de otras partes y de la totalidad misma que las contiene.

Vasari, tal vez el primer crítico de arte con certificado oficial, decía que Masaccio “agujereaba el muro”. Los murales de Vlady nos agujerean a nosotros, nos abren a una visión histórica desgarradora y apasionante; una visión contradictoria y dual, bárbara y civilizada, mágica y tecnológica, discursiva y figural. En definitiva, los murales de Vlady son una totalización concreta de nuestro tiempo.







Tercera aproximación: lo mural

Cuando en 1766 Lessing escribió su *Laokoon*, estaba muy lejos de pensar que este tratado sería de nuevo actualidad dos siglos más tarde. Pero, contrariamente al planteamiento inicial, donde se señalaba que la limitación de cada arte venía dada por la especificidad de su material, la reactualización del discurso lessingiano resalta que la especificidad del arte reside precisamente en vencer la dinámica determinante de la materialidad que le sirve de fundamento. Hablar de la fundamentación material de lo mural es construir un puente histórico que relacione barbarie y civilización en una totalidad que englobe por igual la pintura cavernícola y rupestre con los frescos grecorromanos, los precortesianos, los renacentistas y los del México actual. ¿Y qué es lo que tienen en común estas determinaciones murales que se separan en el espacio- tiempo? Justa-

mente, el hecho de que son intentos, más o menos logrados, por llevar al límite y vencer la imposición estética de la dinámica material; es decir, lograr la unidad de lo subjetivo y lo objetivo en un arte total.

Con la festiva proclamación de los imperativos éticos kantianos, la belleza natural entró en crisis. Esta crisis, que evidentemente nunca cesará de devenir, pareció sin embargo alcanzar su punto cúlmine cuando Schiller y Hegel consagraron el territorio estético como dominio exclusivo del sujeto. Hablar en nuestro tiempo de naturaleza desde un punto de vista estético es hablar de parques nacionales y parajes turísticos, de atardeceres de tarjeta postal y de raquíuticos oasis de verdor en medio de tecnopistas y agroestructuras.⁹ Es por ello que debemos coincidir con Adorno cuando dice: “En lo bello natural el hombre ensalza su propia negatividad como deficiencia... Quien habla de la belleza natural se pone al borde de la peor poesía”. Sin embargo, los paseos al borde de la peor poesía aumentan alarmantemente, y con ellos una excesividad que ensalza lo falsamente natural en favor de una sumisión con-

9. Véase al respecto Gillo Dorfles, *Del significado a las opciones*, Lumen, Barcelona, 1975.

sumista del sujeto. ¿Solución? La relación interdependiente y autocrítica de las partes en una totalidad que aprehenda su deficiencia como pauta de superación.

Desde que dejó su bárbaro enraizamiento, el arte ha tendido a desplazarse hacia la determinación subjetiva en detrimento de la objetividad. Este desplazamiento no sólo nos ha llevado a los excesos conceptualistas, sino que nos ha alejado igualmente de la determinación específica de la materialidad estética. Hasta el advenimiento de la industrialización de los materiales artísticos, el proceso de producción estética era una totalización que reconocía por igual la determinación de cada una de sus partes. Hoy, la determinación del sujeto hacedor ha desplazado completamente de la significación del todo la función de la materia prima y los instrumentos de producción. He aquí por qué el caso de Vlady, que prepara sus materiales con una artesanización cuasirrenacentista, resulta significativamente excepcional en medio de la brutal uniformidad tecnologizante.

Tecnologizar es estandarizar, imponer lo único sobre lo diverso, paganizar lo ritual. En nuestro tiempo la *techné* griega ha sido completamente desvirtuada; arte e industria se han fundido en una negatividad que busca la consolidación

de lo efímero y no la autosuperación. Lo técnico ya no anuncia la verdadera novedad, de la misma manera que lo totalitario no es una auténtica totalidad. Vlady quiso que el libro que presentó inicialmente sus murales se titulara *Un nuevo muralismo*. Aquí, al encabezar esta explicación lúdica, se le dio el título de *Muralismo total*. No sería descabellado suponer una tercera opción emergente que englobara a las dos primeras haciendo mayor énfasis en la ¿desmesura o propiedad? de la intitulación: *Un nuevo muralismo total*.

