

Las condiciones del juzgar

En la planta baja de la esquina suroeste de la Suprema Corte están escritas las palabras con que Rafael Cauduro quiere explicar su mural:

Nuestra historia comienza aquí en el sótano –inframundo– donde nos recibe un Tzompantli: altar de cráneos de los sacrificados [...]. Ahí mismo: “procesos viciados” y “violación”.

En el primer piso: “Homicidio”, “Tortura para sacar declaración” y “Secuestro”.

En la parte superior: “Cárcel” y “Represión” con imágenes de ángeles justicieros que son granaderos celestiales y se relacionan con los “Represores uniformados” pintados en las ventanas.

Esta historia –de fondo– es la importante: revela lo que queremos evitar con la justicia, su razón de ser, la esperanza que la anima y es la historia que presento en estos muros.

He caminado una y otra vez por las escaleras del ala suroeste, tratando de interpretar el mural con las instrucciones de Cauduro. Al pasar los días y entender las posibilidades de cada una de las escenas y su función en el conjunto, comencé a sentirme incómodo con sus instrucciones. Tardé varios ascensos y descensos en resolver mi incomodidad, en identificar sus raíces.

Primeramente pensé en su colocación, no sólo en este edificio sino en la llamada “escalera de ministros”. Son esas imágenes violentas lo último que vemos antes de comenzar las sesiones. Es con el ánimo que nos provocan con el que impartimos justicia; son ellas lo primero que enfrentamos una vez concluida la tarea de juzgar a nuestros semejantes.

¿Cómo debía ordenar los cuadros para extraer su sentido? Los dividí en tres partes: las escenas de violación, secuestro, homicidio, tortura, cárcel y represión como un primer conjunto; el cuadro de los expedientes como un segundo tema, y el Tzompantli como la conclusión. Decidí leer el mural en línea descendente.

¿Qué tienen en común las imágenes que agrupo en el primer bloque? La violencia ejercida contra el cuerpo de personas que han sido colocadas en una situación extrema. No es la naturaleza la que ha determinado la condición que se padece. Es la acción de unos hombres en condición de superioridad, así sea esta momentánea e indebida, la que provoca dolor en el cuerpo de las víctimas, afecta su vida o termina produciendo su muerte. Pero hay más: salvo en la imagen del secuestro, son los agentes del Estado los que producen ese dolor y esa muerte. Son actos cometidos por quienes debieran protegernos. Ello agrava la condición de vulneración y desamparo sociales. El que una persona resulte violada, asesinada, torturada o reprimida

es de suyo grave, gravísimo. Sin embargo, ¿qué nueva adjetivación podemos dar a esas acciones cuando provienen de personas que se desempeñan como agentes públicos? ¿De qué deben prevenirnos a nosotros y a nuestros colegas juzgadores cuando entre las tareas que tenemos encomendadas está la de privar a otros de la libertad cubiertos con el pesado manto de la legalidad?

Las imágenes con que Cauduro representa la violencia son, simultáneamente, universales y nacionales, pasadas, presentes y futuras. La represión del cuadro superior no es del 2 de octubre. Las imágenes bien pueden recordarnos ese grave momento nacional, pero también Checoslovaquia en la invasión soviética, la Plaza de Tiananmen, o hacernos pensar en eventos futuros de semejante intensidad. Los agentes en la escena de la violación nos recuerdan las imágenes colectivas construidas para temer a la Dirección Federal de Seguridad o a las policías judiciales; también pueden representarnos las represiones policíacas de los años setenta y ochenta, en otros países o los que actualmente se desarrollan. El uso de un perro nos recuerda la dictadura chilena, el tehuacán las prácticas nacionales, y el afiche de Auschwitz invoca el nacionalsocialismo. Simbólicamente vemos representadas las posibilidades de hacer daño mediante un instrumento o una práctica, independientemente del tiempo, lugar o circunstancia en que se utilicen o lleven a cabo. El denominador común es lo que con ellas se logra: lastimar, destruir, mutilar, denigrar la misma condición humana.

