

# MIRCEA ELIADE, RELIGIÓN Y VIDA, PASIÓN Y PAZ, EN LA PINTURA DE ROMEO NIRAM

Begoña Fernández Cabaleiro  
Universidad Autónoma de Madrid

## **La obra escrita de Mircea Eliade en la pintura de Romeo Niram**

Mircea Eliade (1907- 1986) fue un escritor prolífico. Sus textos, de riqueza insondable, han sido lecturas constantes para Romeo Niram. El artista se asoma a lo insondable del pensamiento de Eliade. La vida de Eliade tiene un principio, un principio intelectual en la India. A partir de ahí la hondura de su pensamiento pone en contraste continuo Oriente y Occidente. El final es Chicago. Porque también los grandes tienen final.

En una serie de doce pinturas Niram pinta la riqueza escrita por Eliade. Religión y vida. Vicio y virtud. Pasión y calma. Pero no es una pintura más. Es una pintura pensada como un libro -como los numerosísimos libros que escribió Eliade- en el que la escritura adopta la forma de cuadros. Niram nos da sólo una semblanza centrada en la etapa portuguesa de Eliade que ya, sin embargo, contiene las claves del pensamiento del historiador. Leyendo las claves artísticas, la “gramática” de Romeo Niram, nos adentramos en el pensamiento de Mircea Eliade.

## **Pintada como un libro**

La serie pintada comienza, por tanto, como la lectura de un libro. Un libro pintado. El que Eliade nunca pintó y que tampoco escribió Niram.

Como un libro. Donde cada pieza enlaza con la siguiente, cada párrafo con el anterior, cada página forma parte de un capítulo y las notas al pie completan los contenidos. Es la gramática del conjunto. Parece que estamos hablando de una obra literaria pero es en realidad pintura. Un libro tiene portada y contraportada, capítulos, páginas, notas.

## ***Chicago***

La portada comienza con el artículo “Brancusi y el deseo del vuelo”, publicado en *Niram Art*. Es la última imagen de Mircea Eliade. Y todo su cuerpo es su diario. Eliade va a desaparecer. Su diario será entonces su cuerpo: “Pienso de nuevo en la razón de ser

del diario de un escritor. Gide, Jünger y los demás escriben su diario para que sea publicado un día; como un libro cargado de “mensajes” (...). Escribo para poderme releer más tarde. Escribo para reencontrarme, para recordar los momentos inútilmente perdidos. (Todos los momentos están irremisiblemente condenados, a pesar de nuestro empeño por salvarlos)” ELIADE (1979: 129). Sebastián, el amigo judío de Eliade. La religión y la figura femenina que alza el vuelo a sus pies inspirada quizás por “el deseo de vuelo” de Brancusi. A su lado, Chicago simbolizado en su edificio. Es el Chicago de Eliade, de la última etapa de su vida y de la declaración recogida en la Constitución americana, “El arte no tiene utilidad” a raíz del obstáculo surgido en la aduana para la entrada de unas piezas “extrañas” de Brancusi que se querían hacer pasar por esculturas. La escultura de Brancusi los une.

La contraportada, (**India**). El libro termina con un artículo -“Ejercicio de admiración”- que da paso a la que será la siguiente serie de cuadros sobre Cioram. Es el mismo artículo que leía Eliade cuando falleció con una sonrisa en los labios. Curiosamente el libro de Niram comienza con el final de Eliade y termina con sus inicios. Es la forma en que Niram “lee” la vida de las personas. Conocemos a cada uno en su final, en el momento último más reciente que está viviendo. A partir de ahí, nos adentramos en su pasado y abarcamos su vida. Eliade y Maitreyi. La India. Eliade vestido de monje budista, aparece tres veces. (1) La sombra de una gran mujer. (2) Eliade y la plenitud que fue para él la India, el pensamiento oriental. (3) Eliade anciano. Maitreyi, cuatro. (1) Ella, la mujer. (2) Ella fue la India para él. (3) Ella, un gran amor. (4) En ella los ojos de Miss Pogany:

