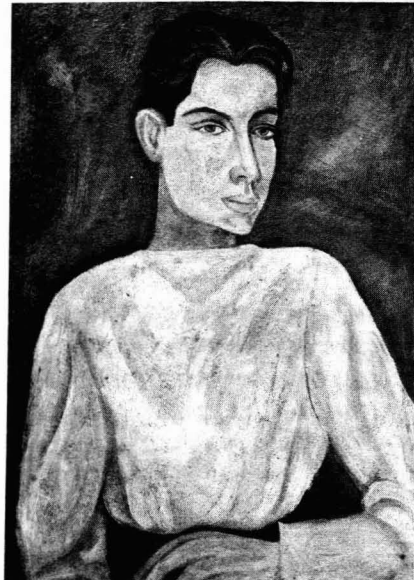


Juan Soriano

De regreso de casi todos los caminos, desencantado y a la vez alerta y dichoso, sumiso ante la belleza y exaltado por ella, Juan Soriano es el autor de una de las obras plásticas más individual y más alejada de cualquier retórica y de toda facilonería. Se le sitúa entre los iconoclastas. El hecho de haber expuesto cuando era casi un niño, inmerso y ajeno ya a todas las tendencias de la época, hace aún más difícil encontrarle ubicación. Su obra es absoluta y obcecadamente individual. En su caso los términos de figuración y abstracción no significan un antagonismo radical; transita por ellos sin la menor dificultad.

Tal vez constituya una característica arraigada a su obra esa especie de diálogo, no exento de ironía, que en un mismo espacio sostienen el pensamiento y la pintura. Sus óleos, acuarelas y litografías nos remiten de inmediato a un ser pensante. Su contemplación hace evidente que son la obra de alguien acostumbrado a razonar largamente, a dialogar con los demás y, sobre todo, consigo mismo. El resultado es únicamente pintura. Esa gata estatuaría erguida sobre su cachorro, que es el tema de una de sus más espléndidas litografías, el gris terroso de ambos cuerpos bañados por la luz de la luna, las también grises nubes que alternan en líneas horizontales con el azul desvaído del cielo y construyen el espacio del grabado no quieren decirme nada, ni pretenden convencerme de algo. Están allí, eso es todo. Y sin embargo, en el momento mismo de la contemplación provocan una vibración que es como el eco de un estallido de la inteligencia sin —y eso es lo sorprendente!— que exista la posibilidad de calificar esa obra como intelectual. Un triunfo que muy pocos pintores logran. La pintura de Soriano se sitúa sin demasiados tropiezos al lado de sus cuadros de hace treinta o cuarenta años. Hay en ella una irrevocable lealtad a la poesía. Si es cierto que toda su obra rehuye la palabrería,



Autorretrato, 1934

y aun que su pintura es una de las que menos se prestan para tejer literatura a su costa, también es verdad que pocos cuadros como los suyos evocan tanto el sentimiento lírico. En ellos se celebran las nupcias de lo inasible y lo preciso, es decir se crean algunos de los atributos del poema. ¡Regocijo y comunión con lo creado! “¡Sólo veo lo que amo! ¡El mundo que recreo me enamora!” Igual pasión contenida, igual perplejidad amorosa hay en las niñas muertas, en los paisajes con caballos, en el lánguido retrato de una mujer recostada entre frutas de sus primeros años, en sus flores y su bestiarío actual, que en las telas frenéticas con las que regresó de un viaje a Grecia, donde los colores parecieron incendiarse y las formas encontraron desnudez y plenitud magistral. A partir de cierto momento Eros se convierte en un elemento liberador y liberado, y de ahí que en el México de los años cincuenta su pintura revistiera un carácter abiertamente desafiante. Pocos universos tan rebosantes de afirmaciones en la plástica actual como el

suyo. La naturaleza parece volver a reclamar sus fueros: palomas en reposo, hilos de peces floridos, el rostro de Marek Keller ante un cielo azul recorrido por trémulos hilos de plata, un joven solitario tendido frente a un mar que se confunde con el cielo. Forma y color se funden en un constante homenaje a todo lo que palpita y vive, a lo que juega y danza. Alegría de crear capaz de detener el caos y de excluirlo definitivamente del cuadro.

En la última pintura de Soriano su humor es más secreto. Su pericia consiste en hacer invisible todo procedimiento técnico, todo soporte material de la obra, para transformarse en pura imagen visual, enriquecida con todo lo que ha contribuido a crearla, pero al mismo tiempo autónoma, madura ya para establecer ese diálogo misterioso, que sostiene toda auténtica obra de arte con sus espectadores.

El año pasado grabé algunas conversaciones sostenidas con el pintor. El objetivo: la preparación de un texto que sirviera de presentación a una monografía sobre el pintor que será publicada por Ediciones ERA y CONACULTA. Mi labor se reduce en este proyecto a ordenar el material grabado, transcribirlo y organizarlo como una serie de monólogos en los que Soriano habla sobre el ambiente que lo rodeaba, sus amigos, sus viajes, y, la manera en que fue surgiendo su obra.

Las enseñanzas de la Metrópoli

Tan pronto como llegué a la ciudad de México me puse de nuevo a pintar. Al principio no logré sino hacer unos cuantos cuadros muy desorganizados; a veces sentía que daba un paso adelante, que había en ellos mayor malicia que en los retratos de Guadalajara. Pero debo reconocer que el retrato de mi hermana Marta, presentado en mi primera exposición era más espontáneo que los