En los actos de violencia que Cauduro nos presenta, las personas han perdido su condición humana y, por lo mismo, su voz. Quien está preso habla de y en su limitado entorno; los reprimidos lo son por sus protestas; el secuestrado sólo se tiene a sí mismo; el torturado grita o llora, pero habla para responder, contra su voluntad, sólo lo que se le ha preguntado; a la persona violada se le impone el silencio; al asesinado se le calla para siempre. Aquí es donde el mural tiene un primer mensaje para nosotros. Nos recuerda que nuestra función, como la de cualquier otro juzgador, es reparar las atrocidades públicas y privadas cometidas contra los seres humanos. Al reparar, damos voz a quien la ha perdido.

Como juez constitucional veo algo más en la obra de Cauduro. La posición que socialmente se nos ha conferido no se agota en la función reparadora. Nuestra función más relevante consiste en generar las condiciones necesarias para impedir, simbólicamente hablando, que la palabra sea arrebatada, disminuida o acallada. Al definir derechos, al precisar competencias, al reconocer obligaciones, al sancionar adecuadamente, generamos esas condiciones y permitimos que las palabras no sean silenciadas.



Fragmento de *La historia de la justicia en México*, de Rafael Cauduro, en los muros de la SCJN.

Continúo mi lectura descendiendo por la escalera para situarme frente al cuadro que Cauduro llama los “procesos viciados”, a mi entender el más inquietante y significativo de esta obra. En los casos de violencia ya analizados, los juzgadores participamos reparando lo acontecido o generando las condiciones normativas para evitar que suceda. En cualquier caso, actuamos en un expediente. Un expediente es un conjunto acumulado de actuaciones provenientes de las partes o de nosotros mismos, en las cuales van constando ciertas manifestaciones de quienes participan en cada litigio. El expediente judicial es tan importante que a él se ha reducido el proceso mismo: lo demandado, contestado, probado o alegado tiene que estar en el expediente para poderse considerar en la sentencia que pone fin al juicio. Si por cualquier razón algún elemento no se encuentra en él, la sentencia producirá una verdad (que cómodamente llamamos “formal”) que no habrá de coincidir con la realidad (a la que llamamos “histórica”). La respuesta estándar

a esta contingencia suele expresarse con un encogimiento de hombros, acompañada de la frase justificatoria “si no está en el expediente, no está en el mundo”.

Sabiendo que estos son los límites autoimpuestos y culturalmente aceptados de nuestro quehacer, Cauduro exhibe esta segunda imagen: la relación de los juzgadores “con los seres humanos” mediatizada por el expediente. Quiero enfatizar la expresión “seres humanos” y no usar la de “justiciables”, pues esto les asignaría la categoría de usuarios y, por lo mismo, la de pasivos y resignados sujetos de nuestras prácticas. El problema que Cauduro nos presenta no es, entonces, el de qué hacer con los usuarios. El problema es qué hacer con los hombres que acuden en busca de justicia.

Esta parte del mural es una de las imágenes más completas y realistas que conozco para representar el acontecer de la justicia. No es la justicia que desde comienzos del siglo XVI se representa carente de visión para poder ser equitativa; no es

ARTES Y MEDIOS

ARTES PLÁSTICAS

la magnífica imagen de Vermeer de una mujer que observa la balanza que ella misma sostiene; tampoco es la imagen, colocada en este edificio, de la mujer exhausta con que Orozco figuró la justicia posrevolucionaria. Cauduro presenta crudamente el dilema que enfrentamos a diario: ¿juzgamos al hombre en tanto ser humano, esto es, dotado de una biografía y una biología propias, o lo juzgamos a partir de la condición jurídica contenida en un expediente? Se nos pregunta: ¿qué debemos hacer cuando la justicia a impartir está mediatizada por un expediente que puede contarnos la verdad construida procesalmente, pero no hablarnos del hombre a quien estamos juzgando? ¿Cómo darle voz a las personas para no verlas reducidas a las peculiaridades técnicas propias de cada proceso?

Podríamos buscar una decisión íntima y resolver cada caso en conciencia. Hacerlo así supondría que contamos con un sustento especialísimo de nuestro quehacer. Pero en tanto jueces de una democracia debemos admitir que el fundamento de nuestras decisiones son las normas jurídicas creadas por los órganos competentes. En tanto jueces constitucionales, se nos ha reservado la salvaguarda de la supremacía constitucional.

