

# REPASO EN FORMA DE PREÁMBULO

LAS RELACIONES ENTRE la poesía moderna y las otras artes han sido íntimas, constantes. Baudelaire no es menos leído por sus poemas que por sus reflexiones sobre la pintura; tampoco es fácil olvidar que le debemos varios ensayos memorables en torno a Wagner y la música. Esta doble afición reaparece en Mallarmé. No es excepcional la actitud de los dos poetas: todos hemos sentido la atracción, a veces simultánea, hacia el color y hacia la nota. Al mismo tiempo:

es claro que hay períodos en los que la poesía está más cerca de la música y otros de la pintura. El simbolismo, por ejemplo, tuvo afinidades profundas con la música; la pintura misma fue vista, en esa época, como música para los ojos. (Pienso en Monet.) En el período siguiente, con la aparición del cubismo, la relación se invierte y la pintura desplaza a la música. No enteramente, como lo muestran, entre otros, los casos de Stravinsky y Schönberg. El poeta representativo de este momento, Apollinaire, es el autor de un libro que fue el manifiesto de los nuevos artistas: *Les peintres cubistes* (1913). Un poco más tarde, como siempre, los surrealistas extremaron la nota. Mejor dicho: el color. Fueron sordos, no ciegos: Breton escribió *Le surréalisme et la peinture* pero no dijo una palabra de la música. Después de la Segunda Guerra los lazos entre las artes del oído, los ojos y la palabra se han aflojado aunque, aquí y allá, no han faltado las tentativas por rehacer el triángulo de Baudelaire. Un triángulo que es un misterio como el de la Trinidad: poesía, música y pintura son tres artes distintas y una sola verdadera.

La comunidad de ideas y ambiciones estéticas de los artistas y los poetas fue el resultado espontáneo de una situación histórica que no es fácil que se repita. Entre 1830 y 1930 los artistas formaron una sociedad dentro de la sociedad o, más exactamente, frente a ella. La rebelión de las comunidades artísticas contra el gusto de la Academia y de la burguesía se manifestó, con brillo y coherencia, en la obra crítica de algunos poetas: Baudelaire, Apollinaire, Breton. He mencionado únicamente a poetas franceses porque el fenómeno se produjo más acusada y decisivamente en París, que fue durante ese siglo el centro del arte moderno. Estos poetas fueron no sólo la voz sino la conciencia de los artistas. Después de la segunda Guerra Mundial el foco artístico mundial se desplazó hacia Nueva York. Ahora bien, sería inútil buscar en la tradición angloamericana una relación semejante a la que unió, en las grandes ciudades del continente europeo, a los poetas con los músicos, los pintores y los escultores. No hay en lengua inglesa ningún gran poeta que sea, como Baudelaire, también un gran crítico de arte. Lo más

## OCTAVIO PAZ

*ejecutoriando en la revista  
todos los privilegios de la vista*

Luis de Góngora

grave fue el cambio de la situación social de los artistas: en Nueva York las galerías de arte, unidas estrechamente a los grandes consorcios económicos, dirigen y promueven los movimientos artísticos (a veces los inventan), dominan a los museos y se han apropiado de las funciones que antes correspondían a los críticos. Los poetas han dejado de ser la conciencia del arte moderno. (Pero ¿el arte moderno tiene todavía conciencia?) La gran rebelión del arte y la poesía comenzó con el romanticismo; un siglo y medio después los artistas han sido asimilados e integrados en el proceso circular del mercado. Son un tornillo más del engranaje financiero.

En México se repitió el fenómeno francés aunque en escala reducida y con ciertas diferencias, una de ellas considerable. Nuestro primer poeta realmente moderno fue José Juan Tablada. No es extraño que también haya sido un crítico de arte agudo y vivaz. Crítico no de oficio sino en el sentido de la tradición iniciada por Baudelaire: la pintura vista desde la poesía. Aparte de haber escrito el primer libro en castellano sobre Hiroshigé (1914), temprano e insigne descubrimiento, fue autor de una *Historia del Arte de México* que todavía puede leerse con provecho. Otro y no pequeño mérito: fue uno de los primeros en defender y exaltar a Orozco y a Rivera, después a Tamayo y a Covarrubias. Algunos de los poetas de la generación siguiente —Gorostiza, Villaurrutia, Cuesta— comenzaron escribiendo con inteligencia y tino sobre los pintores de su época. El único que persistió fue Villaurrutia; fue asimismo el más agudo y sensible, el más luminoso. A la misma generación pertenece otro poeta y crítico que, aunque nacido en Guatemala, es también mexicano: Luis Cardoza y Aragón. Sus textos, menos precisos que los de Villaurrutia, son más vastos y, a veces, más inspirados. Villaurrutia no tocó, por timidez o por desdén, varios temas primordiales y su crítica sufre por esta limitación; a la de Cardoza, en cambio, la daña la bandera ideológica.

Más arriba aludí a una diferencia de monta entre la situación de México y la de París. Esa diferencia fue la función preponderante, exagerada y al fin nociva de la ideología política. La relación de los pintores muralistas con los poetas abundó en equívocos y en conflictos, incluso con el más cercano a ellos: Cardoza y Aragón. Los pintores no toleraban sino de mala gana a los poetas. Estos hablaban y opinaban no en nombre de una doctrina sino de su gusto, que es lo más libre,

\* Prólogo a *Los privilegios de la vista*, tercer volumen de *México en la obra de Octavio Paz*, que el Fondo de Cultura Económica pondrá a circular en septiembre.

individual y caprichoso. Los pintores pretendían ser, al mismo tiempo, artistas, críticos y doctrinarios. En

París la comunidad de ideas y gustos entre los cubistas y el poeta Reverdy fue real e íntima; nada más natural que fuese el teórico de las nuevas concepciones estéticas. Pero el cubismo no era un partido político ni estaba al servicio de una ideología: las opiniones de Reverdy no eran artículos de fe. En cambio, Rivera, Siqueiros y el mismo Orozco —que fue el menos dogmático— cubrían de oprobio a los que no compartían sus ideas. A pesar de estas escaramuzas —unas pintadas y otras rimadas— la crítica de los poetas es parte de la historia del arte moderno de México. Así lo dirá el estudio que un día ha de escribir sobre estos temas un norteamericano o un japonés. (Los mexicanos han mostrado desgano congénito para estas tareas.) Tablada, Villaurrutia y Cardoza supieron ver, comprender y decir lo que vieron.

