

no estaban previstos. Monstruoso es el incesto, porque es la aparición de elementos de orden sexual en un orden que no es sexual; monstruosa es una dentadura de fiera en un rostro humano; monstruoso es ir a estrechar una mano y encontrar el frío de un pescado.

Pues bien, las figuras de cera son monstruosas porque pretenden ser *reales*. Son dos órdenes diferentes: figura, producto del hombre, arte, construcción: un orden; persona real, producto divino, naturaleza, creación: otro orden. Las figuras de cera son monstruosas, como la flor artificial que nos engañó, porque pretenden hacernos creer que son naturaleza. El hombre no crea naturaleza. El arte abstracto es monstruoso porque también pretende ser naturaleza, sólo que *otra*

naturaleza. La figura de cera, minuciosamente realista y el cuadro abstracto, absolutamente antirrealista, tienen un sentido muy parecido. Es curioso que la objeción que comúnmente se hace a la antigua idea de imitación en el arte, objeción que al hombre moderno no le parece de una evidencia palmaria, sea, sin embargo, más apropiada para el arte abstracto que para el antiguo arte figurativo. ¿Para qué copiar los objetos? —suele decirse—. La copia será siempre inferior al original. Por lo tanto hay que hacer otra cosa. Pero los antiguos artistas, aunque creyeran de buena fe que lo que hacían eran copias, nos han dejado en realidad grandes expresiones, o sea grandes puntos de vista que todavía nos sirven para interpretar,

entender y amar la realidad. El arte abstracto, más soberbio y menos inocente, pero también, a mi juicio, más equivocado, creyó que hacer otra cosa era hacer *otro* objeto, otra *realidad*. No comprendió que la monstruosidad de la idea de imitación no está en que se reproduzca el *mismo* objeto, sino en el hecho de que el producto sea un *objeto*. No comprendió que para escapar de la triste copia de objetos la solución de inventar otros no era la única: había otra que consistía en aceptar que la obra de arte no es un objeto sino un sujeto.

Creo, pues, que la poesía pura y el arte abstracto están estrechamente relacionados; que el sentido de la poesía pura

(Pasa a la pág. 32)

Algunos aspectos de laboratorio de los pintores José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo.

Salvo alguna discrepancia, fácilmente superable, entre varias cédulas y el orden del catálogo, la organización y presentación de la exposición de proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, prestigia a la Universidad, y concretamente a los encargados directamente de ello: Jaime García Terrés, Raúl Enríquez y Carlos Hernández Serrano, Director General de Difusión Cultural, Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Museógrafo, respectivamente.

No se ha seguido un itinerario basado en datos cronológicos de cada pintor sino sólo en cuanto a su precedencia física en el tiempo. Más bien —se me ocurre— las obras van presentándose al espectador de un modo natural y sujeto, en cierto sentido, a similitudes de factura y, también, a contrastes en la plasmación de cada tema. Donde sí hay un sistema es en el agrupamiento de los dibujos de diversas épocas, en los grabados, y más que nada, en los proyectos y bocetos para la pintura mural o de caballete. Esto permite un mejor examen de cada contingente, hasta llegar a algunas conclusiones o simplemente impresiones, sobre éste o aquél de los expositores.

Todo contacto del artista creador con el público lleva implícito en sí, aparte de la simple emoción que ello produzca, una experiencia de orden moral, un puro goce estético con sus múltiples consecuencias. El poder asomarse al "sancta sanctorum" donde se gesta cada obra de arte, es un privilegio, y además un precioso arbitrio para enriquecer aún más esas vivencias. Pues entonces el espíritu no se limita a derivar de la obra acabada el máximo del efecto estético y ejemplar, sino que lo



Orozco: *La catarsis*

ARTES PLASTICAS

Por Jorge Juan CRESPO DE LA SERNA



Orozco: *Fragmento para un mural*

completa con la emoción o conjunto de emociones que suscita contemplar el mecanismo que la ha precedido.

En sorprender este mecanismo, no es únicamente una intelección consciente la que acucia al observador y le da satisfacción mental y sensorial. También concurre a este acto una especie de innata curiosidad, análoga a la que ha tenido siempre el salvaje o el niño, cuando descubre el quid de un fenómeno, la entraña de una máquina o de un sucedido cualquiera.

Por eso, mostrar al público los ejercicios y experimentos que ocupan el precioso tiempo del artista creador —hago esta connotación porque indudablemente existe el artista espectador— es una labor eminentemente educativa, o sea precisamente moral; y ello cae dentro del campo de acción de un centro orientador como la Universidad.

