

Octavio G. Barreda

MÍNIMO HOMENAJE

El 2 de enero de 1964 Octavio G. Barreda murió en Guadalajara. Poeta, traductor y crítico que sacrificó su propia obra para alentar la de los demás, su creación perdurable, su ejemplo todavía no igualado son dos revistas, Letras de México y El Hijo Pródigo, en las que el esfuerzo de los Contemporáneos aliado al de una joven generación que comenzó a escribir al borde de la segunda guerra mundial, dieron forma a la nueva literatura mexicana. Nacido en 1897, Barreda fundó en sus años de estudiante dos publicaciones, Gladios y San-Ev-Ak donde aparecieron los textos iniciales de algunos escritores que más tarde se reunirían en la revista Contemporáneos. Próximo a ellos en el tiempo y, sobre todo en la inteligencia y en la heterodoxia, Barreda dejó en la revista de ese "grupo sin grupo" su admirable versión de Anábasis (Saint John Perse). Al regresar de Europa en 1937, Barreda dio a conocer los Sonetos a la Virgen, menos sacrílegos que amorosos, y fundó Letras de México, gaceta quincenal y después mensual, que hasta su fin en marzo de 1947 publicó 132 números. Con Romance, editada por los intelectuales españoles del exilio, Letras de México es el antecedente de los suplementos literarios que incluyen hoy casi todos los periódicos de esta Ciudad. Octavio Barreda ha relatado, en una conferencia (incluida en el volumen Las Revistas Literarias de México, INBA, 1963), las circunstancias que determinaron, para fortuna nuestra, el nacimiento de El Hijo Pródigo — una de las grandes publicaciones del siglo xx en castellano. El Hijo Pródigo editó 42 números entre el 15 de abril de 1943 y el 15 de septiembre de 1946. Eran tiempos, como los nuestros, de barbarie e incertidumbre en el mundo; y en México, de un desprecio, "que no osa decir su nombre", a la literatura— desprecio o desconfianza que se visten de falso nacionalismo, de exigencias poco o nada referidas a una obra en sí misma, de combate dirigido a la única tradición literaria mexicana: la tradición de rebeldía y universalidad. En esos tiempos (que fijó irónicamente en un relato, El Dr. Fu-Chan-Li, Colección Lúnes, 1945), Barreda definió (defendió) el sitio que ocupan la inteligencia y la imaginación ante la crisis contemporánea, auspició la creación de una nueva poesía y una nueva narrativa, hoy más vigentes que nunca, y sobre todo de una nueva crítica literaria y pictórica (hay que recordar los artículos de Barreda sobre Tamayo y Soriano), aparte de la atención que se dio en ambas revistas a la literatura dramática, a la traducción, a la actualidad de los clásicos para no hablar de los innumerables textos sobre el arte del México prehispánico. Los afanes que movieron a Ignacio Manuel Altamirano para fundar, casi un siglo atrás, El Renacimiento, la fraternidad entre las generaciones y los grupos de escritores, en más de una forma se cumplieron por Letras de México y El Hijo Pródigo. "Viejos" y "nuevos", españoles y mexicanos, realistas y "artepuristas" convivieron en esas páginas para cimentar una renovación que todavía, y para bien, nos sigue alimentando.

Como un mínimo homenaje a Octavio G. Barreda reproducimos dos de los textos que figuraron al frente de El Hijo Pródigo, una nota que supo ver, en el momento mismo de su aparición, la grandeza de Muerte sin fin, y dos ensayos sobre la pintura de Tamayo y Soriano que marcan un cambio definitivo de actitud en nuestra crítica y en nuestra pintura. Esas páginas siguen siendo actuales — y no podemos perder o disminuir lo que Octavio Barreda defendió.—J. E. P.

EL PENSAMIENTO DEL HIJO PRÓDIGO

IMAGINACIÓN

Estas líneas de introducción al primer número de *El Hijo Pródigo* se escriben en los momentos más angustiosos del hombre contemporáneo. En tales condiciones creemos necesaria una explicación de por qué salimos, al parecer, inoportunamente.

Creemos, ante todo, en ese ilimitado mundo imaginativo que se llama literatura. Una especialidad, como cualquiera otra, que tiene sus propias leyes y experiencias. Especialidad que de la simple palabra, del puro verbo, de la primera metáfora, ha llegado a cosas tan complejas como son una carta, una novela, un soneto, un ensayo. En ella es evidente que se ha progresado a pesar de las largas épocas de represión de la expresión libre. Pero pocas veces, quizá nunca, esta experiencia se había enfrentado ante un peligro como el actual en que parece que todas las "ganancias divinas" están a punto de naufragar. Por esto, una revista, cinco revistas, cien revistas más, en estos momentos, al igual que los libros, son más que urgentes cuando hasta en países como los nuestros se trata de ahogar lo "inmoral", lo "profano", lo "degenerado" (palabras de Hitler).

Aclaremos esto: no nos interesa por ahora tanto el pasado o el presente como el futuro de la literatura. Ante peligros tales, ante propagandas tales, que quieren limitar lo que debe de ser por naturaleza ilimitado, creemos que es una obligación de todo no traidor inventar o afinar aparatos de imaginación, como son las experiencias literarias.

