

te, de una manera limpia y legítima, de este verso respetado al máximo, un sentimiento nuevo, de todos los tiempos, que nos pone de inmediato en comunicación directa con ese texto que ya habíamos desesperado de comprender en su significación más importante. En esto último, más que en lo anterior, consiste la sorpresa del espectáculo.

José Luis Ibáñez logra la sorpresa de la manera menos intrincada: simplemente nos reintegra a una lógica de sentimientos y situaciones provocadas por tales sentimientos que existían de suyo en la comedia escrita, y que, hasta hoy, se nos revela en su totalidad. La sorpresa que nos prepara José Luis Igáñez, es la sorpresa de la integridad en la entrega de un texto magnífico que parecía con-

denado a permanecer en letras de imprenta.

Por desgracia —es difícil lograr una representación perfecta— no todos los actores siguen la intención del director. Algunos no han podido separarse del todo de la manera tradicional del recitado de las comedias españolas, carente de contenido sentimental, diciendo, además, el verso a su manera, sin respetar el ritmo; otros marcan el ritmo con celo desmedido, haciendo que el público se distraiga con esto y pierda partes de lo que se está diciendo. Sólo una tercera parte de los actores logra lo que José Luis Ibáñez se propone: una actuación moderna, un dominio del verso. Estos actores, no es de admirarse, son los más jóvenes en el teatro.

Pedro Coronel participa de ambos modos de madurez: ha elegido, desde hace tiempo, un sistema de formas que ocurren en su pintura con insistencia, y que permiten que se reconozca un cuadro suyo. Por otra parte su continuo experimentar con la pintura está encauzado por vías claras y definidas, por preocupaciones ya determinadas y analizadas previamente y que lo llevan a un cierto tipo de resultados recurrentes; muy pocas veces, en efecto, un cuadro de Coronel nos desconcierta en sus resultados.

A través de la obra de Pedro Coronel, no es el genio o el desbordante talento lo que nos sorprende, sino la tenacidad, la lucidez, la conciencia. Si bien siempre en un artista debemos suponer una conciencia — la intuición cada vez resulta un expediente más caduco para disfrazar nuestra falta de comprensión de algunos fenómenos artísticos—, no deja de ser cierto que esta conciencia puede presentarse en planos diversos. Es fácil distinguir entre una conciencia so-

Los cazadores

Por Amancio BOLAÑO E ISLA

El equipo de teatro "Tabasco 68" dirigido por Carlos Catania ha puesto de nuevo en escena, ahora comercialmente, en el teatro Sullivan, *Los cazadores*, de Paco Ignacio Taibo.

Si la obra había tenido éxito rotundo en exhibiciones más íntimas, el obtenido en esta primera salida a tablas crematísticamente valoradas ha sido, sin duda alguna, extraordinario.

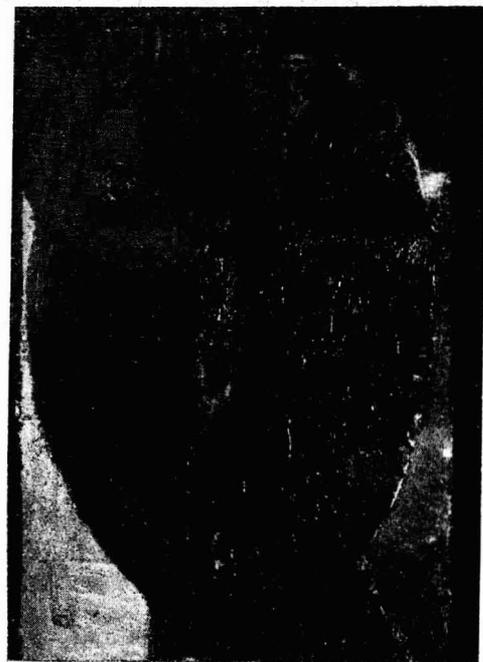
Retablo de costumbres humanas llama el autor a su obra y eso es indudablemente, aunque se supongan acaecidos los acontecimientos, por el lenguaje, trajes y determinadas escenas, en épocas remotas, si no enteramente medievales. Mas nos parece que esto es una sutileza del autor para dar intemporalidad y, por consiguiente, universalidad a las acciones presentadas, que son de hoy, de ayer y de siempre, ejecutadas por cualesquiera grupos humanos o estamentos sociales de cualquier época. Éste es para mí, el mayor acierto, atisbo genial