“...Toda nuestra educación (occidental) escolar o extraescolar. Tiene cada vez más en cuenta la Historia o la cronología. Esto me hace pensar en otras culturas, en la cultura hindú, por ejemplo (la cultura tradicional) (...). Esta indiferencia por la cronología es general y tiene un sentido profundamente filosófico (...). El joven o la joven aprenden a andar, a saludar, a comer, a hablar, a rezar, etc (...) ¿En qué medida la mujer (occidental) que ha aprendido quién es Atila y sabe en qué siglo vivió es superior a la joven india que sabe comportarse ante su familia y ante los extranjeros, que sabe lo que significa el amor y la sexualidad, que sabe como hay que mirar el cielo, las aguas, la tierra, cómo cortar flores, cómo

dirigirse a los árboles y tantas otras cosas? ¿Quién está mejor informado y de qué manera sobre el ser o sobre el hombre?” ELIADE (1979:126-127).

Los dos, Maitreyi y Eliade, suman siete. Ella, Maitreyi, figura una vez más porque era más, más importante que él en aquel momento en la India. Número de la plenitud. La plenitud de una relación medida por lo que aportó a cada vida individual.

Al final, la crítica: *Lumea*, “O xornal portugués de Romeo Niram”. Obras de “Ensayo sobre la lucidez” cuestionadas por posibles errores en la interpretación de Eliade hecha por Niram.

Y... el dedo de Niram. Nada lo identifica esta vez. En este caso, es el pulgar que sostiene la imagen que el pintor está copiando. Pero es también el dedo ejecutor que extiende la pintura.

Como siempre que se adquiere un libro, después de ver portada y contraportada nos adentramos en las páginas.

### ***Pessoa***

Retratos sobrecogedores. ¿Dónde está Eliade? En el agua. En el río. En el laberinto. ¿Qué simboliza el agua? Es el río. Quizás el agua del Ganges que marcó la vida de Eliade junto a Maitreyi. El agua que Niram quiere mirar cuando pinta. Está por todas partes. El agua del Tajo que Eliade contemplaba desde la plaza del Comercio de Lisboa. Y el laberinto. El laberinto es un símbolo. Símbolo de los pensamientos antes de que estos hayan sido expresados con palabras. Es algo que tiene su fuente de riqueza en la espiritualidad humana que está más allá del mundo fragmentado que limita al hombre moderno.

“Un día no lejano, Occidente no solo tendrá que conocer y comprender los universos culturales de los no occidentales, sino que, además, se verá obligado a valorarlos como parte integrante de la historia del espíritu humano” (ELIADE 1979).

El agua se pierde entre el laberinto y a modo de laberinto se fragmentan las imágenes recordadas. Para Eliade (*Tratado de la Historia de las Religiones*), el agua es una de las hierofantas o manifestaciones de lo sagrado, esenciales en las culturas arcaicas. Lo líquido es receptáculo que contiene los gérmenes que luego florecerán mediante el acto creador de los dioses.

Es la visión simbólica del agua que regenera y crea vida. Todo comienza en naturaleza líquida. Fertilidad de lo húmedo. Aguas que simbolizan todas las virtudes,

fuente y origen -matriz- de todas las posibilidades de existencia. Cimientos del mundo entero.

Yo era poeta. Sentía,  
Soñaba. Tiempo divino  
de sentir y de soñar.  
Y ser poeta es vestimos  
túnicas de luz, oír  
la voz que nos va trazando  
todos los caminos.  
Soñar sin saber cantar.  
Errar por el laberinto...  
(HIERRO 1994: 306-307).

Cuando quiere retratar, Niram pinta como recuerda. La imagen entonces, al formalizarse, se fragmenta. Sólo son nítidos los recuerdos más definidos, boca, ojos... El resto es laberinto y fragmentación. Para Eliade el laberinto es también, a veces, una defensa, defensa mágica construida para guardar un tesoro, un significado. En este caso el tesoro que creó una amistad. Mil reflejos cristalinos desdibujan el rostro que, a su vez, conserva la mirada acariciante del amigo que lo pinta. Porque *Pessoa* es también el retrato de una gran amistad. El agua sagrada del río de la vida, recoge en toda su nitidez la riqueza fructífera de ese encuentro través del que el mundo de *Pessoa* se abre para Niram. Origen de una larga vida creadora, las aguas ofrecen una unidad no fragmentada de los rostros que contiene toda la riqueza de esta amistad.