Y si otros hermanos nuestros ahora luchan en los frentes, nosotros, aquí en la retaguardia (en tanto no se nos llame al lado de ellos), queremos estar prevenidos contra esos paracaidistas o quintacolumnistas de la regresión literaria. Queremos iniciar y dejar, si posible, otro instrumento —bueno o malo— de imaginación, para ánimo de los que nos siguen o consola-ción de los que nos han precedido y ya casi tienen, como Zweig, el revólver en la mano.

Y REALIDAD

Creemos en el mundo imaginativo; pero igualmente, en el de la realidad. Quizá antes no creíamos en ésta. Ahora, tantos ríos de sangre, tanto humo y fuego, tantos ladrones, nos han hecho invertir nuestra vieja, nuestra maravillosa vieja postura: los pies en el aire, la cabeza en la tierra.

Tarde o temprano todo hijo de Dios es un hijo pródigo (*We are all prodigal sons*, decía Donne). Mas si conservamos la imaginación, nuestro regreso natural no será propiamente un regreso. Y quien quisiera hacernos regresar, y nos obligara momentáneamente a ello, no podría nunca hacernos regresar en el buen sentido de la palabra. Regresaríamos, pero no regresaríamos.

Y esta paradoja debe ser nuestro secreto, nuestro inalienable patrimonio que nunca nos podrán arrancar: regreso sin regreso; realidad e imaginación.

Una intensa vida en el mundo imaginativo y un ojo y un oído más finos para lo real de la vida cotidiana. Este acoplamiento, pensamos, es lo único que puede liberarnos y proporcionarnos una literatura integrada, una literatura humana.

A todos los ya hijos pródigos y a todos los futuros hijos pródigos del mundo, nuestros brazos abiertos.

El Editor

(*El Hijo Pródigo*, Año I, núm. 1, 15 de abril de 1943, México.)

IMAGINACIÓN

El Hijo Pródigo ha tenido la virtud de causar una cierta inquietud en nuestros medios intelectuales. Cuando más real y honda fuera esta agitación, mejor quedaría cumplido nuestro deseo: la misión del escritor tal vez no sea otra que la de despertar, la de inquietar las conciencias. No nos referimos, claro es, al escándalo, al griterío hacia afuera, sino al entrañable clamor que, milagrosamente, a veces levanta la palabra silenciosa. Esto es lo que intentaba alguien al decir: poner "sal y vinagre" en la llaga del corazón para que duela, para que sea

corazón, y para que al sentirlo, sienta cada uno que es; que de verdad vive, ya que anhela.

Es esto un propósito y un anhelo tan antiguos como la historia del hombre y su cultura. No es de ninguna manera un hallazgo nuestro, una novedad más, sino un reflejo vivo de lo que ha acontecido siempre, de lo que acontecerá en medio de cualquier mundo donde la sensibilidad humana tenga todavía existencia.

Si un día, gracias a un orden más justo, los hombres llegasen a conseguir un bienestar común y una verdadera armonía social, sentirían todos aún más la necesidad de inquietarse, de preguntarse por su destino último, de vivir más y más profundamente. El escritor, el que hablase del inacabable secreto de la rosa, de la onda y de la nube, sería más ávidamente que nunca leído y escuchado.

Y REALIDAD

Pero fijemos la mirada en la realidad, no en la realidad muerta sino encendida, llena de imaginación. ¿De qué rumores hablamos? Lo que percibimos, ¿fue clamor íntimo o externo vocerío? Mas si fueron sólo gritos, debemos esforzarnos en cambiar por otras mejores esas almas tan mezquinas.

Se ha acusado a *El Hijo Pródigo* de revista esteticista. No somos esteticistas, es decir extemporáneos. Tampoco caeremos en el servilismo de la literatura oportunista al servicio de una causa más o menos noble.

Se está ya muy lejos de esta aberración de la literatura "dirigida" —sólo impuesta ahora en los países fascistas—, aberración de signo contrario a la del esteticismo, pero aberración al fin y al cabo. No olvidemos el hambre de pan que tienen los hombres; pero tampoco, obcecados en la lucha por el pan, olvidemos la otra hambre, tan real como la primera: el hambre que quema mente y espíritu.

Hay algo más urgente, se dirá. Estamos en la realidad y aún no se ha llegado a conseguir esa justicia social, ese pan necesario para todos, primordial. Cierto. Y aún más, diríamos; no está ni lejanamente asegurado, a pesar de tanta sangre vertida, el fin propuesto, y es misión del verdadero hombre cuidar que este propósito no sea defraudado.

¿Qué haremos nosotros como escritores para ayudar a este propósito? Esclarecer el camino, y para ello avivar nuestra sensibilidad, despertar los espíritus.



Octavio G. Barreda — "ejemplo todavía no igualado"

Hay que crear una esperanza, hacerla crecer de la tierra, extraerla de la realidad con nuestra imaginación: un alba que no sea sólo de pan, sino también de cielo.