Refiriéndonos a nuestro país, hay que rememorar el hecho de que Carlos Chávez y Fernando Gamboa, como autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes, llevaron a cabo en el sexenio pasado, sendas exposiciones individuales en gran escala de cada uno de los cuatro pintores cuyos trabajos de laboratorio forman el acervo principal de esta exposición. En esta ocasión se ha reducido, naturalmente, el lote correspondiente a cada uno, pero en cambio se tienen estas ventajas, entre otras menos esenciales: 1º, aprehender en una primera ojeada el carácter y estilo de cada uno, y naturalmente los contrastes que les sustentan, dentro de una manifestación geográfica; y 2º, captar en un análisis más detenido, la consistencia o no consistencia de sus respectivas estéticas y el resultado positivo o negativo de sus realizaciones.

Por tal razón es importantísima esta reunión de cuatro grandes pintores de México. Se diferencia de la celebrada

en Venecia en 1950 porque en aquella se exhibían sólo los cuadros de caballete, y ésta es realmente una incursión en el taller o laboratorio de cada pintor, para ver cómo ha ido llegando a través del tiempo, a su arte actual, y cómo es el mecanismo aproximado de la plasmación de algunas de sus obras.

Claro que, en parte, existen fotografías que dan idea del producto terminado, pero lo que interesa es el temblor que se advierte en los primeros intentos de concretización de una idea plástica, o las apuntes gráficas de un objeto o un suceso real transformados en el esquema esencial de pocos rasgos, o bien en el plano geométrico en que queda encadenada, como en una maraña mágica, la evolución meditada del tema, dentro del espacio de un cuadro o una pared cualquiera.

Un conocimiento de la obra de cada uno de estos maestros —por superficial que sea— permitirá apreciar bien los bocetos de obras ya vistas, o de aquellas que inconfundiblemente portan el sello de su autor. En algunos casos, empero, el evocar lo que han declarado de palabra alguna vez, hará que uno distinga el buen resultado obtenido o la frustración del intento, ya parcial, ya total. Ocurre, por otra parte, que el no tomar en consideración las teorías individuales sino únicamente la calidad emocional y estética de las obras, puede llevar a conclusiones que estén en pugna absoluta con tales teorías; que en realidad es lo que importa, desde un punto de vista artístico.

Acaso sea Orozco el único de los cuatro que no caiga en esas paradojales situaciones, y es porque, aun cuando en el trato íntimo el maestro externara algunas opiniones un tanto desconcertantes, y ocasionalmente las reflejara, su actitud mental y moral, no es contingente, sino más bien filosófica, y por ende no se condiciona lo formal en él, a cosas que pasarán. Las registra, sí, pero como fenómenos de un todo histórico en perpetuo devenir.

Por razón manifiesta de su militancia místico-política, Rivera y Siqueiros son quienes más inciden, a veces, en un manifiesto divorcio entre sus ideas y sus realizaciones plásticas, aun cuando en mucha parte acierten. Al ver bocetos de ambos, se percata uno de su dominio de esa abstracción o síntesis gráfica de la realidad, que es el dibujo. Tanto en uno como en otro, este lenguaje es claro, y contiene todos los factores que despiertan la emoción estética, más espontánea y poderosa mientras más libre y rápido es el boceto, ya toma-

do de la realidad ya producto de la memoria. ¡Si fuera dable, como en los niños, conservar en la vida, la frescura y la fuerza expresiva de los primeros impulsos, hasta cierto punto despojados de preocupaciones y prejuicios!

Mas, no ocurre así en estos dos pintores, en lo general; en Rivera, por un prurito de con-

do numerosos, que llegan a convertir el cuadro mural en una trama gigantesca de carácter de tapiz, como en el mural de Detroit que deja una impresión de dédalo en que lo intrincado de las máquinas envuelve y domina a los hombres, a menos que esto haya sido lo que el pintor se proponía demostrar.