¿Cómo entender esta doble visión del retrato (completo) en agua y en fragmentación? Igual que el laberinto, el agua también simboliza aquí la regresión a lo preformal. Frente a la fragmentación que impone el retrato elaborado, racionalizado, el agua es regeneración. Es un nuevo nacimiento porque la inmersión aumenta las posibilidades creativas, “fertiliza”. El análisis, sin embargo, fragmenta, descompone en elementos separados lo que en sí mismo es una unidad.

¡Ay si pudiéramos abrir los ojos  
y ver el agua  
desnuda y libre, virgen de historia,

Cada mañana!  
¡Ay si pudiéramos  
no ver la carga  
que trae a cuestas!

Carga que abrumba nuestras espaldas:

Todo el pasado, todo el futuro...

(HIERRO, J. 1974: 46-47)

*Lima de Freitas* nos introduce en el pintor portugués del laberinto, el que escribió sobre el laberinto a petición de Eliade. Desde la ventana, Freitas “firma” su cuadro, *Pedro e Inés*, versus, Eliade y Nina en la obra de Niram y en la casa de Niram que les sirve de escenario, enlazada con el palacio de la Plaza Rossio. ¿Por qué se unen “dentro” y “fuera” siendo uno solo? ¿Por qué el suelo es agua y es azul como el cielo? ¿Por qué la decrepita arquitectura interior enlaza con la esplendidez de lo neoclásico? La grandeza que ofrece todo el mundo de la cultura contrasta con el pobre mundo cultural en que se ve obligado a vivir Eliade, “...La pereza mental, el abandono de mis manuscritos y notas en Oxford, **la pobreza intelectual de Lisboa**, todo eso me amenaza como una lenta degradación...” (ELIADE 2001).

Análisis psicológico que mezcla sueños y realidad (como en la vida y los escritos de Eliade). Surrealidad, podríamos decir, pues es importante considerar en este sentido y poner en contacto la relación entre el pensamiento surrealista y las teorías de Jung sobre los símbolos de la mente inconsciente.

El laberinto, reducido, está a los pies de la Estatua de Don Pedro. Laberinto y agua otra vez. La estructura arquitectónica formal se magnifica

¿En dónde estás, por dónde  
te hallaré, sombra, sombra,  
sombra?...

Pisé las piedras,  
las modelé con sol  
y con tristeza. Supe  
que había allí un secreto  
de paz, un corazón  
latiendo para mí.

Y qué serías, sombra,  
sombra, sombra; qué nombre,  
y qué forma, y qué vida  
serías sombra. Y cómo  
podías no ser vida,  
no tener forma y nombre.

Sombra: bajo las piedras,  
bajo tanta mudez  
-dureza y levedad,  
oro, hierba-, qué, quién  
me solicita, qué  
me dice, de qué modo  
entenderlo... (no encuentro  
las llaves). Sombra, sombra,  
sombra... Cómo entenderlo  
y nacerlo...

De pronto,  
deslumbrantemente,  
el agua cristaliza  
en diamante... Una súbita  
revelación...

(HIERRO 1974: 406-407)

Y ese mundo fragmentado se divide en dos elementos de contraste: La gran estructura arquitectónica de su obra intelectual junto a la decrepitud de una estancia y a la pobreza en que vivía Eliade,

“Soy un escritor, un orientalista y un historiador de las religiones, obligado a llevar una vida de estudiante pero no necesariamente una vida de emigrado” (ELIADE 1979: 8). Es significativo, a la hora de aclarar esta “decrepitud” material de la estancia de Eliade en Portugal, la afirmación que

hace en su *Diario Portugués*, publicado en Barcelona por Kairos S.A. en 2001. En la página 11, recién llegado a Lisboa, escribe: "...La pereza mental, el abandono de mis manuscritos y notas en Oxford, **la pobreza intelectual de Lisboa**, todo eso me amenaza como una lenta degradación..." (ELIADE 2001: 11).

Es también el llanto constante por la pérdida Rumanía: "El hecho de pensar y crear me libera de todas esas pesadillas. Si no me sintiera tan rumano, tal vez podría sentirme indiferente sin dificultad (...) pero Cornelius Codreanu hizo de mí un fanático rumano. Siempre que me enfrento con la historia y no con lo absoluto, no puedo pensar en nada sin tener presente a mi pueblo" (ELIADE 2001: 62) Llanto siempre silencioso: "Todo me parece inútil y absurdo si un mundo nuevo va a nacer a costa de la desaparición de Rumanía como estado y como nación. No me interesa ningún paraíso terrestre si tiene que crearse con el sacrificio de mi nación". (ELIADE 2001: 69).