Veamos con detenimiento si la determinación de las partes nos permite aceptar la calificación de la totalidad. Hablar de nuevo muralismo es hablar de innovación; y hablar de innovación, en la acepción plena del término, es referirse a un proceso de superación donde lo superado y lo superante aparezcan conformando una totalidad abierta y consciente de sus propios límites. Ahora bien, si lo superante es una unicidad que tiende a lo múltiple, lo superado es una multiplicidad que tiende a lo único; es decir, lo superante aparece como unidad totalizadora de la diversidad superada. Referirse a la obra de Vlady como aportación superadora de la diversidad mural es, pues, hablar de una totalización que conlleve en su fundamento a la determinación de los frisos bizantinos y



los murales precortesianos de Tepantitla y Bonampak, los frescos venecianos y las decoraciones coloniales poblanas. Sin embargo, no es esta diversidad superada la que califica los murales de Vlady como unidad superante. Si hasta el siglo XX el muralismo había sido un fenómeno estético universal a fuerza de englobar distintas particularidades, será a partir de dicho siglo que lo universal se esencialice en una de sus particularidades: el muralismo mexicano.

México es, desde ese tiempo en que lo mítico se confunde con lo histórico, la cuna genuina del muralismo. En ninguna otra cultura, como en la mexicana, se ha visto tal derroche de pasión estética totalizadora: pirámides, recintos sagrados, edificios públicos, ciudades enteras amuralladas como expresión de una concepción mural del universo. No debe extrañarnos, por consiguiente, que los más grandes muralistas de nuestro tiempo sean mexicanos. De lo dicho se colige fácilmente que hablar de una totalización mural que supere la diversidad existente es hablar de un muralismo que supere al muralismo mexicano. Pero el muralismo de Vlady es mexicano; de ahí que referirse a una innovación mural sea constatar la superación del muralismo mexicano por sí mismo.

Novedad y totalidad son, pues, conceptos inseparables del muralismo mexicano de nuestro siglo. Pero no siempre lo novedoso fue genial ni lo totalizante satisfactorio. Lo nuevo devino esquema, el esquema costumbre y, como muy bien lo entendiera Hume, la costumbre se convirtió en norma valorativa de las reglas a seguir. Del mismo modo, la concepción primaria del espacio mural como totalidad entró pronto en una fase crítica de desordenación atentadora contra la armonización espaciotemporal originaria (pintura-recinto). Todo esto, aunado a un culto nacionalista muchas veces miope, cuando no lamentablemente ciego, hizo posible el surgimiento de una veneración acrítica y dogmatizante que llevó al muralismo mexicano al borde de su tumba histórica.

Ni el folclorismo turístico-revolucionario de Rivera, que dejaba traslucir una fría habilidad dibujística que a duras penas evitaba la caída drástica de lo aparente; ni el torturante apasionamiento de Orozco, el verdadero disidente; ni los excesos escultopictóricos de Siqueiros, el más atrevido experimentador y el más reprochable ideólogo; ni las aisladas genialidades de Tamayo, poseedor incomparable de los secretos del color; nada de todo este aparato de extraordinaria significación histórica logró perpetuarse en una di-



namización superadora de su origen. Ciertamente que hubo multiplicidad de seguidores, pero fueron meros epígonos; segundidades que nunca pudieron trascender la determinación original. Y no pudieron, justamente, porque se aferraron a lo que de condenable había en el muralismo de los grandes: el maniqueísmo simplista que colocaba a los buenos de un lado (campesinos y proletarios) y a los malos del otro (burgueses y gobierno); el culto enajenante a los héroes, que englobaba en una totalidad precrítica a lo mítico y a lo religioso (lo mítico-místico) estableciendo unos clichés esterilizadores y monotonizantes; una técnica demasiado pobre y primitiva que negaba la intensidad colórica y profundidad lumínica a favor de un empastamiento superficial y uniformador... En fin, todo aquello que en los grandes resaltaba por su originalidad, en los epígonos resultaba francamente caricaturesco.