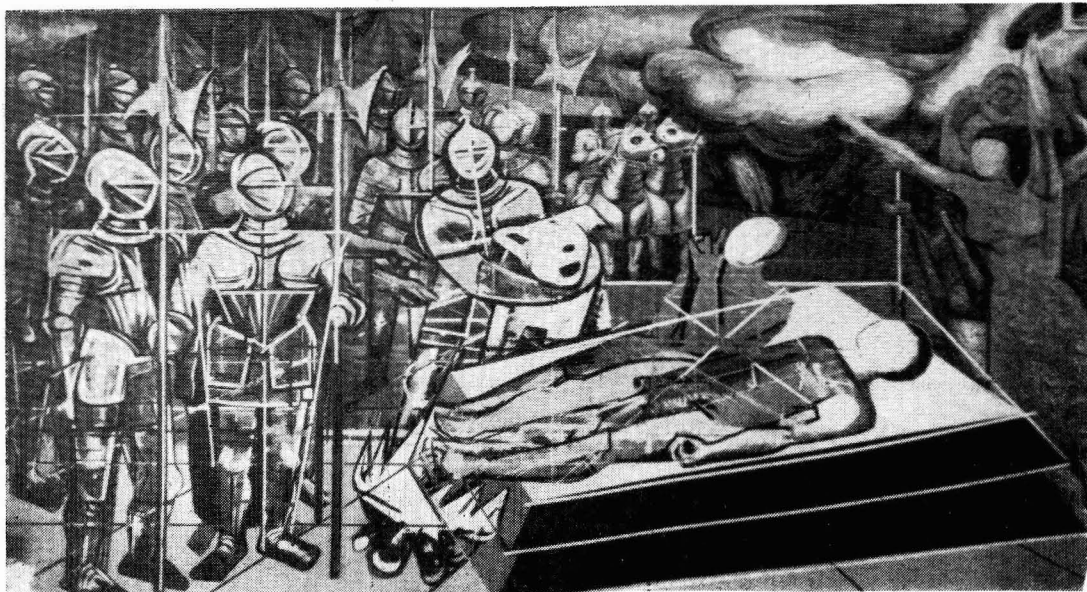
do se lanza a hacer experiencias con colores casi puros y de tonos vivos cae en verdaderos abigarramientos, como en el cartelón de la fachada del teatro Insurgentes. Pero ¡qué llenos de interés, qué vibrantes de vida sus bocetos —aislados— para esta obra tan frustrada! Véase, por ejemplo, el "Zapata"; véanse las deliciosas "Danzantes", de formas que recuerdan frescos indios o estatuillas precolombianas de Occidente!

Tanto Rivera como Siqueiros, muy imbuidos de las normas de los más destacados renacentistas italianos, se preocupan un tanto exageradamente por reducir el arte de la pintura a término científicos. Claro está que el Renacimiento, y aun la misma Escuela Francesa, nos han legado pautas rigurosas sobre las cuales edificar el andamiaje de una obra de arte, que en último término es el producto de lo emocional y de la intelección, pero me parece que el dar tanta importancia al andamiaje matemático y a los datos científicos, puede conducir y conduce —vaya si conduce—, a resultados enteramente ajenos al concepto primario, al ahogar en marañas de líneas y contralíneas la temperatura cálida de la idea plástica.

¿No parece nimio y absolutamente extratístico ese afán de Rivera por justificar su caricatura de Cortés en el Palacio Nacional con la medición lombrosiana de un cráneo de procedencia hipotética? ¿No



Orozco: Fragmento para un mural



Siqueiros: Tortura de Cuauhtémoc

formación realista que convierte —en muchas ocasiones— el producto último en algo demasiado circunscrito y frío, cuando es más o menos un tema aislado; y en una saturación de detalles descriptivos, algunos superfluos, o bien elementos que servirían para varios desarrollos, de tal mo-

A menudo se observa en Rivera un acierto de cromatismo en sus cuadros menores. Casi podría decirse que en sus gouaches de asuntos de la rica y compleja vida del pueblo, principalmente. Usa gamas más bien cálidas, que yo creo que es lo que más siente, y el resultado es magnífico. Pero cuan-

es análogo lo que se ocurre al ver sus estudios antropométricos de otro cráneo igualmente hipotético de Cuauhtémoc, y sus dos versiones del verdadero rostro del héroe de la conquista?

Bastantes "Cortés" han salido de su mano, y muy bien pintados, y para ello no tuvo

necesidad sino de ver algunos códices y seguir el concepto tradicional que ha existido sobre la efigie del conquistador.

