

ARTES PLASTICAS

Semblanza de tres pintores mexicanos

Rufino Tamayo*

Por Ramón XIRAU

Debemos acercarnos a la obra de arte sabiendo de antemano que no existen fórmulas para definirla. A diferencia del lógico o del gramático —cuidadosos ordenadores del sentido común— el artista no busca fórmulas de la identidad para que todos podamos entenderlas de manera idéntica. El artista, como Dostoievski, tiende a pensar que dos y dos suman cinco. Así, su lenguaje es el de la diversidad, una diversidad que se proyecta al público, a todos los hombres, para que cada nueva sensibilidad venga a agregar algo nuevo a la tela, la melodía, la piedra o el poema. Lo que importa en una obra artística es su capacidad de tocar múltiples sensibilidades, de llegar a los hombres para que éstos vuelvan a verla, a recrearla, a revivirla.

Podemos, sin duda, imaginar un mundo de máquinas perfectamente lógicas que calculen sincronizadamente en un universo yermo de hombres. Mucho más angustiosos, sin embargo, serían un museo desierto, una biblioteca vacía de lectores, un disco sin oídos para escuchar la música. La obra de arte, no habla si no nos habla. Y es así que el arte es creación, re-creación y, en una palabra: vida.

De ahí que quien contempla una obra de arte, sólo pueda añadir una perspectiva, un vislumbre, un matiz. No se espere más de este comentario a la obra de Tamayo, una de las pocas obras que en la pintura de estos días es participante y participada.

Rufino Tamayo vino a inaugurar una nueva época en la pintura de México. ¡Cómo quitarle méritos a la obra de un Rivera y, sobre todo, de un Orozco! Pero esta pintura de los grandes muralistas de México tendía poco a poco, y aun en la obra de los mejores, a conver-

* Leído en el Ateneo Español de México, el 26 de enero de 1962.

tirse en pintura didáctica, académica y oficial. Su destino parecía semejante al de todos los nacionalismos artísticos, del imperial romano o napoleónico al imperial didáctico de nuestros días. La pintura dejaba de ser acto de vida para convertirse en retórica en el más clásico sentido de arte de convencer.

Cuando Tamayo llega a la pintura, su primera lección —y ésta, sí, artística— es la de que el arte no se ha hecho para enseñar, sino para revelar, no se ha hecho para describir o contar, sino para decir, no para convencer, sino para inspirar. Frente a una épica poco a poco convertida al verbalismo, la voz de Tamayo es la de un lírico. Y como todos los líricos, Tamayo vino a decirnos que existe una realidad central, única y viva; la de una fuente que brota de nuestra vida individual, personal y libre. Es en este sentido muy preciso que Tamayo vino a liberar a la pintura de México. Y esta liberación fue, al mismo tiempo, una inmersión en la realidad mexicana. La pintura de Tamayo surge de su tierra; surge de ella porque está presente en todos los instantes de su propia vida y surge de ella porque esta vida está ligada a la historia, el mito, la leyenda, el color y el ritmo de su cielo y campo. También de ella —y de él, que sabe mirarla— nace el color de sus telas y sus muros: azul añil, azul fuerte añil, oscuro, matizado, claro, tierras, rosas, del leve al llama y casi rojo. El mundo de Tamayo es color hecho vida, el color más vida y esplendor de la pintura contemporánea.

Pero más que la mexicanidad de sobra conocida, más que su colorido que nos ha iluminado a todos por dentro, me interesa señalar hoy, a partir de algunas estructuras especialmente reiteradas, un aspecto del mundo de Tamayo que se traduce en tres dimensiones de

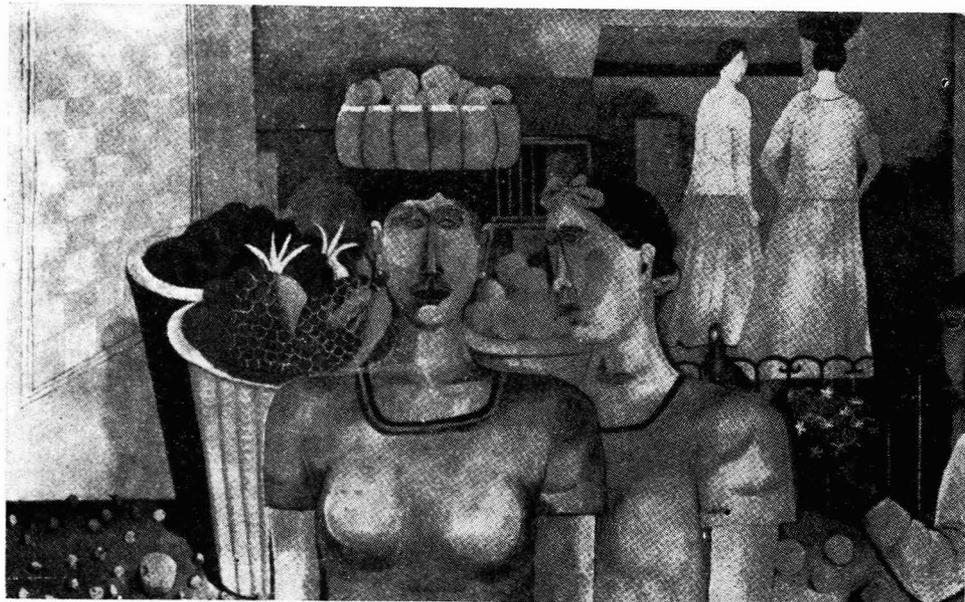
un espacio que es mucho más espiritual que físico.

