

**EDUARDO
R. BLACKALLER**

DE LO ESENCIAL EN LA PINTURA MODERNA

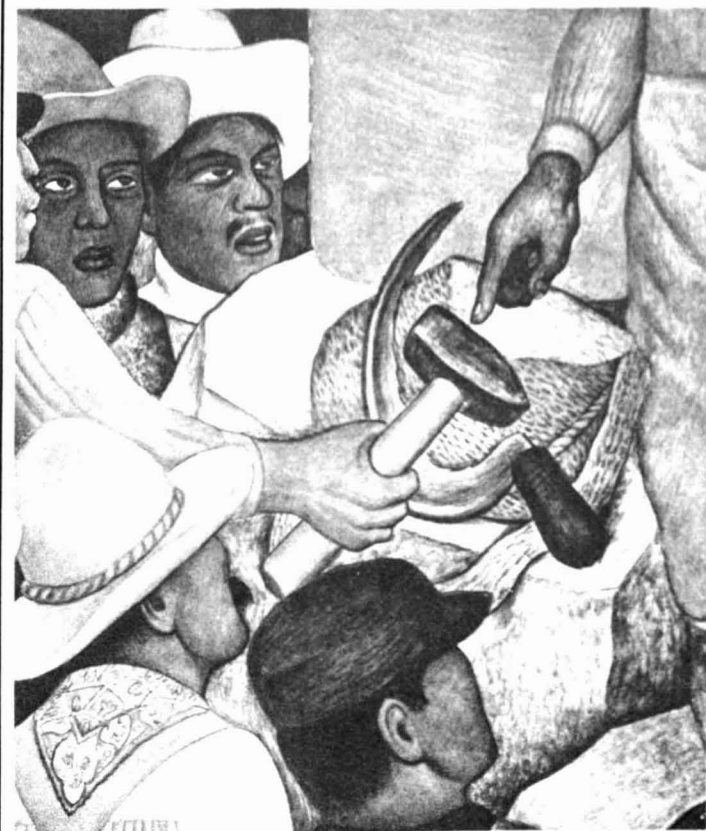
Vendrán futuras eras fructíferas, senderos limpios, aguas tranquilas, todo; pero esta hora irretornable huye, se nos va sin dejarnos el temporal tesoro que elevan sus espigas.

Marco Antonio Millán

PROTALAMIO A RAQUEL

Acaso la dificultad principal que afronta el examen de la cultura mexicana contemporánea radique en la falta de un conocimiento histórico objetivo, en el error, ya transformado en costumbre, de ver los hechos a través del cristal no siempre transparente de la ideología política. Como otras etapas de nuestro desarrollo, la Revolución de 1910-17 ha sido objeto de interpretaciones arbitrarias y alejadas de la realidad. Y sin embargo, ese acontecimiento constituye el punto de partida de la cultura moderna. Continuación de las grandes revoluciones democráticas de los siglos XVIII y XIX, la Revolución mexicana se produjo en la confluencia de dos épocas. Su desenvolvimiento contradictorio, su grandeza y su miseria está unida a los avatares de un período en que el hundimiento del capitalismo acelera las luchas de las naciones económicamente atrasadas. A diferencia de las revoluciones clásicas que estuvieron precedidas de la insurrección campesina, la mexicana coincidió con el levantamiento de los hombres del campo. Mientras aquellas buscaban abatir el poder feudal, la nuestra al mismo tiempo tenía que enfrentarse a la penetración económica y cultural de los países capitalistas desarrollados. La creación de un arte que respondiera a las tendencias internas y a la vez al nivel internacional de la cultura constituía una empresa compleja. Hoy basta constatar los hechos: desde el dogmatismo estético hasta el colonialismo cultural —e incluso la homosexualidad— encontraron figura artística y base social en que apoyarse. Por eso el arte refleja mejor que la historiografía las vicisitudes que, en el presente siglo, han caracterizado a la sociedad mexicana.