cuadros hechos al llegar a México. Pintaba casi siempre por sugerencias provenientes de otros cuadros. Durante muchos años tuve colgada en la pared de mi estudio la cabeza de una niña de Modigliani, una fuente de inspiración para mi trabajo. Sólo pude conocer el original de ese cuadro cuando tenía ya casi sesenta años. En aquel periodo había visto reproducciones de pintura expresionista en un libro alemán que presentaba las diversas tendencias del realismo; ahí conocí la obra de Otto Dix, de George Gross, de Max Beckmann, de otros más. Algunos de mis cuadros de entonces pueden parecer expresionistas, lo que es muy natural, pues cuando uno es joven insiste muchísimo en los rasgos de una persona, quiere uno decir más de la cuenta. Ese es el único parentesco que reconozco con el expresionismo. Creo que al llegar a México me fue difícil arrancar porque vivía con muchas incomodidades en un cuarto de azotea de la casa de una tía, y debía compartirlo con dos de mis primos. Allí comenzaron mis aventuras en la gran ciudad. Vivíamos muy cerca de Cuauhtémoc, del Salto del Agua y del convento de las monjas jerónimas donde profesó Sor Juana. Yo había vivido en la ciudad de México de los siete a los ocho años, y cuando comencé a reconocerla me parecía una urbe gigantesca, inabarcable, misteriosísima. Hay en mis cuadros de esa época cierta crispación de las formas y del color. Mis formas eran tan definidas como lo son ahora, pero presentaban casi siempre una rispidez muy marcada. Eso puede apreciarse en el *Retrato de Rebeca Uribe*, cuadro que es una especie de homenaje al pintor Mario Alonso, pintor por el que los contemporáneos sentían gran admiración. Alonso pintaba unas acuarelas al estilo oriental, muy parecidas a las obras de arte de Bali. Yo era consciente de su influencia en mi dibujo; la nitidez del suyo me hacía asociarlo no sólo con el arte oriental sino con la perfección de los dibujos florentinos. La forma de mis retratos de esa época es muy cerrada, como la de los grabados en metal; en cada retrato que hacía me ejercitaba para que los rasgos fueran como jeroglíficos, que los ojos tuvieran una forma particular y sólo fueran los ojos de una persona determinada, pero logrados con un mínimo de recursos, lo que le daba mucha nitidez a los retratos. Trataba yo de cerrar el contorno de cada rasgo, la oreja, el pelo, la expresión de la cara, de tal manera que no pudieran ser confundidos con los de otra persona. Era un estilo que nada tenía que ver con la

caricatura, tampoco me proponía hacer retratos psicológicos, dejaba fluir la pura forma, sin tratar de expresar melancolía, alegría, ni cualquier manifestación interior de la persona. Con esa misma fruición dibujaba las flores de mis naturalezas muertas. Me interesaba que el color fuera muy claro, que no hubiera demasiados medios tonos, lograr el color apropiado para una estatua. A propósito, Xavier Villaurrutia me decía que yo no pintaba mis retratos sino que los esculpía. Eso podría caracterizar los primeros años de mi pintura. Comenzó entonces a presentarse un desencuentro entre mis intenciones pictóricas y la crítica. Los comentarios que recibió el *Retrato de mi tía Julia* me dejaron sorprendido. Decían los críticos que era una obra muy expresionista, que lo que intentaba yo expresar en ese cuadro era una perversidad, y a mí lo único que me interesaba era manifestar allí mi ternura, mi devoción por esa tía. Ese periodo coincidió con un gran interés por la lectura. Leía una barbaridad. Tenía un temperamento muy nervioso, muy influenciable, cualquier cambio de tono en una conversación me alteraba. Pocas cosas me entusiasmaban tanto como la mitología griega. La afición a Grecia y a su mitología me viene por la lectura temprana de aquellas ediciones que hizo Vasconcelos de la *La Ilíada* y la *Odisea*; pocas cosas me han interesado tanto como la mitología griega; leí muchos libros sobre el tema, cada vez que encontraba alguna referencia a un dios o a un héroe me iba de inmediato a la biblioteca a consultar un diccionario o un libro especializado, o bien buscaba a algún amigo que pudiera darme la explicación que necesitara, sobre todo más tarde, cuando trabaja a un grupo de amigos que incluía a Xavier Villaurrutia, a Carlos Pellicer, a Octavio Paz, a Lola y a Manuel Álvarez Bravo, a Octavio Barreda y a María Izquierdo. En aquella época leí también a Goethe con pasión, y ya entonces pude advertir que era absolutamente superior a casi todos los escritores de los que tenía noticia. La literatura de Goethe está llena de referencias clásicas, sobre todo *El viaje a Italia*, que leí anotando los nombres de los dioses y lugares que desconocía. Años más tarde, por consejo de Octavio Paz, volví a releer los poemas homéricos, cuando ya me resultaban familiares las figuras mitológicas, y descubrí que el mundo de esos dioses constituía la única religión que me hubiera sido posible

aceptar. Aquellos dioses me pasionaron porque no eran los dioses de la creación. Ellos no habían hecho el mundo, sino que estaban en el mundo con la misma naturalidad que nosotros. En las batallas de *La Ilíada* se aparecían a veces con la cara de un amigo para despistar al enemigo y darle así tiempo de escapar a alguno de los héroes. Todo eso me gustaba muchísimo y le dio a mi vida un dibujo moral muy preciso, ya que al estudiar aquellos libros aprendí que determinada conducta ordenada como un mandamiento moral era falsa; uno tiene la capacidad de saber perfectamente si obra bien o mal, de manera que no es necesario que un hombre presuntamente sabio y superior nos diga cuál deba ser la conducta a seguir. Por lo mismo nunca he ingresado en partidos políticos ni en sectas religiosas ni en nada por el estilo, sino que he tratado de aceptar la responsabilidad de mis acciones. Desde muy joven supe que nunca podría prescindir de la lectura. Leí apasionadamente a Dostoievski, y una novela de Leonidas Andreiev que entonces estaba muy de moda, *Sachka leguliev*. La familia pesó mucho sobre mí en esa etapa de mi vida. Con Marta tenía una gran amistad debido a que a ella le interesaban las mismas cosas que me interesaban a mí. Fue ella quien me presentó a Xavier Villaurrutia, a Agustín Lazo, a Celestino y José Gorostiza, a Salvador Novo, a Isabela Corona, a Julio Bracho y a un puñado de personas que en ese momento trataban de hacer teatro clásico y de introducir en México piezas francesas e italianas que estaban de moda como las de Giraudoux, Cocteau y Bontempelli. En las conversaciones de ese grupo siempre se hacía referencia al arte universal y yo salía de sus reuniones con el impulso de aprender nuevas cosas. Leí entonces con verdadero interés a Oscar Wilde, por quien sigo teniendo una gran admiración, no por el aspecto mundano que impresionó a tantos, sino por su seriedad artística y su vigor extraordinario, así como por la tragedia que sacudió su vida. Cuando al fin pude abandonar el cuarto de azotea de casa de mi tía me instalé en una casa en las calles de Bucareli donde entraba una luz muy bonita a través de esas ventanas antiguas muy grandes que ya no existen. Daba gusto ver caer la luz en la cara de las personas y en las telas de sus vestidos, de manera que empecé a preocuparme por utilizar más la luz en mi pintura. Si alguien observa con cuidado mis cuadros se dará