Es aquí donde el cuadro cobra todo su sentido: debemos realizar las normas provenientes de la democracia y debemos garantizar la supremacía de la Constitución pero, al hacerlo,

debemos mantener la empatía con el ser humano, nuestro igual, que acude a nosotros para someterse a nuestro juicio. Debemos encontrar la manera de escuchar su voz, de dejar trascender al ser humano más allá del expediente, más allá del archivero donde se encuentra procesalmente atrapado. Romper las normas no tiene sentido: estaríamos negando el fundamento de nuestro actuar, y sustituyendo todo por nuestra pobre y cambiante subjetividad. Limitarlo todo al expediente carece igualmente de sentido: estaríamos negando el fundamento de nuestra humanidad, sustituyendo todo por una mistificada objetividad que, construida por nosotros mismos, acabará siéndonos por completo autónoma.

La solución que creo apreciar en la obra de Cauduro me reconforta: la justicia debe ser una mezcla complicada de lo contenido en el expediente y la empatía para con los seres humanos cuyas condiciones de vida, libertad, honor, propiedad o seguridad nosotros habremos de determinar. ¿Cómo puede lograrse esta solución sin resbalar en la siempre atractiva pendiente de la subjetividad? Siguiendo los consejos sabios que a lo largo de la historia se han emitido para luchar contra ella: primero, admitir que no existe una objetividad perfecta; segundo, precisar los elementos fácticos diferenciando entre los probados y los inferidos; tercero, atrevernos a especificar todos los elementos que habremos de hacer intervenir en nuestro juicio, especialmente los de carácter subjetivo, pues así nos comprometemos con ella y la ponemos en condición de ser discutida; cuarto, admitir que toda solución está sujeta a sus condiciones de emisión y, por lo mismo, es perfectible; quinto, estar atentos a las críticas y a la autocrítica; sexto, tener el valor de sostener la misma solución en todos los casos semejantes.

¿Por qué he dejado el Tzompantli para el final? ¿Por qué creo que la obra termina en esta macabra representación? El Tzompantli es un altar compuesto por los cráneos de quienes fueron sacrificados para honrar a ciertos dioses. En un mural donde los cuadros corren de las atrocidades corporales a la posibilidad de una justicia reparadora y preventiva, construida de la conciliación entre normas y humanidad, ¿quiénes pueden ser los dioses a los que se les rindan tales sacrificios?, ¿quiénes son los sacrificados?, ¿quién puede realizar los sacrificios humanos? El simbolismo de Cauduro es aquí devastador: en su metáfora, nosotros somos los sacerdotes que podemos sacrificar a nuestros iguales por honrar a dioses que en modo alguno pueden tener cabida en el politeísmo de nuestra cultura constitucional.

Todas las mañanas y todas las tardes de los días laborables los ministros habremos de ver los murales que se han colocado ahí para nosotros. La manera en que cada uno de nosotros haya de interiorizar su mensaje es, evidentemente, personalísima. Sin embargo, de un modo u otro habrá de influir en nuestra función de jueces constitucionales. En ello radica, creo yo, el valor de esta obra. —

— JOSÉ RAMÓN COSSÍO D.

Instrumenta Contemporánea 2009

Espacio para los jóvenes compositores
Lo último de la creación musical acústica,
electroacústica o mixta

Del 11 al 21 de noviembre en Oaxaca

4º Premio Iberoamericano
Rodolfo Halffter
de Composición

PRÓXIMAMENTE

www.instrumenta.org

LA CONACULTA OAXACA Banamex

publicidad

Orozco en sus propias palabras

para Miguel Cervantes

Este 2009 se cumplen 75 años del regreso de José Clemente Orozco (1883-1949) a México. Después de permanecer cerca de siete años en Estados Unidos, de diciembre de 1927 a junio de 1934, donde pintaría varios murales y su figura cobraría relevancia, el pintor vuelve a la capital del país para abordar uno de los muros del Palacio de Bellas Artes próximo a inaugurarse. Invitados por Antonio Castro Leal, Diego Rivera y Orozco pintarían en la misma época dos de sus obras más recordadas: el primero, en el extremo poniente del inmueble, su mural *El hombre en el cruce de caminos*; el segundo, en el lado oriente, su fresco *La katharsis*, título sugerido por Justino Fernández. Según consta en los archivos, el artista jalisciense firmó el 13 agosto un acuerdo en que se comprometía a concluir el mural —cuyas dimensiones fueron de 4.44 x 11.45 metros— en un plazo de cuarenta días y recibiría por este trabajo un total de diez mil pesos. Esta obra orozquiense es, en muchos sentidos, una *summa* de su arte; ahí se reúnen la tragedia y la expiación, el horror y la libido, el apocalipsis y una probable resurrección.