En el terreno de la realidad, hagamos pues literatura, narración, poesía, teatro, recreación de lo entrañablemente humano, no "esteticismo" ni propagandismo, sintiéndonos acompañados por los que siguen ese camino con valor y pasión.

Número 3. Junio de 1943

BARREDA CRÍTICO

JOSÉ GOROSTIZA O DE LA INTELIGENCIA

Del silencio más aterrador, en los momentos que todos nuestros poetas gritan, [pasa] José Gorostiza a primer lugar en nuestra lírica. Catorce años de silencio —en 1925 publica su primer libro de versos *Canciones para cantar en las barcas*— maduran en su espíritu el mejor poema que se haya escrito actualmente en español. Y si no el mejor, al menos el de más ambición y alcances poéticos.

Muerte sin fin requiere, antes que nada, una cuidadosa lectura y algunas explicaciones previas —atrevidas de nuestra parte— a fin de gozar en su integridad las partes que contiene. Se trata en nuestro concepto de una profunda idea, de una honda y sentida filosofía que del mundo, de la vida, de Dios, de la inteligencia y de la poesía tiene Gorostiza. Es éste un poeta filósofo —más que un filósofo poeta— que quiere dejar en este documento sus meditaciones, amargas y desilusionantes. Para Gorostiza, el mundo, Dios, el hombre, la poesía, todo, en una palabra, no es sino una continua lucha entre dos poderes demoniacos: la creación y la destrucción. Un eterno devenir, de lo creado a lo destruido y viceversa. Y más que poderes, en realidad dos facultades de un mismo principio divino: la Inteligencia Pura, de la cual, en la inteligencia humana, tenemos apenas un símil aproximado. Todo lo que la inteligencia humana concibe, lo destruye instantáneamente por un prurito misterioso y fatal. Dios mismo, producto de la Inteligencia Divina, a los siete días de haber concebido maravillosamente su mundo (el nuestro), lo destruye casi sádicamente, al crear el Pecado o sea la maldición en sus propias criaturas. El amor más puro, en el momento mismo de su satisfacción, destruye el ideal y aspira a otro nuevo.

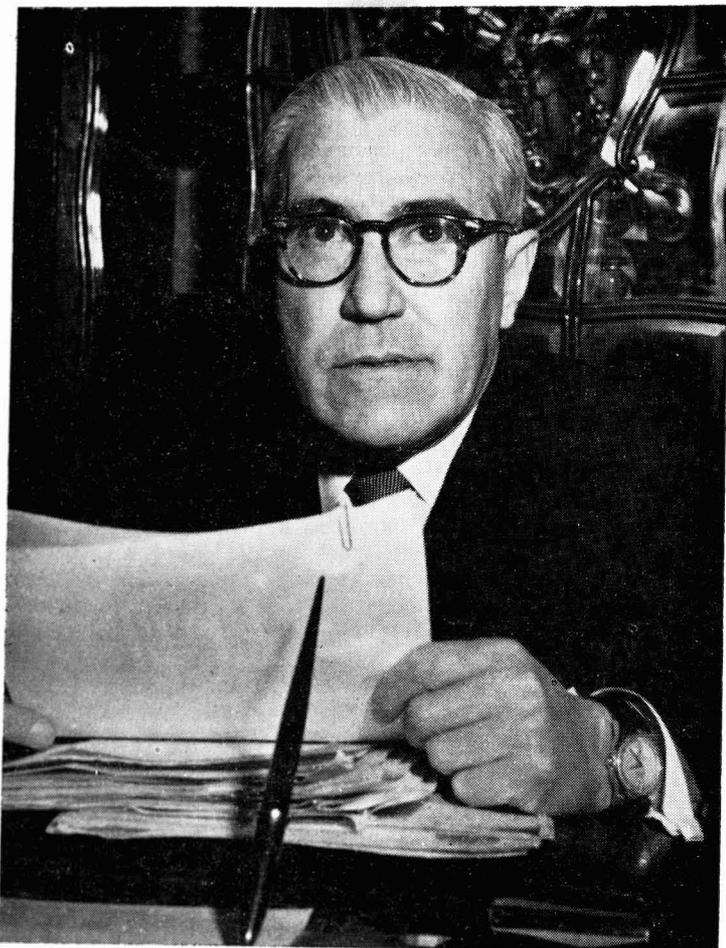
Nada hay, pues, perdurable. Todo tiene un sino, una fatalidad. Todo tendrá —como ha tenido— un movimiento en círculo vicioso: creación y descreación; descreación y creación. ¿Para qué afanarse en una vida como ésta? ¿Qué objeto la moral, la religión? Y este escepticismo, este pesimismo no puede menos que arrastrar consigo, en cierta forma, algunas arenillas de cinismo:

*Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!*

Este final, que es el clímax del poema, quedará pues perfectamente explicado. Mas lo que nos es inexplicable es el por qué Gorostiza, con este profundo y amargo fatalismo, se haya preocupado durante tanto tiempo de escribir cosa tan bella como es este poema. La sinceridad es, entonces, intelectual; es decir, relativa. Y en esto, el poema queda, por decirlo así, sin validez filosófica.