Pescado

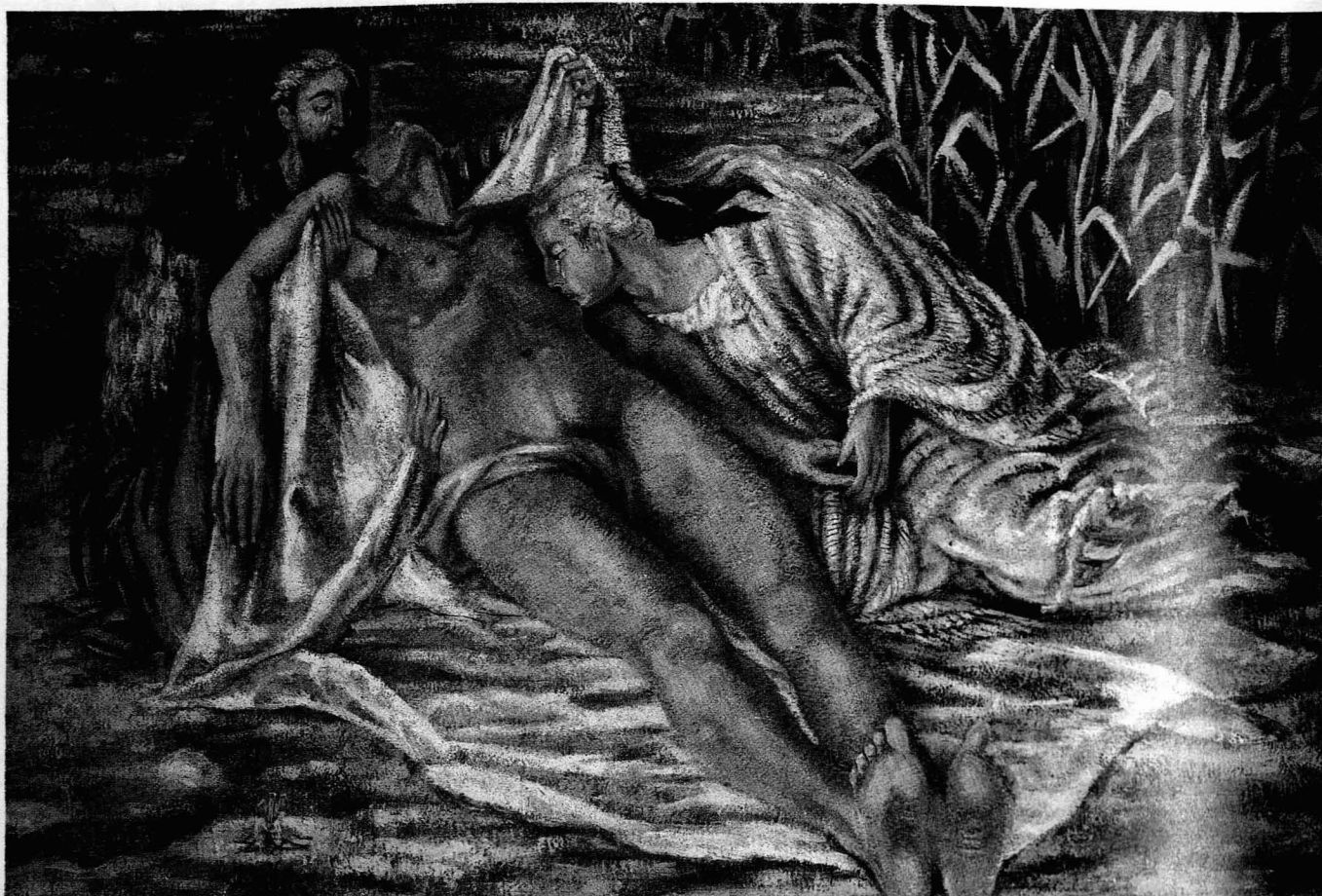
cuenta de que, en cambio, nunca me interesó propiamente el claroscuro. La escena que aparece en el *Autorretrato con mi hermana Marta* nunca tuvo lugar, por eso no pude copiarla. Me costó un trabajo enorme inventar mi cara, porque el ángulo que yo pintaba me era desconocido, y nunca quedé del todo satisfecho con los resultados. No pude lograr la síntesis de mi cabeza, que me había propuesto, por eso me costó tanto trabajo hacerla. Hacía posar a otras personas en esa postura para imaginarme cómo se vería mi oreja, la nariz y luego trataba de darle al rostro un parecido conmigo. En realidad, allí me parezco poco. Pero eso no tiene la menor importancia. En ese retrato la figura de Marta es muy superior a la mía; me gusta mucho su estatura, la construcción de su figura. En ese cuadro se ve con claridad lo que decía Villaurrutia sobre la consistencia escultórica de mis cuadros. Ahora, que yo no hacía caso de las ideas que expresaban sobre mi trabajo. Las ideas terminan por salir del cuadro y queda sólo la estructura, la pintura. En 1938 pinté el retrato de Rafael Solana. Antes de comenzar lo dediqué a estudiar cuidadosamente las cejas, la nariz, los ojos, la boca de Rafael, la relación de la oreja con el resto de la cara, las manos, todo, para poder hacer luego el retrato en completa libertad. En ese retrato quise hacer alusión al hecho de que Rafael era un joven poeta que a la vez quería ser torero, es decir a esa vocación dividida que siempre lo ha caracterizado, y que lo ha llevado después a escribir obras de teatro y al mismo tiempo ser cronista. El fondo de ese cuadro es diferente a todos los que había yo pintado hasta ese momento. Se trata de un paisaje. Nos