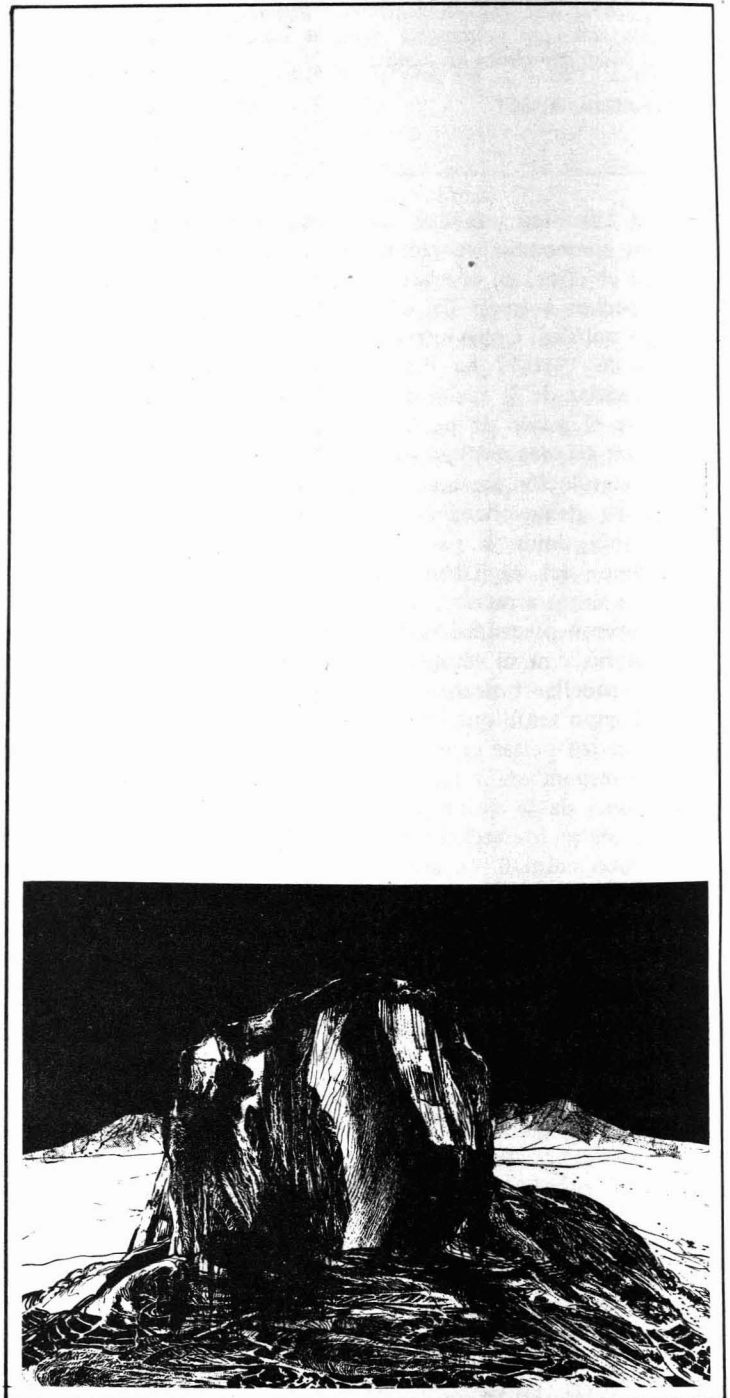
Se dice que la Revolución fue un encuentro del país con su propio ser. Pero el país, como la historia, no realiza ningún encuentro, no libra ninguna batalla, no gana ni pierde ningún combate, la historia —y la característica de cualquier país— la hacen los hombres. La pasión con que actúan la extraen de las condiciones en que viven, de su lugar y de su papel en la sociedad. Al substituir con una abstracción los verdaderos incentivos que mueven al individuo, a los grupos y a las clases, se suplanta la historia real con las ideas que una época forja de sí misma o, muchas veces, con lo que se supone pensaron y anhelaron los hombres de ayer. Tal enfoque conduce a una suma de tergiversaciones que distorsiona el pasado, vela el presente con el manto de la confusión e introduce la incertidumbre en el futuro. Quienes crearon la pintura mexicana en las primeras décadas del siglo XX, fueron artistas con objetivos claros y una formación universal que





tomaron partido en una o en otra posición. No tenían la comedida ambigüedad de los que después usufructuaron la lucha de millones. No eran hombres de gabinete sino portavoces de una época, que intervenían activamente en sus problemas. Todos habían asimilado la pintura internacional en sus fuentes primigenias. Todos dieron a las artes plásticas una realización total y destacaron en cada uno de sus campos. La pintura mural fue sólo un aspecto de su actividad. Hombres integrales crearon un arte integral. Algunos, como Diego, renunciaron a un alto sitio en la plástica europea para participar en la transformación de un país atrasado. La decisión que tuvieron para defender su actitud era congruente con los cambios que se operaban en México y en el mundo. Período de ascenso, produjo hombres elevados, tanto por la maestría artística como por lo auténtico de su realización vital. Pero la Revolución, separada por más de un siglo de la francesa, aunque por su esencia con iguales objetivos, agotó rápidamente la perspectiva histórica. Podrá criticarse de todo a los muralistas, menos de no haber advertido a tiempo las limitaciones de la revolución y lo tortuoso de la vía mexicana de acceso al capitalismo: la pintura elevó la oración fúnebre del movimiento entre cuyos tumultos había nacido.

