

# JORNADA LITERARIA

Año V Coordinador: ANDRES SANCHEZ ROBAYNA

Asesores: M. MARTINON, S. DE LA NUEZ, N. PALENZUELA

Nº 185

## Explicación

Haroldo de Campos

no hay un  
sentido único  
en un  
poema

cuando alguien  
comienza a ex-  
plicarlo y  
llega al fin en-  
tonces sólo queda el  
ex  
del punto de  
partida

callejón  
(inténtelo de  
nuevo)

sin salida

■ Versión de Sergio Ramos

## Tradición y utopía

(Final)

E.R. Juliá

Nacido en el 1898, Palés Matos sufrió, en la escuela de los primeros años de ocupación norteamericana, la ofensiva más cruda de transculturación.

Si el realismo es mi tradición como escritor puertorriqueño, el barroco cubano ha sido una de mis principales influencias: También éste trata de fundar la utopía de la apropiación perfecta. Del mismo modo que concibo mi espacio barroco como uno de coincidencia, ámbito donde confluye la historicidad de texturas múltiples, *Paradiso* establece, desde su prosa alucinada, una ilusión de casi absoluto ahistoricismo. La tierra de la ensoñación creada por Lezama surge de la amplificación metafórica y el delirio de la imagen. Mientras Lezama rehúye la emblemática barroca de antiguo parentesco medieval, Carpentier la convierte en el fundamento de su historicismo. La novelística de éste es un museo de señas, cifras y claves históricas. En *Paradiso el historicismo de la lengua se convierte en lava sensorial que casi ahoga la anécdota; aún así el perfil de la familia cubana logra traspasar la asfixiante coraza de la aplicación metafórica, esa gnosia absoluta anhelada por el católico asmático.*

El afán de la textura, el regodeo en la textualidad, no niegan la posibilidad de ese realismo tan necesario para mi circunstancia puertorriqueña. Prefiero evitar la disyuntiva casi trágica de nuestro mejor pintor decimonónico. Francisco Oller, seguidor puertorriqueño del impresionismo francés, amigo del también caribeño Pisarro y maestro de Casagemas, su-  
namente las sutilezas cromáticas aprendidas en la lejana Francia. Pintó amorosamente las haciendas del país y sus cielos luminosos, las pulposas frutas, sus campiñas despejadas. Un día comenzó a pintar un enorme lienzo que tituló *El Velorio*. Aquella obra monumental fue rechazada por los impresionistas. Estos insistían en que Oller había vuelto a un realismo pedestre. Sin duda hay algo de eso; pero también nuestro pintor intentó componer, en un espacio pictórico, la alegoría de una sociedad en crisis. El entierro de un niño, la ceremonia del baquiné, se convertía en crónica y juicio de las taras ancestrales. Quizás los franceses no necesitaban un buen pintor impresionista más. Nosotros, los puertorriqueños, necesitábamos que alguien conjugara, en un lienzo de fundación, lo narrativo con lo emblemático, la justa imagen plástica del ancestral delirio colonial, esa tendencia a la exaltación y el desvarío, ya observada por el cronista francés Ledru a fines del Siglo XVIII. La pintura francesa perdió un buen pintor impresionista; nuestra pintura logró un realismo que pronto repararía en *La Charca*, una de las obras capitales del naturalismo latinoamericano.

Como hemos visto, el peligro mayor de mi tradición es que aún está por hacerse. La inclinación al realismo puede hacernos olvidar la lección fundamental: El espacio narrativo tendrá que ser de congregación y celebración de todas nuestras voces; la historia colonial nos obliga a la carnavalización del lenguaje, a la descomposición de la forma, a la búsqueda de un espacio vacío y aún en el límite del lenguaje encuentra un sentido en la inmensa quietud de la noche insular. Corremos hacia el lugar del Absoluto en la cercanía del no-ser valeryano y el trayecto mismo nos devuelve ante el lugar del signaje pictórico. En esta huella de la imagen brota otro sigiloso laberinto: la visión «isolada» antes de convertirse al espacio de la forma. Se acerca, huye, invade... Un suerte de otredad bulle irreconciliable con la superficie oscura de este signo. La ausencia en el pensamiento cobra energía y se desliza en la forma. Objetos y fragmentos de la realidad —o de su metáfora— abolidos para intentar el gran salto adelante. La pintura se nutre aquí de lo que llamó Roland Barthes grado cero: el camino hacia todas las sobrenaturalezas. El lenguaje en busca de su lugar de gravitación. No es de extrañar que en este proceso la pintura de José Herrera ocupe el espacio último de la forma: el instante en que éste rehúye el proceso del infinito azar. Acaso pueda evocar a Jorge Luis Borges y su «Jardín de senderos que se bifurcan» e interrogarme sobre las rutas propuestas en su obra: el pensamiento como proceso o la imagen proponiendo la reconstrucción de la Idea. Me acuerdo de una frase de Sol Le Witt: «Resulta en ocasiones más interesante contemplar el proceso que la obra final». Los diversos estados de esta evolución creadora ingresan en la forma, pero el recinto inaugural en que construye su obra está en la bóveda celeste. Constelaciones u orificios por el que el pensamiento se precipita al vacío.