También este 2009 Orozco cumple sesenta años de muerto. La mañana del 7 de septiembre de 1949 expiraba una de las figuras protagónicas del llamado renacimiento del arte mexicano. Unos meses antes había concluido su mural en la bóveda de la antigua sede del Palacio Legislativo de Jalisco y, vuelto a la ciudad de México, había realizado los primeros trazos de un mural en el Multifamiliar Miguel Alemán por invitación del arquitecto Mario Pani. El 23 de noviembre habría de cumplir 66 años.

A diferencia de Rivera y Siqueiros, escritores voluminosos de sus propias ideas y aventuras vitales, la escritura de Orozco es cauta y frugal. Escribió por entregas en 1942, en las páginas de *Excélsior*,

los capítulos de su *Autobiografía*, publicada en forma de libro en 1945; se conservan algunas cartas, especialmente a su esposa, *Cartas a Margarita* (1987), así como las reunidas por Luis Cardoza y Aragón en su *Orozco* (1959), dirigidas al propio poeta guatemalteco y al crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna, y en *El artista* en Nueva York (1971), las escritas a Jean Charlot. En 1955 Justino Fernández, el crítico e historiador ejemplar de la obra de Orozco, publicó *Textos de Orozco*, que reunía once textos breves escritos por el muralista donde expresaba ideas y posiciones estéticas y éticas sobre sus trabajos y sus días; en este mismo volumen se recogen las cartas dirigidas por el pintor al propio crítico. En la edición de 1953 de la *Obras de José Clemente Orozco* en la Colección Carrillo Gil aparecen también las cartas de Orozco escritas a Alvar Carrillo Gil, uno de sus amigos y admiradores predilectos, y también algunas misivas dirigidas a Inés Amor de la Galería Arte Mexicano.

Para recordar estas dos efemérides, se presenta a continuación una serie de fragmentos, extraídos de las fuentes citadas, en los que el artista da cuenta tanto de su tiempo como de su credo y de su gusto artístico. Aunque el pintor siempre tuvo presente la frase de Holbein: “No hay que pintar con la boca”, en clara alusión, por otra parte, a sus colegas Rivera y Siqueiros, se expresó por escrito en varios momentos. El estilo literario de Orozco es conciso y directo, con sintaxis y giros propios de la conversación; siempre va al grano y evita ser libresco o petulante; a veces se entrevé en sus líneas un ánimo didáctico, sereno y complacido; en otros momentos no escatima dejarse ver de cuerpo entero y explota irónico, cáustico y dice lo que piensa sin preocupación alguna. Pero, sin más, dejémoslo hablar. —

— Presentación y selección de ERNESTO LUMBRERAS

Ideas del arte

El mismo surrealismo, por mucho que sueñe, tiene necesidad absoluta de formas y que éstas sean dinámicas, porque de lo contrario el sueño se convertiría en muerte. Lo bello, para el hombre, es solamente lo que está construido como él mismo, como su cuerpo y como su espíritu.

De *Autobiografía*, 1945

Una pintura no debe ser un comentario, sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar.

Según Jean Charlot, de un texto escrito antes de comenzar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria.

La pintura en sus formas superiores y la pintura como un arte popular se diferencia esencialmente en lo siguiente: La primera

tiene tradiciones universales invariables de las cuales nadie puede separarse por ningún motivo, en ningún país y en ninguna época. La segunda tiene tradiciones puramente locales que varían según la vida, las transformaciones, las agitaciones y las convulsiones de cada pueblo, de cada raza, de cada nacionalidad, de cada clase social y aun de cada familia o tribu.