gustaba salir al campo, a veces a Huixquilucan, otras a Malinalco y a algunos otros lugares. Comencé a fijarme en los árboles como elemento posible para una composición. Me siento muy enamorado de la naturaleza, por eso me he resistido a ser un pintor abstracto. La naturaleza me da muchas soluciones, me suscita ideas; cada vez que estoy frente a ella siento ganas de pintarla. Me costó mucho trabajo hacer el fondo azul de ese retrato. Por las noches me despertaba y prendía la luz para cerciorarme de que no se había borrado. Tenía la impresión de que cuando ese fondo se secara cambiaría de color. Puse cierto énfasis en los hombros, quería dar una sensación de movimiento sin que se viera el movimiento, igual que los barrocos cuando desproporcionaban una parte del cuerpo. En ese retrato un hombro está caído en relación al otro. Se

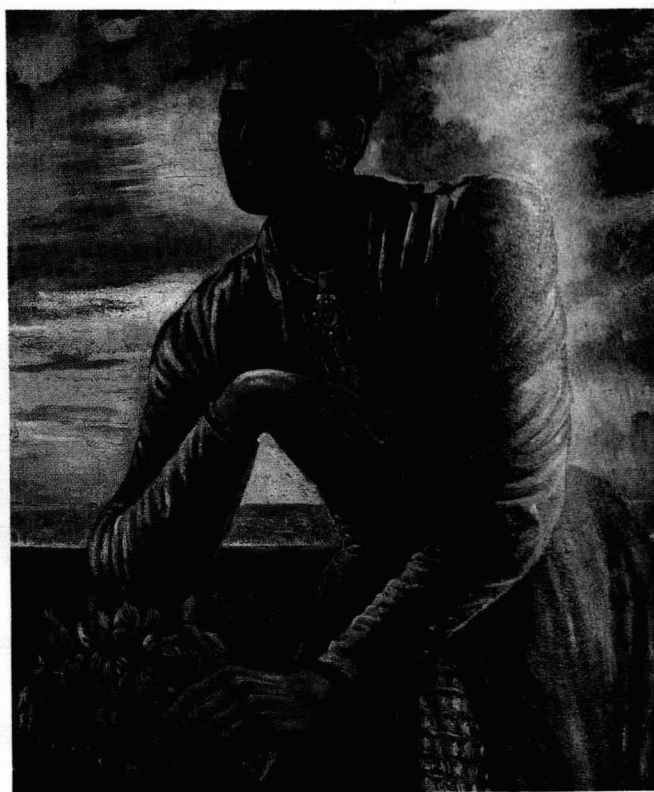
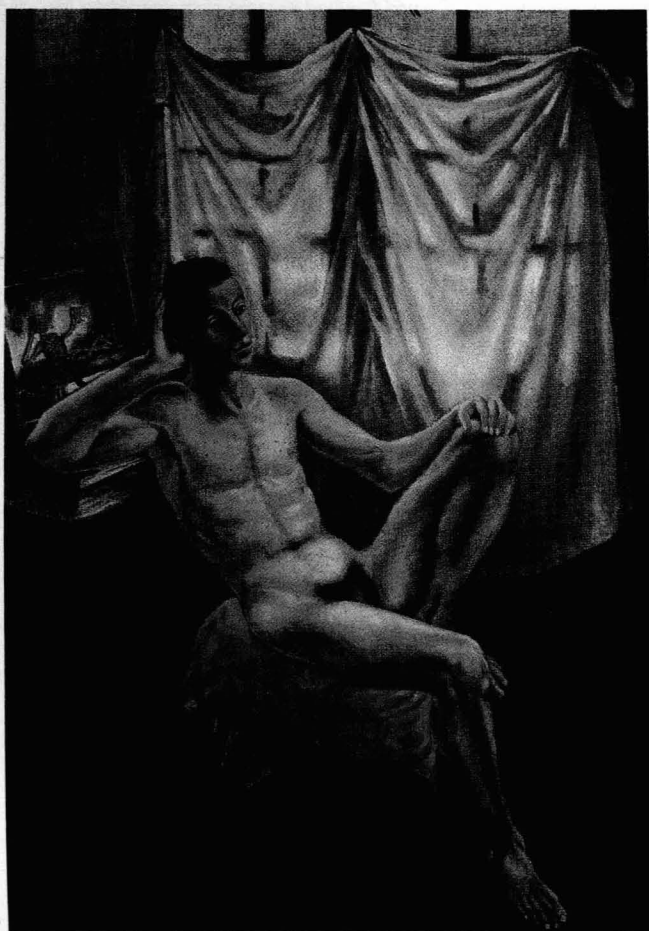