Tamayo es un pintor del espacio. No creo que esta afirmación sea una simple protergrullada. En realidad existen pintores donde predomina el tiempo, como en aquel Chirico obsesivo contemplador, de relojes minuciosos; pintores, también, en cuya obra predomina el movimiento, como Jackson Pollock, frenético desatornillador de torbellinos. Tamayo enmarca sus cuadros en un espacio preciso, un espacio que, si bien puede sugerir transparencias, sugiere, más a menudo, luces que vienen de la tela a nuestros ojos. Más que transparencia, luz; más que cristal, espejo en este espacio imagen de un espíritu.

Ámbito espiritual, el espacio de Tamayo se presenta —diré mejor se me presenta— en tres dimensiones. No me refiero aquí a las tres dimensiones de nuestra vida cotidiana y geométrica, sino a dimensiones estructurales que reflejan actitudes del alma. Para darles un nombre, diría que estas dimensiones son la de la gravedad, la de la profundidad y la del ascenso.

En algunos de los cuadros de Tamayo predominan las figuras horizontales, pegadas a la tierra, unidas a ella por una voluntad de permanencia que es también imposibilidad de escape y atención a la gravedad. Así sus *Animales* (1941), husmeantes, perplejos, inhóspitos, en un mundo inhóspito de huesos mondos; así *León y caballo* (1942), donde el relincho y el aullido se anudan en obsesivos círculos de atadura; así también el *Hombre con sandía* (1949), donde sólo dominan la risa de las apetenencias y la sonrisa de los ojos deshauciados.

Al lado de este mundo de la gravedad, surge, sin embargo, el mundo de la



Rufino Tamayo — Mujeres de Tehuantepec



Tamayo — "un pintor del espacio"



Tamayo — Mujer perseguida

hondura y de los caminos que nos conducen a la hondura. En algunos casos esta segunda dimensión es la figura en doble movimiento: las mujeres que caminan, de espaldas a nuestros ojos, y la muchacha que se nos acerca mirándonos cara a cara (*Mujeres de Tehuantepec*, 1939). Con más frecuencia el movimiento se realiza de la superficie de la tela hacia lo hondo de los horizontes. De espaldas a nosotros van las *Mujeres caminando* (1939) y con su paso alado nos conducen hacia un horizonte donde se concentran las miradas coincidentes de los personajes que caminan y de nosotros, los espectadores, que con ellos entramos al cuadro y a sus caminos cifrados.

La tercera dimensión, la de los ascensos es, en conjunto, la que predomina

en la obra de Tamayo. Suele presentarse en cuadros nocturnos, de una noche iluminada, que los críticos, muy atentos a los soles radiantes, no han percibido del todo. Cuadros cósmicos, sin duda, pero de una cosmología más cantada, más lírica y más poética que épica. No en todos ellos predomina un ascenso hecho de gozo y alegría. Bastarían para mostrar el horror nocturno *Terror cósmico* (1954) y *Grito en la noche* (1953). También la noche, como la tierra, puede atarnos a la gravedad del miedo y del horror.

Pero en conjunto, toda la serie de los cuadros ascendentes indica búsqueda, anhelo, esperanza y muchas veces gozo, canto y armonía. En *La danza* (1949), el deleite de ascenso se cifra en la voluminosidad de las piernas y las caderas y la delgadez extremada de las cabezas que suben y miran hacia el cielo; en las *Mujeres alcanzando la luna* (1946), una estructura semejante nos eleva, en una concentración de verticalidades, hacia la luz que domina las alturas; en el *Hombre escudriñando el firmamento* (1949) se agudiza el filo del más alto ascenso; y el *Hombre frente al infinito* (1950), recostado en la tierra, ve las dos caras, luminosa y oscura, de la luna y unas cuantas estrellas consteladas —¿para qué más?— que sugieren la presencia de un mundo sin límites. Más allá de los círculos terrestres, más allá de los horizontes que nos encaminan tierra adentro, cuadro adentro, están, luminosas, azules, casi blancas, las estrellas, símbolos de la armonía y de la gracia.