Pero en Rivera hay muchas contradicciones. Compárese el boceto grande, al carbón, de un sector del mural de la Escuela de Trabajadores de Nueva York con la fotografía de la obra acabada; los fragmentos para el mural de Cortés en Cuernavaca; el de la bóveda y uno de los paños de la escalera del Palacio Nacional (por cierto que la bóveda nunca ha llegado a realizarse y es hermosísimo el proyecto); el boceto y una parte de la maravillosa capilla de Chapingo; todo el proyecto de la decoración del Estadio de la Ciudad Universitaria; sus bocetos para cuadros del Día de Muertos en Janitzio; las tres fases del espléndido mural del "Campesino asesinado" en la Secretaría de Educación. Obsérvense sus apuntes —para mí, realizaciones— sobre papel japonés: niños, campesinos, obreros, paisajes. Compárense con la dignidad y elegancia de línea de la "Mujer reclinada" (1914), así como sus litografías, entre ellas el autorretrato de 1930, etc. Estos son los aspectos positivos, libérrimos, de su arte y me dan la razón en mis anteriores afirmaciones.

En Siqueiros, sus voliciones intelectuales opacan y tergiversan, con harta frecuencia, el indudable entusiasmo y la verba pictórica que se le suelen desbordar, a pesar de todo, arrollando los diques que le pone. Análogamente a Tamayo, aunque por distintos motivos, Siqueiros no ha logrado conformar a lo que ahora ha-

tisfacción, en su trama general, verdadera radiografía de las ideas de Siqueiros sobre el dinamismo de una pintura mural — que la obra que él da por terminada; generalmente dura, de textura pobre o de un carácter de cartel contingente y fugaz, y un tanto de sentido ultrabarroco — vorticista he afirmado varias veces, como un Boccioni o un Venturi de nuevo cuño, similitud que ya debemos desechar, sobre todo en un país que es, sí, barroco,

pero con medida y distinción tradicionales.

En esta exposición Siqueiros exhibe bocetos y maquetas que le han servido para sus experimentos de bajorrelieves policromados, algunos francamente abstraccionistas y por ende oscuros para el público que no esté enterado de las teorías de la Escultopintura siqueriana, remedo de la antigua Archipentura del escultor Archipenko, o algo por el estilo; otros que representan símbo-

"El Centauro de la Conquista", basado en el precioso mural del mismo nombre, "El Esclavo", ejemplo de síntesis recia y convincente, "Defensa de la América Latina", o sea el estupendo perrazo que le sirvió para su mural de Cuauhtémoc y el Mito, en el Palacio de Bellas Artes.

En esta exposición, por cierto, hay fotos del proyecto, bocetos y primeros trazos de un mural sobre la vida de Ignacio Allende, que se comenzó por el pintor y algunos discípulos, en S. Miguel Allende, y creo que no se llegó a terminar. Compruébese lo hermoso y hasta impresionante de esa división geométrica de paredes y bóvedas, y el plan de figuras que sería el cuadro acabado. En este caso no es tan ostensible el contraste apuntado antes, pero en cambio nos encontramos con un Siqueiros que es más Diego Rivera que él, por el carácter de la escena y el dibujo de los personajes que intervienen en ella.

Tamayo no ha estado dedicado al "muralismo" como los otros dos. Llega a esta modalidad monumental de la pintura cuando los motivos que informaron sus primeras realizaciones en México, han tenido grandes transformaciones: cuando nuevos problemas, acaso más universales, son los que preocupan a la humanidad. Allá en sus años mozos pintó en los muros del Conservatorio Nacional de Música un tema no muy logrado, desde el punto de vista de la unidad, pero con innegable carácter propio, talento plástico y ejemplo de búsqueda de un lenguaje suyo. Otra pintura fue la del vestíbulo del Museo Nacional de Antropología. En ambos murales y acaso en unos cuantos cuadros de esas épocas (los veinte). Tamayo siente el influjo de dos corrientes principales: el estudio de las formas precolombianas (patente en sus figuras simbólicas del Conservatorio) y el contagio de las preocupaciones revolucionarias que no cabe duda —estaban en la mente de todos los que habían sido actores o testigos de la lucha, o los que como él sentían aún el fervor de los inflamados relatos y la esperanza de los vaticinios.

Hay bocetos, simples apuntes y proyectos de Tamayo, en esta exposición, que —como en los otros dos casos de Rivera y Siqueiros— llenan por completo toda exigencia estética, principalmente en esa época ya comentada (véanse precisamente el cartón para la decoración mexicanísima del Museo de Antropología, y los detalles números 14, 17 y 18, del mismo mural; "Niño", número 65, "Mujer sentada", número 66 y los demás desn-



Siqueiros: Por la seguridad social...