A ejemplo y semejanza de estos poetas mexicanos, durante muchos años he escrito sobre pintura y escultura. Aunque me he ocupado también de las artes y los artistas de fuera, una y otra vez he regresado a México, polo magnético. Además de la pintura y la escultura, he tenido otras dos pasiones: la arquitectura y la música. Hay entre ellas un parentesco indudable y no vale la pena repetir una demostración hecha varias veces, algunas inolvidables como aquella que compuso Valéry en su diálogo *Eupalinos o el arquitecto*. Todos sabemos que las dos artes se fundan en el número y la proporción. Cierto, las otras participan también de estas propiedades y sin ellas no serían artes; sin embargo, en ninguna se confunden tan plenamente con su ser mismo como en la música y la arquitectura: ambas son proporción y número.

Además, en su otro extremo, las dos artes colindan con la política. Platón y Confucio insistieron en las virtudes políticas de la música. En efecto, no sólo es capaz de excitar o de calmar las pasiones colectivas sino que, por ser número y medida, es una expresión sensible de la justicia. Impartir justicia es introducir la armonía entre los hombres. Por su parte, el arquitecto construye casas de gobierno, templos, escuelas, plazas públicas, teatros, jardines, estadios, fortalezas; en todos esos edificios el espacio puro, geometría de figuras abstractas regidas por el número y la proporción, se convierte en un espacio público poblado por los hombres y sus pasiones. Destino terrible de la arquitectura: en la plaza perfecta como un círculo o un cuadrilátero, ante el Palacio de la Justicia y el Templo, geometrías vueltas bulto y presencia; el pueblo vitorea al demagogo, apedrea al hereje, condena al sabio o es asesinado por la soldadesca. La arquitectura es testigo, no cómplice de estos extravíos; y más, es un silencioso reproche: aquellos que son sabios y buenos ven en el equilibrio de sus formas a la imagen de la justicia.

Desde mi adolescencia he visitado muchos monumentos, unos en pie y otros caídos; los tratados y las historias de la arquitectura me han fascinado siempre, no tanto por sus teorías e hipótesis como por sus láminas que, inmediatamente, nos hacen visible la virtud cardinal del arte de la construcción: la creación de un espacio puro dentro del espacio natural; al trato con los arquitectos le debo placer y enseñanzas; aho-

ra mismo, desde hace quince años, soy amigo del arquitecto Teodoro González de León —una inteligencia clara y ordenada como una arquitectura de Palladio y afinada como una sonata... Pero una cosa es la afición y otra la competencia: escribir sobre la arquitectura exige conocimientos que no tengo y una entrega total.

Sucedé lo mismo con la música. A veces he pensado, vanidosamente, que quizá en algunos de mis poemas podrían percibirse ecos de lo que he sentido y pensado al oír a Haendel o a Webern, a Gesualdo o a una raga india. Pero nunca creí que pudiera escribir con dignidad sobre temas musicales. No sentí esta duda ante la pintura: ¿por qué? Tal vez porque el código de la pintura es más sensual, menos abstracto y riguroso que el de la música. El lenguaje de la pintura —líneas, colores, volúmenes— entra literalmente por los ojos: su código es primordialmente sensible; el de la música está hecho de unidades sonoras abstractas: la gama de las notas. Los significados de la pintura están a la vista; los de la música no son inmediatamente traducibles a ningún otro sistema de significación. Es inimaginable un Panofsky de la música, capaz de desentrañar el origen y el significado de cada figura sonora. La iconología estudia representaciones estáticas y la música es tiempo, movimiento.

La paradoja de la música, arte temporal como la poesía, consiste en que su manera propia de transcurrir es la recurrencia. El parentesco entre la música y la poesía consiste en ser ambas artes temporales, artes de la sucesión: tiempo. En las dos la recurrencia, la frase que vuelve y se repite, es un elemento esencial; los motivos se enlazan y desenlazan para volver a enlazarse, son un camino que sin cesar regresa al punto de partida sólo para partir de nuevo y volver otra vez.\* La diferencia entre ambas está en el código: la gama de las notas y la palabra. La poesía está hecha de frases rítmicas (versos) que no sólo son unidades sonoras sino palabras, racimos de sentidos. El código de la música —la gama de las notas— es abstracto: unidades sonoras vacías de significado. Por último, la música es arquitectura hecha de tiempo. Pero arquitectura invisible e impalpable: cristalización del instante en formas que no vemos ni tocamos y que, siendo tiempo puro, suceden. ¿Dónde? Fuera del tiempo... Por todo esto no me he atrevido a hablar de ella.

Para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto. Por esto ver es un arte difícil: ¿cómo comparar si se vive en una ciudad sin museos ni colecciones de arte universal? Las exposiciones itinerantes de los grandes museos son un fenómeno nuevo; cuando yo era un muchacho sólo disponíamos de unos cuantos libros y de un puñado de reproducciones mediocres. Ni yo ni nadie entre mis amigos habíamos visto nunca un Tiziano, un Velázquez o un Cézanne. Nuestro saber era libresco y verbal. Sin embargo, nos rodeaban muchas obras de arte, la mayoría modestas, algunas considerables y unas pocas excelsas.

\* Me he ocupado del tema en "Intermedio discordante", en *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, 1967.