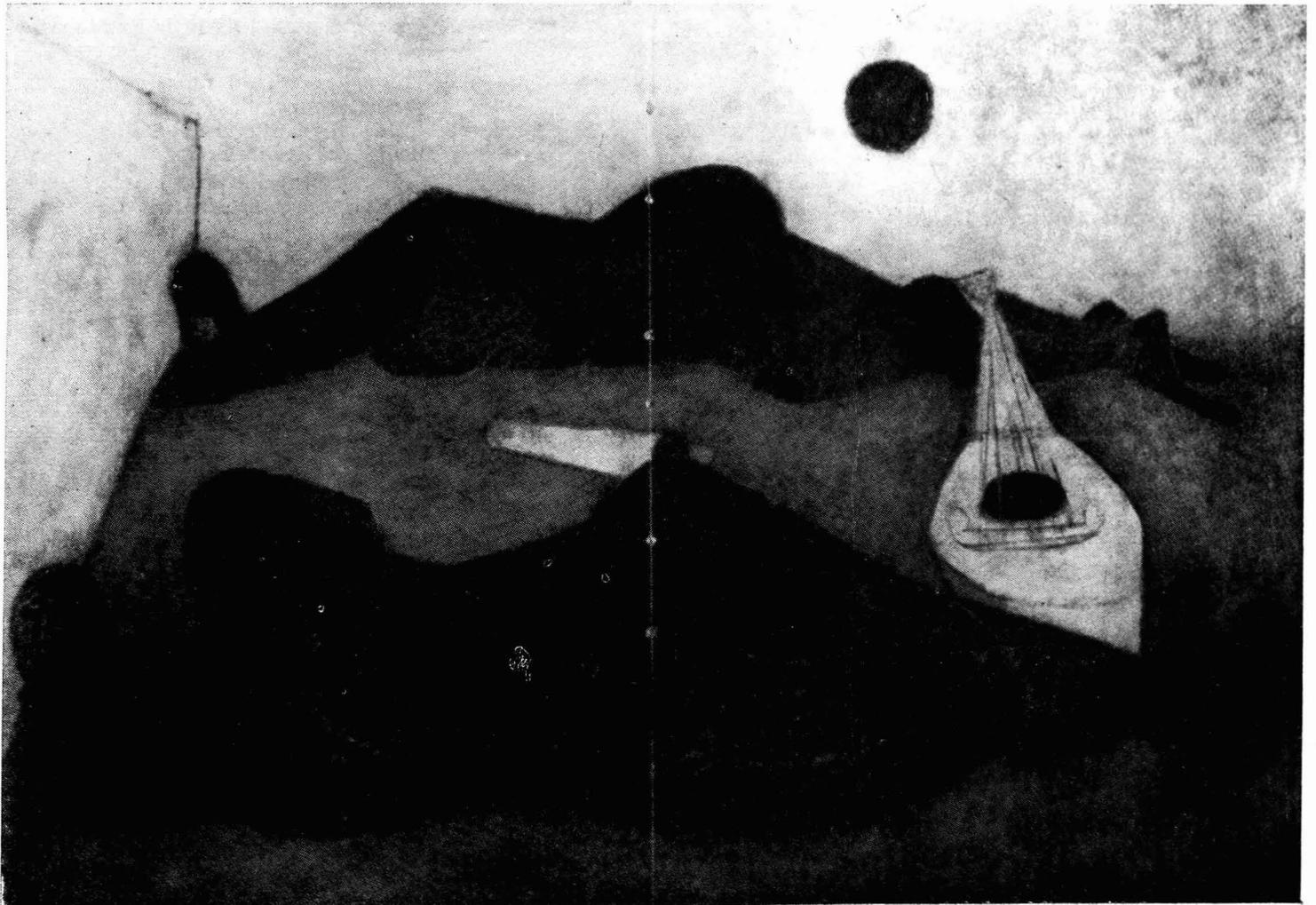
Estas tres dimensiones aparecen, sintetizadas, en uno de los cuadros más hermosos de Tamayo: *Músicas dormidas* (1950). Yacentes, dormidas tal vez, dos figuras humanas unidas por la musica-



Tamayo — Mujeres de Tehuantepec

lidad de una guitarra. Abajo la tierra, pero una tierra que ya no es gravedad pura, sino más bien callado lecho; a la izquierda un muro que, como antes las mujeres caminantes, sugiere horizontes de hondura. Y arriba, contemplado por las dos figuras dormidas que sueñan misterios aéreos, el punto luminoso donde coincide la línea de la guitarra, el sueño de las criaturas y nuestro propio ensueño.

Color, noche estrellada, brillo de sol redondo y luna clara, el firmamento de Tamayo es el origen de todas las transfiguraciones. Hacia él, adelgazándose, suben las piedras, los animales y los hombres para arder y consumirse en la noche iluminada del misterio.



Rufino Tamayo — Músicas dormidas

Carlos Mérida*

Por Diego DE MESA

Dice Ortega y Gasset que la pintura no es un modo de ser de las paredes ni un modo de ser de las telas, sino un modo de ser hombre que los hombres a veces ejercitan; es decir, que las pinceladas y las manchas de color que éstas forman están en el cuadro porque han sido allí puestas, y el carácter de haber sido puestas no queda abolido una vez que están en el lienzo, sino que están allí en concepto de puestas, conservando perpetuamente la índole de signos o señales de la acción humana que las engendró.

Aun sin que el hombre se lo proponga, difícil es que al actuar sobre una materia no deje huella alguna de intencionalidad, esto es, que el objeto corporal, una vez tocado por él, añade a sus propias cualidades la de ser señal, símbolo o síntoma de un designio humano.

Así pues, la pintura además de acción es una obra semántica mediante la cual el hombre, el hombre-pintor —es decir, el que encuentra en ella su modo de ser hombre y su medio de expresión— nos comunica algo íntimo que sólo por la pintura puede ser comunicado, algo que el lenguaje —otra actividad semántica— no podría decir, algo que hay que ver y sentir calladamente, como calladamente es expresado.

Se puede, claro está, dar a entender con metáforas, con comparaciones tácitas, como en el juego aquel de "si fuese flor, si fuese pájaro, si fuese libro...", en el que por metáforas se descubre al personaje propuesto; pero lo que realmente dice con sus signos el pintor, sólo esos signos lo manifiestan, es parte de su vida misma..., y ésa es la única puerta que se nos entreabre: la del hombre. Conociéndolo, nos acercamos más a su pintura, y cuanto más cerca estemos de su pintura, más conoceremos de su intimidad, de su espíritu.

Carlos Mérida es un caso único y aislado en la pintura mexicana de las primeras décadas de este siglo.

Maya a medias —dice él—, español la otra mitad —imaginamos nosotros—, es heredero de dos culturas tan perfectamente fundidas que sería muy difícil separar los elementos que de una y otra hay en su pintura.

Por lo que a su persona se refiere, la fusión es tan verdadera que, hace poco, con motivo de su gran exposición retrospectiva, un periodista decía de él que era como un inglés: alto, fuerte, de ojos azules... Mientras que otro —otra, mejor dicho— lo describía como un indígena que hablaba de tú con la criada y la criada con él, porque los dos eran indios y se entendían muy bien así.