Con los murales de Vlady se rompe la monotonía y se establece el cambio. Se desmistifica la tradición seudorrevolucionarizante del muralismo mexicano, se estatuye una nueva forma estética de ver, se quebranta la petrificación en apariencia inamovible del realismo simplista y se establece la fluidez de lo diverso como determinación planificante del hacer mural. Transparencia y espesor,

textura y aglutinación, trazo libre y directo con el pincel; en fin, una técnica que representa décadas de búsqueda y acopio crítico; una síntesis que es al mismo tiempo un punto de partida: lo nuevo como totalidad y lo total como novedad.

Los murales de Vlady son universalmente mexicanos; y lo son no solamente por el *made in Mexico* que los garantizaría como producto de exportación, sino que lo son, primariamente, porque llevan así, en su determinación especificadora, la esencia característica de la mexicanidad. México es un país bifronte; por un lado mira hacia la toltequidad y la aztecatoytl como manifestaciones de una cultura y una grandeza que jamás decrecerán, y por el otro enfrenta a lo grecolatino y lo hispanoárabe que da paso a la modernidad. Esta totalización problematizante de lo diverso hace que en México lo universal aparezca como propio y lo propio como universal. Y es gracias a esta totalización abierta y cambiante que la cultura mexicana ha podido alcanzar esa grandeza preconizada por los fundadores de la gran Tenochtitlan. México es el paradigma de lo solar, y los murales de Vlady son, inobjetablemente, una explosión solar. Mas no sólo lo solar es aquí lo significativo; está también la determinación básica de una visión del mun-

do interiorizante y crítica que Vlady heredó de Serge, y éste de lo más auténtico de la tradición revolucionaria rusa.

Al sostener que los murales de Vlady son totalizantes no se hace referencia exclusivamente a lo técnico y a lo iconográfico, sino también, y de manera muy especial, a la determinación de lo conceptual. Si, como se señaló al principio, es difícil encontrar un pintor con la conciencia de oficio y maestría técnica de Vlady, mucho más difícil resultará encontrar a un pintor con la cultura y la preocupación noseológica de Vlady. No creo exagerar al decir que nos hallamos aquí ante un caso de hambre enfermiza de saber. ¿Ese san Jerónimo leonino y bibliotefágico no será acaso el propio pintor?

A la simplificación elementalizadora del muralismo mexicano, Vlady le aporta un aparato iconológico-conceptual que constituye un verdadero prodigio muralístico. Cualquiera que se atreviera a aplicar a los murales de Vlady la metodología formalista de un Wölfflin, o iconológica de un Panofsky, o psicoanalítica de un Lacan, por citar sólo tres representaciones extremas, tendría tarea para toda una vida. A tal punto llega la diversidad conceptual del aparato desplegado por Vlady en sus murales, que es imposible no perderse sin

un proverbial hilo de Ariadna que nos guíe por la inmensidad plástica de este laberinto.¹⁰

No podemos, pues, dejar de reconocer en los murales de Vlady una aportación totalizadora. Pero toda aportación que se pretenda auténtica (aportación concreta) debe partir de y englobar lo superado-derrocado. De la misma manera que toda totalización auténtica (totalidad concreta) debe conllevar como parte a cada una de las determinaciones superadas del proceso. De aquí que en los murales de Vlady la dificultad no resida tanto en fijar la singularidad de lo superante cuanto en rastrear la pluralidad de lo sublimado. ¿Es goyesca la toma de la Bastilla? ¿Es grequiana o giorgionesca la armadura cromwelliana? ¿No nos recuerda la representación andrógina de la revolución cristiana al san Juan Bautista pintado para la iglesia de Santa María Maggiore, donde Tiziano establece la predominancia de los azules, los ma-

10. Cabe señalar, una vez más, la necesidad histórica de una “explanación concreta” del proceso de producción de los murales. En ella tendría que tomarse los murales como una totalidad concreta, explicando su génesis, simbologías, emergencias y accidentalidades. Es obvio que tal explanación corresponde con exclusividad al autor de los murales.



rrones y los grisáceos sobre los demás tonos? ¿No está la fortaleza de la expresividad orozquiana latente en la capilla freudiana? No creo necesario ir más allá con este señalamiento rastreado.