El paño ensangrentado anuncia a Raskolnikov. *Dostoyevski* está entre las lecturas favoritas de la juventud de Eliade. Raskolnikov es la profunda psicología retratada por Dostoyevski. La locura del asesino. La decrepitud material junto a la enajenación mental. El hacha asesina y la mirada aterrada se mezclan con Van Gogh y la locura del pintor. El escenario de la locura es el lugar donde trabaja Niram. El techo se quiebra desgastado, agotado de mirarlo tratando de recordar lo que se desea pintar pero la imposibilidad de la memoria nítida deja el laberinto de Niram cerrado por los obstáculos para recordar la imagen clara.

Los últimos treinta años de Eliade su obra está dominada por la introspección, la disección del alma humana -la suya propia- sus rincones más profundos. Eso es *Crimen y castigo*. Apenas unas páginas de narración y una exhaustiva caracterización de personajes. Eso es el espacio interior en los cuadros. El alma corroída, agrietada. Llena de vuelos ilusionados en un momento, que se convierten en grietas amargas años más tarde. No muy grandes. No definitivas. Pero grietas, cicatrices.

### ***Política***

*Política* es la nota al pie de esta página. Es quizá el crimen que mereció castigo. El pájaro dulce de la ilusión juvenil que fue más tarde una triste cicatriz. Nae Ionescu absorbe la mente ilusionada del alumno admirado y lo conduce hacia la ciega ilusión del fascismo (1936-1938). Joaquín Garrigós en "Mircea Eliade, apuntes para una

biografía” señala que, en su autobiografía, Eliade no niega esa etapa de 1936-1938 de simpatías políticas hacia el fascismo. Al parecer, no tuvieron consecuencias prácticas ni políticas en su conducta pues interpretó este movimiento legionario en sus planteamientos éticos y religiosos más que políticos. Eliade escribe sobre valores y no hay en sus escritos sentimientos antisemitas aunque, después de su muerte, se desataron violentas campañas contra su persona y su obra especialmente en sectores judíos de Francia y Estados Unidos.

El mismo Eliade escribiría en su Diario el 30 de agosto de 1952: “...Desde que intento comprender el sentido de la Historia vuelvo a Hegel dos o tres veces al año (...). Observo que la decisión de Hegel (del 14 de septiembre de 1800) de reconciliarse con su tiempo, de superar la escisión entre la “absoluta finitud” de la existencia interior y la “absoluta infinitud” de la objetividad del mundo exterior, observo que “esta viril unificación con el tiempo=la historia”, se parece mucho a la decisión de mi generación de “adherirse” a la política para integrarse en el momento histórico, defenderse contra lo “abstracto” y evitar la evasión en lo irreal. Me parece válida la misma explicación para entender la adhesión de los intelectuales al comunismo (...). Se “afilia” uno para “salvarse”, para permanecer en “la vida”, en “la historia”. Después, por las mismas razones, se firman manifiestos que dicen exactamente lo contrario de lo que se cree, se hace la propia autocrítica, y se aceptan las condenas de un tribunal popular que encarna “el Espíritu del Tiempo”. Habrá que analizar algún día este grave error...”. (ELIADE 1979: 123)

Incapaz de ver el contenido real del mensaje, Eliade es un miope causado por el idealismo. Años más tarde (1953), en un posible intento de justificación, Eliade escribiría en su diario:

“...Se “afilia” uno para “salvarse”, para permanecer en “la vida”, en “la historia”. Después, por las mismas razones, se firman manifiestos que dicen exactamente lo contrario de lo que se cree, se hace la propia autocrítica, y se aceptan las condenas de un tribunal popular que encarna “el Espíritu del Tiempo”. Habrá que analizar algún día este grave error...”.