En el fondo, no creo que esto sea importante: da lo mismo que parezca un maya vestido de inglés, que un inglés de Belice. No soy racista ni creo en la importancia de las razas; sí en los aspectos peculiares de cada cultura, en las formas diversas de hacer las mismas cosas y que, a fin de cuentas, tampoco son tan diferentes: en México se come con chile,

en Francia con mostaza, en los Estados Unidos con horseradish y en Madrid con guindilla: total, todo picante. Nosotros tardamos nueve siglos en fundirnos con los árabes —a golpe de hacha y de pestaña, que es como tradicionalmente se amalgaman, se funden, se hacen una dos culturas—; no sé lo que tardaríamos en unirnos con los griegos que llegaron a la Península, ni con los fenicios, ni con los romanos; ni lo que tardarían en mezclarse celtas e iberos; ni si realmente de la mezcla sale un producto nuevo o mantiene separados —con mayor o menor fuerza— los diversos integrantes, porque, cuántas veces no hemos oído decir de los nuestros: "es completamente romano... un romano andaluz... es un verdadero celta... es un carácter ibero... es típicamente judío, judío fino, sefardita, claro..."

Y lo mismo sucede en todas partes porque el hombre, después de tantos siglos de rodar por la tierra, se ha mezclado y remezclado de tal manera que tiene —y eso es lo bueno— de todo, para elegir lo que más le convenga y lo que más vaya con su carácter, seguro siempre de que lo que elige es algo suyo, algo que lleva dentro.

Así es Carlos Mérida, un pintor cuya historia es la historia de la pintura y cuyos verdaderos antepasados son todos los pintores que ha habido.

Siendo muy joven, fue a París; conoció a Modigliani, a Van Dongen...; tuvo como compañeros de estudio a Diego Rivera, a Ángel Zárraga, a Jorge Enciso, a Fito Best..., a los mexicanos que estaban entonces allá.

Regresó luego a Guatemala, para buscar en sus propias raíces un punto de partida... e hizo pintura folklórica, pero no le gustó; no le bastaba la superficie, quería llegar adentro, a la entraña.

En 1919 vino a México donde ha permanecido voluntario y risueño porque,

en realidad, no era un exiliado; era un pintor que necesitaba un campo más amplio y atrayente para el desarrollo de su pintura, de su ser; y México le ofrecía ese campo... Era, en América, el país de la pintura; por consiguiente, su país.

En Francia se había puesto en contacto con las nuevas corrientes, pero comprendió que no debía subirse al tren en marcha, que de nada valía embarcarse en la pintura como polizón. Tenía que regresar a la estación de origen para tomar allí su propio tren..., que habría de conducirlo, por las montañas y valles conocidos, quizás al mismo destino que los otros.

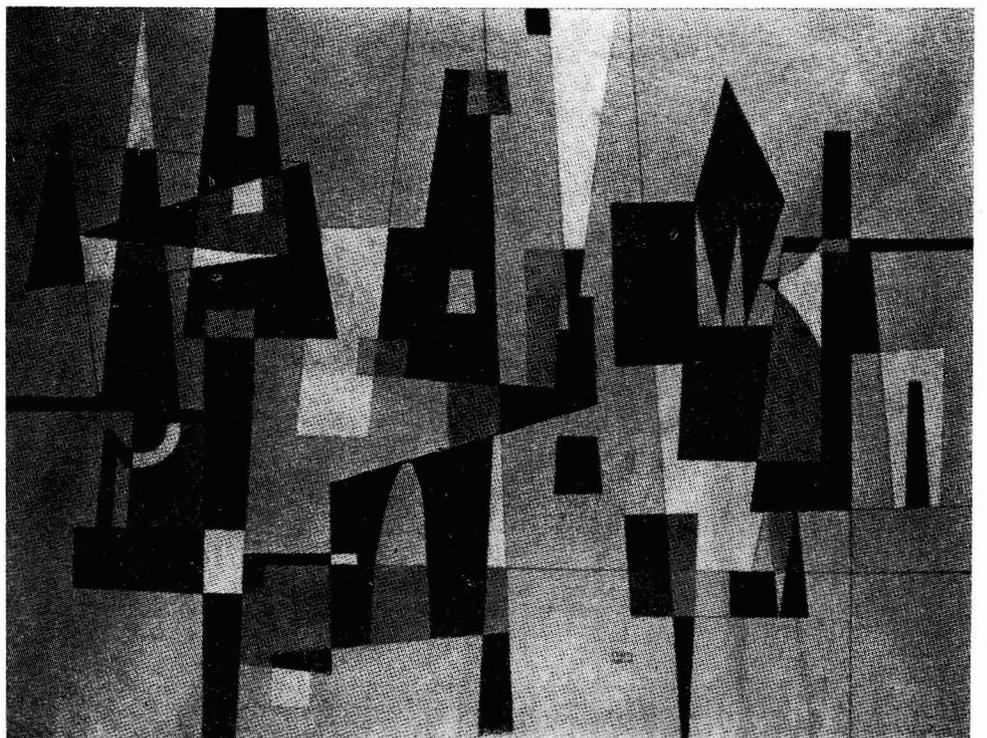
Fue la época de la pintura folklórica —que le disgustó— pero no le desalentó. Elegido el camino no lo abandonó ya. Y esto es lo que hace de él una especie de isla en la pintura mexicana de las tres últimas décadas.