Yo crecí en Mixcoac, un pueblo que hoy es un suburbio de la ciudad de México. Los balcones de mi casa daban a la Plazuela de San Juan. Aunque la infame manía gubernamental le ha arrancado su viejo nombre, todavía están en pie los fresnos eminentes, el solar de muros rosados del siglo XVIII y la pequeña iglesia del XVII. Unos quinientos metros más allá se encuentra la blanca Capilla de San Lorenzo, que es la más antigua del barrio. Es una suerte de palomar para ángeles de juguetería. Hacia el sur, a quince minutos de marcha, hay otra plaza vasta y aireada; la limitan, en un costado, los muros rojos de una fábrica del siglo XVIII y, enfrente, las tapias y verjas de viejas casas del siglo pasado; al fondo se levanta un convento dominico del XVI. El claustro es noble y severo; la iglesia, esbelta y graciosa; el atrio, enorme y con seis árboles venerables.

Abundaban las villas, casi todas de inspiración francesa, construidas al finalizar el siglo pasado y rodeadas de jardines con altos árboles melancólicos. Los jardineros de Mixcoac eran famosos y uno de ellos, obligado a emigrar por los trastornos revolucionarios, ganó reconocimiento y desahogo en Los Ángeles. Mixcoac había sido un cacicazgo indígena antes de la Conquista y poseía, en una de sus orillas, una pirámide diminuta como la Iglesia de San Juan. El arqueólogo Manuel Gamio, que comenzaba entonces sus trabajos, era amigo de mi familia y nos visitaba. Con la tropilla de mis primos y primas, yo lo acompañé varias veces al viejo santuario. Se levantaba en un llano amarillo y reseco que antes había sido un lugar acuático. Era difícil, al ver aquella desolación, imaginar el brillo de la laguna, los juncos, las cañas y las yerbas, los pájaros y las atareadas piraguas. Mixcoatl, la divinidad tutelar, era un dios celeste y guerrero; su cuerpo azul era el firmamento y los círculos blancos pintados en su pecho simbolizaban las constelaciones. A lo lejos, un bulto enorme y violáceo: el Ajusco y sus confederaciones de nubes flotantes.

Me falta mencionar otra enseñanza de Mixcoac: la feria y los fuegos de artificio. Más allá de la plazuela de San Juan, alrededor de la Capilla de San Lorenzo, al lado de unas enormes excavaciones hechas por una fábrica de adobes y ladrillos (hoy, felizmente, convertidas en el parque Urbina), había un barrio en donde vivían y trabajaban familias de coheteros. El oficio era to-

avía hereditario y familiar. Entre ellos había una familia de artifices impares: los Pereira. Los días de los santos patrones y los aniversarios patrióticos, los llamaban de muchos municipios. En aquellos años los habitantes del Distrito Federal no habíamos perdido el derecho democrático más elemental: elegir a nuestros alcaldes y regidores. Se olvida con frecuencia que el derecho a elegir nuestras autoridades incluye la libertad de honrar, en público y a nuestra manera, a nuestros héroes y a nuestras divinidades. En Mixcoac los coheteros de San Lorenzo eran, naturalmente, los encargados de la pirotecnia en los días de fiesta. Todavía recuerdo maravillado sus invenciones, como aquella cascada de plata y oro, un 12 de diciembre, cayendo sobre la fachada de la iglesia: agua de luz sobre la piedra, bautismo de fuego inocuo sobre las torres y los follajes verdinegros de los fresnos... Así comenzó mi aprendizaje. Los primeros objetos que vi fueron las muestras humildes y dispares del arte indígena y del español, del criollo y del afrancesado de nuestros abuelos. No fue una mal comienzo.

El pueblo de Mixcoac no era una excepción. Las otras poblaciones de las cercanías —Tacubaya, San Ángel, Coyoacán, Tlalpan— tenían también sus conventos y sus iglesias, sus casas solariegas y sus viejas haciendas, sus santuarios y ruinas prehispánicas. Lo

mismo puede decirse de la mayoría de las ciudades y villas del Valle de México y, en verdad, de casi todo el territorio patrio. Hoy siguen en pie muchos de esos edificios, pero son incontables los que han sido demolidos o deshonrados por la barbarie, la incuria y el afán de lucro.

En 1930 comencé a estudiar el bachillerato en el Colegio de San Ildefonso (Escuela Nacional Preparatoria). Durante esos dos años y los cinco siguientes, pasados en facultades universitarias, me familiaricé con el barrio que hoy llaman "el centro histórico de la ciudad": palacios, iglesias, edificios públicos, conventos, mercados. En muy pocas ciudades del mundo pueden verse, en un espacio relativamente reducido, tantas obras de mérito, casi todas regidas por la misma estética y, no obstante, cada una distinta y singular. Algunas son soberbias —la Plaza del Zócalo y los edificios que la limitan, sobre todo la masa



ondulada y rosa del Sagrario—, otras íntimas —el jardín y la Iglesia de Loreto— o nobles como el edificio de

la Inquisición o suntuosas como el palacio de los condes de Calimaya. En la antigua Casa de Moneda —patio de arena roja, palmeras y grandes macetas con plantas verdes— habían instalado las antigüedades mexicanas. Allí pude ver por primera vez, con horror y pavor, la escultura precolombina. La admiré sin entenderla: no sabía que cada una de esas piedras era un prodigioso racimo de símbolos. Poco a poco entreví sus enigmas. Entre mis compañeros había un joven interesado en nuestro pasado artístico: Salvador Toscano. Con él y otros recorrí, los domingos y días de suceso, el Valle de México y distintos lugares de Puebla y Morelos: pirámides, conventos, iglesias, capillas abiertas. Toscano murió pronto pero, al menos, tuvo tiempo para escribir y publicar, en 1944, su *Arte precolombino de México y América Central*, primera tentativa de comprensión estética y no meramente arqueológica de las culturas mesoamericanas.

