

**DAMIAN
BAYON**

**AMAYO
DESPUES
DE
TAMAYO**

El que expone se expone. A su vez, todo escritor fiel a su vocación, escribe. Era lógico que yo en México —septiembre mediante— tuviera la curiosidad de saber cómo se exponía Tamayo; como es lógico que el lector la tenga ahora de saber cómo me expongo yo.

Me dicen que nadie se atreve a colgarle el cascabel a Tamayo, gran gato de la pintura mexicana contemporánea, y yo pienso hacerlo con la tranquilidad que da siempre la buena conciencia. En efecto ¿es ingenuo proclamar, con toda la seriedad del mundo, que considero a Rufino Tamayo como el más grande ejemplar viviente de *pintor-pintor* a todo lo largo y todo lo ancho de América Latina? Lo afirmo solemnemente y me parece una buena entrada en materia.

Sí, ya sé: a mí, como a tantos otros, no nos ha deslumbrado la última exposición de obras recientes de Tamayo en el *Museo de Arte Moderno* de la ciudad de México. No importa. El elogio que puedo hacer hoy del arte actual de Tamayo no se refiere tanto a sus presentes logros, sino que va encaminado a algo que me parece más trascendental: la valentía de su presente actitud. Tamayo, a los 75 años sigue buscando su arte, ¿no es el hecho mismo en sí bastante conmovedor en los tiempos que corren?

Que lo busque no quiere decir por cierto que siempre lo encuentre. A veces sí, da plenamente en el clavo; otras parece perderlo de vista y lo vemos como disfrazado de otro que no sabíamos había en él; de cuya existencia posiblemente ni siquiera él estuviera informado. Y es que como dice Georges Braque: “A medida que el artista envejece hay menos distancia entre su arte y su vida”. Sólo pintando encontrará el pintor —cualquier pintor— su más profundo ser. Es lo que Tamayo sigue practicando de manera ejemplar.