De todas las manifestaciones artísticas que desencadenó la Revolución, la pintura tenía un vínculo más estrecho con el pueblo, con sus anhelos y con las luchas orientadas a la subversión del curso consagrado de las cosas y a la transformación revolucionaria del orden establecido. Tanto por la asimilación de la cultura internacional como por su nexos con las búsquedas internas, la pintura poseía las premisas para realizar una gran síntesis creadora. La pintura mexicana constituye un aspecto esencial del contenido de la época y un capítulo memorable del arte moderno. La idea que hoy tenemos de México y de la plástica universal es inseparable de ese movimiento. Ni la música ni la literatura dieron respuesta orgánica a la realidad conmocionada del país. La presencia de Julián Carrillo fue excepcional; su obra es todavía un obelisco solitario. En cambio, la pintura se levantó entre un grupo portentoso de artistas. Así como en la Europa medieval la religión impregnó al arte, en México, la política penetró los planteamientos estéticos y las concepciones artísticas de los pintores: todas las tendencias ideológicas y políticas que expresaban los intereses de las clases y los grupos que intervenían como fuerza motriz o como corriente hegemónica de la revolución tuvieron un reflejo en la pintura. Desde el fatalismo trágico de la derrotada insurrección campesina encarnado en Goitia, hasta las demandas radicales del movimiento obrero revolucionario que, con Rivera y Siqueiros, desplegó las consignas de la III Internacional remontando el socialismo anarquista del Partido Liberal y la Casa del Obrero Mundial. El nihilismo iconoclasta, pasó a manos de Orozco; él representa, como ningún otro, al artista solitario y de la soledad, el





intelectual "incorruptible" que cree en el hombre abstracto como en una idea fija. Sus dibujos para *El Machete* no implicaron la adhesión al marxismo. Clavó la bandera de la protesta, estéril, muchas veces, en todo y contra todos, en su actitud y en su obra no hay defección, ni vacilaciones, ni traición, tampoco inconsecuencia; es una sarcasmo continuo, una continua confusión. Enredado en su propias debilidades y miserias, en el *Circo Político*, transformó la tensión del expresionismo alemán en melodrama de anticomunismo vulgar. Su ternura se quedó en *La trinchera* de la Escuela Nacional Preparatoria.

La reconquista de la cultura prehispánica, la revaluación del arte popular y de la producción popular de Posada, la incorporación de las búsquedas de la Escuela de París y el expresionismo alemán, la experimentación con nuevos materiales, el orgullo nacional, el afán de pintarlo todo (mitología y realidad, historia y geografía), la provocación militante o humorística, el dominio de todos los medios plásticos y una universalidad apasionada, junto al rescate del muralismo renacentista y de aquella frescura con que los griegos sabían abordar las sutiles manifestaciones del espíritu, los chistes descarados, el erotismo y los conflictos políticos, definen el aporte y los rasgos de Rivera, Orozco y Siqueiros. El enciclopedismo exhuberante de Rivera, el drama de Siqueiros y el *fatum* implacable que preside todas las feroces destrucciones de Orozco son elementos que se localizan en el principio y en el fin de la actividad de estos maestros, cuya grandeza no debe medirse sólo por su producción, sino también por la multiplicidad de perspectivas que trazaron. A pesar de las oposiciones y sin tomar mecánicamente las semejanzas, la obra de los muralistas es un todo orgánico. La desarticulación de sus epígonos es problema aparte.

El peligro del muralismo derivó de su pecado original: la relación entre la política y el arte fue un avasallamiento. No se puede explicar la vida social por la biología, sin hacer del hombre una caricatura. De la misma manera, cuando predomina la pedagogía sobre el arte, este último deja de ser un fin, para transformarse en un medio. Y aquí, el medio no justifica, sino que pervierte los fines. Creo que ya en la década de los veinte se inicia la escisión del muralismo, ese movimiento que muchas veces, erróneamente, ha sido llamado pintura mexicana. Durante ese período, y hasta 1940, Tamayo intenta una aproximación a Cézanne y al cubismo. Una experiencia muy diferente a la de Rivera. Diego había participado en el nacimiento del cubismo y en su obra hay un tratamiento cezariano de los cuerpos puros: esferas, cubos, cilindros; es decir, en su lenguaje están incorporados los resultados de la actividad de Cézanne y los maestros cubistas. Tamayo toma como punto de partida los resultados para buscar otros caminos. Pero su sensibilidad está más cerca de Braque que de Juan Gris, su enfoque corresponde más a Miró que a Max Ernst. No quiero decir que en los muralistas esté ausente la metamorfosis plástica del

mundo, sino que al movimiento por ellos impulsado le era inherente ese riesgo. Tamayo lo advirtió a tiempo, otros, con más facilidad para el dibujo, entraron por la vía del menor esfuerzo y la pereza.