Tamayo: Proyecto para el mural en el Smith College

ce, lo que su temperamento racial e ideológico le sugirió, allá por los veinte y los treinta (véanse sus grabados en madera para "El Machete", sus litografías de la época de su estancia en Tasco, su "Muerte del obrero sacrificado", el boceto para el cuadro "Aurora de México" que guarda estrecha relación con esos ejemplos; así como la fotografía ampliada del magnífico mural: "Alegoría de la Igualdad Social en Cuba"). Algunos proyectos (véanse las fotografías y bocetos) dan mayor sa-



Tamayo: Mujer con guitarra

los antropomórficos en expresiones simultaneístas, no muy logradas tampoco.

Yo prefiero —siempre— al Siqueiros del "Retrato de Moisés Sáenz", de la "Bañista", monolítica, perfecta; del "Zapata a caballo", del "Desnudo acostado", del "Autorretrato" (1931), y de todas aquellas ocasiones en que su innegable vigor plástico no se diluye y ensombrece en grandes nebulosas de incendio y de figuras de palo. Una muestra excelente de ese lado positivo son algunas otras de las litografías de primer orden exhibidas:

dos, 68, 69 y 70, los estudios de caballos, de peces y de aves, que son un poco posteriores a esas épocas, así como los estupendos grabados en madera "Mujer con frutos", "Los Cantantes", "Mujer con guitarra" y "Sirenas", de tanto carácter y estilo propios).

Me atrevo a afirmar —porque lo siento así, y basta— que Tamayo es más Tamayo en los veinte y en los treinta que después, aun cuando haya ganado en experiencia, en ciencia del color y hasta en criptología, sin tiempo ni espacio determinado. Me parece, también él, más espontáneo, más identificado con su raza y su medio, entonces. Y éste convivió al que ahora asiste, aunque de modo un poco fragmentario, permite, lo mismo que en los otros, un examen de contraste, entre esas obras y lo que ha venido después. Persiste siempre el talento, la fantasía y la intención poética que siempre le han animado —en todo tiempo— de eso no hay duda, más de esa intensa producción de perfiles más intelectualizantes y un tanto ajenos a nuestra idiosincrasia, habrá que espigar lo que no se resuelve en problemas formales de extremado análisis y de síntesis geométricas de rigor lineal y de mecánica, para que queden solamente las alucinantes armonías cromáticas, tan individuales en Tamayo, tan perfectas como luz y como transporte ideal de los sentidos, para que admiremos los sueños de las "Músicas Dormidas", la "Serenata a la luna", la "Mujer blanca", "El Pintor", ese "Perro ladrando a la luna", que podemos evocar en otros tantos bocetos de cuadros, en las litografías como "El Coyote", "Hombres y pájaros", "Mujeres bailando", etc.

Orozco es siempre igual a sí mismo. Cuando acomete la realización de la idea en el muro sabe conservar la frescura del apunte primario. Todo lo ha deglutido antes. Ahí están sus maravillosos proyectos y bocetos para el "Prometeo", para la bóveda de la Cámara de Diputados de Guadalajara, para el ya célebre "Hombre en llamas" del Hospicio de la misma ciudad; para el cuadro de "Las Leyes de Reforma" en el Museo de Historia. Ahí están esos dibujos en tamaño natural —algunos— con estudios de torsos, de rostros, de brazos, de manos (¡ah, esas manos de Orozco, tan emotivas, tan elocuentes siempre!), de pies; esos escorzos en que era maestro. Pocas han de ser las modificaciones que experimenten después, las indispensables para reforzar un gesto, un ras-

go, y nada más. Un hilo invisible pero de gran potencia emocional que todos estos apuntes, con las fotografías de las obras terminadas, y con el

carácter de las litografías, en las que únicamente está presente alguna aportación nueva, algún arbitrio que mejore la simplificación de lo esencial.