Mi relación con el arte moderno de México fue íntima y diaria. Todos los días, mientras estudié en San Ildefonso, veía los murales de Orozco. Al principio con extrañeza e incredulidad, después con más y más comprensión y entusiasmo. Además de las pinturas de Orozco, que no sólo son las más numerosas sino las más originales y potentes, hay murales de Fernando Leal, Fermín Revueltas y otros. En el colegio "chico" David Alfaro Siqueiros dejó unos murales; no llegó a terminarlos pero son notables por su energía casi escultórica. En el Anfiteatro Bolívar del colegio está el primer mural de Diego Rivera, pintado a la encaústica, lleno de reminiscencias, de Picasso a Puvís de Chavannes.

Tal vez no sea ocioso recordar que José Vasconcelos fue el iniciador del movimiento muralista. Era ministro de Educación Pública del régimen de Álvaro Obregón y en 1921 decidió encargar a los pintores más conocidos en esos días la decoración mural de varios edificios públicos. Ministro de una Revolución triunfante, soñaba con el renacer de nuestro pueblo y de nuestra cultura. Probablemente es más exacto hablar de fundación que de renacimiento; aunque la base de la construcción histórica que soñaba era nuestro pasado indoespañol, el Vasconcelos de esos años estaba poseído por un ideal que no es exagerado llamar cósmico. Sus modelos eran no los imperios mundiales del pasado sino las grandes construcciones religiosas, y sus héroes se llamaban Cristo, Buda, Quetzalcóatl. Su llamamiento a los pintores correspondía a la visión de un arte orgánico, por decirlo así, que fuese la natural expresión de la nueva sociedad universal que comenzaba en México y que se extendería a toda la América hispana y lusitana. En su decisión influyó sin duda el antecedente del *Quattrocento* y, sobre todo, el del arte bizantino. Su visita a Santa Sofía lo movió a escribir páginas exaltadas y luminosas. También debe de haber pesado en su ánimo el ejemplo de los conventos de Nueva España, muchos de ellos decorados con pinturas murales. Idea admirable aunque puede dudarse de su tino: ¿por qué entregar los muros de San Ildefonso y de San Pedro y San Pablo, monumentos de nuestro pasado, a la furia creadora pero irreverente de unos artistas jóvenes? Quizá porque no había otros edi-

ficios disponibles. Sin embargo, por encima de esta incongruencia estética, Vasconcelos nos legó una lección ética y política: dejó en libertad a los artistas a sabidas de que sus ideas eran muy distintas a las suyas.

Las primeras pinturas murales son las de San Ildefonso y fueron pintadas a la encaústica por Fernando Leal, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. El primer fresco de verdad, en el mismo edificio, fue obra de Jean Charlot, pero usó cemento y otros ingredientes que dañaron los colores. En realidad, el primer fresco fue el de Ramón Alva de la Canal. Tuvo el buen sentido de escuchar a uno de los albañiles que trabajan con él y se sirvió de la técnica popular con que se pintaban las pulquerías. Rivera aprovechó más tarde, con talento, esta técnica. Por desgracia, antes de adoptarla, en varios muros de la Secretaría de Educación Pública usó un compuesto de jugo de nopal y colorantes. Fue idea de Xavier Guerrero, según parece; el resultado fue una pifia: al cabo de poco tiempo las pinturas se cubrieron de ampollas y para salvarlas hubo que cubrir las con una delgada capa de cera. ¿Por cuánto tiempo? El fresco de Alva de la Canal, terminado en 1922, es excelente. Está en el pasaje que conduce del patio central a la calle, enfrente del mural de Revueltas: *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*.

Al lado de San Ildefonso se encuentran la iglesia y el convento de San Pedro y San Pablo. Fue escuela de los jesuitas y allí estudió en el siglo XVII, entre otros, el Padre Antonio Núñez de Miranda, el severo director espiritual de Sor Juana. En mi tiempo el convento se había convertido en escuela secundaria. En la iglesia Roberto Montenegro terminó, en 1921, el primer mural del movimiento. Lo pintó al temple y pronto empezó a desprenderse. En el convento antiguo, Atl pintó unos murales curiosos (pero nada más curiosos) y Montenegro su *Fiesta de la Santa Cruz*. En un extremo aparecía José Vasconcelos, el gran protector de los muralistas. Más tarde, según parece por órdenes de otro ministro de Educación, Narciso Bassols, se borró la figura de Vasconcelos y se pintó en su lugar la de una mujer. Nadie, que yo sepa, protestó.\*

Mis vagabundeos me llevaron a recorrer no sólo el México del Palacio Nacional, la catedral, Santo Domingo y sus alrededores sino otros barrios alejados del centro y de la zona del sur, que hasta entonces había sido mi patria chica: Tacubaya, Mixcoac, San Ángel, Tizapán, Coyoacán, Tlalpan. A veces me aventuraba por el norte, que en aquellos años terminaba pronto en la desolación de salitre y arenales que había dejado la desecación de los lagos. Uno de mis paseos favoritos rehacía el itinerario de los derrotados españoles en su huida durante la Noche Triste. Al anochecer, con algún amigo, dejaba San Ildefonso y discurría por la calle de Tacuba, llena de ecos y presencia del antiguo México, el precortesiano y el de Nueva España, pero también de algunos palacios de fines del siglo XIX, en los que triunfa, como en los cuerpos y las modas femeninas de esa época, una estética de formas opulentas

\* Véase Laurence E. Schmeckebier: *Modern Mexican Art*. University of Minnesota, Minneapolis, 1939.

y perifollos que ayer nos hacía sonreír y hoy nos emociona. Nos demostrábamos en las librerías de viejo de la avenida Hidalgo, entre las dieciochescas espesuras de la Alameda Central y la pequeña y más bien melancólica plaza de San Juan de Dios: a sus constados, frente a frente, dos iglesias hundidas a medias como pesados barcos encallados. Una de ellas está consagrada a San Antonio, patrón de las casaderas, las abandonadas y las de vida airada. Seguíamos y, al llegar al Jardín y Panteón de San Fernando, hacíamos un alto para conversar y descansar. Las altas verjas, las estatuas y la pompa republicana bajo la arboleda sombría me hacían pensar, más que en la gesta de los liberales, en un poema de Gutiérrez Nájera.