Bien mirado, en Tamayo la vuelta a la intimidad subjetiva obedeció, hasta cierto punto, a deficiencias y a debilidades fundamentales en la técnica del dibujo, a un debilitamiento del impulso político y a un empobrecimiento espiritual. "El tema de esta pintura es —como lo advirtió André Breton— la vida cotidiana." Desde luego, no se trataba de fotografiar la realidad sino de traducirla artísticamente, agregando aquellos elementos que la enriquecen y quitando los que sobran. En el arte, crear es suprimir: abatir las máscaras y el camuflaje de las cosas para aproximarse a los nexos ocultos que expresan la esencia de las relaciones estéticas del hombre. En este sentido, Tamayo —como María Izquierdo, Orozco Romero y otros—, sólo avanzó la mitad del camino. Las deficiencias fueron superadas paradójicamente, por un empobrecimiento plástico. Esta limitación fue y continúa siendo el mérito de Tamayo: da la pelea en su terreno. Por eso, a pesar de los cambios en el contenido presenta siempre una especie de logotipo plástico. Lo que acredita el esfuerzo de Tamayo es la obstinación por imponer su lenguaje plástico. Sin duda, en el tratamiento fantasmal y fantástico de la luz y el color obtiene logros tan altos como los del impresionismo. Tamayo ha creado un mundo pictórico que visto retrospectivamente asombra por su coherencia y por la entronización gradual de los problemas de la época, susceptibles de una interpretación retórica cuando predominan intenciones extra-artísticas sobre la realización de las dotes y potencias creadoras. Al mismo tiempo, Tamayo es producto de un período muy específico, de ese lapso en el que México entró por la vía franca del desarrollo capitalista. Tamayo inaugura en México la figura del artista manipulado y bajo el *dictum* de las galerías. A la dignidad con que los muralistas supieron rechazar la tentadora ambigüedad decorativa del arte-inversión, siguió la mercadotecnia plástica. El texto de Paul Westheim sobre Tamayo se transformó en la plataforma ideológica y artística que más tarde imitaría Octavio Paz en su ensayo, también sobre Tamayo, editado por la UNAM.¹ Tamayo alcanza la exaltación en tiempos de apostasía ideológica y pornografía política, en un terreno propicio para la actividad internacional y para el trabajo artístico aislado y cuando la conexión del artista con la sociedad se cerraba y era cada vez más difícil un arte comprometido en el sentido ideológico militante. Así, mientras el prestigio de Tamayo crecía como resonancia de una publicidad hábilmente manejada (que creó la fama de un reconocimiento extranjero que, si bien ficticio, permitía elevar los precios en el mercado nacional), el desprestigio de los continuadores del muralismo —transformado en academia y burocracia, y desligada ya de una militancia de principios— iba también en



aumento. Años de confusión: el mural deviene en prédica grandilocuente y vacua. Arrojados en esa situación, los pintores marcharon a la deriva: frente al programa socialista de Diego en el Palacio Nacional, o de Siqueiros en el Hospital de la Raza, O'Gorman, en el mural de piedras de colores realizado en la Biblioteca de la UNAM, suspende la historia en la revolución industrial, víspera del "despegue"; frente a la feroz *Visión de anáhuac*, de Orozco, Siqueiros y Rivera, González Camarena consagra una plástica trigarante: *El muro apuntalado* expresa la esencia de su producción y la de los pintores que transitaban hacia el academismo. Igual que otras promociones intermedias, ese grupo de artistas no logró la fuerza de los modelos primigenios. Sin una base histórica en qué apoyarse, tampoco tuvo audacia para buscar nuevos derroteros. Obra ecléctica, los cambios bruscos que manifiestan algunos de estos pintores, no expresan la dirección sustantiva del arte: son piruetas en la superficie de la tela.

Si la obra de Tamayo es resultado de una reacción contra el muralismo, la de Cuevas, simultáneamente, es reacción contra los muralistas y contra Tamayo. Cuevas toma, de Tamayo, la búsqueda de un lenguaje plástico autónomo, de los muralistas el enfoque crítico polémico. En sus concepciones no se manifiestan ni el marxismo de los segundos ni las resonancias de la filosofía de Samuel Ramos, presentes en el primero. Artista subjetivo y conturbado, cierra un amplio período en el desarrollo de la sociedad y pintura mexicanas y es el último representante clásico: la conciencia católica —y crítica a su modo— de la pequeña burguesía. Debemos recordar que su desplante se produjo cuando