Según Jean Charlot, de un texto escrito antes de comenzar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria.

En cada pintura, como en cualquier otra obra de arte, existe siempre una idea, nunca una historia. La idea es el punto de partida, la primera causa de la construcción plástica, y está presente todo el tiempo como energía creando materia. Las narraciones y otras asociaciones literarias sólo existen en la mente del espectador, la pintura actuando como el estímulo.

Texto de Orozco para la revista de los alumnos de Dartmouth.

Una pintura es un poema y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas hechos de relaciones entre palabras, sonidos o ideas. La escultura y la arquitectura son también relaciones entre formas. Esta palabra, formas, incluye color, tono, proporción, línea, etc.

De "Orozco 'Explain'", texto de Orozco escrito en inglés para el folleto del MoMA, 1940. Traducción de Justino Fernández.

No es posible hacer el "boceto" de una sinfonía, ni de un soneto, que son meras aventuras del espíritu. [...] El problema de las relaciones entre la pintura mural y la arquitectura sólo puede ser resuelto directamente y en el momento de su ejecución.

A Rafael García Granados, presidente de la Sociedad de Estudios Cortesianos, 31 de octubre de 1941, ciudad de México.

El oficio del pintor

La misma práctica te va enseñando las posibilidades de los materiales, lo único que necesitas es observar bien qué es lo que pasa, tanto en lo que se refiere a la materia misma, como tela, colores, aceite, etc., como a los efectos que se produce en color, proporción, etc. Observa bien tus cuadros, todos los días, y ellos mismos te dicen si están bien o mal, si les falta o les sobra, si están acabados o no. [...] Ya has visto que la pintura es cosa esencialmente objetiva, es decir, que no es cosa hablada, sino hecha realmente con los objetos o materiales, directamente.

Carta a Lucrecia Orozco Valladares, 13 de octubre 1945, Nueva York.

Yo creo que, para orientarse, usted debe dedicarse exclusivamente a dibujar con simple papel y lápiz, tanto del natural como de memoria. No trate de pintar por mucho tiempo, no se meta en complicaciones de técnica. Dibuje solamente tomando al natural por guía y sin intentos de "estilo" sino sinceramente, tal como sienta las cosas. Dibuje lo que vea, sin acordarse de México. Haga de cuenta que es un estudiante de la Academia, bajo la férula de un maestro académico. Haga dibujo lo más grande que le sea posible. Cuando salga a la calle y de paseo, llévese papel y lápiz. Propóngase hacer no menos de cinco dibujos diarios. Colecciónelos y critíquelos.

Carta a Jorge Juan Crespo de la Serna, 28 de diciembre de 1931, Nueva York.

Y después de todo, ¿no es posible hacer la más maravillosa pintura con sólo un lápiz cualquiera sobre cualquier papel?

De "Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años", texto de Orozco para el catálogo del INBA de la exposición retrospectiva de 1947.

En la Academia había modelo gratis, tarde y noche, había materiales para pintar, había una soberbia colección de obras de maestros antiguos, había una biblioteca de libros de arte,

había buenos maestros de pintura, de anatomía, de historia del arte, de perspectiva y, sobre todo, había un entusiasmo sin igual. ¿Qué más se podía esperar?

De Autobiografía, 1945.

La pasión helénica

Anoche fue el "bautizo" de ese sr. Van Noppen y de mí. La ceremonia fue en extremo sencilla, Alma fue la madrina de Van Noppen y la sra. Sikelianos de mí. Quien hizo el bautizo fue el doctor Kalímacos, un señor que dicen tiene realmente una alta jerarquía en la Iglesia griega. Se limitó a decir una pequeña alocución y luego colocó una corona de laurel fresco a cada uno dándole un beso en la frente. A mí me pusieron los nombres de Polúkletos / Panselhuos / Nikíos o sea: Policletos / Pansalenos / Nikíos.

Carta a Margarita Valladares de Orozco, 20 de octubre de 1928, Nueva York.



Los griegos encontraban algo de común entre las características del pueblo griego actual y las del pueblo mexicano, lo mismo que entre el aspecto físico de uno y de otro país. Alma Reed, con su conocimiento de México, lo confirmaba: el mismo primitivismo, el mismo buen gusto para darle forma y color a los objetos de uso diario, la misma fiereza para defender su libertad.