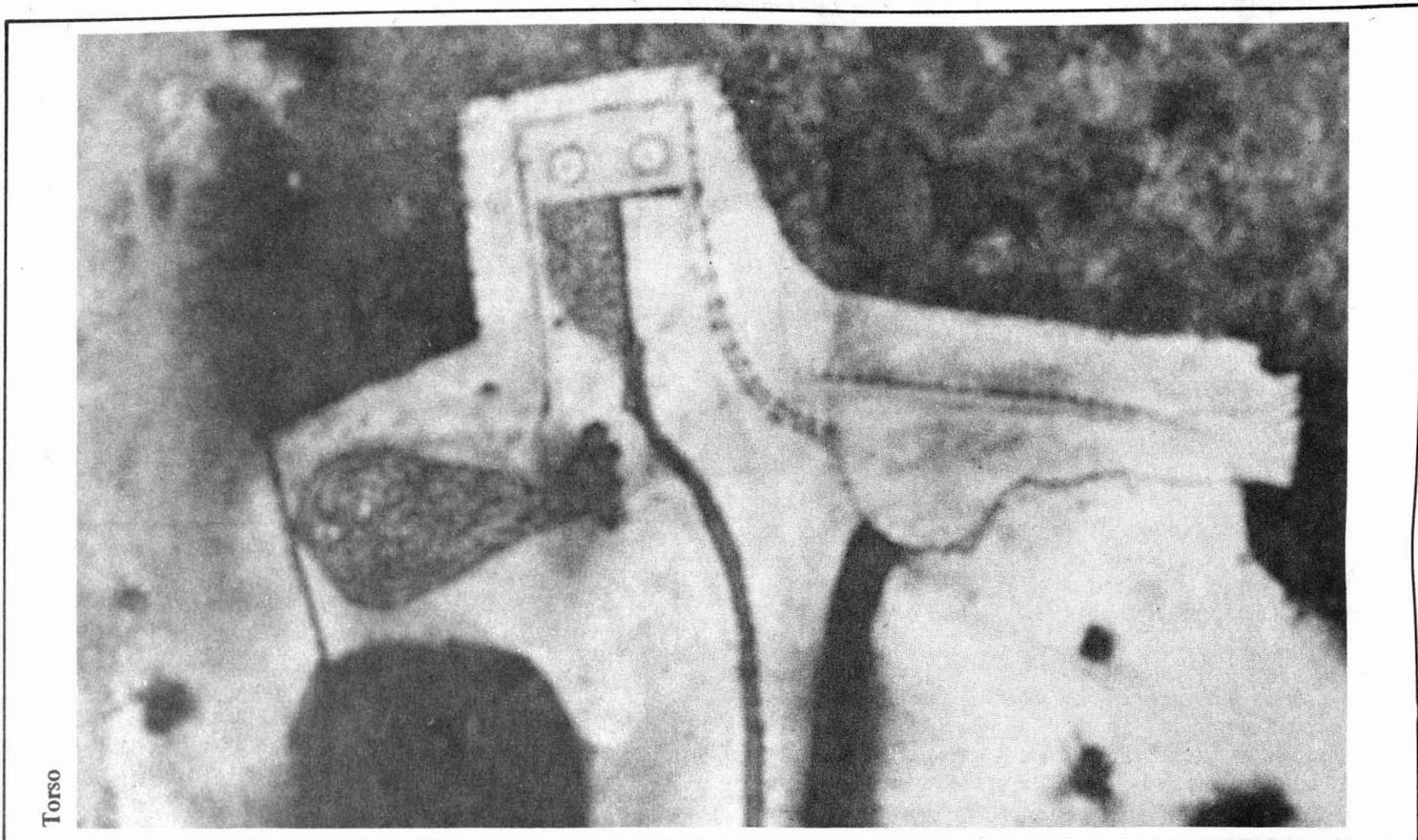
Veamos los síntomas para diagnosticar el caso. Por un lado ha tenido siempre Tamayo —como don del cielo— el sentido innato de lo popular mexicano. Es decir no como algo aprendido o a lo que ha tenido que reconvertirse, sino como algo tan obvio como el aire que respira. Eso es, digamos, por herencia: se nace nativo como se nace apátrida.

Por cultura, en cambio, Tamayo tiene también derecho a sentirse hombre universal. Heredero legítimo de la mejor pintura europea que mucho lo influyó a mediados de su carrera. Y ahora también —¿por qué no?— de la agresiva pintura norteamericana que conmocionó el arte hace ya quince o veinte años.

El entronque de ambas corrientes —lo popular autóctono, la vanguardia mundial— se produjo en él naturalmente como una fusión a alta temperatura. Una vez que su arte estuvo hecho y derecho (y lo estuvo muy pronto, hacia 1934 o 35), nadie pudo descubrir ya más en él, dónde terminaba su mexicanismo de raíz y dónde comenzaba su universalidad que superaba cualquier noción estrecha o pacata.



Hombre subiendo
la escalera



Torso

Desde entonces estuvimos acostumbrados a una nueva música en la pintura latinoamericana. De repente, las imágenes "inventadas" de Tamayo nos resultaron familiares. Incluso esos microcéfalos personajes que no daban risa ni miedo, pero que enigmáticamente nos intrigaban. De un modo incomprensible esos seres nos aludían, eran nosotros. Claveteados a un cielo azul profundo o rojo o violeta desde donde fosforescían hombres, animales, instrumentos, perduran y siguen perdurando en la última memoria de nuestra retina. En cierto modo esos cuadros de Tamayo han creado una atmósfera única que ya definitivamente nos acompaña. Tamayo estaba hecho y podía haber muerto o podía dejar en silencio la música que había despertado: su mundo era ya el nuestro.