Hace algunos meses, cuando visitaba el estudio de José Herrera, le comentaba aquella concepción de Ortega según la que toda adquisición del pensamiento presupone un lugar de dominio y con ello la posibilidad de avanzar hacia zonas más profundas del pensamiento. José Herrera se acerca a su mesa, toma un libro de John Cage, y lee: «Dicen que la música totalmente determinada y la música indeterminada suenan igual. Yo visité a Hamada. Levantándose del entorno, dijo: No me interesan los resultados: sólo seguir adelante. El arte está en camino de llegar a lo suyo». Ciertamente, la praxis pictórica de José Herrera extiende antes de abandonar la forma un amplio itinerario en su sentido dialéctico: sucesión numérica de procesos que toman conciencia de sí en busca de la síntesis. Un jardín de senderos que se bifurcan o, mejor a la inversa, el orificio hacia los que estos avanzan.

Paul Valery en un ensayo sobre *Le cimetière marin* hablaba del carácter inconcluso del lenguaje y la creación poética: un problema que a pesar de su visión matemática le impedía acceder a la obra como axioma perfecto, de tal manera que ésta no era nunca una «cosa acabada», sino más bien abandonada. Es este el proceso que conduce a los cuadros de José Herrera, pero sus texturas revelan desde la forma un es-

## Ensayo dual para una exposición

Nilo Palenzuela

### I CONTINUIDAD DE LA FORMA: SIMAS

La mirada se precipita por el espacio vacío y aún en el límite del lenguaje encuentra un sentido en la inmensa quietud de la noche insular. Corremos hacia el lugar del Absoluto en la cercanía del no-ser valeryano y el trayecto mismo nos devuelve ante el lugar del signaje pictórico. En esta huella de la imagen brota otro sigiloso laberinto: la visión «isolada» antes de convertirse al espacio de la forma. Se acerca, huye, invade... Un suerte de otredad bulle irreconciliable con la superficie oscura de este signo. La ausencia en el pensamiento cobra energía y se desliza en la forma. Objetos y fragmentos de la realidad —o de su metáfora— abolidos para intentar el gran salto adelante. La pintura se nutre aquí de lo que llamó Roland Barthes grado cero: el camino hacia todas las sobrenaturalezas. El lenguaje en busca de su lugar de gravitación. No es de extrañar que en este proceso la pintura de José Herrera ocupe el espacio último de la forma: el instante en que éste rehúye el proceso del infinito azar. Acaso pueda evocar a Jorge Luis Borges y su «Jardín de senderos que se bifurcan» e interrogarme sobre las rutas propuestas en su obra: el pensamiento como proceso o la imagen proponiendo la reconstrucción de la Idea. Me acuerdo de una frase de Sol Le Witt: «Resulta en ocasiones más interesante contemplar el proceso que la obra final». Los diversos estados de esta evolución creadora ingresan en la forma, pero el recinto inaugural en que construye su obra está en la bóveda celeste. Constelaciones u orificios por el que el pensamiento se precipita al vacío.

Hace algunos meses, cuando visitaba el estudio de José Herrera, le comentaba aquella concepción de Ortega según la que toda adquisición del pensamiento presupone un lugar de dominio y con ello la posibilidad de avanzar hacia zonas más profundas del pensamiento. José Herrera se acerca a su mesa, toma un libro de John Cage, y lee: «Dicen que la música totalmente determinada y la música indeterminada suenan igual. Yo visité a Hamada. Levantándose del entorno, dijo: No me interesan los resultados: sólo seguir adelante. El arte está en camino de llegar a lo suyo». Ciertamente, la praxis pictórica de José Herrera extiende antes de abandonar la forma un amplio itinerario en su sentido dialéctico: sucesión numérica de procesos que toman conciencia de sí en busca de la síntesis. Un jardín de senderos que se bifurcan o, mejor a la inversa, el orificio hacia los que estos avanzan.

Paul Valery en un ensayo sobre *Le cimetière marin* hablaba del carácter inconcluso del lenguaje y la creación poética: un problema que a pesar de su visión matemática le impedía acceder a la obra como axioma perfecto, de tal manera que ésta no era nunca una «cosa acabada», sino más bien abandonada. Es este el proceso que conduce a los cuadros de José Herrera, pero sus texturas revelan desde la forma un es-



José Herrera y Luis Palmero

tante de identidad, producto del paladar del intelecto. Pienso en Pessoa reconociendo instantes otros de la identidad, de la obra, en una radical negación. La poética continúa siendo una obstinación esencial.