¿No ves cual prende la flexible hiedra  
entre las grietas del altar sombrío?  
Pues como enlaza la mármorea piedra  
quiere enlazar tu corazón, bien mío.

Proseguíamos y, casi sin darnos cuenta, llegábamos al Puente de Alvarado, lugar famoso en donde Tonatiuh, el conquistador rubio, salvó la vida al apoyarse en su lanza, como el atleta en su garrocha, para saltar de un borde al otro del canal cenagoso. Un poco más lejos estaba otro edificio memorable: Mascarones. Este antiguo palacio hospedó durante unos años a la Facultad de Filosofía y Letras, a la que yo, al final de este período, concurría a veces para oír a los maestros españoles y conversar con José Luis Martínez, recién llegado de Guadalajara. El edificio de piedra rojiza es al mismo tiempo severo y fastuoso; a pesar de la suntuosa fachada, tiene una suerte de reserva como la de los criollos ceremoniosos y soberbios que la construyeron. Pero la severidad y el empaque desaparecían apenas trasponía la gran puerta. En el primer patio habían trazado un diminuto jardín que me encantaba por la perfección de sus proporciones y por la serenidad casi espiritual que lo envolvía. Todavía, si cierro los ojos, respiro el aire fresco, oigo las voces y las risas de los muchachos y muchachas conversando acodados en los barandales, veo un cielo azul y unas bancas rojas, veo un arbolillo de un verde transparente que se mece en la luz de octubre y que casi habla y casi vuela.

Más allá de Mascarones comenzaban otros mundos. Los recorría con los amigos, que vivían en esos barrios. Uno era San Rafael, todavía rico en suntuosos vestigios porfirianos, aunque ya dañados irreparablemente por la incuria, el otro, la secreta Santa María. Con su Alameda provinciana, su extraño Museo y su parroquia, Santa María es un pueblo más que un barrio. Al recorrer sus calles solitarias, invariablemente recordaba a López Velarde. Allí vivían, entre otros notables, el novelista Mariano Azuela, el poeta modernista Rafael López y Carlos González Peña, al que debemos la *únicca* historia moderna de nuestra literatura. Esos interminables paseos eran propicios al intercambio de ideas y confidencias, a las controversias y a las repentinas y efímeras iluminaciones. La conversación es el gran don que ofrece las relaciones entre los hombres, cuando se olvidan de Etócles y de Polinices, de Abel y de Caín. La amistad: el fervor compartido ante un poema, una novela, una admiración, una idea, una indignación. Al filo de la media noche, yo dejaba a mis amigos y, con la cabeza en llamas, cruzaba las calles

desiertas para alcanzar, más allá del Paseo de la Reforma, entre Chapultepec e Insurgentes, el último tranvía rumbo a Mixcoac.

Pero nuestras correrías no eran visitas arqueológicas ni confundíamos a la ciudad con un museo. Todo nos llamaba y todo, por un instante, nos retenía: las ferias y las fiestas de cada barrio, las cantinas y las cervecerías, los cafés y las fondas modestas, los bailes de las vecindades, la salida de las escuelas de muchachas, los cines y el *burlesque*, los parques y las callejuelas solitarias...

*Multitude-solitude: termes égales et convertibles.* Y Baudelaire añade: "aquel que no sabe poblar su soledad tampoco sabe estar solo en medio de la muchedumbre". Pero no todo era sublime en esos callejeos. Tampoco sórdido. Entre uno y otro extremo se extendía al territorio impreciso e inmenso del aburrimiento. Enfermedad de los adolescentes: el aburrimiento abre con gesto distraído las puertas de la poesía o las del libertinaje, las de la meditación solitaria o las de las diversiones crueles y estúpidas.

El mercado Abelardo Rodríguez fue decorado en 1933 por un grupo de discípulos y seguidores de Diego Rivera. Aunque entre esas pinturas hay una, primeriza, de un gran artista: Isumi Noguchi, las recuerdo ahora por Pedro Rendón. Era un muchacho carirredondo, de ojos humildes, ademanes tímidos, ropa estrecha y olor a fritura. No caminaba: rodaba lentamente y con cierto ritmo de globo. Su mansedumbre nos parecía bovina, pero tal vez era angelical. Era el bobo del barrio. También era pintor y poeta. Hacía poco había tenido su día de gloria. No sé si movido por su amor a la mistificación y a imitación de las *biagues* del Montparnasse de su juventud o para fastidiar a los artistas de la nueva generación, Diego Rivera proclamó a Pedro Rendón como el mejor pintor joven. A instancias suyas las crédulas autoridades municipales le dieron un muro del mercado para que lo pintase. Al poco tiempo, con la misma desenvoltura con que lo había encumbrado, Diego lo dejó caer. La gente comprendió vagamente que había sido víctima de una farsa y Pedro se encontró de pronto sin amigos ni valedores. ¿Se dio cuenta alguna vez de que era el hazmerreír del barrio universitario? No lo creo. Pero en su desvalimiento, acuciado por la necesidad, recorría las escuelas y facultades con sonrisa plácida y ojos ansiosos. A veces conseguía que lo invitasen a comer un taco y beber un tepache. A cambio, tenía que escribir un soneto en el que era obligatorio que figurase el nombre del benefactor o el de algún amigo o amiga. Pedro lo escribía como el perrito salta el aro y menea la cola. ¿Cuántos sonetos escribió para mí y mis amigos? Pedro: perdónalos, perdóname. Como el burrito de Tablada en su paraíso de alfalfa, tú estás ahora en una alta y reluciente taquería en donde, al fin en paz, ya lejos de la mofa y del escarnio, comes las tortas compuestas del otro barrio.