Sin embargo, si hacemos historia retrospectiva descubrimos que Tamayo empezó pintando mujeres cotidianas en casas previsibles llenas de objetos familiares. Poco a poco, de tanto mirar a Braque sin duda, descubrió los vértigos de la materia veinte años antes que los "materiólogos" y los "texturólogos", para decirlo con palabras de su amigo Jean Dubuffet, otro de los grandes inventores de signos de nuestro tiempo. Entonces Tamayo bajó el tono, empolvó la textura de sus cuadros, revolvió todos sus elementos para fundirlos sin confundirlos.

En la procesión de su pintura pasó primero la serie de sandías obsesivas; hizo después desfilar a sus perros rechonchos o a sus coyotes famélicos. Azufró las lunas involuntarias que le brotaban por todas partes. Un día al fin hicieron eclosión sus *hominidos*, *brazicortos*, obsesivos, crucificados en la tela como una constelación.

Tamayo me ha hecho siempre pensar en una estantería de libros: la madera blanca apenas cepillada perfuma aún a su bosque natal, a su selva, cuando ya sin transición se encuentra sosteniendo los volúmenes de la sabiduría o los cuentos de locura y de miedo. Porque de todo eso hay en su pintura.

Hace ya años que el pintor de Oaxaca ha sabido crear una materia-Tamayo, una deformación-Tamayo y, sobre todo, un color-

Tamayo. Viejo ya célebre se propone ahora una reconversión: de sí mismo en sí mismo; por eso podemos hablar de un Tamayo después de Tamayo. El artista seguro de su fama va a probarlo ahora todo. Cambiará los temas que se harán más cotidianos, menos "constelados". Variará las texturas oponiéndolas y vinculándolas dentro del mismo cuadro hasta crear un verdadero *patchwork*. Es lógico que dentro de este plan radical de renovación aborde entonces también otras gamas cromáticas, otras figuraciones. A veces se trata de la representación de una gran cabezota que llena toda la tela, el tratamiento es bicolor y la obra recuerda, casualmente, a Dubuffet (*Personaje*, No. 8). Otras, en cambio, intenta un personaje no frontal como era su costumbre inveterada y se arriesga a un escorzo en una armonía que también nos resulta extraña (*Hombre subiendo la escalera*, No. 12). En otras ocasiones se transforma casi en un *pop* romántico (*Camino clausurado*, No. 14), lo cual no deja de ser una contradicción en los términos, pero supone que Tamayo *ha estado viendo* la pintura que se hacía estos últimos lustros y ha querido él también probar la fórmula, aunque —claro está— "tamayizando" la solución.

He llegado a pensar, viendo esta exposición, que el gran mexicano frecuente también a Paul Klee. Lo probaría: *Torso* (No. 13) en que parece buscar otro sistema de referencia que no sea el suyo propio habitual. Nuestro ideal de desdoblamiento: seguir siendo uno mismo... siendo otro. No deja por cierto de resultar conmovedor que a su edad un pintor famoso busque salir del círculo dorado que parece ahogarlo, convirtiéndolo —vivo aún— en su propia estatua. El impulso renovador tenía que partir de él, nadie se hubiera atrevido a reclamarle un vuelco a esta altura de su carrera. Los que hemos amado tanto algunos de sus cuadros, hubiéramos seguido recibiendo la obra nueva como recibimos la antigua. El gusto es conservador por definición y una vez que se ha acostumbrado a la rutina del placer es difícil sacarlo de sus carriles.

Lo asombroso es, como digo, que el movimiento haya partido de él. En una época como la nuestra en que el artista de éxito