De Autobiografía, 1945.

ARTES Y MEDIOS

ARTES PLÁSTICAS

La decadencia del imperio americano

A fuerza de dinero [los norteamericanos] se están trayendo Europa, pedazo a pedazo. El día menos pensado plantan la torre Eiffel en el parque Central, junto al obelisco. [...] Te aseguro que es toda una tragedia la de los American painters. Una tragedia que tiene atado al cuello un enorme trozo de oro ¡una montaña de oro! Se hundirá sin que nadie pueda evitarlo. Los verdaderos artistas americanos son los que hacen las máquinas; ante ellos hay que descubrirse... No dejes de escribirme.

Carta a Jean Charlot, 4 de enero de 1928, Nueva York.

Los americanos son personas serias en invierno pero en verano vuelven a la niñez y se olvidan de todo, juegan al golf y pescan. Ahora está Coolidge pescando en Wisconsin en un estanque que le llenaron previamente de pescados y adentro del estanque está un buzo que se encarga de estar ensartando los pescados en el anzuelo presidencial.

Carta a Jean Charlot, 10 de septiembre de 1928, Nueva York.

Pintura de cabecera

Matisse y Derain; es la primera vez que veo arte moderno, del día, sin echar de menos el arte antiguo. Pintura pura, sin rodeos. Gracia. Naturalidad. Alegría. Da mucho gusto ver esos cuadros y queda uno contento y satisfecho por el resto del día.

Carta a Jean Charlot, 3 de enero de 1928, Nueva York.

El primer Seurat que veo; debe haber sido un hombre puro de corazón y sencillo, se siente uno culpable y lleno de pecado ante su cuadro lleno de luz, los demás cuadros se ven sucios, aun Cézanne, aun Renoir; si hubiera necesidad (que no la hay) de pintura religiosa, ésta sería –Seurat– y no los monos feos de los altares. [...] Retratos a lápiz de Ingres, admirable, pero es el pasado, ¡el PASADO muerto y bien muerto! Nuevos dibujos de Picasso: después de recorrer galerías de pintura cansada y mediocre, un dibujo de Picasso es como un vaso de agua fresca y pura, pero ¡qué deseada!

Carta a Jean Charlot, 20 de marzo 1928, Nueva York.

Yo le digo a usted que esos cuadros son buenos y muy superiores a las obras de varios pintorcillos de “prestigio internacional”, cuadros originales, y que ahora, que ya he visto mucha pintura, se aprecia mejor. Los pintorcillos niegan a Atl, ya lo sé. Vámonos negando todos unos a otros.

Saturnino Herrán. Si no hubiera muerto, sería un dolor de cabeza para más de cuatro. Hubiera evolucionado extraordinariamente porque podía. Fue el primero en introducir cosas nacionalistas en la pintura.

Carta a Luis Cardoza y Aragón, 2 de diciembre de 1935, Guadalajara.

El Greco, dominando con la simplicidad geométrica de su gran Cristo, la sala de los colosos de la pintura. [...] En Toledo entierran todavía al conde de Orgaz, todavía vive El Greco,

ahí pinta y sus apóstoles trabajan a diario. Alguno lleva mi equipaje al hotel, otro me sirve un vaso de vino, el de más allá es el chofer del camión a Madrid y veo otro más en el puente de Alcántara.

De Autobiografía, 1945.

El espíritu de la crítica

Si no hubiera conflicto no habría películas, ni toros, ni periodismo, ni política, ni lucha libre, ni nada. La vida sería muy aburrida. En cuanto alguien diga sí, hay que contestar NO. Debe hacerse todo a contrapelo y contra la corriente y si algún insensato propone alguna solución que allane las dificultades, precisa aplastarlo, cueste lo que cueste, porque la civilización misma correría peligro.

De Autobiografía, 1945.

Tal vez la actitud del crítico se parezca a la del “payo” que se lanza al escenario para defender a la dama joven del primer actor. Pero no es eso lo más lamentable, sino la torpeza de confundir la vida misma con las representaciones de la vida.