que no todos los autores saben imprimir a sus obras, ni nombres reales, ni figurados que no son más que tapaderas que pretenden ocultar la realidad tangible e inmediata sin lograrlo, como no se logra tapar el sol con un dedo.

Taibo es un artista, de esto no cabe duda; y aunque no escribiera más obras que ésta, ella sola bastaría para darle renombre de dramaturgo.

Todos los personajes entran en la categoría de la universalidad, pero el político Nicolás, personificado por Héctor Lozano, y la princesa, por Maristell Molina podrían figurar en la lista de personajes y actores de los teatros más afamados, como creación y como espectáculo.

Vaya nuestro aplauso a Taibo, Catania y al equipo "Tabasco 68" que tanto nos hicieron gozar con tan bella obra, de plena y total humanidad, porque huye del particular histórico para recrearnos con el universal poético.



Cabeza

ARTES PLÁSTICAS

PEDRO CORONEL

I. Voluntad y conciencia

Por Jorge Alberto MANRIQUE

En la Galería de Arte Mexicano, Pedro Coronel ha presentado una exposición que recuerda sus veinticinco años de artista. Un cuarto de siglo representa un largo trecho andado. Lo menos que puede implicar es conocimiento sólido del oficio; lo más, madurez artística. El hecho de que la exposición celebre ese tiempo transcurrido, y que así expresamente se señale en el catálogo, inclina a reflexionar sobre en qué medida y en qué forma Coronel ha podido madurar; obliga, más que otra circunstancia, a pensar en un artista hecho, que ya, en este momento, nos presenta una cara definitiva, aunque no única.

En realidad la "madurez" de un artista puede presentárenos en dos formas: como el alcanzar maneras que se aceptan de una vez por todas, que cumplen al individuo pero que al mismo tiempo lo limitan, que es lo que llamaríamos encontrar un "estilo personal"; o bien como el encontrar una seguridad en las búsquedas diversas que el artista se propone llevar a cabo. En el primer caso el hincapié estaría en los sistemas de formas que el artista ha elegido y que supone que lo expresan. En el segundo caso el hincapié estaría en los métodos que el artista supone que son capaces de llevarlo a la expresión.

bre el "qué hago" y otra sobre el "cómo hago". Los artistas de la *action painting* o del informalismo europeo participarían de la primera forma: saben con toda lucidez que están dejando que su mano recorra el papel libremente y sin ningún impedimento racional, saben que están dejando caer arbitrariamente los colores sobre la tela, saben, incluso (o creen saber) por qué hacen esto; sin embargo el momento mismo del acto de pintar queda fuera de todo control consciente, y el resultado puede sorprender tanto a quien lo hizo como al espectador ajeno. En cambio, la conciencia sobre el "cómo hago" implica una conciencia en el programa y en la acción, aparte de una reflexión sobre el sitio de la obra en un espacio y un tiempo determinados. Es en este sentido en el que podemos decir que la obra de Pedro Coronel nos parece ejemplar. Seguramente en México no existe un artista tan consciente de sus porqués y de sus cómo (y casi diríamos: de sus para qué) como él. Tal vez, en nuestro medio, sea el único artista al cual le preocupe tanto la definición de una poética —y el ir definiendo constantemente en cada una de sus obras.