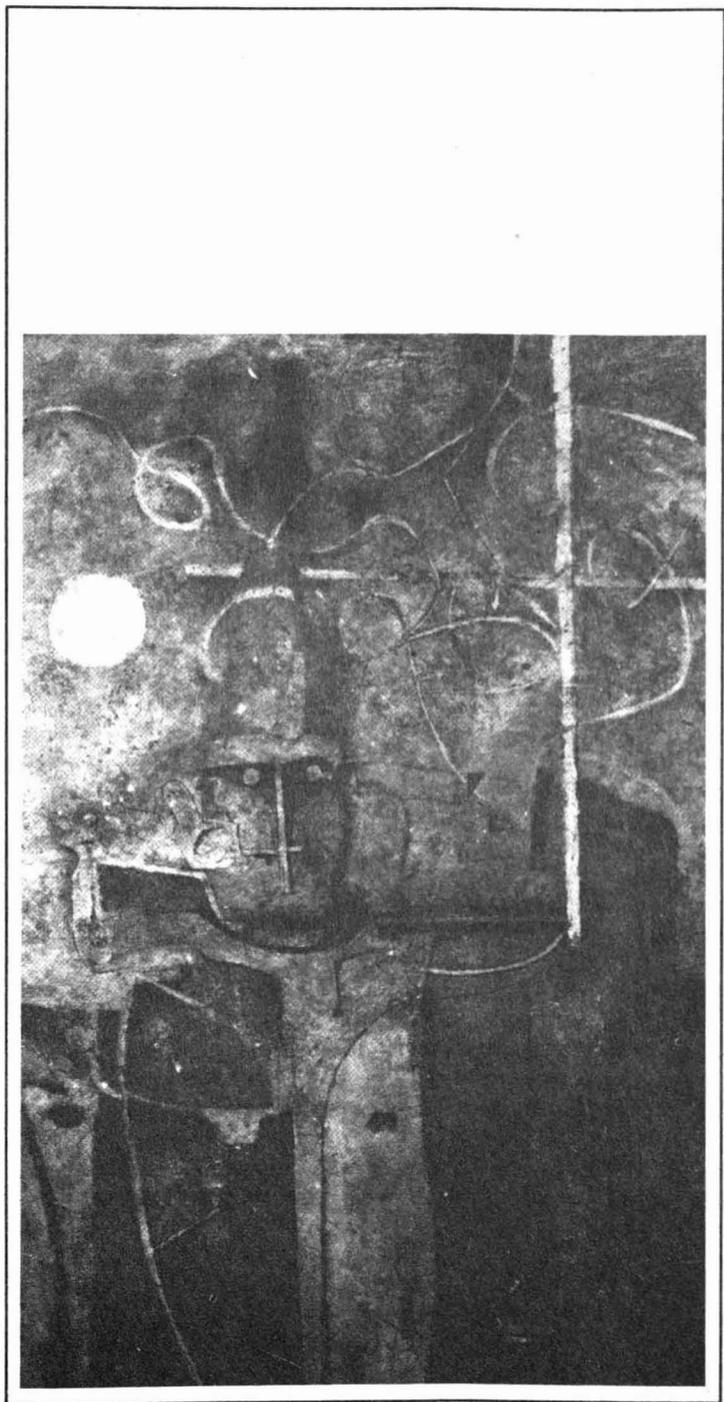
trabaja en serie limitándose a las *variaciones sobre un tema* —el mismo de siempre por otra parte—, Tamayo maestro con un estilo hecho sale a los caminos aleatorios para ganarse otra vez la admiración y el respeto. Su actitud fuerza así el respeto hasta de los más escépticos.

Voy a decirlo sin duda brutalmente: muchos de los cuadros que componen esta exposición —sólo una parte de la que se abrirá dentro de unos meses en París y Florencia— se me imponen como más “feos” que algunos de mis antiguos favoritos. Atención sin embargo: en arte contemporáneo, *feo* no es lo opuesto tontamente a lo *bello*. El desvalor ahora es más bien lo hueco, lo nimio, lo obvio, cuando no lo meramente bonito (otra categoría aún). Porque así como hay el *bello inútil* (¿quién lo pide ya hoy en nuestra época?), existe en cambio ahora una noción que podríamos bautizar como la de lo *feo útil*. Nada menos que la época “arquitectónica” de Kandinsky fue no solamente fea, sino hasta difícil de mirar. Sin embargo, a poco que estemos habituados al lenguaje moderno del arte, comprendemos que esas formas duras, recortadas sobre un plano homogéneo y dotadas todas ellas de un extraño color desacordado, corresponden a un arte de investigación, a una exploratoria y a una problemática que algunos artistas intentaron hace ya medio siglo con el afán de ampliarnos y cambiamos la sensibilidad.