Los murales de Vlady son punto de encuentro y sublimación, de continuidad y ruptura, de afirmación y negación. Por doquiera que analicemos estos 2000 metros de apoteosis pictórica, encontraremos la confrontación dinámica entre lo encerrado y lo abierto, lo verdadero y lo disfrazado, lo pétreo y lo fluido. Cabría, asimismo, llevar la dinámica tensional hasta el extremo y señalar que los murales de Vlady dejan traslucir la conflictividad que subyugó y subyuga a los más grandes hacedores de arte de todos los tiempos: la oposición entre la técnica como perduración y los elementos significantes como cambio y trascendencia.

Vlady está convencido de que el arte del siglo XX sobrevivirá exclusivamente en reproducción. Yo no estoy de acuerdo. Las técnicas de conservación y restauración actuales son considerablemente superiores a las de otro tiempo. De manera que si del arte griego sobrevivió 10%, si todos los frescos exteriores originales de Venecia desaparecieron a varios años de su acabamiento (incluyendo el primer monumento fundamental del arte vene-

ciano del siglo XVI: la decoración por Giorgione y Tiziano del Fondaco de los Mercaderes Alemanes), si perdimos algunas de las mejores obras de Leonardo... ¿por qué tendríamos que esperar un mayor índice de pérdidas en el arte tecnoindustrializado del siglo XX? La respuesta de Vlady es contundente: “desconocimiento de la técnica pictórica y de los materiales”. Pero yo continúo no estando de acuerdo. Se irá una gran parte, quizá la mayoría de la producción original del pasado, empero quedará lo más significativo. Y entre esta significación sobreviviente, los murales de Vlady ocuparán un lugar determinante. De no ser así, la barbarie desdisfrazada genialmente en los murales terminará devorándolos al devorar el todo mismo que los contiene.

En sus Conferencias de 1930-1933, Wittgenstein inició su disertación sobre la estética diciendo que aunque exista algo común a todos los juegos, no se deduce de ello que sea eso lo que queremos decir cuando llamamos “juego” a un juego particular. Pues bien, este juego particular llegó a su fin; mas es un final indefinitivo, un final que no se sabe como tal. Quedan infinitas variantes; inagotables opciones con que continuar el juego. Lo importante: que lo fluido se imponga a lo pétreo para que la gozación lúdica no tenga fin.

Por último, recurro una vez más a la inconclusa y póstuma Teoría estética de Adorno para reincidir en la naturaleza antiabsolutizante de este intento lúdico. Subraya Adorno: “Todo decir sobre una obra de arte es al mismo tiempo un ocultamiento”. Espero que la determinación ocultante de la exposición no haya desplazado la grandiosidad del hecho artístico que le sirvió de fundamento.