Si la filosofía escéptica desde hace siglos ha sido superada, y el poema de Gorostiza, en lo que tiene de escepticismo queda, desde su misma creación, invalidado, no acontece lo mismo con lo que pudiéramos llamar su forma interna y externa, uno de los juegos más deliciosos de ritmos, metáforas y conceptos que hemos conocido en nuestra lengua. ¡Y qué rigor! Sólo Guillén y Valéry, podrían superarlo.

Sus influencias, en un caso, son evidentes y de primer orden: las de Valéry, a través del cual nos llegan cálidas bocanadas del devenir heraclítico y del *Nous* de Anaxágoras. En un plano secundario, muy secundario, las de Eliot y de Jorge Cuesta, sobre todo la de los sonetos de éste, tan recargados de conceptos. Influencias o resonancias, indudablemente. Lo admirable, sin embargo, es esa maravillosa transmutación que hace Gorostiza de esos elementos convirtiéndolos en algo único, personal y originalísimo.



José Gorostiza — "continua lucha entre los dos poderes demoniacos"

El poema de Gorostiza quedará ineludiblemente, en la historia de la literatura española contemporánea, como una de las composiciones más interesantes y ejemplares de nuestra época.

Romance, número 1, 1º de febrero de 1940

TAMAYO EN 1944

El 30 de agosto, en la galería de Arte Mexicano, Rufino Tamayo exhibe once cuadros (seis óleos y cinco gouaches) que durante unas vacaciones pinta en San Miguel Allende, antes de regresar en estos días otra vez a Nueva York. Esta exhibición tiene una importancia excepcional, por verificarse en los momentos en que la pintura contemporánea mexicana cumple casi sus veinticinco años de vida y se debaten algunos puntos vitales entre los llamados viejos maestros —Rivera, Orozco, Siqueiros— y las dos o tres generaciones de pintores que les siguen, generaciones que, a pesar del respeto, cariño y hasta admiración que les tengan no pueden ya, por más esfuerzos que hacen, seguirlos en sus principales delineamientos o motivos. Los tiempos han cambiado, y en pintura, como en cualquier otra manifestación de arte o vida, la lógica, la conclusión matemática no rige, feliz o desgraciadamente, las relaciones entre jóvenes y viejos, entre lo que fue y lo que es. Las cosas, los hechos sociales crecen, se transforman, cambian a pesar de todas las razones, de todas las diatribas y deseos de los moralistas o teorizantes (Siqueiros con sus manifiestos violentos a favor de ese dudoso "arte realista" que preconiza; Diego con sus virulentos ataques a los jóvenes; Orozco con su complicidad y su creencia de ser el más joven de los pintores mundiales).

Para estos tres pintores, cuyo cansancio comienza a manifestarse en polémicas y autodefensa, lo que les sigue no sólo no tiene importancia, sino que ha decaído y degenerado, debiendo por tanto desaparecer o ser encauzado nuevamente hacia las canales que ellos abrieron; es decir: que lo suyo es bueno y que lo de los demás es malo, peligroso y hasta perjudicial. Estas consideraciones, sin embargo, nos parecen un tanto parciales y no nos convencen del todo, pues, por regla general, desconfiamos de las opiniones o ideas del que es juez y parte al mismo tiempo. Quizá estén en lo justo en esto o aquello, pero no en todo. Veamos, por ejemplo, el caso de Tamayo, el pintor mexicano que representa mejor hasta hoy a los pintores de la generación que sigue a aquéllos inmediatamente.

Tamayo cuenta ahora cuarenticinco años de vida, veintisiete de iniciar su carrera artística (ingresa a la Academia de San Carlos en 1917) y dieciocho de figurar ya en exposiciones, catálogos e historias (en 1926 abre su primera exposición). Con esta preparación, difícilmente podrá negársele una práctica, una experiencia considerable. Los elogios, por otra parte, que de él han hecho los mejores críticos y pintores en Estados Unidos; las varias exhibiciones que con éxito ha hecho ahí; los muchos cuadros suyos que figuran en las mejores galerías privadas y públicas de ese país; y su fama —inalterable— de ser el pintor más mexicano que todos nuestros pintores, son hechos que deben tenerse en consideración antes de decidirse a favor de las aseveraciones recientes de los tres grandes maestros mexicanos.

Si Tamayo, a través de tan larga experiencia, no ha cambiado de rumbo sino más bien ha explorado y mejorado el suyo; si no ha rectificado sustancialmente sus pasos y ha seguido sosteniendo sus principales puntos de vista, muchos de ellos en opuesta dirección, a los de Diego y Orozco; si ha triunfado a pesar de eso y continúa creciendo su renombre; si los jóvenes pintores mexicanos de mayor significación se acercan cada vez más a él y le consideran como a uno de sus precursores (Mérida y Lazo los otros), seguramente ha de ser por algo más que un simple capricho suyo o de la vida. Ante esto, creemos infantil —o senil, mejor dicho— seguir insistiendo tan prematuramente en la decadencia de la tierna pintura contemporánea de México; en eso de lo "imbécil" de la pintura de los "picasitos", y en aquello de que son "traidores a la patria" por el hecho de que no sigan pintando murales con escenas simbólicas o revolucionarias, o copiando lo que Rivera, Orozco y quizá Siqueiros hicieron tan insuperablemente en sus días. (Lo que, de haber acontecido, si hubiera traído entonces la verdadera repetición, la "escuela", la academia nueva, la generación.)