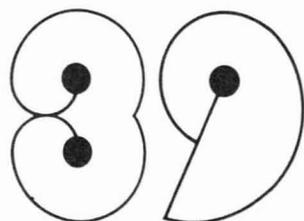
Lo primero que habría que decirle al espectador que no hubiera podido ver esta exposición, sería que en general los cuadros son más pálidos, más desvaídos que los precedentes. Si uno de los grandes éxitos de Tamayo había consistido en esa especie de fosforescencia oscura, opaca, de ala de mariposa, hay que reconocer que ahora renuncia a esa irradiación nocturna y construye sus telas a fuertes empastes de grises, verdes claros, los que deberían ser alegres tonos y, a veces, no lo resultan del todo en el contexto (*Carnavalesca*, no. 27). Quizá el inconveniente radique en el irreparable desacuerdo entre el tremendismo de la figuración y la aparente ingenuidad del color. El viejo león no puede con el genio.

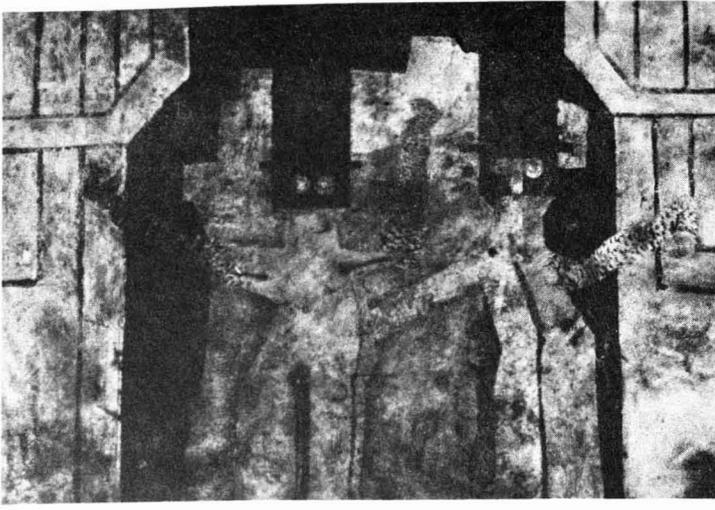
En ocasiones, los que añoraban los pasados incendios, encuentran telas en donde el maestro vuelve por sus fueros: *Amantes en un paisaje* (no. 21), *Retrato del diablo*, (no. 16), *Ronda de niños* (no. 20). Allí está otra vez el rescaldo del color, esa especie de jugo vital que daba turgencia y unidad a la materia, a la forma y al pigmento. Apenas lo empezamos a paladear cuando el eterno descontento que todos llevamos adentro exclama intempestivo: “Tamayo se repite. Tamayo pinta siempre el mismo cuadro”. ¿En qué quedamos...?

Si, por último y bien mirado, es mejor que Tamayo cambie, que todos cambiemos. Es nuestra ley biológica. Y además no olvidemos que en todo cambio hay esperanza de renovación profunda, nuevos planteos, nuevas actitudes, el despertar de la conciencia a inéditas maneras de percibir el mundo, de interpretar-



Carnavalesca





Comediantes

lo. En el cuadro *Construcción* (no. 23), hay por ejemplo un intento abstracto aunque no parezca totalmente logrado: varios sólidos regulares iguales, repetidos en altura y tratados en verdes desleídos, revocados en fuerte materia, pretenden sugerirnos una arquitectura (en ese sentido el título es por demás explícito). Si de cerca la obra no convence, mágicamente al alejarnos asume toda su corporeidad y se impone con una gran presencia. Ya es mucho.