Casi, viendo la obra de Pedro Coronel, estamos tentados de reconstruir el razonamiento de poética implícito en cada cuadro: "Soy pintor, he nacido en México, antes de mí ha habido un Orozco y un Rivera, la mayoría de mis contemporáneos son sus epígonos, la pintura en el mundo anda actualmente por tales y cuales caminos . . . , etcétera, ¿qué debo hacer?". Y el cuadro, planteado como un problema —pero un problema racional ante la implicación de una circunstancia y de una necesidad artística— se presenta como un despejar de ecuaciones poéticas; como la incógnita que hay que encontrar pero que es sólo incógnita porque nosotros no la conocemos, no porque no esté determinada de antemano: a una ecuación hay una solución, si el cuadro-resultado no encaja dentro de la poética que ha llevado a su despeje, esto se debe únicamente a que la solución del problema no fue hecha correctamente y conforme a razón, y de ningún modo porque deliberadamente se haya dejado abierta la ventana y libre la entrada a otros pájaros y a otros cantos.

Tratar de encontrar los propósitos y los problemas-pivote que más recurren en la definición que Pedro Coronel intenta hacer de una poética en sus cuadros (o en sus esculturas) es, creo yo, entender lo que básicamente es su que-hacer artístico. Dos vías, que saltan a la vista en su obra, se nos abren como rutas de inspección; dos deslindes que Coronel parece siempre obligado a hacerse: el deslinde de México, tan traído y llevado, tan vituperado y alabado, tan trillado pero tal vez nunca tan conscientemente propuesto pictóricamente como en sus cuadros; y el deslinde del hombre, más que en un sentido filosófico, en uno físico y sexual, casi en los términos de "el hombre como macho".

Podría pensarse que en la obra de Coronel existiera también un deslinde de la realidad natural; pero éste, de hecho, queda incluido en el deslinde de lo mexicano, dado que naturaleza y cultura, en los términos que plantea nuestro pintor, no son separables, supuesto que tampoco lo son percepción y memoria (es decir, no hay percepción posible de la naturaleza sin intervención de la memoria, y en tanto que percibimos recordando, la realidad misma exterior se nos manifiesta como un dato de cultura). El deslinde de la naturaleza que se propone Coronel es, *intencionalmente*, "el deslinde que un mexicano hace de ella", y en consecuencia define al mexicano más que a la realidad percibida. Parece que es importante señalar estos términos *a priori* y eminentemente conscientes en los que Pedro Coronel construye su obra frente a una realidad exterior.

Si, pues, la obra de Coronel se propone un deslinde de lo mexicano, posee, también *a priori*, una historicidad congénita. Se trata de expresar una realidad presente que se manifiesta como una memoria, una realidad, por tanto, precisamente histórica. En cualquier artista, conciente o inconcientemente podría encontrarse una situación similar. Lo curioso en nuestro caso es que precisamente el hecho de decidirse por esa tarea en una forma tan lúcida, lo lleva a resultados opuestos, y que proponien-

dose una obra con sentido dinámico, aboca a una situación que, a pesar de su "conciencia histórica", resulta eminentemente estática: y es precisamente porque Coronel ha determinado, racionalmente, con anterioridad, cuál es ese pasado que *debe* mostrarse en el presente, es porque él *sabe* que existió Quetzalcóatl, *sabe* que hay una Coatlicue, *sabe* que Tlazoltéotl se come las inmundicias, y ha ya decidido qué de aquel pasado debe estar presente en el ahora; de modo que la historia no se da como una vivencia —y ese es su sentido dinámico— sino como una conciencia, o sea, en su sentido especulativo.