Si nos es difícil aceptar que en ese lapso haya habido decadencia, tenemos en cambio que admitir que ha habido diferencias. Diferencias sustanciales y formales, entre los jóvenes y los viejos. Y el primero, o uno de los primeros que se insurreccionan, legalmente, contra el concepto e ideas pictóricas de los pintores del 20, es Rufino Tamayo. (Agustín Lazo y Carlos Mérida, quizá con mayor conocimiento pero indudablemente con menos vigor y amplitud, son los otros rebeldes de importancia.) No acepta, por ejemplo, que el muro tenga la trascendencia que, accidentalmente, le encuentran Rivera u Orozco. El muro, pintado al fresco, tiene que ser trabajado con una rapidez, y con tales colores, que casi imposibilita efectuar sobre él experimentos e investigaciones trascendentes pictóricas, por lo que impone sobre el genio creador limitaciones peligrosas. El muralista tiende a escaparse hacia la historia, hacia la literatura, o sea hacia el asunto principalmente, dejando la calidad propiamente pictórica relegada a segundo plano. A lo sumo, como en el caso de la mayoría de los muros de Orozco y muchos de Rivera, el artista propende a refugiarse en el juego más o menos interesante de lo decorativo. Y la historia de la pintura nos demuestra hasta la saciedad que lo primero que muere en el cuadro (o muro) es el tema, el asunto; y que si una obra perdura no es precisamente por su contenido decorativo, social, costumbrista o religioso, sino por su calidad, por sus búsquedas y logros dentro de sus elementos distintivamente propios y peculiares, y no en los suplementarios o complementarios de otras actividades (literatura, política, religión) con que por lo general se mezcla. El interés a través de los años de un cuadro malo, costumbrista o religioso, no es precisamente para los pintores sino para el historiador, el especialista en vestimentas, etcétera. Mas aún; si en escultura nos interesan los ídolos olmecas o totonacas, no es indudablemente por su asunto sino por su calidad artística, por la manera como el artista buscó y resolvió los problemas propios de la escultura, y no otros.

Se alega con insistencia que el muro va y llega a las masas, que es para ellas. Tamayo y la mayoría de nosotros sus contemporáneos, nunca hemos dudado de eso; pero hasta la fecha los defensores del muro no nos han podido convencer de que el cuadro de caballete no llegue y vaya también a las masas, quizá en mayor proporción o magnitud que los muros. La multiplicación de museos y galerías en la actualidad, el intercambio cada vez más intenso de cuadros, de país a país, de continente a continente, nos demuestra la accesibilidad más creciente de la obra de arte pictórica de caballete a las masas. Al muro, como a la montaña mahometana, hay que ir cuando él no llega a nosotros. La pintura de caballete, además, por las materias que emplea, por la libertad que éstas dan al artista y por aquella otra que la soledad impone a la imaginación cuando