La niña de la canica

podría decir que hay errores de dibujo, pero todo era voluntario, lo que producía resultados un poco ríspidos. No sabía cómo darle vida al cuerpo y en eso demostraba que era aún un pintor novato. Hay en ese retrato una especie de doble intención, por un lado quería que la figura fuera hierática y por el otro que sugiriera el movimiento; algunas veces creí haberlo conseguido, aunque era consciente de haber cometido una que otra falta de ortografía, por ejemplo el papel que Rafael tiene en la mano es de un tamaño en una parte y de otro en la parte contraria. Creo que está bien, pero me hubiera gustado que fuera menos expresivo, que las cosas pudieran decirse de la manera más natural del mundo sin tener que hacer presión para que la forma expresara un poco más de lo debido. Dos años más tarde, en 1941, pinté a Xavier Villaurrutia. Ese cuadro tiene algunas de las características de los retratos anteriores. Cuando uno observa tanto cada fragmento del rostro y luego lo dibuja por fuerza se carga de expresión. Veo ese cuadro y es como si viera a Villaurrutia. En el retrato plasmo la impresión que él me producía: las manos frágiles, el gesto pícaro de quien acaba de decir una frase muy aguda y mordaz. Se le veía siempre tan atildado como en ese cuadro. Xavier era un hombre que tenía una facultad enorme para enseñar a los demás, era muy buen maestro, sobre todo de moral. En mis primeros retratos había siempre un elemento extraño, pero muy pronto fui renunciando a los efectos, me di cuenta de que las cosas que más me impresionaban en la pintura y en la escultura eran aquellas donde no se sentía ninguna exageración. Cuando veo mi primera pintura pienso que exageré una barbaridad en determinadas partes, que los cuadros posiblemente habrían ganado de haber sido más equilibrados, claro que entonces habrían perdido la emoción de la juventud. Yo tenía entonces diecinueve o veinte años y sentía que me estaba midiendo con los modelos a quienes quería presentar de una manera pictórica. Creo, además, que los rasgos de una cara son la biografía del retratado; todo dice cosas, tanto la expresión del rostro como la ropa. En 1942, en *San Jerónimo* quise recrear un tema clásico. La comparación entre la extremada belleza de una persona en su edad mejor y la muerte. La calavera fue un regalo de Diego de Mesa, quien la trajo de Tortosa. Me es difícil ver mis cuadros como lo hace el público. Yo los veo desde un punto de vista técnico, cómo hice el cuadro, qué logré y qué no