Mujer reflejándose en el espejo (no. 5), no llega a "llenar" toda su tela, como por otra parte le pasa también a *Ventana indiscreta* (No. 15). Reflexionando ante las obras creo descubrir que debe tratarse de una cuestión de escala: las telas aparecen así como demasiado vastas para su "argumento" plástico. *Diálogo* (no. 25), en ese sentido, parece una composición firmemente establecida a partir del rojo, amarillo, verde, y de su infaltable luna. Aunque a decir verdad, la propia materialidad del cuadro (su empaste, su textura) pueda aparecer a los más jóvenes como un tanto amanezada. Después del informalismo y dentro de nuestra estética de la improvisación, tenemos ahora tendencia a no perdonar lo que se demora con deleite, ni siquiera admitir el detalle demasiado reflexionado. Y es que el repentismo —o lo que lo parece— forma parte de nuestra tan proclamada irracionalidad. Que calcule un neogeométrico vaya y pase, es algo concebible y admitido; que lo haga un intuitivo puro como Tamayo resulta menos perdonable. *Personaje* (no. 11), podría constituir, de veras, un nuevo punto de partida; los "mecanismos" de Tamayo parecen aquí deliberadamente abandonados, lo cual probaría —si hubiera aún necesidad— que en Tamayo hay al menos varios hombres.

Al azar de la galería veo, por ahí, esplender un cuadro. Me acerco al cartelito indicador con plena inocencia (conviene descubrir la firma después de haber admirado la tela, conviene adivinar la fecha antes de leerla), pues bien, se trata del *Hombre del sombrero rojo* (no. 2), que es de 1963 y constituye evidentemente uno de los grandes cuadros de la exposición. Una corta pausa para reflexionar y concentrar un juicio global: ¿por qué —en absoluto— será mejor este cuadro de hace ya once años?, me pregunto. Toda la historia del arte, toda la crítica, más aún toda la estética están ahí en juego ante una pregunta en apariencia ingenua pero por último la más difícil, la única, la que pone en juego la idea de *Valor intrínseco*. La inspección total, la sensibilidad puesta al desnudo y en un estado de relativa pureza (no sé nada, nunca escribí un artículo, veo por primera vez un cuadro...), parece soplarme una respuesta al oído. La transcribo: ese cuadro es quizá mejor que los otros por la enorme *unidad* que se desprende de él como un bloque significativo. Es mejor también —o al mismo tiempo— por lo intrincado del signo plástico que se nos propone de una vez por todas como un sello definitivo. Es decir, porque forma-color-materia forman un complejo único, central, que nos