*Camoens* (S XVII) se transforma en un Retrato contemporaneizado en su libro abierto. Nina, esposa de Eliade, contemporaneizada también en un rostro actual, “cae” tras su dolorosa muerte quebrando aún más la ya agrietada vida de Eliade que volvería



a pasear por La Plaza del Comercio de Lisboa, contemplando el Tajo. Dentro, la misma pequeña y oscura grieta, “Lisboa 1941. Me gusta pasar las primeras horas de la tarde de esta primavera que se acaba en la Plaza del Comercio, en la balaustrada del Tajo. Hay tantas gaviotas incansables probando suerte en las aguas turbias, amarillas y aceitosas del río...” (ELIADE 2001: 254).

### **Escrita como un cuadro...**

Hemos recorrido una obra pintada como un libro.

El “libro pintado” tiene portada y contraportada. *Chicago, India*. Todo lo demás son los capítulos de ese libro. Con sus páginas y notas al pie. Eliade creó la gramática de la Historia de las Religiones. Niram crea una gramática con la que pinta a Eliade. Leamos ahora algunas características de su “gramática” pictórica.

La forma en que Niram “lee” la vida de las personas. Considera que conocemos a cada uno en su final, en el momento último más reciente que está viviendo. A partir de ahí, nos adentramos en su pasado y abarcamos su vida. Es una visión inteligente, pero es también una visión oriental. Del mismo modo nos está mostrando su obra. Primero *Brancusi: E=mc<sup>2</sup>*. La obra más reciente. Ahora la serie *Eliade* que es justamente la anterior. Estamos leyendo su obra, su vida artística, igual que él lee las de los demás. Por ahora, sólo hemos visto dos capítulos...

Se puede añadir otro elemento importante en esta obra. Está pintada como un libro. Escrita como un cuadro. Pero, **¿Cómo la leemos?**

Cada cuadro enlaza con el siguiente. Si pudiera montarlo cinematográficamente, sería un corto. Un corto cargado de intensidad. Esta forma de enlace parece ser un elemento constante en la obra de Niram. En la serie *Brancusi: E=mc<sup>2</sup>* el último cuadro era *Chicago*, primero de la serie *Eliade*. Igualmente, ahora, al mirar en *Chicago* la presencia de la escultura y el artículo de Brancusi enlazamos el primero de esta serie *Eliade* con la anterior. Es decir, enlaces constantes de una serie a otra y entre los cuadros contiguos.

*Chicago* se une a través del agua a *Pessoa*, agua que también continúa en *Lima de Freitas* donde el paño ensangrentado anuncia *Dostoyevski*, de la que *Política* es un pie de página (¿plano insertado?, diríamos en lenguaje cinematográfico). El marco de la puerta enlaza con el “espacio interior” de Eliade, sencillo, doloroso, con el rostro de Nina, compañera amada, roto al morir. Un pequeño “movimiento de cámara” y aparece *Camoens*, la Plaza del Comercio y el agua que llevaba sus barcos hacia la India que

será, seguirá siendo de nuevo, el horizonte de Eliade. La que fue el principio -India- es el final del libro y está hasta el final en la vida de Eliade:

“Qué instinto tuve, siendo estudiante, al dirigirme hacia los universos espirituales “exóticos” y “populares” y al alejarme del estudio de la filosofía occidental” (ELIADE 1979: 134). Quizás sea más elocuente el texto con los párrafos anteriores: “Lo que me interesa sobre todo es lo que me dice del parecido del pensamiento actual de Heidegger con la filosofía hindú (Upanishads, Vedanta...). Me asegura que Heidegger no ha leído nada de filosofía hindú. Pero la simetría se explica, quizá, por el esfuerzo que hace Heidegger por proseguir el pensamiento desde los presocráticos. Todo esto me lleva a reflexionar (...) en la actualidad de mis reflexiones sobre la historia de las religiones y el folklore. Qué instinto tuve, siendo estudiante, al dirigirme hacia los universos espirituales “exóticos” y “populares” y al alejarme del estudio de la filosofía occidental (...). Tendré que mostrar algún día los hilos secretos que unen mi obra teórica a la crisis actual del pensamiento occidental”.

La construcción es cinematográfica en gran medida. Cada plano da pie al siguiente con un elemento de enlace. Las diferentes partes del decorado están montadas correlativamente -como en el estudio- y permiten pasar fácilmente de una estancia a otra: Portada. Plano. Arquitectura. Estancia. Estancia. Plano o “nota al pie”. Estancia-plaza del Comercio o arquitectura. Arquitectura-escultura. Contraportada. Es el concepto cinematográfico denominado “complejo” que monta diferentes partes del decorado de manera continua en el estudio para pasar, durante el rodaje, de una estancia a otra dentro de una misma toma.