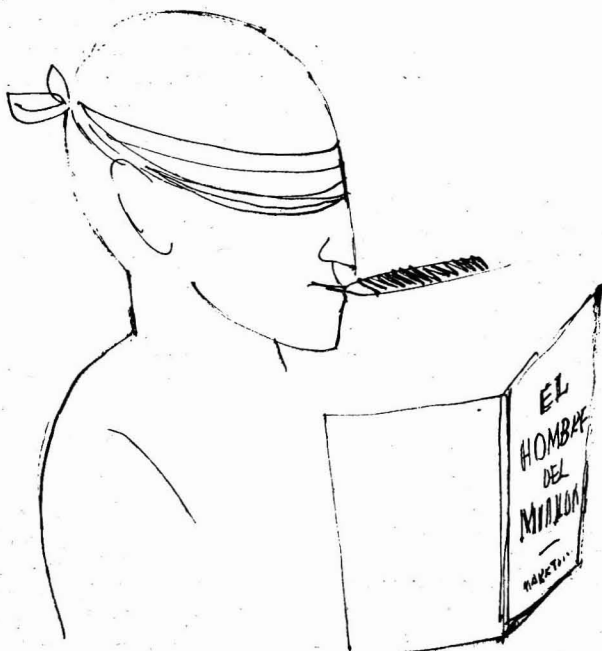
EL CINE

Por Martín PALMA

NIDO DE RATAS. Hollywood no suele suscitar semejantes a la r d e s. Aquí, una escena cualquiera cobra vida; se puebla, no de sombras ni héroes menguados, sino de —graves, primitivos, hondos— caracteres que saben hablar y quieren sentir; alberga un movimiento sobrio que, desprendiéndose apenas del bienaventurado claroscuro de un muelle neoyorkino, mantiene sin oropeles el mismo ritmo de frenada grandeza.

Y es que Elia Kazan, por esta vez, ha vencido notablemente. Contra la necia tradi-

ción y el desbordamiento comercial, ha cocinado sus propios hallazgos dramáticos. Ha llevado y traído la cámara por caminos peligrosos, mas siempre fecundos. Ha entendido y aprovechado las no escasas posibilidades de sus actores. Resultado: Marlon Brando desempeña a un protagonista verosímil (boxeador frustrado, ni totalmente bueno ni enteramente malo); Eva Marie Saint nos convence con su timidez salvaje; la trama —ordinaria en sí, como la del verdadero arte— encuentra justa compensación en la perspectiva extraordinaria que la enfoca.



EL HOMBRE DEL MILLÓN. Cuando, hace muchos años, leí un cuento de Mark Twain llamado *The £1.000.000 bank-note*, sospeché desde las primeras páginas que el asunto iría, tarde o temprano, a parar en argumento cinematográfico. La realidad no me ha desengañado; pero el cumplimiento de aquella íntima profecía dista de haber colmado los rasgos brillantes que yo imaginaba en su prevista ejecución.

En efecto, aquel ingenio superficial y modesto se ha vuelto en esta cinta, concretado en las proezas de un Gregory Peck cuidadosamente oligofrénico y en la actuación desigual e inarmónica de sus acompañantes, tediosa lección de honradez norteamericana; ejemplar sermoncillo que demuestra en demasía, más que las excelencias morales de los personajes, la vasta capacidad que tienen estos esfuerzos —cuando no los preside una auténtica pericia, británica o no—, para "enseñar aburriendo", según la consabida fórmula del celuloide cotidiano.

Ingenuidad no es penuria mental. Pero este "hombre del millón" nos hace creer lo contrario. Todo en él induce al bostezo depresivo, nunca siquiera a la carcajada, y menos a la noble sonrisa.

¡Mark Twain ha muerto!
¡Viva Gregory Peck!

DÉBILES Y PODEROSOS. Primer acto. Los pasajeros del avión se odian entre sí. ¡Qué mirada rencorosa la del marido que se cree burlado! ¡Qué egoísmo lleno de flaquezas, el del escritor que caricaturiza a una caricatura de Hemingway! ¡Qué temores ante el (¿dulce?) misterio de la vida, los de la muñeca recién casada!

Segundo acto. El avión se cae. Un motor se lanza al vacío, y varios galones de indispensable gasolina lo persiguen. Otro avión comienza a arder. Pánico. Epopeya. El avión continúa cayéndose (Pero nosotros ya adivinamos con una muñeca de complicidad que las cosas saldrán bien).

Tercer acto. Compramos la eficacia de nuestra adivinanza. El avión llega a puerto, hélice más, hélice menos. El marido comprende, y pide una llamada de excusa a larga distancia. El escritor ha demostrado que él también tiene su corazoncito y sabe portarse como quien es, y por ello recibe la gratitud de una desconcertada cónyuge. La muñeca avizora firmemente el futuro.

Telón.

Moraleja — recomendación de un espectador: Que la ONU se sirva convocar para una reunión de los cinco grandes a bordo de un avión descompuesto.