Comprendió que las formas mayas eran tan naturales en él como las romanas en Picasso. Pero no trató de hacerse un lenguaje con ellas para hablar a la antigua, como tampoco lo había hecho Picasso. Fue hasta su esencia, hasta la realidad que esas formas manifestaban, ocultándola, para hacerse un lenguaje, un lenguaje suyo, en el que había también las otras formas, las otras palabras, las de la pintura universal, pero al que las voces mayas enriquecían y caracterizaban con su acento especial americano.

No ha sido nunca un pintor decorativo: no ha repetido, por el gusto de repetir, formas ya hechas: no ha copiado chacmoles, ni serpientes emplumadas ni calaveras. Ha procurado —y lo ha conseguido— llegar a la verdad que el mito trataba de apresar con la metáfora, por medio de otras metáforas suyas, nuevas, frescas, aunque hechas de la misma sustancia que las antiguas.

Y no ha tratado nunca de manifestar con la pintura más que esa parte suya, íntima, que sólo mediante la pintura podía manifestarse.

Sus cuadros son puro ritmo: sucesión de imágenes y espacios, de voces y pau-



Carlos Mérida — Paisaje de la urbe (número 2)

* Leído en el Ateneo Español de México, el 24 de enero de 1962.

sas: imágenes que pertenecen a esta civilización, a la indoamericana, y espacios que pertenecen a la otra, a la greco-latina. Composiciones hechas según número, como la música: Pitágoras con signos mayas.

En medio del movimiento muralista, de los pintores de la Revolución, se mantuvo aparte sin salirse —como he dicho— de su camino. Y es que sabía que la pintura, la que él buscaba, es un lenguaje mudo con el que solamente puede decirse de verdad lo que se calla. Había visto aquella *Flagelación* de Piero de la Francesca, que no mueve de horror ni a piedad porque lo que en el cuadro habla es el orden, la armonía de los tonos, el gozo por la vida del Renacimiento. Y había visto, sin duda, también el otro *Cristo atado a la columna*, el de Miguel Ángel, el que está en Roma, en la iglesia de Santa María Sopra Minerva, que más que Cristo escarnecido es un Apolo o un Efebo, y que tampoco habla a los sentimientos, sino a los sentidos. Porque a estos dos artistas de una época en que todo parecía brotar con más fuerza y a una nueva luz, el acto antivital de renuncia, de aceptación del martirio que simboliza el Cristo azotado, tenía que parecerles algo antinatural, incomprensible. Y aunque aparentemente lo representaban, con su arte comunican lo contrario.

Para Carlos Mérida la pintura es su vida y su religión. Podría hacer suya la frase de Unamuno, diciendo: Mi religión es buscar la verdad en la *pintura* y la *pintura* en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva; mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio; mi religión es luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con Él luchó Job.

Carlos Mérida

Por Juan SORIANO

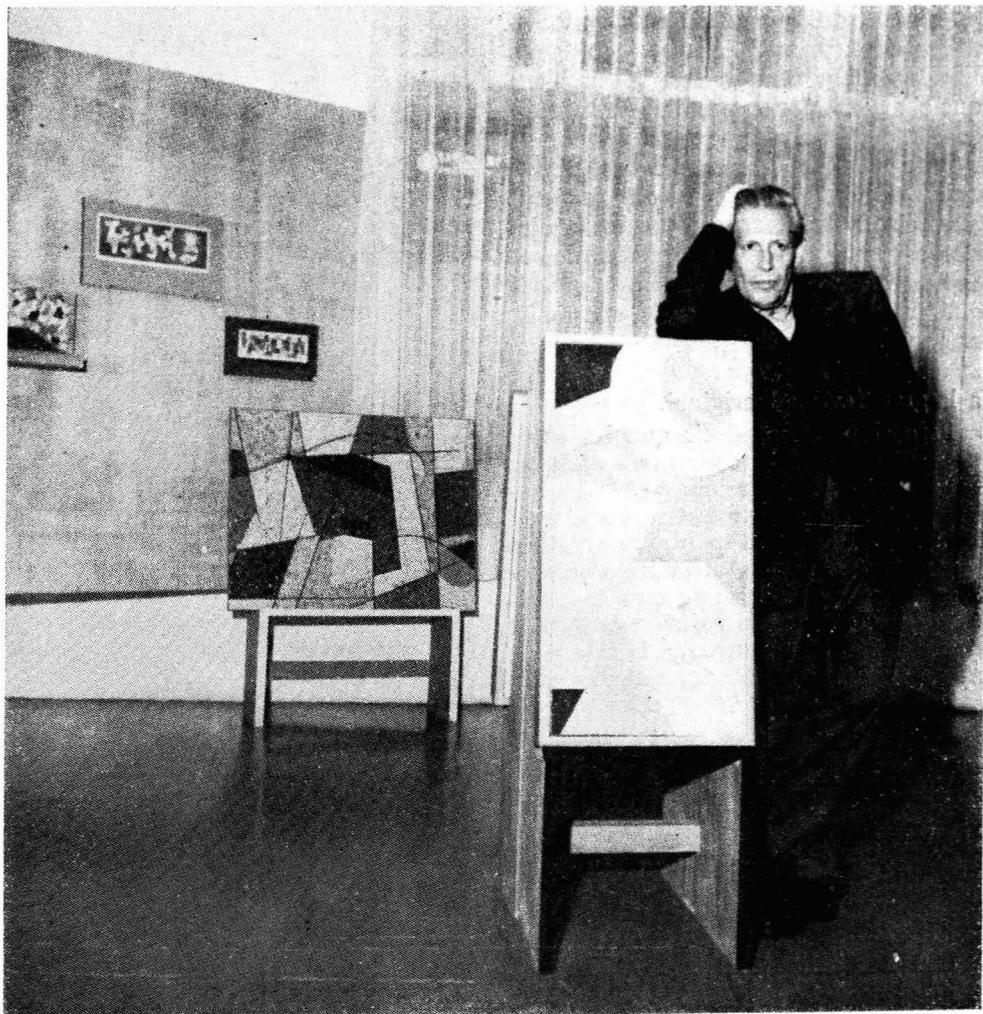
Quiero decirles qué significa para mí la obra de Carlos Mérida y por qué la considero un gran bien. Me dan sus obras, cuando las contemplo, la misma emoción que sentía cuando era niño y en medio de la tormenta los rayos me llenaban de pánico y me ponía a rezar para vencer el temor y suplicar a Dios no me destruyera con su fuerza. Yo no entendía la oración; pero ésta me tranquilizaba. La medida de los versos y la música me envolvían en su orden, dándome paz. Así, en sus obras, Carlos Mérida lucha para someter este terror primitivo, que invade y persigue con su amenazante naturaleza de fuerza desatada. Él lo captura, lo doma y lo ata a un interminable cortejo de formas danzantes, le da el ritmo constante del tambor o del *ora pro nobis* de la letanía en la oración. Sus obras son una congregación de formas que temen y se lamentan en el atrio de un templo. Su belleza es la fe. Son los misterios de un rosario infinito, historias sagradas, meditaciones para vencer a la acechanza. En las dos dimensiones de la tela, el muro o la madera, procesiones de ángulos agudos como los instrumentos del cirujano. Un bosque de