La obra de Coronel está visitada muy frecuentemente por fantasmas de nuestros pasados prehispánicos. Familiares cabezas de serpientes se asoman por algún rincón sí sospechado, guacamayas solares descienden sobre los sacrificios cotidianos, plumas de colibríes o de quetzales recubren los cuerpos desolla-

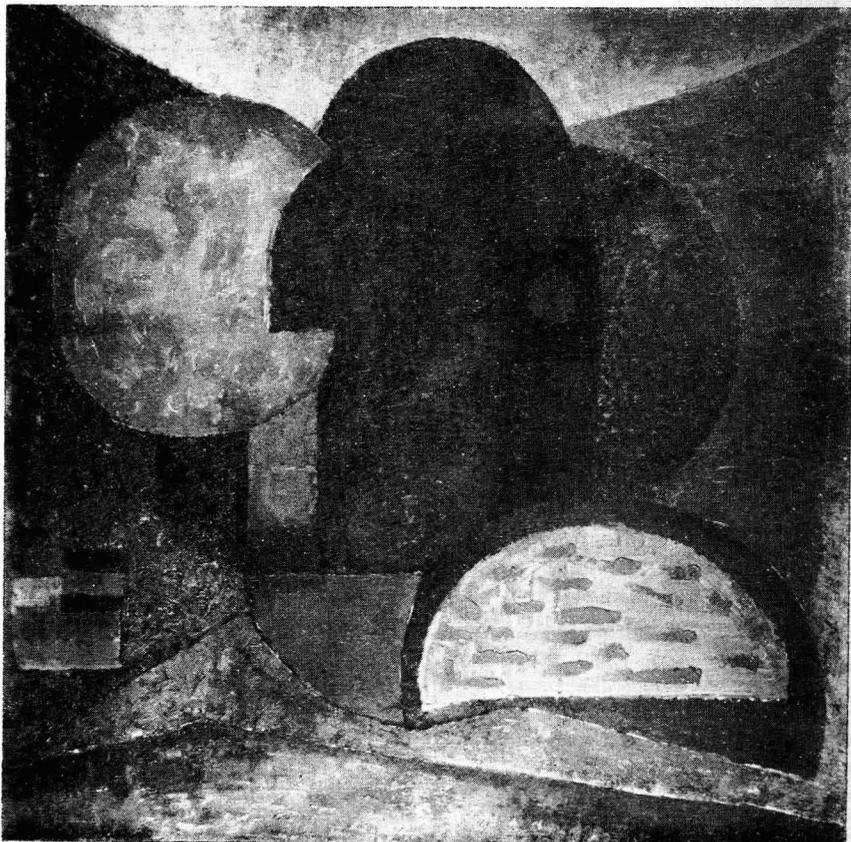
dos, muertes y calaveras acuden a desayunarse ofrendas. Ninguna de estas apariciones es inopinada o fortuita, ninguna es el revelarse de un inconsciente atávico, sino el resultado de una meditación madura sobre qué debe estar y cómo debe estar.

"Si Dios Padre había creado las cosas nombrándolas, era quitándoles su nombre o dándoles otro como Elstir las recreaba", decía Proust (*A la sombra de las muchachas en flor*). Podemos parafrasear esta oración así: "si el tiempo creó los mitos dándoles un nombre, es dándoles otro, como Coronel los recrea". Estos signos familiares y sentidos del mundo precolombino no son para Pedro la presencia mágica de una revelación antigua, sino el deber ser que resulta de una especulación sobre ella.

Decimos que el otro pivote de la definición poética de Coronel es el de su deslinde del hombre-macho. Aquí también el signo se muestra más como símbolo. El macho se acepta como una categoría previa, que mide las cosas y que se mide por ellas, que determina la mujer y por ella es determinado. Obsérvese la presencia de símbolos y de sugerencias fálicas (a veces bastante más que sugerencias) en los últimos cuadros de Coronel; machos y falos que, vencidos o vencedores, están casi siempre en el juego frente a mujeres de numerosos senos, de sexos dispuestos y de caderas a la Tlatilco (otra vez el consciente recuerdo de los abuelos); véase la serie de pequeños cuadros, magníficos en colorido y equilibrio, donde el signo masculino insiste con denuedo; o véase aquel gran cuadro [número 10 en la exposición de Inés Amor] del hombre campeón-derrotado frente a una mujer a la que ha creado dándole su plenitud femenina, con aquel fondo escarlata que habla de ayuntamientos. Pero en todos los casos no se trata, parece, de la afloración de una virilidad incontrolada que se haga presente "a pesar de . . .", sino



Cabeza



Rojos en armonía



Deshabiado

del cálculo correcto y definido que ha llevado al artista a hacer presente en sus obras aquello que *debe* estar presente según su previa definición de lo mexicano y de lo macho.