También es cinematográfica la colocación, el montaje. “Los cuadros, (a pesar de sus enlaces compartidos), no están “pegados”. Están separados por una distancia de cinco centímetros. La persistencia retiniana -ley presente en los orígenes del cine- hace que los elementos individuales de la película, los fotogramas, al ser proyectados de forma sucesiva se perciban unidos aunque, en realidad, estén separados por un pequeño segmento que permanece invisible al ojo humano. Algo parecido sucede en el cine. Los elementos individuales son los fotogramas de la película y la sensación de movimiento en la pantalla se produce cuando éstos son proyectados de forma sucesiva, pero separados por un pequeño segmento negro, que permanece invisible al ojo humano, debido al fenómeno de la persistencia retiniana. Así, los cuadros no están enlazados uniendo sus elementos comunes sino a través de la lectura cinematográfica que se hace de ellos.

(Por otra parte están) Los retratos contemporaneizados. Maitreyi se representa en el rostro de una mujer de hoy cuyos ojos son como los de Miss Pogany. Es más, al extraer aisladamente las cuatro representaciones del rostro de Maitreyi en el cuadro *India*, podemos observar que están contruidos como fotografías o más bien, como planos cinematográficos, dos planos de detalle y dos primeros planos.

Nina está representada por el rostro de una mujer contemporánea. Camoens abre su libro más importante mostrando el rostro que tendría si viviera hoy y Lima es de hoy pero en imagen de un primerísimo plano. Es un recurso cinematográfico. Son recursos del lenguaje del cine.

Se puede apoyar esta explicación con un ejemplo y con una cita de Eliade.

Cogemos un personaje histórico llevado al cine, por ejemplo, la reina Isabel I de Inglaterra. Distintas actrices la han representado a lo largo de este siglo. En todas ellas Isabel adquiere la caracterización externa -vestuario, maquillaje...- de época isabelina, pero no el rostro.

Cerca de una decena de actrices han puesto cara a sus devaneos y sufrimientos. Probablemente sea a Bette Davis la que creó la imagen colectiva que tenemos de Isabel I y que marcó las interpretaciones futuras sobre esta reina en “La vida privada de Essex” de Michael Curtiz, 1939, y en “El favorito de la reina” de Henry Coster, (1955). Una mujer directa, prepotente, muy consciente de su papel como reina y con la capacidad de poner a cada uno en su sitio.

En la reciente “Elizabeth, La edad de oro”, la “Elizabeth” de Sekhar Kapur interpretada por Cate Blanchett ha pretendido basarse más en mujeres relevantes de la política actual como Tacher o Hilary Clinton en un intento de conexión con los tiempos modernos. También su rostro es, a pesar de la caracterización, un rostro del Siglo XXI muy distinto del retrato original o de los filmados en los años treinta o cincuenta del siglo XX. Es decir, cada tiempo ofrece unos semblantes diferentes. Así se elige a los actores. Así retrata Niram a personajes del pasado, con rostros del presente.

Avalando esta idea podemos leer a Eliade que, en 1948 escribía: “Veo el documental “1900” (un montaje de fragmentos extraídos de unas setecientas películas de época) ¡Qué fea es la gente y que lejana me parece esa época “paradisiaca” de la que nos separan tan sólo cuarenta o cincuenta años! (...). Sólo los lebreles de D’Annunzio y los monumentos de París no “fechan”. Tras tantos hombres con barba y mujeres encorsetadas, esos lebreles ágiles e impacientes: sólo ellos se parecían a sí mismos, sólo ellos habían resistido las modificaciones de la “historia”. (ELIADE 1979: 60).

Es la influencia de Eliade en Romeo Niram y la “visión” cinematográfica de Niram, un artista que creció viendo imágenes de cine, que crea influido por el cine. Y que es además, un gran aficionado a este arte. Es inevitable considerar la influencia del cine en artistas del siglo XX, en su “mirada”, en su modo de ver/mirar y por tanto, en su manera de hacer el arte. Cuando aparece el cine la propia creación plástica de los artistas, sus experimentaciones, ven ampliadas sus posibilidades con los recursos que les ofrece el cine.