cuchillos y navajas, gemido de pánico en cada vértice, uñas afiladas de pájaro, garras de león, reyes y sacerdotes antiguos, muchachas mutiladas, dolorosas, un friso que puede desarrollarse hasta el infinito, algo que está sucediendo, un río de organismos primarios, una nube de materia transformándose en todos los colores, flotando en la superficie y hundándose alternativamente, amenaza y

transformación sin muerte, sin reposo. Obsesionadamente, él multiplica las variaciones sobre el miedo, mostrándomelo nítido a la luz de la realidad para no dejarlo jamás volver a ocultarse sin sustancia, poniéndomelo ante mis ojos aplacado y loado, transformado en arte supremo, en lógica matemática, para que yo me reconcilie con él como parte que es de mi vida.



Carlos Mérida — Aguadoras



Carlos Mérida — "la pintura es su vida y su religión"

Juan Soriano*

Por Juan GARCÍA PONCE

Para mí, es lo mismo hablar de Juan Soriano como pintor que como ceramista o escenógrafo; cualquiera de las tres cosas puede servirnos como guía para llegar a lo que en realidad nos importa: el artista.

Igual que pinta ahora esos cuadros llenos de misterio en los que las formas se entrelazan unas veces, se rechazan otras, desaparecen envueltas en el color o lo hacen posible y nos revelan su verdadera esencia, y antes, más atrás, pintaba otros cuadros en los que los patios de vecindad, las niñas, los ángeles, los extraños animales con algo horrible y entrañable al mismo tiempo, los corredores limitados por barandales infinitos, nos entregaban un mundo que era producto directo del difícil viaje de la realidad a la realidad de la pintura; igual que construye ahora esas cerámicas, barrocas, recargadas, que se inclinan hacia todos lados, siempre a punto de caerse, siempre en perfecto equilibrio, que saben hacer que el barro nos hable de la luz y la oscuridad, de la noche y el día, del sol y la luna, verdaderos objetos eróticos, agresivos unas veces, terriblemente serenos otras; igual que ha logrado transformar el escenario de varios de nuestros teatros en un espacio mágico, en el que la realidad interior de los textos, la que el poeta ha tratado de crear con palabras, encuentra su exacta equivalencia en términos visuales, gracias a las construcciones escenográficas y a la realización del vestuario; creo que Juan Soriano podría escribir poemas o dramas o sinfonías. Y estoy seguro que estas obras imaginarias nos revelarían lo mismo que nos revelan las obras reales que Soriano ha decidido entregarnos: primero, el resultado de un encuentro, un choque con la realidad, que el artista, por su peculiar percepción de ella, necesita ordenar para aclarar su sentido y llegar a comprenderla; luego, una absoluta sumisión a esa realidad que, al fin, le pertenece por completo. Creación que brota, que tiene sus raíces en la creación misma, que no hace más que inscribirse en el círculo eterno de la transformación y produce continuamente nuevas realidades que se suman a la gran realidad original.

Pero si podemos decir que las obras de Juan Soriano han llegado a alcanzar ese centro de la creación, en el que importa no el medio de que se valga para llegar a ella, sino la expresión en sí, es indudable que esto se debe no a una característica o una serie de características de las obras, sino a la posición particular del creador. A la pintura, a la cerámica, a cualquier forma de arte, podemos acercarnos activamente de dos maneras diametralmente opuestas: como un oficio, que puede llegar a dominarse en mayor o menor grado con disciplina, paciencia y perseverancia, o como un medio a través del cual podemos expresarnos, luchar con una realidad que nos es fundamentalmente ajena y a la que no comprendemos, satisfacer nuestra necesidad de absoluto. En el primer caso, el pintor —o lo que sea; el escultor, el músico—

es un artesano. Sus obras pueden llegar a tener una calidad meramente formal indiscutible; pero sólo dentro de un canon establecido, dentro de los límites académicos en los que se haya realizado el aprendizaje. En el segundo caso se encuentra siempre el artista. Para él, no hay punto de apoyo posible, empieza a partir de cero, a partir de una serie de percepciones —conscientes unas veces, inconscientes otras—, de intuiciones, de heridas sensibles, que tiene que transformar en pintura, en literatura, en música, para darles vida fuera de sí mismo, para perpetuarlas como obras de arte. El camino hacia la obra es entonces una aventura en la que las realizaciones son verdaderos encuentros. Y el arte, en general, una forma de realización personal en la que el artista, siendo fiel simplemente a su necesidad de expresión, se comunica con los demás y enriquece nuestro mundo.