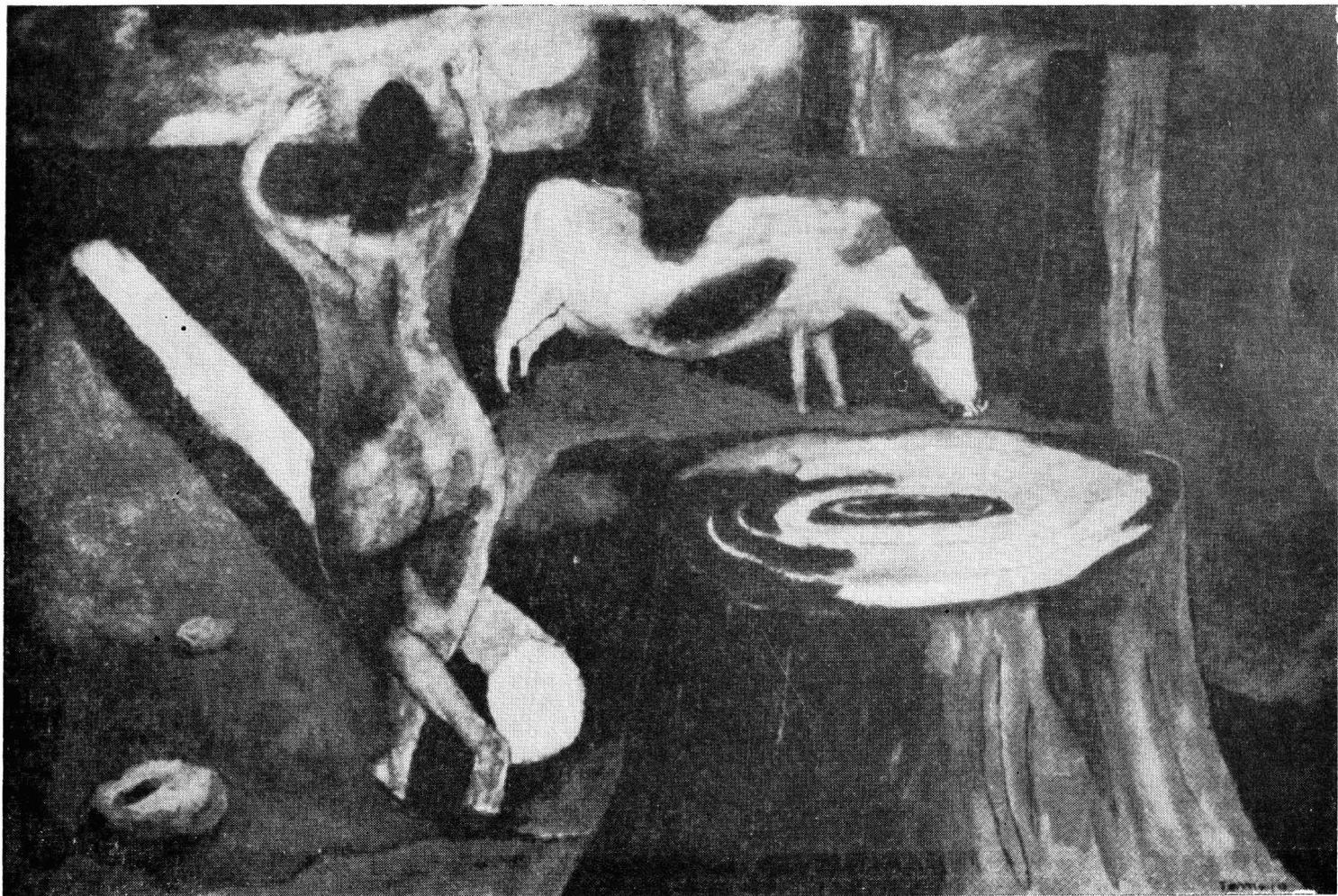
ésta no está a sueldo o capricho de cabildos, ministros o corporaciones públicas, es de recursos infinitos o por lo menos mayores que los de los muros. Las posibilidades de investigación son múltiples, así como los encuentros y descubrimientos. Hay necios, sin embargo, que discuten el valor de los descubrimientos en un oficio, en una ciencia, en un arte, y así se arrojan sobre un Bach, sobre un Cézanne, sobre un Einstein, acusándolos de onanistas, artempuristas, antisociales, egoístas y no sé cuántas sandeces más. El caso es, de todas maneras, que estos investigadores, estos encontradores revolucionan su mundo, y la historia, inclusive la marxista, no puede desconocerlos y pasarse sin ellos. Pobre de la sociedad que impidiera o tratara de impedir la investigación; y pobre del hombre, por más grandeza que haya tenido antes, que, de repente, se encerrara en el pasado y tratara de impedir que sus semejantes y sucesores buscaran algo más de lo hasta entonces conocido. Un hombre así sería el verdadero onanista, el antisocial, el egoísta, el reaccionario.

En sus dieciocho años de pintor, la paleta de Tamayo ha sufrido, como es natural, alteraciones y reformas, aunque no muy marcadas entre sí. Sus primeros óleos, que exhibe en el año de 1926, en plena madurez y apogeo de la gran pintura mural, muestran ya el ángel caído que huye de lo grandilocuente y del uso de los negros. A pesar de su desorientación ideológica —entre futurismo y cubismo— ahí tenemos la novedad del uso deliberado e insistente de las tierras violentas: rojas, amarillas, azules ultramar. Un poco después, le vemos —preocupación de las tierras— en la acuarela, moviéndose con una soltura y una intensidad en el color que sorprende a los neoyorquinos, en su segunda exposición (1928). Sus figuras ahí comienzan a recordarnos cosas muy mexicanas, colores muy mexicanos, muy tropicales, tan intensos que desde entonces le queda, actualmente injustificado, el calificativo de pintor sensual, tropical. A esta segunda época (hay quien todavía lamenta su paso) sigue una tercera, cuando a su regreso de Nueva York, exhibe aquella serie de naturalezas muertas, magníficas, donde por primera vez deja lo nacional propiamente dicho (lo anecdótico y la curiosidad para turistas) y entra al mundo de las llamadas formas abstractas; mejor dicho, deshumanizadas. Se leía entonces a Ortega y Gasset, con copias de cuadros de Braque, Gris, Picasso en frente. Esta experiencia da a Tamayo, sin embargo, una mayor claridad y transparencia en su color y le obliga desde entonces a organizar mejor sus formas, el conjunto dentro de sus cuadros. De esta tercera época, la de las naturalezas muertas, pasa, lógicamente, por deliberación y