Las formas recias, sólidas, "telúricas" (para decirlo con una expresión que se desprestigia a ojos vistas), que han dado a la pintura de Coronel ese aspecto inconfundible; la monumentalidad de algunas de sus cosas; la sólida definición de sus figuras; todo es el resultado de las meditaciones de un artista que "sabe" su historia y se ha propuesto una poética: no por casualidad a uno de sus mejores cuadros en la exposición de la Galería de Arte Mexicano lo ha acompañado de un explícito verso de Eliot, "...aquí las imágenes de piedra se levantan y la mano de un muerto las implora". Lo mismo hay que decir de la exaltación de un colorido que a veces llega a ser magnífico [como aquél en amarillos, con verdes y rosa, marcado con el número 14], de sus tonos chillantes y de la violencia de sus contrastes. Lo mismo, también, de sus sabias concesiones a lo figurativo.

Algunos de los últimos cuadros de Pedro Coronel se despegan del resto de su obra. En alguno [número 30] pequeño, ha intentado una fina melodía de tonos tranquilos; en otro [número 17, amparado por el poema de Villaurrutia, "...correr hacia el muro y encontrar un espejo"] una violenta y caótica mancha que reniega de todas las precisiones anteriores; en otro [número 2] una geometrización de la que en vano buscaríamos antecedentes ciertos en la obra anterior. Estos ensayos —y por serlo, valiosos— podrían hacer pensar que Coronel hubiera cambiado de rumbo o intentara hacerlo. Parece que no hay tal, en el fondo. No sabemos si seguirá por esos caminos; pero aunque así fuere, lo que en su pintura nos resulta definitivo, esa conciencia clara y lúcida de su quehacer, no ha desaparecido en los ensayos a que me refiero, ni aun en los que aparentemente tienden hacia lo informal.

Pedro Coronel, en su pintura, se las

arregla siempre para medir y sopesar todo, para decidir racionalmente sobre todo, incluso, paradójicamente, sobre lo desmesurado y caótico.

En su paraíso seguramente el pecado original no fue la lujuria, sino la sabiduría y su consecuente consciencia de ser hombre.

II. Una nueva etapa

Por Beatriz DE LA FUENTE

Todo artista, si verdaderamente lo es, está sujeto a un proceso de evolución renovadora. En su exposición en la Galería de Arte Mexicano, Pedro Coronel alcanza un nuevo estadio en su nunca interrumpida búsqueda de formas capaces de expresar su compleja e insatisfecha subjetividad. En él esta búsqueda representa la esencia de su vocación como pintor.