Así, por ejemplo, encontramos ya a principios del siglo XX experimentos abstractos cinematográficos como *Ballet mécanique* de Leger (1923-24); Man Ray hace en 1923 *Le Retour à la raison* o las *Abstract Movies* de George L.K. Morris (1927-47), entre otras muchas.

Andy Warhol, ya en los sesenta, se implica también en el mundo de la creación cinematográfica. Y, más reciente aún, es el caso del artista Julian Schnabel. Su primera película es *Basquiat*, película que, visualmente, muestra el fondo pictórico de su director y cómo sabe mostrar cinematográficamente el arte de Basquiat.

Y, ya que estamos en el tema, recordar de nuevo la actitud de “prudencia” artistas como Beckman, al que nos hemos referido en texto, sobre la influencia del nuevo medio cinematográfico en su mirada.

También mostrando la actitud contraria podemos reforzar esta idea, es decir, señalando la “prudencia” o precaución de algunos artistas conscientes de cómo puede influir el nuevo medio cinematográfico en su mirada. Así Max Beckmann aconsejaba por carta a una joven pintora: “No olvides la naturaleza (...). Haz largos paseos a menudo e intenta al máximo evitar el agobiante automóvil que destruye tu visión al igual que el cine y las publicaciones ordinarias. Aprende las formas de la naturaleza de memoria para utilizarlas como anotaciones de una composición musical. La impresión que la naturaleza hace sobre ti debe ser siempre una expresión de tu propia alegría o pesadumbre...”.

Realmente, tras esta larga digresión, se podría plantear, entonces, pero, ¿No era un libro la obra de Niram? ¿Es entonces como una película? Sí, Film D’art, por ejemplo. Ese género que nace a principios del siglo XX para hacer llegar el cine a los sectores más cultos de la sociedad. Obra literaria llevada al cine, leída cinematográficamente. El título final de esta ponencia, por tanto, no puede ser sólo “pintada como un libro. Escrita como un cuadro”. Quizás habría que completarla diciendo,

## **“Pintada como un libro, escrita como un cuadro... leída como una película”**

Para terminar no me queda más que hacer algunas justificaciones de esta “lectura personal” que acabo de exponer.

Por una parte, el título, “laberíntico” en sí mismo. Se pinta un cuadro. Se lee un libro. Se ve una película y no lo que hemos hecho aquí, “Pintar un libro, escribir un cuadro, leer una película”. Un título laberíntico para una laberíntica obra. ¿Por qué no? En el laberinto de nuestro espíritu, previo al razonamiento formal, nada nos impide cambiar el orden considerado “adecuado” de las palabras por ese otro que pervive antes en nuestra mente, en nuestro no lógicamente expresado laberinto. Ahí sí podemos “pintar un libro, escribir un cuadro y leer una película”.

Y... una última justificación que se sostiene desde las palabras del propio Eliade. Su obra está llena de símbolos como lo está la pintura de Niram. Ante ese mundo de símbolos a los que he intentado acercarlos y que, a veces, pueden parecer incomprensibles, ya en 1945 Eliade respondía: “Lupasco se extraña de que me guste tanto un cuadro (de Prassinós) en el que, decía, “veo” cosas y símbolos invisibles para los demás. Le contesto que si veo esos símbolos, es que están allí. Si otro no los ven, eso no quiere decir que no estén allí, sino pura y simplemente que no puede verlos...” (ELIADE 1979: 11).



Figura 1.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ELIADE, M. (1979), *Fragmentos de un diario*, Madrid, Espasa Calpe.

ELIADE, M. (2001), *Diario Portugués*, Barcelona, Kairos S.A.

HIERRO, J. (1974), *Cuanto sé de mí*. Barcelona, Seix Barral.

(1974 a), “Unos versos perdidos”, en SEIX BARRAL (ed.), *Cuánto sé de mí*, Barcelona, 306-307.

(1974 b), “Agua”, en SEIX BARRAL (ed.), *Cuánto sé de mí*, Barcelona, 46-47.

(1974 c), “Alucinación en Salamanca”, en SEIX BARRAL (ed.), *Cuánto sé de mí*. Barcelona, 406-407.