A un paso de San Ildefonso, en la Secretaría de Educación Pública, podíamos ver los frescos de Rivera, una de sus obras más logradas. Sólo la supera, quizá, la capilla de Chapingo. En los frescos de Educación Pública las numerosas influencias de Diego, lejos de ahogar-

lo, le prestan alas y le permiten manifestar sus grandes dones. Esas pinturas son como un inmenso abanico

desplegado que muestra, sucesivamente, al artista vario y único: al retratista que en ciertos momentos hace pensar en Ingres; al diestro discípulo del *Quattrocento* que, si a veces se acerca al severo Duccio, otras reinventa —esa es la palabra— el arte colorido de Benozzo Gozzoli y su seductora combinación de naturaleza física, animal y humana; al artífice de los volúmenes y las geometrías que fue capaz de trasladar al muro la lección de Cézanne; al pintor que prolongó la visión de Gauguin —árboles, hojas, agua, flores, cuerpos, frutos— y la hizo reflorcer; y, en fin, al dibujante, al maestro de la línea melodiosa. Regalos del tiempo: en esos años Rivera pintaba los muros del Palacio Nacional y yo pude verlo, encaramado en un andamio, vestido con un astroso *overall* iridiscente, armado de gruesos pinceles y rodeado de botes de pintura, ayudantes y curiosos atónitos.

Los azares de las amistades literarias y artísticas me hicieron conocer a varios pintores y visitar sus talleres. Uno de ellos fue Manuel Rodríguez Lozano, cuyos cuadros de grandes dimensiones me recordaron inmediatamente los del Picasso neoclásico, que yo había podido conocer gracias a las reproducciones que entonces empezaban a circular. Rodríguez Lozano fue un excelente dibujante, un artista incorruptible y un hombre de rara y cáustica inteligencia. En las salas de exposiciones y en otros sitios públicos entreví en varias ocasiones a Julio Castellanos, Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero. Años después los vería y conversaría con ellos en el Café París, en la tertulia que presidía Octavio G. Barrera. Ellos me mostraron que la pintura no era ni podría ser únicamente la pintura mural: había otros mundos, otros planetas, otras revelaciones. En esos años llegó de Guadalajara un joven brillante, casi un adolescente: Juan Soriano. Pronto fuimos amigos. Su conversación era un surtidor de fuegos de todos los colores, algunos quemantes; su pintura tenía la poesía de los patios con altos barandales por donde se asoman, ojos grandes y moños enormes, niñas con cara de vértigo.

En 1937 estuve en España y vislumbré los museos de París y Nueva York. A mi regreso, comenzaron a cambiar mis ideas políticas y estéticas. Contribuyó a ese cambio la amistad con varios poetas y escritores españoles que, huyendo de la guerra y la dictadura de Franco, se habían instalado en México. Después, un encuentro que me afectó profundamente: llegaron a nuestro país el poeta surrealista Benjamín Péret, el peruano César Moro, el escritor revolucionario Víctor Serge, Jean Malaquais y otros. Trabé amistad con ellos, abrí los ojos y vi con extrañeza al mundo que me rodeaba: era el mismo y era otro. Mi admiración por los muralistas se transformó primero en impaciencia y, después, en reprobación. Con la excepción honorable de Orozco, unos eran los apologistas y otros las tapaderas de la dictadura burocrática de Stalin. Además, se habían vuelto la nueva academia, más intolerante que la otra. Me parecían el equivalente estético del partido Nacional Revolucionario, que en esos días había cambiado su nombre, no su composición, por el de Partido de la Revolución Mexicana. Mis reservas frente a los muralistas eran políticas, morales y estéticas

pero, sobre todo, eran legítimas y necesarias: su retórica ahogaba a los artistas jóvenes. Yo quería respirar el aire libre del mundo. No tardé en respirarlo.

En 1943 abandoné México por muchos años. Viví los dos primeros en los Estados Unidos, al principio en San Francisco y después en Nueva York. Allí comenzó mi segundo aprendizaje. Pasaba mañanas enteras, una o dos veces por semana, en el Museo de Arte Moderno. Iba también al Metropolitano y a los otros museos, aunque no con tanta frecuencia. Ante los cuadros de Picasso, Braque y Gris —sobre todo del último, que fue mi silencioso maestro— entendía al fin, lentamente, lo que había sido el cubismo. Fue la lección más ardua; después fue relativamente fácil ver a Matisse y Klee, a Rousseau y a Chirico. Los cuadros de Kandinsky me parecieron girándulas y me recordaron los fuegos de artificio que había visto en las noches de feria de Mixcoac:

Astros de plata que en lucientes giros  
batieron, con alterno pie, zafiros.

Mi aprendizaje fue también un desaprendizaje. Nunca me gustó Mondrian pero en él aprendí el arte del despojamiento. Poco a poco tiré por la ventana la mayoría de mis creencias y dogmas artísticos. Me di cuenta de que la modernidad no es la novedad y que, para ser realmente moderno, tenía que regresar al comienzo del comienzo. Un encuentro afortunado confirmó mis ideas: en esos días conocí a Rufino Tamayo y a Olga, su mujer. Los había visto fugazmente en México, unos años antes, pero sólo entonces pude tratarlos de verdad. Ante su pintura percibí, clara e inmediatamente, que Tamayo había abierto una brecha. Se había hecho la misma pregunta que yo me hacía y la había contestado con aquellos cuadros a un tiempo refinados y salvajes. ¿Qué decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta fórmula: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas sino el subsuelo psíquico. Mito y realidad: la modernidad era la antigüedad más antigua. Pero no era una antigüedad cronológica, no estaba en el tiempo de antes, sino en el ahora mismo, dentro de cada uno de nosotros. Ya estaba listo para comenzar. Y comencé...

Llegué a París en diciembre de 1945. Continuación del aprendizaje/desaprendizaje. El surrealismo me atrajo. ¿A destiempo? Yo diría: contra el tiempo. Fue un antídoto contra los venenos de esos años: el realismo socialista, la literatura comprometida a la Sartre, el arte abstracto y su pureza estéril, el mercantilismo, la idolatría de los grandes tirajes, la publicidad, el éxito. Contra el tiempo: contra la corriente. Aprendizajes y desaprendizajes.