El muerto, 1942

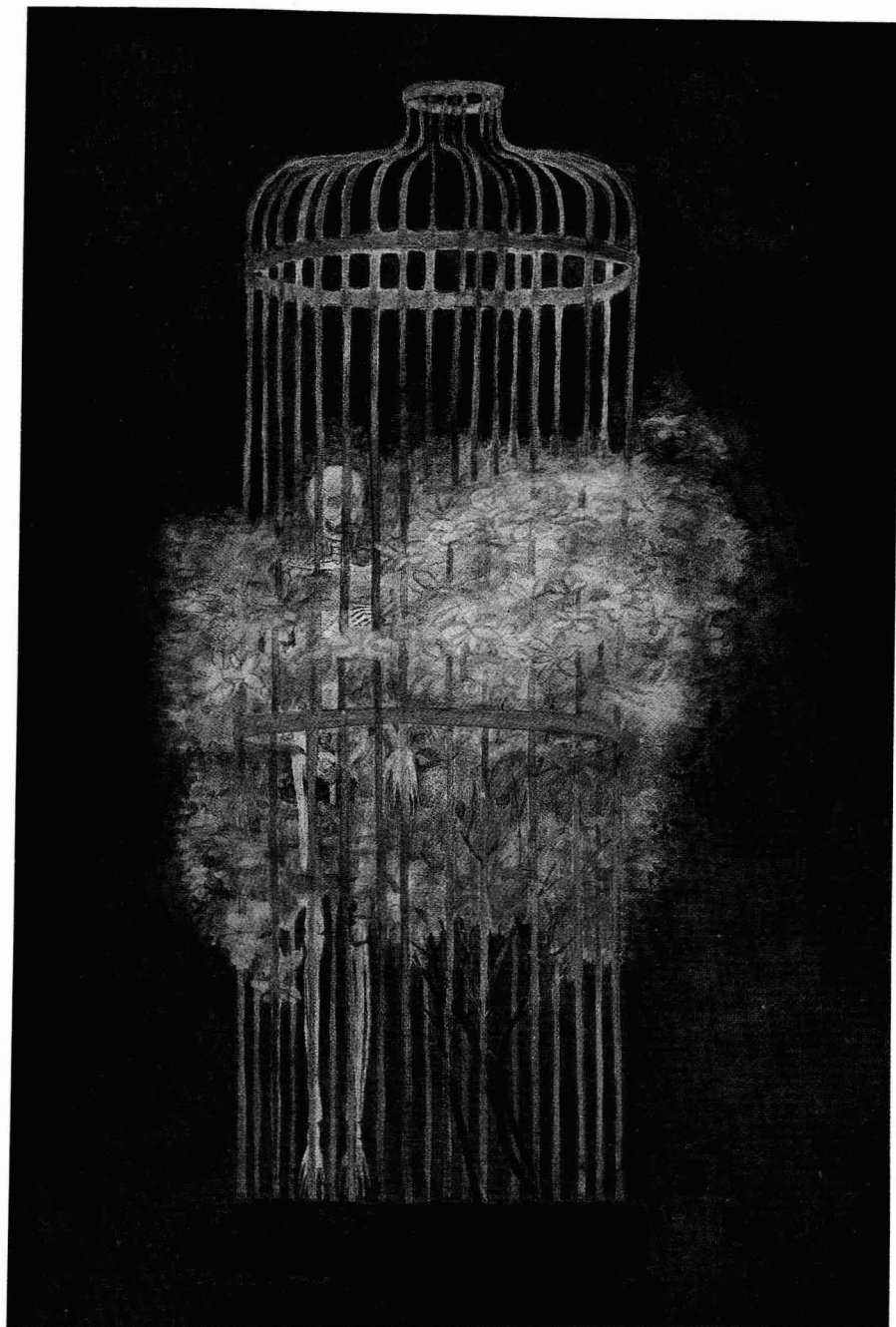


Retrato de Lupe Marín, 1947

San Jerónimo, 1942

pude lograr en la composición. Sobre este San Jerónimo tuve una discusión con Ramón Gaya. Según él, la mano que el santo apoya en su rodilla estaba mal dibujada; yo siempre he creído que está bien hecha y no la hubiera cambiado por nada a menos que él me convenciera de que tenía razón. Pero mucha gente llega y le dice a uno: "Ese color está muy fuerte", o "Deberías de quitar tal o cual elemento de tu pintura". Por lo general se equivocan porque están viendo el cuadro desde un punto de vista posterior a su creación, a la intuición de una forma. Como puede verse, al pasar de los años el expresionismo inicial de mi obra fue pasando a un segundo término. En esa época traté de apaciguar mi pintura, aspiraba a que fuera menos ríspida. En el *San Jerónimo* traté de recrear esa gracia especial que tiene la juventud, esa frescura que después desaparece. Al envejecer, la estructura física se vuelve diferente, el cuerpo se transforma en otro cuerpo. En otro cuadro, *El muerto*, también de 1942, trabajo la misma metáfora. El hombre joven muerto es en realidad una especie de Cristo. Se trata de un tema apasionante, recreado maravillosamente por los grandes pintores del pasado, el descendimiento de Cristo. Además de la Virgen está presente la Magdalena, una dimensión del amor diferente al de la madre. Se puede ver que ya ese año hay en mi pintura otro tipo de formas y también otros colores. En esas obras utilicé tonos más tiernos. Hacía un gran esfuerzo para que todo quedara tranquilo. En esa época pinté algunos cuadros que los críticos consideraron como de inspiración barroca, aunque la forma no es de ninguna manera barroca. Uno de ellos fue *Recreo de arcángeles*, de 1943.

Mientras hacía ese cuadro no pensaba sino en pintar una metáfora. Hay allí un arcángel vestido como los ángeles barrocos, aunque en realidad quien inventó el traje de los arcángeles fue Rafael. Hay pues una alusión al barroco en la figura de ese arcángel que tiene en las manos una tela y que en realidad es una estatua. Pero en el cuadro hay otro arcángel, éste verdadero, que se ha aparecido en el lugar. Fue un puro producto de la imaginación. Había yo ido con unos amigos a Oaxaca, donde hice tomar una fotografía del muro de un convento en cuyo patio se me ocurrió la idea de pintar esa escena. El viaje a Oaxaca fue muy corto, pero cuando regresé a México pinté de inmediato el cuadro. De la misma manera *La novia vendida*, también de



La muerte enjaulada, 1983

1943, fue el resultado de un viaje a Veracruz hecho poco antes de ir a Oaxaca. *La novia vendida* se inspira levemente en *Bodas de sangre*, ese poema teatral, bastante extravagante por cierto, de Federico García Lorca. Ambos cuadros surgieron de recuerdos, son alegorías de mi propia vida y de las cosas que me interesaban. No volví a repetir esos temas, salvo en una que otra litografía y en algunos dibujos bastante posteriores. Estoy seguro de que conocer Oaxaca, ver esos conventos en ruinas así como los restos de las antiguas culturas precortesianas produjeron el nacimiento de *Recreo de arcángeles*. De la misma manera que *La novia vendida* surge de algunas imágenes de Veracruz. Traía los elementos

en la memoria, luego los reuní y los dejé fluir en una composición enteramente libre donde en realidad nada significa nada. La gente puede imaginarse misterios tremendos sobre la niña que juega con el toro, pero yo la puse donde está sólo porque me hacía falta un elemento en esa parte del cuadro y recordaba haber visto a niños y a niñas jugar de esa manera en algunos pueblos veracruzanos. Había visto también a las novias en el momento en que las arreglaban para sus bodas, lo que a mi juicio coincidía con algunas imágenes del drama de Lorca. Todo en mi vida está relacionado con lo que he visto y con lo que he leído. De la sola lectura me habría sido imposible sacar un solo cuadro, éste tiene que surgir de algo que uno ha visto.

Cuando la poesía es verdadera puede convertirse en una forma visible, de modo que al trabajarla siente uno estar ante los más grandes misterios de la vida con la mayor tranquilidad. Hice esos pequeños templos, *Recreo de arcángeles* y *La novia vendida* para recordar imágenes que había visto y transformarlas en obras pictóricas. Naturalmente en el proceso de la creación entran la cultura que uno posee, las lecturas, las referencias al pasado, al arte barroco y al renacentista, etcétera. Desde el principio de mi carrera me propuse como una tarea muy ardua la composición, me la sigo proponiendo cada vez que pinto algo, desde un simple dibujo hasta un óleo grande. Todo lo que se introduce en una obra tiene que "componer", es decir resulta absolutamente necesario para el cuadro. En realidad vivo con gran intensidad cada cuadro que pinto. Siento que cada vez que me enfrento a la tela tengo que reinventar toda una técnica. Cuando hice ese par de cuadros tenía yo muy poca experiencia con el temple, y es muy difícil pintar al temple cuando no se conoce bien su técnica. Vencer esa dificultad era parte de la alegría de hacer el cuadro. La materia del temple tiene que ser delgada y transparente, como la acuarela, de otra manera puede quedar algo muy pastoso y producir un pésimo efecto. En la acuarela lo difícil es lograr la transparencia que permita ver el papel bajo el color. Cuando uno hace la acuarela un poco pesada queda como el temple, pero entonces tiene que cambiar todo en la composición del cuadro. Con el temple y con la acuarela no se puede trabajar demasiado porque se cansa la pintura, el papel se fatiga. En cambio, un óleo se puede reelaborar muchas veces, se le puede quitar y añadir lo que uno quiera.