Tamayo no estaba asimilado *todavía* por los herederos del muralismo, pero su aventura *ya* constituía una atracción para ellos. La aparente negación total que Cuevas proclamaba los hundió más en el desconcierto. Por otra parte, el carácter orgánico de su producción, la defensa de su actitud y sus indubitables valores plásticos, impidieron a los pintores de su generación repetir una experiencia semejante. Y sin embargo, hay en Cuevas una marcada unilateralidad. Tamayo, que procede del folclor colorista artesanal, es unilateral en la forma; Cuevas en la forma y el contenido. Todavía en Tamayo existe un afán por la captura total del mundo, hay una voluntad universal en su "realismo humilde", como lo conceptúa Octavio Paz. La inocencia y la frescura sensual de sus primeras imágenes, no contrasta con la bestialidad de las posteriores. Complementariamente: la unidad del mundo, concebida en su naturaleza contradictoria y dialéctica, une a Tamayo con Orozco, Rivera y Siqueiros, aunque sea ese el único punto de contacto. Como un Orozco, pero sin el aliento de la revolución, Cuevas rompe desde el principio con cualquier concepción totalizadora y nos introduce en una visión cercenada y dolorosa. Su obra reclama un sitio dentro del arte para lo grotesco y lo desmesurado, lo delirante: el hombre descuartizado espiritual y físicamente, pero que no llega a ser un monstruo. Pintura sin maquillaje y sin cirugía plástica, protesta y provocación, el mundo de Cuevas refleja la perturbación social, las relaciones abstractas y la desintegración de la personalidad. Se ha dicho que es un arte carente de perspectivas. Así es. La degradación humana es su tema central. Ciertamente ahí no hay ninguna perspectiva. Pero su primera producción, en la que



son menores las versiones literarias, despierta la indignación, aviva esa capacidad que continúa siendo el umbral de la conciencia política. A fin de cuentas, Cuevas es congruente con la ambigüedad política de la etapa en que surge y su producción, el principal testimonio plástico. No sin razón se le ha vinculado a los grandes neofigurativos contemporáneos aunque su obra, limitada al pequeño formato, se aproxima más técnicamente hablando, a los ilustradores franceses.

El vínculo con la realidad y el gran tema de los muralistas fue la historia y la política o, como en Orozco, el hombre desgarrado por la historia y la política. Con Tamayo asistimos a una inversión, o mejor dicho, a un desplazamiento: el nexo con la época se traslada de la esencia a la superficie, no lo popular como consigna y realización, sino como arte ambiental; no la pintura como denuncia, proclama y autenticidad, sino como metáfora y juego. Tamayo es el vuelo lírico, Cuevas la caída trágica: la mutilación y el drama sin elocuencia. Tres aproximaciones a la pintura desde diferentes aspectos de la realidad.

El gran tema de Ceniceros, una de las figuras más promisorias y piedra de toque de las tendencias de la plástica mexicana contemporánea,² es el hombre: no una aproximación a la realidad, sino la creación de otra realidad desde todos los planos del hombre; esto es, la pintura como lenguaje que crea al mundo, devasta la apariencia, capta los ritmos ocultos, erige la imagen como sentido y cobra significado por la iluminación interior. La creación como un gran acto solitario, pero que expresa una necesidad social. Una obra que se alimenta de la historia no para relatarla, sino para

crearla. Arte social en la medida que la correlación arte y sociedad es un vaso comunicante: receptáculo y sentido, filtro y comunicación, testimonio y actitud, voluntad y libertad, crítica y participación.

El enfrentamiento de estos extremos, o su contradicción irreductible está presente en muchas aventuras artísticas del siglo XX, sobre todo cuando la creación viene precedida de concepciones teóricas más o menos elaboradas. Centro de convergencias y oposiciones, de odios y afinidades, el lugar del artista en la sociedad y su contrapartida, el papel social del arte, es el *leit motiv* de todos los intentos por remodelar la creación restableciendo el nexo del hombre con los hombres y consigo mismo. La relación del hombre con la sociedad, el conflicto entre las aspiraciones individuales y el curso general de la historia, la realización multilateral de la personalidad son el terreno donde se dirime el choque entre la voluntad y la libertad y, al mismo tiempo, la base del sentido épico de la existencia, del laberinto dramático y de la poetización lírica. Grecia ofreció, o mejor, ofrendó un modelo en el cual esos aspectos del arte estaban orgánicamente unidos: uno derivaba del otro; la unidad de la forma era la plenitud del contenido.³

Los momentos mencionados han sido radicalmente escindidos por el desarrollo unilateral del arte moderno. La pintura mexicana, gracias a la Revolución de 1910-17 y examinada como proceso, los prefiguró: un aliento épico recorre la obra de Diego Rivera. La ternura y la ingenuidad de sus imágenes, ametralladas por los alemanes durante la Guerra Española, fue la tumba de la utopía



épica socialista de los artistas que confundieron el marxismo con la religión y la lucha de clases, con un rito. El drama en Siqueiros —predominante en su producción— tiene nexos con la épica, al menos en el mural del Hospital de la Raza. Orozco es tragedia y comedia a la vez; Tamayo, la lírica. El choque de Cuevas con esa visión total constituye su mérito histórico: la desmistificación nihilista de la mitología revolucionaria; una versión plástica de Monsivais y Fuentes. La edad moderna, en el sentido que los libros de texto para escuelas secundarias dan a esa expresión, fue borrada con una gran mancha. Cuevas es el rechazo.