Recorrer con André Breton las salas de una exposición de arte esquimal y recordar ahora no lo que dijo sino el tono grave de su voz, su actitud de reverencia y nostalgia ante la lejanía *otra*: el antiguo espacio sagrado poblado de seres cambiantes, territorio de las metamorfosis;

oír a Kostas Papaioannou hablar del arte bizantino como la transubstanciación de la materia temporal en

vibración luminosa —el ser en su esencia es claridad radiante, luz inteligente— y un mes después contemplar, en Ravena, los mosaicos de San Vitale;

la aparición repentina, en los llanos de Madhya Pradesh, del castillo de Datia, joya negra engastada sobre una peña;

las correrías en Afganistán con Marie José y, una mañana de 1965, en las ruinas de Surkh Kotal, la visión de las cabras negras sobre las colinas quemadas, frente a las terrazas construidas por el rey Kanishka (en Mathura vimos, esculpida en piedra roja, su estatua decapitada de guerrero nómada);

los tres minutos de recogimiento en Basho An, la diminuta choza sobre la colina de pinos y rocas en las inmediaciones del templo Kampuji, cerca de Kioto, en donde vivió Basho una temporada, reconstruida un siglo después por Buson —al verla me dije: "no es más grande que un haikú" y compuse estas líneas que clavé mentalmente en uno de los pilares:

El mundo cabe  
en dieciséis sílabas  
tú en esta choza;

el desembarco en Bombay, en 1952, y en la cueva de Elefanta mi pasmo ante la energía cósmica hecha piedra y la piedra hecha cuerpo vivo;

la lectura deslumbrada, irritada, escéptica, entusiasmada, en 1948, de la *La monnaie de l'absolu* de André Malraux;

la velada en una casita de Utopia Road, tediosa como un argumento de filosofía utilitaria —pero en el *basement* Marie José y yo vimos a Joseph Cornell inventar, con tres canicas, un mapa del cielo y dos viejas fotografías, jardines astronómicos donde Almendra juega al aro con los anillos de Saturno;

el periplo de veinticinco años: circunvalaciones, circunnavegaciones, circunvalaciones y circunvuelos en Asia, Europa y América;

la exploración del túnel de las correspondencias, la excavación de la noche del lenguaje, la perforación de la roca: la búsqueda del comienzo, la búsqueda del agua.

Mis primeras notas sobre temas de arte son de 1940: las últimas, de hace quince días. Nunca quise ser sistemático ni limitarme a este o aquel asunto: lo mismo escribí un libro sobre Marcel Duchamp que un poema en honor de mi amigo Swaminathan, pintor-poeta. Escribí movido por la admiración, la curiosidad, la indignación, la complicidad, la sorpresa; para comentar una exposición o para presentar a un amigo; a pedido de un museo o de una revista. Ahora, al reunir mis dispersos trabajos sobre el arte y los artistas de México, me afligen las insuficiencias y las ausencias. Son muchas y grandes. En mi defensa aclaro que no intenté escribir una historia del arte de mi país sino, al margen de su historia, anotar unos cuantos comentarios rápidos: signos de admiración de un viajero.

Nada diré de mis escritos sobre el arte antiguo: su índole misma explica (y quizá justifica) que en uno de sus extremos sean esquemáticos y, en el otro, fragmentarios. Diré menos aún acerca de mi silencio sobre el arte de Nueva España. En otros trabajos me he referido, aunque haya sido de paso, a la arquitectura novo-

hispana, que es, para mí, con su poesía, la gran creación de esa época. Agrego: grande en México y en el mundo. Al llegar al neoclasicismo y al romanticismo, las lagunas se hacen inmensas: me siento lejos del arte anémico de nuestro siglo XIX. Pero me fastidia no haber dicho nada de José María Estrada y de los pintores populares. Otro pesar: no hubiera gustado saber más del olvidado Mariano Silva Vandeira, curioso pintor descubierta por Montenegro y sobre el que escribió Villaurrutia dos páginas lúcidas. ¿Y Ruelas? Quizá murió demasiado pronto. ¿Y Clausell? Quizá llegó demasiado tarde.

Mis remordimientos aumentan ante el período contemporáneo. Confieso que me duelen más las ausencias que las insuficiencias. Estas últimas son congénitas, pertenecen a mi naturaleza; en cambio, las ausencias son pecados aunque, la mayor parte, pecados involuntarios. Me siento en deuda, sobre todo, con Carlos Mérida, Julio Castellanos, Agustín Lazo y Alfonso Michell. No me perdono no haber escrito nada sobre dos mujeres. Una es Frida Kahlo, a la que admiré intensamente desde que vi por primera vez un cuadro suyo en aquella exposición surrealista en 1938, en la galería de Inés Amor. La otra es María Izquierdo, que todavía espera reconocimiento. Las ausencias más sensibles son las de algunos pintores que hoy están en su madurez. No los mencionaré para no avergonzarme aún más. Sin embargo, debo citar al menos dos de nombre: el de Vicente Rojo y el de Brian Nissen. El primero es riguroso como un geómetra y sensible como un poeta; el segundo es un inventor de formas sólidas que de pronto, arrebatadas por un soplo entusiasta, se echan a volar: súbito polen multicolor. Una y otra vez he intentado escribir sobre estos artistas; una y otra vez he desistido. Todavía espero la media hora favorable.\*

La omisión de los jóvenes es natural. No me he sentido con autoridad ni conocimiento para hablar de obras y personalidades en gestación.