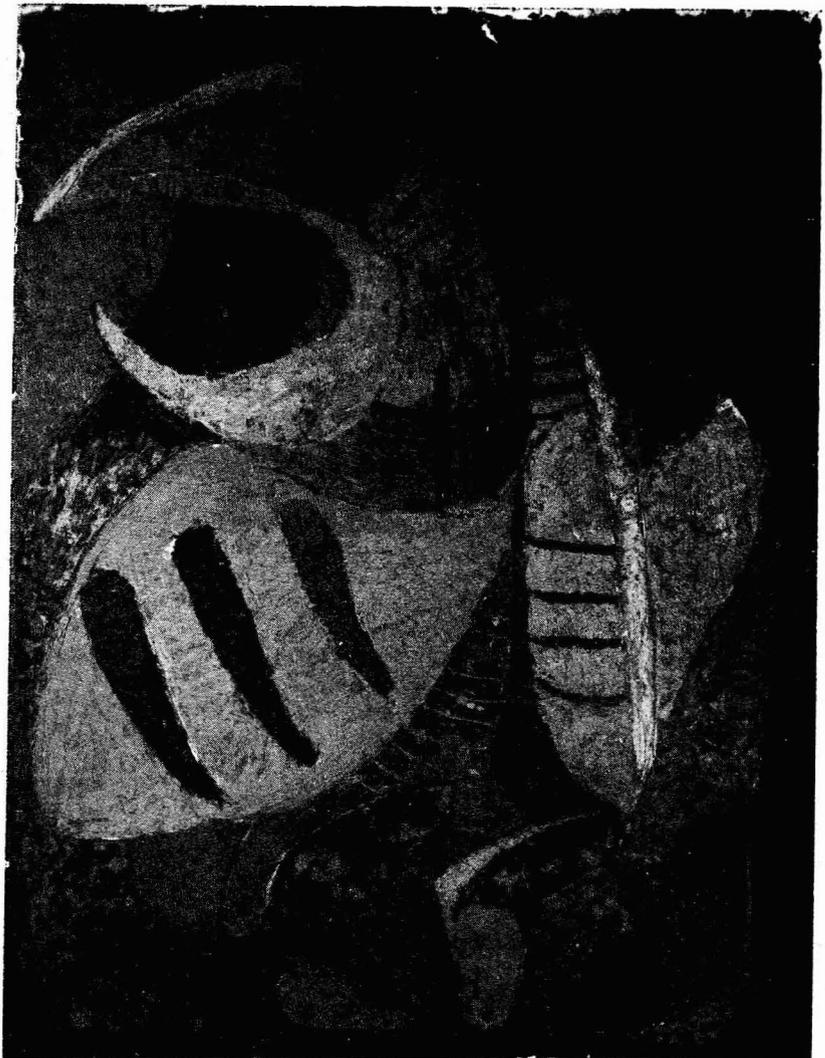
Coronel muestra en su nueva exposición de pinturas una gama temática, una variedad de esquemas colorísticos y de texturas, que destacan dentro del marco de una cada vez más depurada calidad en la composición.

Si Coronel se ha alejado paulatinamente de la figuración lo ha hecho responsablemente, a través de una consciente disciplina. Prescindiendo cada vez más de las formas concretas, permite que el color y la composición se desenvuelvan con mayor libertad. Es cierto que en algunas de estas obras recientes, de formato más reducido que sus acostumbradas telas monumentales, la exuberancia del color se ve yugulada mediante el uso de líneas rectas, pero sin privarle de su carácter vital, de su mensaje emo-

tivo. Podríamos decir que Coronel usa los colores en forma esencialmente vitalista. Parece que por ahora Coronel ya no encuentra uso para formas arcaicas, remembranzas del mundo prehispánico. Ahora le basta el color y la composición para dar expresión a su visión del mundo y de sí mismo: vida, muerte, sensualidad, erotismo, ternura.

En algunos de sus lienzos el color conserva un ritmo abrupto pero continuo sobre la superficie de la tela, en otras el color se quiebra y se fracciona. No cabe duda que la pintura de Coronel ha ganado en flexibilidad. Es ahora el color lo que le imprime movimiento a la composición.

Poco queda en la serie de pinturas que Coronel exhibe en esta ocasión de sus animales monstruosos, de sus esqueletos y máscaras. Estos seres ambivalentes parecen ahora innecesarios para expresar la temática fundamental que da unidad a la obra de este pintor cuya sensibilidad se exalta al ritmo tornadizo de los tiempos modernos pero, y esto es lo importante, sin perder su continuidad con lo primitivo y lo pasado.



Las malas bestias Nº 3