Una época terrible y los modos de sufrirla

Pinté *La playa* en 1942. Concebí ese cuadro como la forma de castigo que deseaba propinarle a todos mis amigos porque hacíamos una vida depravada en la época de la guerra. Tenía yo una mala conciencia atroz en ese tiempo, me sentía mal con el mundo, aterrado ante lo que pasaba en Europa y disgustado con la gente que llegaba a México y no quería sino olvidar todo lo que había recientemente vivido, lo que en sí reflejaba un sano instinto de conservación, una fuerte manifestación de vitalidad, pero

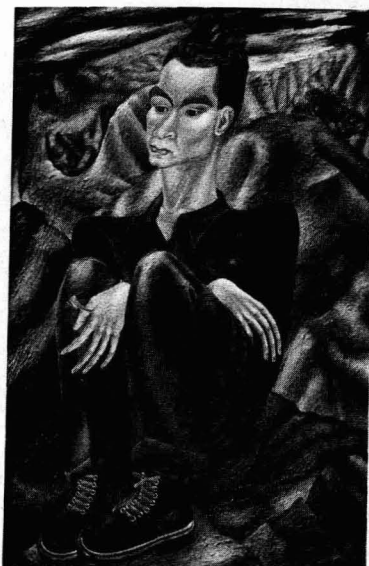
entonces yo no lo entendía y me amargaba, porque cuando uno es muy joven se vuelve a menudo un falso moralista. Yo salía de parranda con mis amigos hasta las cinco o seis de la mañana y luego me venían los remordimientos, me parecía que llevaba una vida vacía, que no hacía nada, me horrorizaba lo que sucedía en Europa, lo que había ocurrido en España. Llevaba esos remordimientos como una corona de espinas, como si fuera responsable por no hacer nada para evitarlo. Tenía entonces ganas de hacer con mi pintura una especie de pequeños apocalipsis. Todos los que aparecíamos en *La playa* estábamos asustados y el mar que aparecía frente a nosotros era el de Acapulco, el lugar de moda en aquellos años, que implicaba algo así como la fiesta permanente. Yo veía esa vida no como una manifestación de alegría o de vitalidad, sino como un castigo, como una vida muy difícil de soportar. El tiempo se nos iba en nada. No hacíamos nada. Era como si quisiéramos embrutecernos para no ser conscientes de una realidad que nos sobrepasaba. Algunos de mis cuadros de ese tiempo pecan de esa temática un tanto pesimista. Está implícito en ellos un elemento de violencia, el mar no tiene nada de grato. Me sentía atrapado por mi juventud, por mi falta de cultura y por mi falta de actividad en algo que me pareciera más útil. Mi vida consistía en dar clases, embriagarme con los amigos, pelearme con ellos, leer unas horas al día y ver que el mundo se desbarataba a nuestro derredor sin que moviéramos un dedo. Me parecía bastante triste esa situación. La pintura de Rufino Tamayo también reflejó de una manera muy vigorosa ese horror ante un mundo que se nos volvía pétreo. ¿Cuál era mi situación en el medio artístico? Yo era muy joven, y puedo decir que fui conocido casi desde que en 1935 llegué a México. A los seis años de vivir en la capital era ya muy popular, en parte porque en 1941 hice mi primera exposición en la capital organizada por Xavier Villaurrutia, Luis G. Basurto y otros amigos en una galería de la Universidad que dirigía Marilú Alcázar. En esa época me movía en varios grupos, uno al que pertenecía Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Octavio Barrera y Octavio Paz, otro formado en torno a María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo, y otro más, de gente de cine y teatro, donde estaban Julio Bracho e Isabela Corona. Me propuse pintar a casi toda la gente que integraba esos círculos. Los refugiados españoles tuvieron también

una gran importancia en mi vida, y entre ellos tuve a algunos de mis mejores amigos. La Peña que se reunía en casa de Diego de Mesa y su madre, una mujer que había sido muy conocida en España, era notable. A esas reuniones llegaban José Chávez Morado, Olga Costa, Lya Kostakovski, quien entonces era novia de Luis Cardoza y Aragón, y algunas personalidades españolas como Victoria Kent. Esas reuniones tuvieron lugar durante varios años y en ellas discutíamos sobre la guerra de España y de la mundial, el comunismo y el fascismo, sobre miles de cosas muy vivas que nos producían un dolor terrible. Todo el mundo parecía estar en carne viva. Para nosotros, los más jóvenes, aquello era un desastre. Cuando la guerra de España se perdió yo pensé que nos hundíamos en el fascismo universal. Vivía muy desilusionado, no veía ningún futuro, ni bueno ni malo; veía como una mancha que indicaba que a partir de allí ya no había paso. Sin embargo, tratábamos de alegrarnos, hacíamos bailes de disfraces, pero cada movimiento que uno hacía para divertirse, para sentirse bien, acababa en tragedia, en hacernos cosas muy pesadas los unos a los otros, en irnos a emborrachar a los antros más horribles y tratar de fornicar con la gente más deleznable que pudiera encontrarse, queríamos que nos pasara lo que le estaba pasando al mundo, que nos rompieran la madre. A mí todo eso me repugnaba, me parecía muy banal; nunca llegué, en toda mi vida, a tener un fuerte lazo con la sexualidad por sí misma, no llegué a conocer la pasión física sino en breves momentos y en dosis muy pequeñas porque inmediatamente me aburría. Criticaba a mis amigos y a la vez los comprendía y quería estar a su lado, con desesperación más que con esa falsa alegría que algunos pretendían. Realmente se trataba de un momento muy trágico. Me resultó muy estimulante el trato y la amistad de algunos pintores españoles, a su vez críticos y estudiosos de la pintura, tales como Ramón Gaya y José Moreno Villa. Tuve muchas discusiones con Ramón Gaya, debido a su carácter contradictorio, tan contradictorio quizá como el de todos nosotros. Según él se había escapado de las vanguardias; quería hacer un arte detenido en Velázquez. Admiré algunos cuadros suyos muy hermosos, algunas flores preciosas, algunos paisajes, pero no podía aceptar su posición crítica, aunque fuera muy creativa. Creo que la pintura no tiene tiempo, no hay sino presente; uno está en

el presente o no está, en el presente están algunos cuadros geniales pintados por los impresionistas, los de Velázquez o algunas pinturas que en ese momento se estaban haciendo en México o en España. Gaya no aceptaba eso. Su respuesta era el sarcasmo. Yo no entendía esa manera de concebir la creación artística. En esa época Gaya hacía algunas Anunciaciones, pintaba siempre retratos con un espejo, recreaba cada vez que podía la metáfora de Velázquez y de Van Eick: el pintor que contempla y al mismo tiempo es reflejado por un espejo, a veces pintaba eso en cuadros muy atractivos, pintaba también algunos desnudos, pero siempre con un color y una atmósfera que a mí me resultaban demasiado literarios. Casi nunca tocaba la pintura debido a que predominaba en él cierto sentido literario, un poco *fané*. Eso podrá ser terriblemente atractivo en una obra, pero a mí no me era congenial. Con José Moreno Villa tuve mejores relaciones.