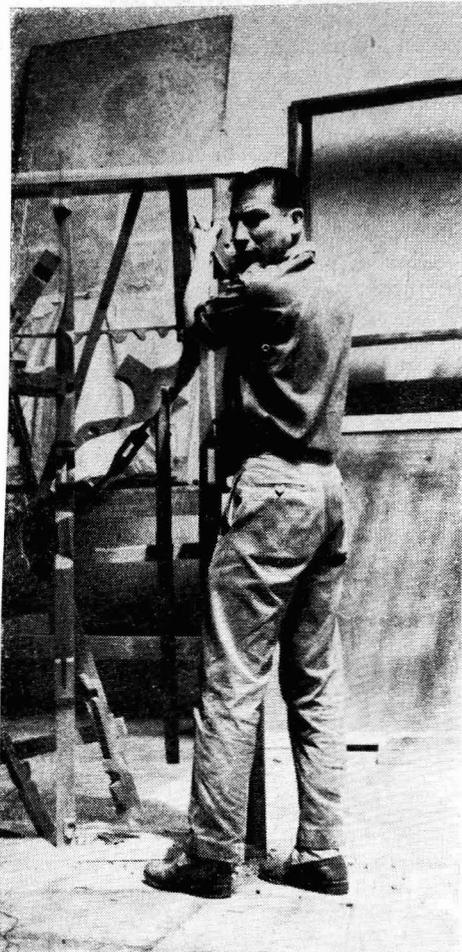
Con excepción de una breve época intermedia, en la que Soriano parece empeñado en reproducir la apariencia de los objetos que retrata desde afuera, mediante procedimientos puramente técnicos, utilizando los recursos que le brinda la tradición, en sus obras no encontramos

jamás nada que no sea esa lucha directa y descubierta con la realidad. Lucha que es el resultado de un asombro, de una extrañeza radical ante su impenetrabilidad. La exposición retrospectiva organizada hace tres años por el Instituto Nacional de Bellas Artes para conmemorar sus veinticinco años de pintor, revelaba admirablemente cuál era la trayectoria y el resultado de esa lucha. Pero, a partir de ella, durante estos tres últimos años, Soriano ha seguido pintando, ha hecho nuevas cerámicas, ha realizado nuevas escenografías (cuando las lamentables condiciones económicas de nuestro teatro se han abierto lo suficiente para permitir la libertad creadora que él considera indispensable), y los que hemos tenido oportunidad de seguir de cerca esos trabajos recientes hemos visto la sorprendente dirección hacia donde lo ha conducido la plenitud que demostraba aquella exposición. No es mi intención afirmar que todas las obras realizadas por Soriano desde entonces son perfectas, ni siquiera que todas son buenas. Todo lo contrario. Creo que entre ellas tiene que haber algunas en las que, como es natural, la intención no corresponde a la realización. Pero eso no las disminuye ni las hace diferentes por completo de las totalmente logradas. Y esto es lo importante. Durante los últimos años todas las obras de Soriano revelan un despeggo casi total de los valores



Juan Soriano — Escultura

* Leído en el Ateneo Español de México, el 18 de enero de 1962.



Soriano — "el único dueño de su mundo"

meramente formales, una libertad tan auténtica que les permite pasar del abstraccionismo a la figuración, o viceversa, sin que su sentido interior cambie para nada. Esta libertad sólo puede ser el producto de esa comprensión y esa unión íntima con el centro de la creación, que es el máximo don al que puede aspirar todo artista. Éste es ya el verdadero creador y al creador todo le está permitido, porque él es el único dueño de su mundo. A nosotros sólo nos toca interpretarlo. Los errores, las caídas, nada más afirman su humanidad y nos lo acercan.

Esta sensación que me produce la obra de Juan Soriano es la que me ha hecho decir al principio que su figura me interesa como una totalidad, como la figura del artista. Sin embargo, me parece que mi semblanza quedaría incompleta si la dejara terminar con la imagen anterior, en la que todo es facilidad y comunicación entre la obra y el creador. Algunos cuadros de Soriano dicen lo contrario y es posible citarlos. Pero tal vez sea mejor utilizar otro recurso. En una carta dedicada a hablar de la pintura y los pintores, Henry Miller hace la siguiente reflexión: "Casi sin excepción, cada vez que me he encontrado con un artista verdadero, lo he visto trabajando en condiciones totalmente adversas, de las que él mismo es responsable. Podría remediarlas con absoluta facilidad, si no pensamos que lo que es fácil para todos es lo más difícil del mundo para él. Al principio, quizá estas condiciones se deban a la pobreza; pero por lo general, mucho después de que ésta ha sido vencida, el artista sigue fiel a su odioso ambiente, a sus malos hábitos, sus obstáculos. Es como si la resistencia que el medio en sí le ofrece no fuera suficiente para él, no fuera objetivamente suficiente. Él la aumenta, la refuerza, la agranda, mediante un inconsciente descuido