A pesar de tantos defectos y lagunas, no todo ha sido pérdida. Combatí por la libertad del arte cuando los dogmáticos y las diaconisas delirantes distribuían anatemas y excomuniones como pan maldito; defendí a Tamayo, a Gerzso y a los otros artistas independientes cuando los cuestores y los censores con su tropa de alguaciles y alguacilas los amenazaban con el sambenito y la coraza de los herejes y los relapsos; me negué a confundir la bandera tricolor con la pintura y a los cateclismos del realismo socialista con la estética. Fue una pelea solitaria, pero a la mitad aparecieron aliados inesperados: Alberto Gironella, José Luis Cuevas y, un poco después, los pintores que surgieron hacia 1960. Esta nueva generación tuvo la fortuna de encontrar un crítico generoso e inteligente: Juan García Ponce. Desde entonces hemos sido testigos de

\* A medida que pasa el tiempo, aumentaban mis deudas con los artistas y mi incapacidad para satisfacerlas. Ya en prensa este libro, visité una notable exposición de Arnaldo Coen. No fue un descubrimiento —conocía y estimaba su obra anterior— sino la *revelación* de un pintor ya dueño de sus medios y de sus obsesiones. Algo semejante me ha ocurrido con otro artista excelente: Roger von Gunten.

muchos cambios. No los apruebo todos. Incluso, lo confieso, algunos me aterran. Quizá no sea ocioso que me arriesgue una vez más y diga lo que pienso del panorama actual.

La pintura moderna mexicana se inició hacia 1920. Nació bajo el patrocinio del Estado; no contó con un mercado interno apreciable pero sí conquistó en los Estados Unidos un público devoto, críticos entusiastas y mecenas generosos. Orozco, Rivera y Siqueiros pintaron murales en Nueva York, Chicago, Los Ángeles y otras ciudades, mientras sus obras de caballete figuraron en muchas colecciones privadas y fueron colgadas en los principales museos. Además, varios artistas norteamericanos que después serían famosos trabajaron al lado de ellos o sufrieron su influencia. Este es un capítulo de la historia del arte de los dos países que todavía está por escribirse. El segundo período no fue menos brillante y está representado sobre todo por un nombre: Rufino Tamayo. Rebelde solitario, rompió con el arte oficial y el nacionalismo epidérmico. No temió quedarse solo; sufrió en México la indiferencia de unos y la hostilidad de otros; fuera del país lo supieron reconocer, primero en los Estados Unidos y después en el mundo entero. Hoy sus obras figuran en las grandes colecciones privadas y en las de los principales museos de América, Europa y Asia. Los artistas que llegaron después han encontrado más y más difícil penetrar en el ámbito internacional. Estas dificultades se han vuelto poco menos que insuperables para los más jóvenes. ¿Descenso del talento creador y de la fantasía? No: los artistas jóvenes de los otros países —salvo los agraciados por la fortuita conjunción del mercado y las galerías— se enfrentan a los mismos obstáculos.

Estamos ante un fenómeno histórico —quiere decir: estético, social, económico y espiritual— que afecta a todas las artes y que, en verdad, es un aspecto de la crisis universal de la civilización moderna. En la esfera del arte vivimos desde hace años la declinación de la vanguardia, enferma hasta la raíz de dos males gemelos aunque antitéticos: la autoimitación académica y la proliferación de estilos y maneras. La pintura, la escultura y la novela han sido más dañadas que la música y la poesía porque dependen más estrechamente de los manejos mercantilistas y financieros. El movimiento moderno nació un poco antes de la Primera Guerra y en diversos sitios a la vez: París, Milán, Colonia, Berlín, Petrogrado. No tardó en extenderse al continente americano y su primer centro realmente original y vivo estuvo en México, entre 1920 y 1940. Poco a poco, por diversas causas, esos centros se extinguieron, mientras crecía la influencia de Nueva York, que hoy es hegemónica. En esa gran ciudad nació el expresionismo abstracto; después fue el teatro de las actividades de no pocos artistas de indudable talento y originalidad, como Robert Rauschenberg y Jaspers Johns. Al mismo tiempo, el mercado artístico se ha transformado radicalmente: antes seguía los cambios del arte, ahora los dirige. En el Renacimiento nació una forma de producción y distribución de las obras de arte que hoy se extingue. No insistiré sobre el tema: lo he tratado en otros escritos. Tampoco me extenderé sobre el remedio: la resurrección o el nacimiento de centros locales fren-

te a la impersonalidad del mercado internacional y sus modas.\*

Apenas si necesito decir que no predico un nacionalismo anacrónico; creo y he creído siempre que las artes traspasan todos los muros, aduanas y fronteras. Pero la creación artística nunca es imitación pasiva: es lucha, pelea. El artista verdadero es aquel que dice *no* incluso cuando dice *sí*. El remedio que propongo es simple aunque de difícil ejecución: si México quiere ser, tiene que volver a ser, como ya empieza a ocurrir en otras partes del mundo, un centro autónomo de creación y distribución de obras de arte. Autónomo no quiere decir cerrado sino independiente. En el pasado el Estado fue el gran protector de las artes; hoy esta tarea le corresponde a la sociedad entera. Es arduo, no imposible: el paso que se ha dado en el campo de la literatura puede darse en el de la pintura, la escultura y la música. Al comenzar estas páginas aludí a la libre comunidad de los artistas con la que que se inició el movimiento moderno: poetas, músicos, pintores y escultores. Fue una sociedad dentro de la sociedad y unida a ella por los lazos, a veces polémicos y contradictorios, de la convivencia. Rehacer esa comunidad será, otra vez, regresar al comienzo. Recomiendo: creación y participación.

México, a 1 de marzo de 1986

\* Véase en este volumen "El precio y la significación" y "Pintura mexicana contemporánea", pp. 373-395 y 468-474 respectivamente.

### Vuelta publicará

*Ernst Jünger*: Brindis

*E.M. Cioran*: Fascinación de la ceniza

*Jean Starobinski*: Sobre *El Quijote*

*Claude Bataillon*: El fin de la Ciudad de México

*Alain Finkielkraut*: La disolución de la cultura

*Damián Bayón*: La derrota del pensamiento

*Daniel Sada*: Bahorrina

*José Miguel Oviedo*: Esquirlas

*Poemas de Tomás Segovia*, Homero Aridjis,

Charles Tomlinson, Gonzalo Rojas,

Pere Gimferrer, Eduardo Mitre

*Entrevistas con Yves Bonnefoy*

y Juan García Ponce