Ceniceros representa el retorno. Por eso el sentido de su obra sólo puede establecerse por las oposiciones que manifiesta con los neofigurativos, en especial, con Bacon, De Kooning y Dubuffet: su obra se aproxima a la adquisición de un lenguaje propio en la misma etapa en que se consolida la llamada neofiguración. La pintura de Cenicerros, aunque se nutre del suelo nacional, intenta a la vez tender un puente entre la satánica pero lúcida locura de la neofiguración y la búsqueda de los valores plásticos autónomos por la exaltación de la esencia natural y humana del hombre, la poesía destruida en la enajenación. Su relación con el mito no es la melancolía. "El sentimiento místico que empuja a los filósofos, del pensamiento abstracto a la intuición, es el hastío, la nostalgia de un contenido."⁴ Por el contrario, en Cenicerros, el mito arranca de las posibilidades del hombre actual: el mito no como símbolo vacío y evocación estéril, sino como sentido y realización.

He mencionado a tres maestros neofigurativos cuya obra creció como una imprecación ardiente contra el hombre y la sociedad. Nunca la majestad de lo humano, su magnificencia y esplendor fue degradada con tal violencia por la pintura. Para Bacon, la comunión del hombre y la mujer es una charca de sangre y semen, donde caricaturas de seres humanos agitados por una sed inagotable se devastan y pulen. En De Kooning, un sarcasmo holandés a la Van Gogh humilla a la mujer y la flagela. Quiero creer que existe una conversión dialéctica: me parece que de Kooning desea cubrir ese símbolo inmerso con otro símbolo opuesto: un escorzo, la rama musical de un brazo, la lengua, un vientre y su rosa azul, las piernas infinitas, la obsidiana inmóvil de un ojo; la fragmentación de la mujer cuando es sierva y botín. Su Marilyn Monroe trasciende al personaje y se transfigura en un retrato de la entraña revuelta y brutal de Norteamérica: una mancha sucia y sórdida. Dubuffet despliega un mundo demencial y salvaje, rudo como sus fuentes: los dibujos de taberna y letrina. La crueldad sistemática y su orgiástica mezcla de razón y locura no son, en su lucidez, una burla. Dubuffet devuelve lo que la indiferencia y la insensibilidad desprecia. Estos maestros no pintan monstruos. La incidencia de lo animal y lo humano, su encarnación en una criatura fascinante, está ausente en su arte, pintura volcada sobre su propio mundo: antiimagen del hombre, reiterada y agotada en todas sus variantes.





Aunque Cenicerros manifiesta oposiciones y afinidades con la neofiguración, estas últimas son decisivas: una preocupación por cuanto acontece al hombre, la pintura como lenguaje que insta al mundo, la independencia creadora, la confianza en la capacidad autosuficiente del arte, el repudio a la descripción literaria. Cenicerros presenta cierta similitud con Bacon en la composición, no así en el procedimiento, ya que este último se aproxima más a Soutine, pese a que este otro no percibió la importancia de los espacios. Bacon desgarró al hombre, pero su sátira se acerca a la caricatura: no respeta la figura que asume una anatomía grotesca.

En Cenicerros la violencia surge del Procedimiento. En los ciclos "Inventario de encuentros y Augurios y Premoniciones" se encuentra también la imagen delirante y torturada del hombre actual: la majestad humana humillada por la crisis social, no por la pintura. Cenicerros no condecora la destrucción del hombre, la denuncia. No degrada el dibujo para exaltar al hombre; exalta el dibujo aun desde la degradación del hombre. De Kooning ataca la tela por igual: figuras y espacios reciben un tratamiento indiferenciado. La seducción de los medios, abstractos y figurativos, no le permitió separar a tiempo esos aspectos: la figura se pierde en el fondo del primer impulso (este procedimiento sería llevado después hasta el final por el "Action Painting"). Con de Kooning, Cenicerros tiene en común la vitalidad impetuosa, la pasión por la mujer como símbolo y forma, tacto e imagen. Yo diría que el acrílico *Para alcanzar a un fantasma*, donde la mujer reposa en su integridad, plena y total, es la suma de todos los fragmentos iluminados por de Kooning, la recuperación artística de algo perdido. El título tal vez indique la intención, pero también la pintura es un fantasma. Dubuffet es el menos afín a Cenicerros. Si prescindimos de Cuevas, ya que su relación con Dubuffet es obvia, este último quizás pueda equipararse con Tamayo. Dubuffet y Tamayo son primitivos, aunque el mexicano es más duro y esquemático, menos fresco. Cenicerros se asemeja a Dubuffet no en la factura del dibujo sino en la brutalidad del trazo, en la lógica de sus búsquedas y en el agotamiento exhaustivo de las posibilidades. Cenicerros se separa de la neofiguración ahí donde la unilateralidad de esta tendencia principia. Su pintura es universal, rasgo no muy frecuente en el arte contemporáneo. Pienso en obras tan diferentes como la *Imagen de aquella noche* y la *Sombra de lo que va a suceder*, como *Mañana serán libres* y los *Estudios para maniques y figuras estáticas*. Si a la primera se hubiera agregado como subtítulo *Tlatelolco, 1968*, no cambiarían en nada las cosas. La limitación de los neofigurativos no es cuestión de enfoque, es el enfrentamiento vital a los problemas plásticos de una época. Otro es el tiempo de Cenicerros.