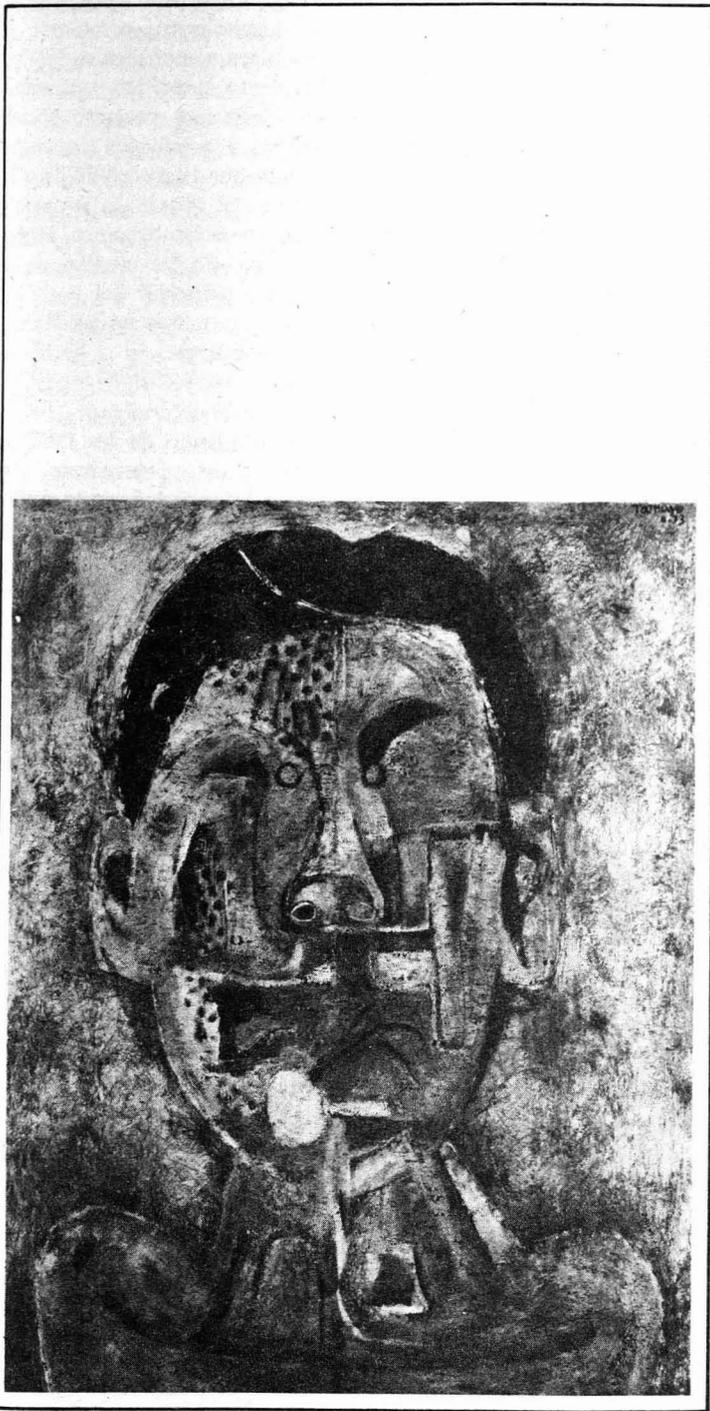
cautiva desde el nácar oscuro, iridiscente, opaco que viene de la tela y se monumentaliza como en un muro (un muro así como muchas veces el propio Tamayo ha sido incapaz de pintar). ¿Divago, me pongo incomprendible, yo que en la crítica busco ante todo la claridad...?

Pido perdón al lector y bajo de mi éxtasis o mi minuto de verdad. *Bodegón con vasos* (no. 7), por el contrario, no me inspira. No veo la *necesidad* —toda gran obra de arte se nos impone como necesaria, ese es uno de sus síntomas inconfundibles— de que se inmortalicen estos dos vasos verdes paralelos en donde no descubro sino una habilidad, un *métier*. Conste que no es el tema en sí lo que me defrauda, no hay tema malo en sí: con vasos, cacharros, floreros cursis y desteñidos Morandi, en nuestra época de los grandes gestos, ha hecho monumentos como las pirámides de Egipto... En arte, nunca es la cosa dicha lo que cuenta, sino cómo se la dice...

La rubia (no. 26), me parece un cuadro bien "ensamblado" en sus tonos pastel. Aunque haya partes del cuadro que pictóricamente hablando, se sostienen con dificultad. *Sandías* (no. 4), tiene en cambio para mí otro defecto que no lo es: resulta la proyección en escala demasiado grande —como ocurre a menudo en esta exposición— de un tema, el de las frutas-luna, usado ya con excelencia por el propio pintor en su juventud. En estos casos soy muy exigente: el pintor que se imita a sí mismo, que practica el *auto-revival*, tiene que hacerlo, al menos, como lo hace Picasso, es decir con cierta dosis de ironía y de distancia. Lo que aquí yo no veo por ninguna parte (me desconcierta que el cuadro sea propiedad de la Sra. Olga Tamayo, lo cual supone que el pintor lo considera importante). Apenas escribo lo anterior cuando ya me arrepiento y lo encuentro exagerado: yo sé muy bien para mis adentros que, comparadas con las de los imitadores, estas *Sandías* de Tamayo son siempre más leves, más espirituales, como grandes globos carmesíes dispuestos a partir al menor soplo.