de sus elementos de trabajo: herramientas, taller, etcétera. El sufrimiento que acompaña a la creación de la obra es disminuido por la incomodidad física. Un pintor me ha dicho —sigue diciendo Miller— que sería feliz si pudiera trabajar colgado bocabajo." Yo recuerdo haber visto pintar a Juan Soriano. Era por la tarde, poco antes de que empezara a oscurecer. Estaba haciendo un guash o una acuarela, no lo recuerdo bien, sobre un largo papel japonés. El papel estaba extendido sobre el piso y, para pintar, Soriano se ponía a gatas. Como el papel era muy largo, para llegar de un extremo a otro tenía que rodearlo, avanzando a gatas, por supuesto. Los colores estaban en una tarima, fuera de su alcance y cada vez que quería mojar el pincel tenía que levantarse, caminar hasta la tarima y regresar a su posición original. El viaje se repitió innumerables veces sin que jamás se le ocurriera acercarse los colores. En tanto, la luz se había ido casi por completo. Le pregunté si quería que prendiera la lámpara. Contestó entre dientes que no. Al fin, lo dejamos inclinado sobre la acuarela, absorto, en la semioscuridad. Hace unos días, nos contó que estaba muerto de cansancio. Está pintando un retrato de casi cuatro metros de altura, y para llegar a la parte superior tiene que poner

una mesa sobre otra y encima de ellas una silla. Se trepa a esta construcción y cuando ha logrado recuperar el equilibrio, empieza a pintar. Cada vez que quiere mirar de lejos el cuadro o utilizar un color que no se ha llevado consigo, tiene que repetir la operación.

No sé si estas dos anécdotas son suficientemente claras. Para mí, su sentido profundo se encuentra en las palabras de Miller: "El sufrimiento que acompaña a la creación..." Sufrimiento y placer, indudablemente; pero no facilidad ni, mucho menos, seguridad. Soriano sabe que el arte es una búsqueda de la inocencia, que permita ver y sentir el mundo no desde enfrente, tomándolo como un objeto extraño que hay que vencer, sino desde adentro, aceptándolo y creando paralelamente a él. Cada obra es una toma de contacto con esa inocencia original; pero ésta sólo se encuentra en relación con la obra y el fenómeno tiene que repetirse cada vez que se acerca a ella. De allí el esfuerzo y la atracción del arte. A través de él, por un momento, el artista se siente unido al mundo, que es en sí mismo creación continua, transformación. Después, regresa a la soledad. La identificación es fugaz y dolorosa. Pero las obras quedan, abiertas a la comunicación. En ellas podemos encontrar la verdadera imagen de Juan Soriano.

MUSICA

La incógnita de *Atlántida*

Por Jesús BAL Y GAY

Manuel de Falla trabajó en su *Atlántida* de 1927 a 1946, es decir, durante los diecinueve últimos años de su vida. Y la dejó sin acabar. Pero no sólo en todo ese tiempo, sino también después, esa obra constituyó una incógnita. Quiénes lográbamos tener alguna noticia de ella, de vez en cuando y por vía directa o indirecta, no sabíamos a qué carta quedarnos en cuanto a su carácter y dimensiones. En principio iba a ser una cantata, pero luego cambió de rumbo y comenzó a perfilarse como obra escénica. Y al mismo tiempo, y como una prueba más de la manera peculiar que Falla tenía de trabajar, la música misma fue haciéndose, deshaciéndose y rehaciéndose, en un proceso desesperante para los admiradores del compositor.

En ese continuo hacer y deshacer y rehacer había algo más que el angustioso afán de perfección que todos conocíamos como uno de los rasgos característicos de Falla. El tema de la obra suscitaba en el compositor dudas, problemas y escrúpulos de orden teológico. José María Pemán cuenta que cuando estuvo con Falla en Alta Gracia, Argentina, éste le hizo oír al piano un fragmento que se titula *La voz de Dios* y le explicó que la melodía de ese pasaje carecía de comienzo y final definidos, "porque —palabras textuales— la voz de Dios es eterna y no tiene tiempo, ni fin ni principio", y que sería representada por un coro de infantes "porque sólo los niños pueden significar la voz de Dios". Después de la voz de Dios suena la de un arcángel. Y Falla le dijo a Pemán que ese trozo lo cantan al

unísono —mejor diríamos a la octava— un tenor y una soprano, "porque un arcángel no tiene sexo". No es difícil imaginar el tiempo que le habrá costado al compositor encontrar soluciones musicales a esos problemas de tan diferente índole.

Muchas veces oí a personas de las más diversas latitudes esta pregunta: "¿Cómo es posible que un compositor tan profundamente religioso no escriba ninguna obra sacra?" La respuesta la hallamos en lo que Falla le decía a Pemán unos años antes, allá en la Andalucía de ambos: "Todavía no he encontrado la fórmula de la música religiosa... Querría encontrar, para hablarle a Dios, una escritura sonora que fuese a la música lo que la prosa de Santa Teresa es a la literatura." Y con gesto malhumorado añadía: "Pero, claro... ¿habría que ser Santa Teresa!"

A esos obstáculos músico-teológicos que habrá encontrado su *Atlántida* hay que añadir los que surgieron del libreto o texto de la obra. Porque, aunque en sus líneas generales está basado en el célebre poema de Verdager, Falla recurrió también a otros textos: el *Colón* del mismo Verdager, las obras de Séneca, el *Evangelio* de San Juan y las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, con todo lo cual se hizo un libreto de la misma manera que se lo había hecho para *El retablo de maese Pedro*, centón de pasajes cervantinos. Ello le supuso, desde luego, muchos quebraderos de cabeza. De alguno de ellos, de orden lingüístico, fui partícipe.