Testimonio de la agresión contra el hombre y de la abyecta sociedad fincada en la explotación del trabajo asalariado, la computación del consumo y el saqueo colonial, la neofiguración

tiene por imagen al ser humano fracturado. Pero los poderes que mutilan al hombre destruye también su morada. En este sentido, naturaleza y sociedad no son polos opuestos. Sin "exposición de motivos" y sin anécdota, los paisajes de Cenicerros, entre otros el Ciclo "Vértice de horizontes", muestran una geografía acibillada y convulsa: el fruto de la insensata alteración ecológica. Reveladoramente, en ellos hay a veces el resplandor de un cuerpo de mujer, de un torso o de una extraña, inescrutable esfera. No es plástica-ficción, es una pintura que apoyada en sus medios alumbra y denuncia, como la lámpara minera de Picasso, como el sonido ondulante y luminoso de Nono, como el leñador de Neruda. He dejado al final la gran oposición: a diferencia de los neofigurativos, que no modifican su lenguaje ni tienen antes ni después, Cenicerros posee un lenguaje que se nutre de un proceso de multiplicación, parece como si cada cuadro fuera realizado con el último trazo del anterior y el primero del siguiente. Así las formas se complican, la composición no se repite y el lenguaje reviste esa vitalidad con que Picasso hace de la pintura la metamorfosis perenne de sí misma.

Los dibujos de Cenicerros iluminan el sentido de su pintura y anticipan —como Beethoven adelanta en las sonatas para piano las grandes estructuras sinfónicas— la dirección de su lenguaje gráfico. Aproximación al objeto o presentimiento, el dibujo es lucha cuerpo a cuerpo con la composición: *el pintor es un amante que va descubriendo la técnica erótica, sus variaciones y sus posibilidades*. Pintura desnuda, despojada de color y textura, circunscrita a la limpidez virginal de la tela, sin más recursos que un trozo de carbón o cualquier pincel improvisado, el dibujo es encuentro con la poesía y con la música. Por medio de esta simplicidad alcanza un lenguaje superior y la confluencia de todas las oposiciones: un retorno al humanismo. La figuración y la abstracción, cuando encarnan en una obra única e irrepetible, tienen en última instancia el dibujo o si se quiere, el diseño. ¿El dibujo es composición? No. La composición asume en el dibujo su forma más pura y general. ¿Como no reconocer en el gran ciclo erótico de grabados de Cenicerros un paralelismo entre las variaciones sexuales y las posibilidades inagotables de la composición? ¿Cómo no reconocer en esos grabados la poesía y la fuerza del dibujo despojado de cualquier intermitencia: la línea pura suspendida de sí misma?

Más significativo es el ciclo "Inventando otro juego", no menos poético. Ante mí está el primero de esos grabados. Cerrado en su círculo perfecto, abre un diminuto universo que recuerda el procedimiento de los dodecafonistas o aquella antigua técnica del eco de las sonatas de Scarlatti. La figura central —mujer, ombligo del mundo, anverso del ser— es un abanico de rostros. Mutación y revelación, hay algo vernal en su despliegue. Si la poesía preside el dibujo, la música nos llega por la gradación de las incisiones sobre la placa de plástico: como un acorde y sus inversiones, o como la dinámica pianística de Stockhausen cuando con un acorde desplie-



ga toda la sonoridad. En la obra de Ceniceros, el pintor no transfiere al dibujo el misterio de la realidad; el dibujo transfiere a la realidad el misterio del hombre, el gran secreto del arte: la aparición del hombre en las cosas, la naturaleza humanizada. Para Ceniceros, la máxima simplificación plástica es el dibujo. Ni la forma ni el color, ni el espacio ni las relaciones abstractas—inherentes a los juegos ciegos de la naturaleza— expresan lo específico de su pintura.

Quizá lo más característico de la obra de Ceniceros es el manifestarse siempre como portadora de una relación: algo vibra en sus cuadros que no es la forma de las cosas y menos la sensación de los objetos, algo inasible que hace de su pintura un medio espiritual de vida. Ya he dicho que Ceniceros consagra el triunfo de la pintura por la revelación de lo invisible: ¿Lo invisible, qué no es el hombre?

