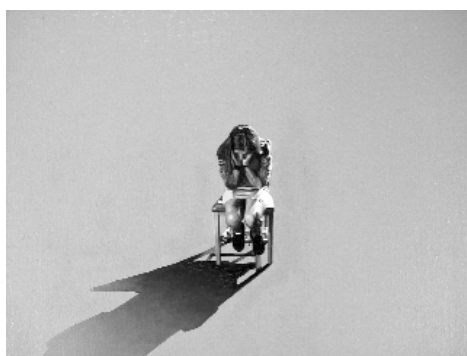


Cuadro \times cuadro

de Teresa Zimbrón

Salvador Gallardo Cabrera



Gran sala rectangular de altos muros blancos que fluyen hacia arriba hasta fundirse con las enredaderas de hierro del techo. Sala inabarcable, vacía, salvo por un círculo de mamparas blancas y un televisor que trunca la circunferencia y abre un hueco. Ese hueco es una entrada; un guiño del círculo encantado.

En las mamparas, un políptico de ciento ocho piezas se extiende con suntuosa

obsesión; banda de transmisión desplegada circularmente. Su progresión tiene una forma serial; pero aquí el acceso a la serie no hace referencia a la búsqueda de información en función del lugar de cada cuadro en la serie —como cuando cada cuadro refiere el sentido de los anteriores y es de un grado superior porque conlleva mayor información. Lo que se juega en el desplazamiento de la serie es la posibili-

dad de provocar en ella la aparición de otra serie divergente, de un correlato. Para Teresa Zimbrón (Ciudad de México, 1953) la forma serial es siempre multiserial.

Una niña aparece dentro del círculo. Lleva un jersey gris, una falda blanca, unas calcetas blancas y unos tenis negros. Con los brazos cruzados en la espalda inicia un movimiento de traslación. El eje de su movimiento es

una silla color café con ocho barrotes en el respaldo. Un glifo de luz la sigue.

Las series son complejos de relaciones, agregados de fuerzas simbiotas. Los simbiotas se forman con elementos asociados de especies diferentes; las series se componen por materiales en transición, líneas de contraste, historias y gestos de recorridos, puentes invisibles tendidos entre distintos dominios de sentido, tensores de repetición, gramáticas olvidadas y sintaxis nuevas, efectos de prolongación, artefactos progresivos, visiones, vistas parciales soldadas unas con otras, luego desmembradas y vueltas a unir de otra manera; runas sin conexión alguna—la insularidad permite hacer alianzas insólitas. Cuando alguno de esos elementos circula en una superficie de aparición podría creerse que una serie inumpe, que se insinúa en trazos de invocación (la línea pictórica rupestre de un berrendo en movimiento paulatino bajo un resguardo rocoso de la sierra de Santa Marta, Baja California Sur), en los relatos de resolución lineal (las narraciones míticas de iniciación), en los efectos que se despliegan por plegamientos (los paños de los arcángeles pintados por Cristóbal de Villalpando), en las armonías que se basan en la reiteración de la inversión en la relación con los intervalos (los polifonistas del Renacimiento). Pero lo serial es un fenómeno contemporáneo que no se agota en la progresión ni en la repetición. Las series se establecen a partir de la simbiosis de diferentes estructuras de orden y se dilatan mediante múltiples interferencias: distorsiones de imágenes, espacios aleatorios, perversión—por rizamiento—de la línea progresiva, introducción furtiva de nuevos ritmos, disolución de las historias, laberintos fragmentados, inestabilidad por metamorfosis. Entre nosotros, Manuel Enríquez creó en los años cincuenta las series más bellas y, en el mundo musical contemporáneo, abrió el lenguaje serial hacia nuevas dimensiones.

La niña recorre el círculo radiado. En su trayecto, ralentizado por un mecanismo de transición controlada, es posible advertir las flexiones en las piernas cuando da un paso, las calcetas subiendo y bajando, las agujetas de los tenis desamarrándose. De

espaldas a la silla destrenza los brazos y se sienta.

¿Cuál es el nexo entre los ciento ochocientos treinta y tres centímetros que forman el políptico? ¿Se enlazan por el movimiento sucesivo de una imagen? No, pues no encontramos un concepto que funcione como bastidor general. No existe una jerarquía de los cuadros y el único sentido de continuidad discursiva se trastoca, desde el comienzo, con la intrusión del correlato a la traslación de la niña: la serie de las sombras. Teresa Zimbrón compone un ritmo creativo de cristalización y disolución; al margen de la serie de la niña, en otro lugar, crecen las sombras, interfieren con la primera serie, abren estratos imprevistos, cierran planos. Cada cuadro próximo y distante respecto del cuadro de al lado. Por obra de la superposición de las series, por obra de las unidades temáticas fraccionadas. Entidades móviles cuyo nexo es una relación espacial. En el movimiento de traslación de la niña, su sombra y la de la silla juegan sus propios trayectos. Alicia nos mostró que los espejos producen aberturas; la niña-en-camino-de-ser-tragada-por-la-tierra nos muestra que las sombras no sólo aspiran a doblar un cuerpo. En cada cuadro, las sombras tienen sus propios trayectos que contar, sus propias combinaciones.

Sentada, la niña apoya los pies sobre el travesaño de la silla, luego se lleva las manos al rostro. Desolada y atrapada por la luz. Se incorpora para seguir su traslación. Al girar sobre su eje una sombra se alarga por lo que los brazos ondulan a su costado. Con la mano derecha en el respaldo de la silla abre el compás de las piernas, se sienta a horcajadas, de pechos al respaldo. Así sentada se transforma en la sombra de una figura que vela a su lado.



No faltará quien hable de la paciencia que tuvo Teresa Zimbrón para pintar ciento ochocientos cuadros con modos de transposición limitada; modos que pueden transportarse pero no repetirse—el que por grados pasemos de un cuadro a otro no impide que haya una diferencia de naturaleza entre ellos. Pero la paciencia no es nada. Lo que se percibe es la urgencia de crear una imagen que siempre puede escapar al plan de la obra. La urgencia como una pregunta repetida en cada cuadro; urgencia de cristalizar el sentido de la serie y de disolverlo al mismo tiempo. Para que el universo serial se esfume, se consolide borrándose a sí mismo, y adquiera así toda su potencia.

Sigo con un ademán retórico los cuadros de la serie. ¿Cuántas sesiones necesitó la pintora con su modelo? ¿Cuántas fotografías tomó para imaginar su secuencia? ¿Qué películas vio, qué *comics*? ¿Cómo llegó al número ciento ochocientos: por una cábala, por una convicción matemática, por el azar bendito o alguien se lo regaló en un sueño mántico? ¿Cómo hizo para pintar una serie con instrumentos tan lentos como el óleo, la tela, los pinceles?

Desde el cuadro número noventa la tierra comienza a abrirse. Se rasga para tragar y se va cerrando conforme traga a la niña sentada en la silla. Una sombra que asiste al hundimiento ciñe como un halo su cabeza. Al final.

En el televisor que abre un hueco en el círculo de mamparas la serie corre a la velocidad del video. Cuadro por cuadro: ahora la recta es el círculo perfecto y éste, al cerrarse, se vuelve de repente recto, lineal. La serie ha cumplido una de sus órbitas. Ya comienza en otra parte, siempre diferente. De nuevo. [■]