conclusión de la anterior, a la figura humana pero considerada ésta a su vez como una cosa, como naturaleza muerta; es decir, deshumanizándola hasta donde un mexicano puede hacerlo pero sin llegar jamás a lo abstracto puro, a la desligación absoluta de la realidad. Ésta es fácil reconocerla en sus cuadros, cierto que un tanto simplificada, distorsionada, convencional pero de todas maneras realidad al final de cuentas. Su siguiente exposición (otra vez en Nueva York) sorprende por la superación de este estilo o manera; por la mayor maestría y claridad en el color; por el uso de unos blancos extraordinarios, y por la exhibición de menos naturalezas muertas, las cuales mezcla, en armoniosa proporción, con figuras humanas, éstas un tanto menos deshumanizadas. De esta fase o época, el pintor pasa a la última, o sea en la que actualmente se mueve (1942-1944), refinando a diario sus recientes logros. Aquí ya tenemos definida, clarísima, su tendencia a sólo usar, como un difícil motivo estético, dos dimensiones. Sólo dos dimensiones, con tal violencia como si tuviera un inveterado y profundo odio al volumen tradicional, a la tercera dimensión. Dos dimensiones, en las que sólo hay colores planos, superficies planas, cortadas a lo sumo por casi imperceptibles matices. En esta pintura, que podríamos llamar, si pudiéramos, pintura plana, todos los colores tienen por decirlo así, el mismo valor pictórico. No hay primarios o secundarios sino una igualdad, una democracia entre ellos. Y el cuadro, mirado desde lejos, produce la impresión de un solo plano, razón ésta por la que las pinturas actuales de Tamayo son tan difíciles de fotografiar con éxito. Además, de las tierras violentas el artista ha llegado a las tierras grises —el rojo gris, el azul gris, todos los grises posibles. El blanco, con el que dio efectos tan bellos, ha desaparecido quizá a causa de la rapidez de su desintegración y oxidación que altera, a lo contrario de las tierras, el tono y valor de la coloración.

En esta última fase, las formas, las figuras del cuadro llegan a una depuración, a una simplicidad como es difícil encontrar en cualquier otro pintor mexicano. De aquella variedad de sus primeras épocas, de aquel recargamiento de objetos y formas, de aquella cosa abigarrada y zigzagueante casi no queda nada. El mínimo de asunto, lo indispensable para dar motivo al cuadro, la minuciosa eliminación de todo aquello que no sea estrictamente necesario; es decir, lo absolutamente esencial del cuadro.

Lo absolutamente esencial entraña un rigurosísimo análisis y una no menos exigente síntesis. He aquí, pues, la estrecha relación de Tamayo con lo mejor de la pintura universal, de la pintura francesa, si se quiere. La diferencia, sin embargo, lo



"Rufino Tamayo — "el mismo vigor distorsionado de expresión; el realismo esencial; la síntesis de una idea"



Juan Soriano — "la imaginación, el sueño, la poesía"

valioso de Tamayo es sustancial; pues para obtener la esencia, para realizar un análisis y una síntesis se requiere antes que nada de una realidad, una sustancia. La sustancia de Tamayo es lo mexicano, lo indígena mexicano, lo puro, antiquísimo y profundo indígena; las formas y colores de los ídolos arqueológicos, de la cerámica prehispánica, de las tierras indígenas, de los matices oscuros y grises de sus rostros, de los objetos de uso diario, de sus frutas, y hasta de sus pensamientos y almas. Decir, pues, que Tamayo es un pintor abstracto es decir una tontería y otra aún más grave acusarle de extranjerizante. No por otras razones en el extranjero le consideran como el pintor más mexicano de nuestros pintores. Porque ahí, en un fragmento, en un centímetro, sin aspavientos, sin gritos, sin propagandas, sin manifiestos o diatribas, está pura, sintética, la esencia de lo indígena mexicano, nos gusten o no nos gusten sus cuadros o exijamos en ellos lo anecdótico, lo "trascendente", lo político, lo circunstancial o actual. Es un realista más realista que los realistas (naturalistas) declarados o profesionales. Y sin ser genial, como Rivera por ejemplo, ha logrado inteligente y lenta pero pacientemente ser por ahora el más mexicano de los pintores universales. Le ayuda para ello su gran gusto (¡qué manera de armonizar formas y colores difícilísimos!), su gran sensibilidad y su extraordinaria imaginación, manifestada en el arreglo de variadas formas y colores, no usados antes por nadie. Una imaginación y una realidad tan íntimamente estrechas, que se nos antoja compararlas, en calidad, a las de los excelsos artistas prehispánicos que florecieron en la escultura. Aunque trasplantado a otro arte, a otras dimensiones, ahí está el mismo vigor distorsionado de expresión; el realismo esencial y no fotográfico de todo un mundo; la síntesis de una figura o una idea. Si Tamayo hubiera sido escultor quizá hubiera logrado reanudar aquella maravillosa tradición escultórica que nadie ha podido revivir y que murió en la Conquista, la cual tuvo, fatal y brutalmente, que arrasarse y demolerla, por ídola y demoníaca, e imponer sus telas de propaganda religiosa.