La esencia del hombre es invisible porque es una relación. Como escribió Marx: *la esencia humana es el conjunto de las relaciones sociales*. La relación estética es una ecuación: los miembros son y no son iguales. En la creación artística el hombre encarna en el objeto y lo transfigura de acuerdo con las leyes de la belleza. Así, en Ceniceros, la pintura es la mujer. Pintar la pintura en la mujer o transfigurar la mujer en la pintura: la diosa desnuda, los ritmos primigenios, la tierra, la primavera, el árbol, la amante adolescente no poseída; la vida verde y dorada como una muchacha. La pintura como una renovada posesión: siempre virgen, siempre fuego, siempre abril. La pintura es magia—duende decía García Lorca—. Pintar es crear. Obtener todo de nada. La pintura posee a la tierra, la vida disfrazada de muchacha, de rama, de flor, de puta, de animal, de consigna, de sol, de energía vivificante, de revolución. Crear es sufrir. Alumbrar lo nuevo. Como en la revolución, en el arte la subversión es la comadrona de la primavera la metamorfosis final del hombre que restaura el espíritu en las cosas. El mundo crece cuando una obra de arte es creada. Beethoven dio a su época no menos que la Revolución francesa. “Al fin y al cabo nada os debo, debeisme cuanto he escrito:” son palabras de Machado. El laurel de Lenin es Laura: Igual que la música o la poesía, la revolución es una muchacha, el gran libro del cambio, la consagración de la primavera, la juventud del mundo, la recuperación del tiempo perdido, la fiesta de los oprimidos.

La mujer como constante en la obra de Ceniceros nos entroniza en los grandes mitos del hombre, reverdecidos por las inquietudes contemporáneas. Si algo está claro es que el arte no consiste en un montón de vidrios y fierros y polímeros decorativamente organizados. Los grandes plásticos que alcanzaron la consagración después de la segunda guerra mundial—Dubuffet, Bacon, Karel Appel, Cuevas, de Kooning, Rico Lebrun, Jack Levin— son pintores que habitan la tela con la pintura, no con los excrementos de la

tecnología: las flatulencias de la razón plástica engendran monstruos computados. En cambio, la pintura como despliegue creador de la esencia humana es la militancia del arte que instaura al mundo por su transfiguración. La pintura es la representación tangible del hombre en el mundo, no el mundo de la representación tangible. El arte crea al mundo y así lo transforma.

La pintura es lo invisible. Sin duda que en un cuadro acontecen mil cosas, por eso cada generación contempla las grandes obras con ojos diferentes. La aventura plástica es una paradoja: Ceniceros no ofrece la composición del mundo, sino el mundo de la composición. Su obra nos enfrenta a la naturaleza de los espacios, no a los espacios de la naturaleza; nos lleva a la sensación de las formas, no a las formas de la sensación. Realidad, ilusión, apariciones, tiempo, gravedad, piedra, magnetismo y levitación, música y poesía, esta pintura no ofrenda el color de la realidad, sino la realidad del color. No constituye la imagen del movimiento; es el movimiento de la imagen. Trasciende al mundo, penetra al objeto, traspasa los sueños: obra despierta, es la pintura de la destrucción del hombre; no la destrucción de la pintura por el hombre. Pero también es la exaltación de la historia por el arte, de ahí su repugnancia a la anécdota: la exaltación del arte por la historia. La neofiguración repudia la segunda parte de la fórmula, mas como se trata de una cara de la moneda, con la historia tira la esperanza. ¡He aquí el origen de su carácter feroz y delirante, y de su debilidad! ⁵ Una etapa histórica desaparece: la perplejidad del artista que maduró en la postguerra, su desconcierto frente a la sociedad y la existencia, marchan al pretérito. Sólo el testimonio permanece. Ceniceros restaura la unidad del hombre con el mundo y recobra aquella relación absoluta de la forma y el contenido sobre la que habló Hegel y que alumbró algunos misterios de la actividad creadora: la premonición del arte es realidad en la historia.

Notas

1 Octavio Paz, *Tamayo en la pintura mexicana*, UNAM, Dirección General de Publicaciones, México, 1959.

2 Sobre la obra de este artista, cf. “La pintura de Guillermo Ceniceros”, en *Revista de la Universidad*, vol. XXX, no. 7, marzo de 1976, páginas centrales.

3 Ese arte fue posible a pesar de la encarnizada censura. Si una sociedad reprimió al artista, esa fue la griega: como es sabido, Píreico, al tratar una temática ennoblecida después por Daumier, mereció el apodo de rhyarógrafo, pintor de suciedades, y Pausón, que exaltaba la fealdad hermosa de lo deforme recibió el odio y el escarnio, el desprecio y la miseria; en la Política, Aristóteles prohíbe que los jóvenes contemplen sus cuadros.

4 Marx, *La Dialéctica y la Filosofía Hegeliana*, Editorial Grijalvo, S. A., México, D. F., 1967, La Sagrada Familia.

5 La última exposición de Dubuffet en New York (julio, 1972), parece una entrega a la cultura de consumo norteamericana; una versión lamentable del *Pop Art* y del *Op Art*. Pero puede ser un siniestro, aunque regocijante, sarcasmo.