Una objeción recurrente en mis notas reza en su telegrama: "Demasiado grandes para lo que son". En efecto, creo sinceramente que la nueva especulación de Tamayo podría encarnar mejor si el artista hubiera tratado sus estudios en formato más reducido. Ciertamente es que al tratarse de un pintor tan famoso, museos, galerías y el público en general están reclamando de él telas amplias, que se hagan ver dentro del tamaño descomunal que los más jóvenes practican hoy, a veces como única forma de hacerse notar.

La playa (no. 30), como otras telas de esta exposición me lleva tercamente a recordar al último Braque, y no resulta por cierto despectiva esta recurrencia. Braque también, al final de su vida, estaba embarcado en una técnica que apelaba casi al relieve —como una pintura en Braille— y sobre esos gruesos muros revocados se complacía en el tema de los grandes pájaros blancos que yo me empeño en ver como alusión al alma en el momento de abandonar



Cabeza en gris

un cuerpo, su cuerpo. Volviendo a Tamayo, *El líder* (no. 9), que pretende quizá ser un cuadro de choque: el conductor de masas hablando ante una asamblea de fusiles verdes, se me impone como demasiado suave teniendo en cuenta la violencia y la caricatura que el título implican.

Llego al fin al punto alto de mis preferencias dentro de estos cuadros actuales. Aunque dudo que el público comparta mi opinión, me interesaría en cambio mucho la del propio maestro. Esa tela a la que aludo me confirma que la nueva dirección de Tamayo no va descaminada, puesto que aquí estamos ante una obra perfecta en su género. *Torre de alta tensión* (no. 28), es un cuadro vertical y monocromo. Irreproducible y que por cierto los organizadores se han guardado muy bien de poner en el catálogo. En la imagen de esta torre veo el esfuerzo —y el logro— por encontrar los equivalentes plásticos de lo que puede ser, y de hecho es, la visión de un elemento “calado” (estructura metálica, hilos conductores) en la inmensidad de la naturaleza. La de Tamayo no será afortunadamente la transcripción *realista* de algo captado en la vida y recordado en el taller. No, de un modo mucho más libre y más creativo el pintor se ha propuesto plasmar concretamente la intuición simultánea de dos experiencias heterogéneas entre sí: la percepción aguda de un cielo plano pero no muerto, en forma de una gran mancha azul-gris; y la delicada tela de araña que dibuja la torre con sus filamentos que de ella parten hacia acá y hacia allá del espectador. Sin ningún trampantojo de perspectiva renaciente, sino “a lo Matisse”, intentando el aplastamiento, el rebatimiento (no sé cómo decirlo para hacerme entender) de una realidad tridimensional sobre el sólo plano sensible de la tela.

En fin, en *Hombre subiendo la escalera* (no. 12), después de comprobar el abandono de la frontalidad hierática, clásica en el Tamayo de siempre, descubro también con placer distintos pigmentos que inquietan mi retina y la dejan “pensando”. Extraños amarillos frotados de negruzco, sucios fresas como pequeñas heridas entreabiertas. El “ataque” mismo de la tela se impone con una técnica nueva. Nada de color o de empaste fáciles en Tamayo; él que tendría a la mano —si quisiera— toda la sabiduría acumulada, parece aquí rechazarla. Su práctica actual de punteados, de frotados de tono impuro sobre tono impuro destruyen hoy cualquier noción de “tamayismo” convencional. Y es que hay más cosas en el cielo y el infierno de los grandes pintores de lo que supone nuestra filosofía. . .

Esta exposición nos cambia benéficamente las nociones adquiridas, los lugares comunes perezosos, al obligarnos a darle al pintor que admiramos la latitud de cambiar, de ser aún otro en su propio devenir. Y, lo que es más curioso, de forzarnos a ser nosotros también otros: un poco más ricos, un poco menos contundentes en nuestros juicios.