Quizá fuera un hombre con menos talentos diabólicos que Ramón, pero tenía una mayor sabiduría, y un gusto más seguro. Fue él quien escribió los mejores artículos sobre Frida Kahlo. El primero que advirtió claramente la deuda de esta pintora con el arte popular y el carácter no dramático de su pintura, y, para mi gusto, la sitúa con gran precisión. Moreno Villa se interesó por el arte colonial y escribió páginas muy interesantes sobre ese tema. Hizo también crítica literaria, y la verdad es que todo le salía muy bien. Sus conceptos me parecían más universales que los de Gaya. En *Calle de Alvarado*, de 1944, se encuentran algunos elementos que aparecen en *La novia vendida*. Estamos de nuevo en el trópico. Esos viajes a distintos lugares de Veracruz me llenaban de ideas para pintar. Era un mundo que me fascinaba. El mar, el calor, los ríos, las mujeres semidesnudas que lavaban su ropa en la orilla de los ríos, todo eso me encantaba. Sin tener el carácter de expiación de una culpa que se encuentra en *La playa* tiene el mismo colorido de aquel cuadro: hay una casa en ruinas, los zopilotes son como buitres; sólo la mujer junto a la barca del fondo le da una nota menos dramática al cuadro. El río tiene el mismo color amenazador que el mar de *La playa*, lo que apenas ahora advierto. En esa época sufría mucho cada vez que terminaba alguno de mis cuadros porque los veía muy agrios de color, ahora ya no me lo parecen, los veo entonados en rojos y en colores un tanto violentos, pero entonces me parecían francamente

desentonzados. En algunos de ellos me parecía que había una marcada agresividad, como en *La matanza de los santos inocentes* o *La playa*; si uno se fija bien *La mesa negra con unos niños jugando*, de 1942, comparte también esa atmósfera. Sucede allí algo terrible que se revela en la cabeza cortada de un ángel, las bombillas, la calavera. Sí, hay una serie de elementos que tienden a lo tétrico; el niño y la niña son muy agraciados, pero ella está asustada, va huyendo. Todos los objetos me recuerdan el mismo ambiente que se respiraba en esa época en México.



Retrato de un pintor, 1938

En ese tiempo los únicos cuadros que son como un remanso son *Recreo de arcángeles* y *La novia vendida*, aunque si se observa bien se verá que en este último el toro es muy agresivo. Me parece que esos elementos me venían del estado de ánimo que todos compartíamos. Yo casi no había salido de la Revolución cuando ya estaba en la Guerra Mundial. Cuando llegué a México las imágenes de la Revolución eran para mí algo muy reciente. Mis padres habían participado en ella y para mí era un enigma el que una persona pudiera matar a otra por no pensar de la misma manera. Además, había visto ahorcados, la persecución religiosa duró hasta que yo tenía nueve años, en mi casa oía que habían matado a Fulano y a Perengano, que a alguien más le habían cortado las orejas, y de pronto ya había estallado la Guerra Civil española y poco más tarde la mundial. Los refugiados que llegaban a México pertenecían a diversos partidos, unos eran anarquistas, tal vez los más simpáticos, otros republicanos liberales y además estaban los comunistas. Cada uno le echaba la culpa a los demás de la pérdida de la guerra; las discusiones eran

tremendas. De cualquier manera, los elementos de tranquilidad y hasta de felicidad fueron apareciendo poco a poco en mi obra, porque nunca me dejé dominar por el pesimismo. Pero durante la guerra yo sentía que vivía en un mundo constantemente amenazado por un genio maligno, como si Dios se hubiera nublado. Por eso fueron tan importantes para mí los viajes a Veracruz. Allí me parecía comprobar que la vida seguía su curso a pesar de lo que estaba pasando. Amaba todo lo que veía; el esplendor de la naturaleza, los grandes peces que cruzaban el horizonte, los pescadores y sus mujeres que volvían del trabajo, las niñas que salían de la escuela y corrían y bailaban en las dunas. Era algo maravilloso. En esa época vislumbré el reflejo de María Zambrano a su paso por México. La conocí en casa de Álvaro de Albornoz y de su hija Concha. Fue un tiempo de constantes encuentros. Me acuerdo de Manuel Altolaguirre, de su poesía y su imprenta, de José Bergamín, quien al principio me resultó un poco misterioso; al conocerlo mejor sentí que una verdadera amistad nos había llegado a unir. La noche en que conocí a María tuve una larga conversación con ella. Tenía una cara muy pálida, más agradable que bonita; estaba como ausente, muy triste y melancólica. Iba acompañada por un marido muy guapo. Al llegar aquí se sintió un poco contrariada porque la mandaban a Morelia. Allí, a la sombra de don Vasco de Quiroga, escribió mucho, aunque se sentía sola, muy aislada, y en aquellos momentos terribles nadie quería estar solo, era necesario hablar, discutir, pelear. Las vicisitudes de una vida tienden a reflejarse en la obra. Si uno está triste esa sensación permanece en el cuadro, aunque sea en algunos pedacitos. Ahí se manifiestan las cosas que lo han herido a uno. Al pasar los años el reflejo de esas circunstancias deja de herir, la prueba es que cuando alguien ve hoy día *La playa* no siente nada de la expiación de la que he hablado, lo que significa que la sensación original ha quedado asimilada. En esa época abundaban las niñas en mi pintura, y es que las niñas siempre me han parecido algo auroral, para emplear un término de María Zambrano, es decir son lo que va a ser, ellas encarnan todas las posibilidades de la vida. Pinté también niños, pero para mí no tienen el encanto que encierran la cantidad de metáforas que encuentro en las niñas. Una niña es como un puñado de signos, como diría Octavio Paz. ♦