Su arte, pues, no es fácil ni agradable, ni mucho menos actual, de igual manera que un ídolo tarasco o azteca no lo es. Como un jarro prehispánico, no tiene ninguna utilidad ni ningún mensaje aparentes; pero ahí está, incommovible, eterno, para aquellos que saben del valor de una línea, de una forma, de un color, de una esencia. Y a la larga ya se verá si esta pintura no perdura más que la anecdótica, la folklorista o la de propaganda hechas con descuido o en estilos ya gastados y superados muchos años antes. El arte es una eterna superación

y por eso nos satisface que Diego, por ejemplo, en su último fresco (el de Cardiología), además de los temas vuelva a dar calidad a su obra y supere a la anterior, a la manera como Tamayo ha hecho continuamente con la suya. Superándose continuamente los artistas, las polémicas entre viejos y jóvenes quedarán relegadas a los toreros o a las vedettes de zarzuela.

JUAN SORIANO

En 1920 nacía este endeble y enfermizo demonio. Precisamente cuando los graves y corpulentos ángeles y arcángeles instalaban y abrían al público ese cielo dramático de nuestro renacimiento revolucionario. Ahí, entre aquel mundo acartonado, de tramoya, de grandes telones bárbaros, de gigantescas bambalinas wagnerianas, este enjuto demonio, este extraño impertinente venía a la luz.

Todo cielo tiene su infierno y no era práctico ni posible que el nuestro escapara a la ley. A nuestros ángeles, nuestros demonios. O como es justo decir por ahora, a cada tesis su antítesis. Así, en el mismo 1920, ya se germinaba, inexorablemente, el conflicto, la lucha, la dialéctica histórica en nuestro exuberante mundo de formas y colores.

Realmente es un pequeño diablo este amigo y contemporáneo de Martínez, este afín a Frida Kahlo, a Lazo, a Tamayo, a Mérida y algunos otros habitantes mayores de los mundos subterráneos. De quebradiza estatura; más bien bajo y flaco; narigón; con pelo y tez teñidos de un casi imperceptible oro viejo; inquieto, tremendamente inquieto y nervioso; asustadizo a la manera de un extraño pajarraco, digamos un pájaro carpintero de Disney.

Si cada uno de nosotros recuerda un animal, Soriano, según el ángulo desde que se le mire, recuerda a varios, a muchos. Agudo y escurridizo como una zorra; estático o eléctrico como un caballo de mar; taimado y doméstico como un finísimo Dobermann-Pinscher. A veces, arranques de un triste y tierno potrillo o movimiento de ardilla, de ratoncito. Mucho de demonio, de los diablos a que nos habituó la estamperia de cuatro siglos católicos y coloniales — esas intencionadas mezclas de animales y hombres con orejas y narices puntiagudas.

Cosa curiosa: el demonio no sólo es de apariencia, externo. Ahí le tenemos ya dentro de nosotros y aún más adentro de nuestro arte. No han sido posibles ni eficaces los exorcismos. Qué espléndida inteligencia y qué sensibilidad las suyas; qué persuasión y mano izquierda; qué sociabilidad y simpatía; qué ingenio y qué lengua tan ácida, certera y lacerante; qué ambición tan desmedida (¡cien cuadernos ya pintados y vendidos en los escasos nueve o diez años que tiene de autoiniciarse y autoentrometerse en nuestro arte!); y qué tenacidad tan tapatía, tan "Jalisco-nunca-pierde".

Luego, ese vibrar del cuerpo y la voz, ese continuo temblar y temblor; ese agitarse perenne ante todo y por todo; esa desgarrante curiosidad; esa angustia que le ahoga a todas horas; ese asfixiante orgullo de ángel caído; esa tenebrosa emoción que le agarrota — al paso de un aire, de un corpúsculo, de un velo — la nuca, las manos, la garganta. Sensibilidad de sensibilidades.

Sensibilidad, sí; más inteligencia. La muestra en esos solapados y oblicuos ojos verdes, en ese felino observar penetrantísimo, en ese mirar horripilantemente filosófico que rebana — y disecciona — toda materia, todo color, toda forma o tejido a fin de que la transubstanciación sobre la tela sea más escalofriante. Esos ojos diabólicos de taladro, de berbiquí, de aguja, de navaja de afeitar, de virus, de rayos X. Pues ¿qué otra cosa es la inteligencia, y por qué otra cosa los ángeles han caído?

La mano — la Mano —, es claro; pero diez años de ejercicio no son aún suficientes ni para el más mediano tahúr de feria. No seamos impacientes. Por ahora, regocijémonos con estos colores — los más intensos en nuestra actual paleta patria. Gocemos con esa olvidada pero eficaz transformación que Soriano ha resucitado y en la que saltan y gritan el rojo cadmio, el azul y el verde más intensos. Los del Greco y los de Renoir, posiblemente; pero con una diferencia: en este joven, esos colores han sido sólo soñados. Mejor dicho, leídos. El color literario, para este demoníaco pintor imberbe que jamás ha salido de su infierno ni visto aún los originales.

¡Ah, la imaginación, el sueño, la poesía en Soriano! Pero esto sería insistir demasiado en él y arrastrar al espectador a nuestro reino. Seamos por hoy un poco objetivos, y pasemos mejor a contemplar algunos de sus inevitables cuadros. No importa que sea a través de esos espectros, de esos inmundos fantasmas, en blanco y negro, que se llaman fotografías.