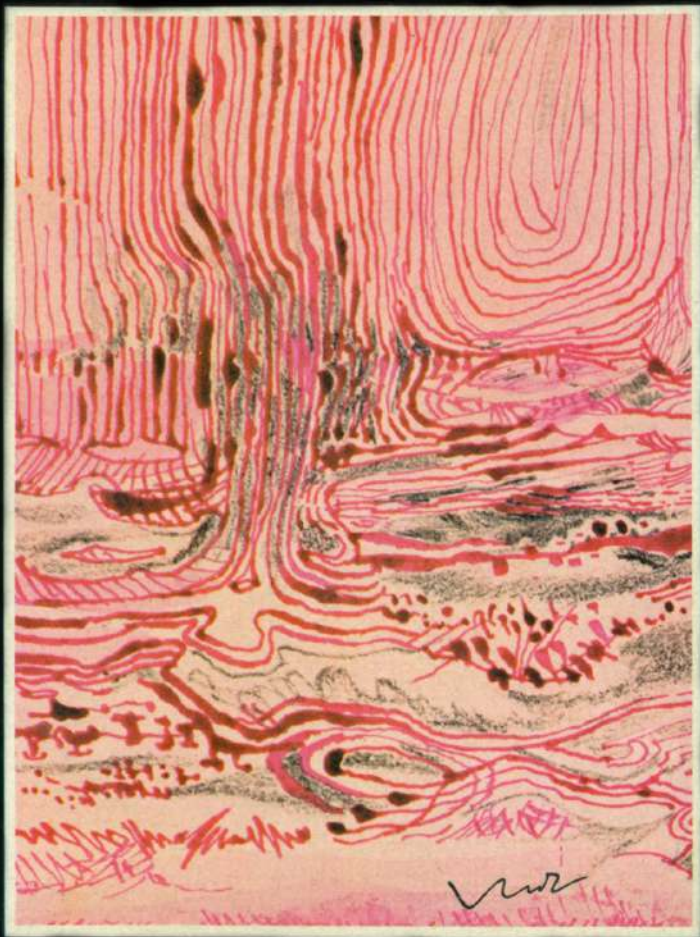
México, invierno de 1984

Vlady

Sobre Leonardo da Jandra

Entrecruzamientos

LEONARDO DA JANDRA



JOAQUÍN MORTIZ

Cada vez es más difícil leer libros de autores nuevos; y sin embargo, estos autores son los que configuran el futuro, que sin ellos no llega.

El libro de Leonardo da Jandra, personaje de por sí novelesco, es una muy buena novela filosófica. Es un libro libre de ataduras: como es novela no es un tratado filosófico, como es filosofía no tiene obligaciones de novela.

Se antoja ver *Entrecruzamientos* como lo fue en su momento *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Pero ya no la revolución mexicana y la urbe híbrida, sino la búsqueda de una identidad en la historia universal de las ideas.

Trópico, pesca, caza, huachinangos con erotismo y colores de Rubens. Y en medio un árbol-biblioteca, un árbol de sabiduría entre cuyas ramas se mueve la trama de la ¿novela?

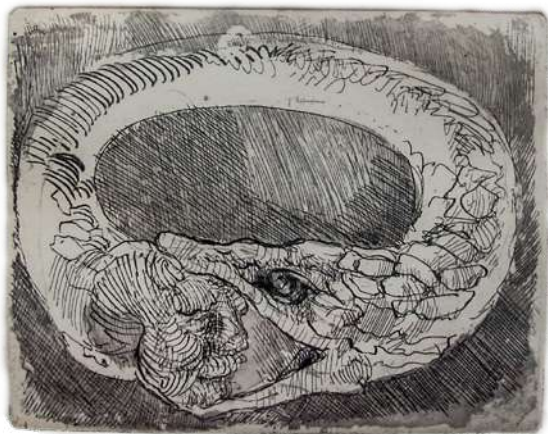
Hay muchas cosas en *Entrecruzamientos*, de todo, pero en especial una notable provocación; una invitación a la reflexión y a soñar una nueva promesa dicha. Otros lo han hecho y aún creemos en sus sueños.

Vlady



Para Leonardo de la Cruz,
en su libro / y para todos /

5
Ene
1986.



México

con afectos de Isabel y Ana

EX LIBRIS

Los temas de Vlady son los mitos y los héroes; pero no los neoplatónicos, sino los de nuestro tiempo. Y los mitos de nuestro tiempo son trágicos, violentos, sanguinarios; de la misma manera que los héroes de hoy son los vencidos, los sin voz, los enloquecidos de ideología y los falsos revolucionarios. Vlady se liberó en sus murales, y con él liberó todas las pasiones indomables de nuestro tiempo; pero las liberó plásticamente, con lo que las dejó atrapadas en la historia para siempre.

LEONARDO DA JANDRA