Entre los signos elegidos e ideados por la pintura de José Herrera surge la linealidad arquitectónica, una vertiente de su lenguaje que recibe aquella visión neoplasticista en la que desde la misma acción pictórica se propone una intersección de fronteras en el arte. Es esa misma actitud que podemos apreciar por ejemplo en la obra de Manuel Pardo. En Herrera sin embargo la constructividad de sus líneas se desliza desde un paisaje rural, metafísico, hacia el espacio cromático del que brota su misma pintura. En *Dual* José Herrera exponía una obra monocromática en las proximidades del negro, una obra que evocaba analógicamente a Reinhardt y sus signos interiores o a Rauschenberg y su *Pintura negra*, también los pliegues internos. Es en la presencia de este color que suena, como dijera Kandinsky, como «una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo» sobre la que se reconstruye el lenguaje. Un signo arquitectónico creciendo desde el vacío, edificándose en una evolución invertida. Tragicidad de la forma. No es de extrañar que para Herrera las fronteras entre la gestualidad o la pintura plana, monocromática, queden abolidas. Su obra podrá evocarnos analogías, mostrarnos la libertad gestual de De Kooning o la constelación oscura de

guaje. Más que el acto de pintar como una caída «en el vacío» del que nos habla advierto una suerte de valencia lingüística: un imán sobre la quietud de la noche-insular.

### II ARTE AEREO DE LUIS PALMERO

En Luis Palmero la pintura se sitúa en la espiral. Las voces de la imagen, secretas o al borde de una situación táctil, juegan siempre al espejo, entre la *Nada* y el intelecto. El proceso en Luis Palmero encuentra su lugar en una cinta dialéctica: la imagen siempre halla su espacio. Más que magia del lenguaje, diría luminosidad del gesto. Si su pintura encarna la sutileza oriental, elige, más que su filosofía, la imagen nítida de *hai-kai*. Nitidez absoluta del lenguaje: recinto de luz. Pintura que carece de la tragicidad del pensamiento o, lo que es lo mismo, aún en su presencia, es posible una puesta en escena. Una imagen: un caracol. Una superposición: un espejo. Evoco aquellas palabras de Mallarmé en *Igitur ou la folie d'Elbehnon*: «Ha sonado para mí la hora de partir, la pureza del espejo se establecerá, sin el personaje, visión mía». Pienso en la transparencia de su pintura o, como dijera el poeta francés, en esa ficción que «se dirige a la inteligencia del lector, que por sí misma pone las cosas en escena». Signo ascendente del lenguaje en que leemos la escenografía de la forma. Elegimos la pintura asociada y

tiendo la utilidad de una escalera en posición vertical. Esta sirve para subir a través de sus líneas y ver un único paisaje». De nuevo imagino un caracol y descubro la forma misma: el caracol mira en su interior y denuncia la presencia de una ruta que avanza y dibuja su misma figura. Luis Palmero encuentra en sus cuadros un lenguaje. Habita en una región en que la luz bulle todavía.

Si pensamos en la pintura como una sucesión de imágenes negándose entre sí dialécticamente, podemos entender la ruta seguida por Luis Palmero. Color, letra, caracol, escalera. El lenguaje se levanta y propone de manera constante una *escena* antes de perderse bajo la corteza con que nos invoca. Allí donde la *Nada* atrae la forma, ésta emite aún un golpe de dados. Digámoslo con Mallarmé: «La ficción aflorará y se disipará, rápido, siguiendo la movilidad de lo escrito, alrededor de las pausas fragmentarias de una frase capital introducida a partir del título y continuada. Todo sucede, mediante un escorzo, en hipótesis. Se evita el relato».

He introducido en esta serial visión del proceso de Luis Palmero el término *letras*. Ciertamente, la escritura que introduce aislada en su obra impone una trascendencia signica: un sentido secreto. Recordemos a Jliébnikov y Maliévich desentrañando el *alfabeto del espíritu* en una *lengua estelar*. O en Rimbaud ampliando el lenguaje, acercándolo a la pintura en «Voyelles». Hace unas semanas aparecía en *JORNADA Literaria* un artículo de Alberto Pimenta en el que mostraba a la poesía y la pintura aproximándose por diversos caminos. Esta utilización conviene en Luis Palmero a aquel gesto al que me he referido. Forma parte del proceso que desde su exposición *Iridio o un pasillo de sol oriental* (1983) se muestra como una poética de la verticalidad. Un eje vertical, ascendente, aéreo. Cuando Gaston Bachelard escribe sobre tal poética en *El aire y los sueños*, nos dice: «Dicha verticalidad no es una metáfora vana; es un principio de orden, una ley de filiación, una escala a lo largo de la cual se experimentan los grados de una sensibilidad especial». Bachelard señala, además, la presencia de metáforas axiomáticas que llevan en sí una operación espiritual. Es éste un signo de su pintura.

Luis Palmero elige su espacio de gravitación. Ejerce una lectura crítica de poéticas esenciales del arte contemporáneo. En su serie *Aereocintas* no será difícil hallar un diálogo abierto con la obra de Yves Klein o con la lateral verticalidad de cierto Barnett Newman. Recuerdo el *Monocromo Blu* de Pier Paolo Calzolari, tan cerca y, sin embargo, tan lejos de la obra de Klein. Tampoco se hurta en Luis Palmero la absorción de una específica tradición insular. En sus constelaciones rojas se agita aquel sentido de la luz de la naturaleza atlántica que vislumbraba Agustín Espinosa en los cuadros de Jorge Orosco. En su