A Gonzalo de la Parra, director de El Nacional, 19 de septiembre de 1916, ciudad de México. Réplica de Orozco a la crítica aparecida en ese periódico un día antes firmada por Juan Amberes respecto de su exposición en la librería Biblos.

Lo que vale es el valor de pensar en voz alta, de decir las cosas tal como se sienten en el momento en que se dicen. Ser lo suficientemente temerario para proclamar lo que uno cree que es la verdad sin importar las consecuencias y caiga quien cayere. Si fuera uno a esperar a tener la verdad absoluta en la mano o sería uno un necio o se volvería uno mudo para siempre. El mundo se detendría en su marcha.

Carta a Justino Fernández, 31 de agosto de 1940, Jiquilpan, Michoacán.

La geografía mural

La pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. Hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Liquidó toda una época de bohemia embrutecedora, de mixtificadores que vivían una vida de zánganos en su “torre de marfil”, infecto tugurio, alcoholizados, con una guitarra en los brazos y fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer.

De Autobiografía, 1945.

Atl fue siempre el de las grandes ideas, el organizador, el fantasioso, y si usted se empeña en que haya un padre de la pintura mural, entonces es Atl, y si usted le pregunta a él quizá le diga que no fue el padre, sino el padrote.

Carta a Luis Cardoza y Aragón, 2 de diciembre de 1935, Guadalajara.

publicidad

Francis Bacon: *dicta y contradicta*

Apunto de cumplirse el centenario del nacimiento de Francis Bacon, que tuvo lugar en Dublín, en 1909, la Tate Britain decidió dedicarle, por tercera ocasión,¹ una gran retrospectiva, que viajaría después al Museo del Prado (el museo predilecto del pintor, ubicado en la ciudad donde, por cierto, murió en 1992: Madrid) y al Museo Metropolitano de Nueva York. Como era de esperarse, la muestra abrió en Londres con bombo y platillo (por primera vez en la historia la BBC transmitió en vivo los pormenores de la inauguración); durante los cuatro meses de la exposición, la gente (entre la que se podía contar a todos los artistas del Reino Unido, que veneran a Bacon bastante unánimemente) abarrotó las salas, y los críticos se dieron vuelo al componer grandes alabanzas: “Nadie puede negar que después de la guerra, este país no ha dado un pintor más abiertamente talentoso que él” (*The Daily Telegraph*); “Francis Bacon es simplemente el más extraordinario, poderoso y convincente de los pintores. Y no necesitas estudiar las complejidades de la historia ni ahondar en elevadas filosofías para saber por qué” (*The Times*); “Después de Matisse y Picasso, no hay nadie en el siglo XX que pinte mejor que él. Y eso es pecar de modestia: Bacon invita a una comparación directa con los grandes maestros, de la cual, además, sale perfectamente airoso” (*The Guardian*).

La exposición pasó después por Madrid, sin demasiados aspavientos (fuera del pintoresco episodio en que Félix de Azúa, “irritado por la importancia que daban los medios de comunicación a la santidad del artista como ‘explicación’ de su obra”, se inventó una biografía del pintor como un hombre ordinario: “Felizmente casado, dos hijos, votante del Partido Conservador, empleado de seguros y turista en la Costa Brava”). Y, finalmente, en mayo de este año, la retrospectiva llegó a Nueva York.

Hay que decir que la crítica estadounidense nunca ha mostrado un particular entusiasmo por el trabajo de Francis Bacon; de hecho, a lo largo de los años ha dedicado varias páginas a objetar puntualmente ciertos vericuetos, ciertas derivas de su pintura. Nunca, sin embargo, le había cabido la duda acerca de si estaba, o no, frente a una obra seria e importante.

Hasta el mismísimo Clement Greenberg, defensor a ultranza del arte abstracto, reconocía en la figuración de Bacon algo de “la manera grandiosa, *la terribilità*” propia de los mejores pintores ingleses, como Turner. Esa certidumbre se mantuvo así, más o menos intacta, hasta el centenario: cuando los críticos —como si de golpe hubieran entrado en razón después de un largo ofuscamiento— pasaron de la admiración moderada al más completo repudio. El crítico de *The New Yorker*, Peter Schjeldahl, por ejemplo, arrancó su nota de junio pasado con esta confesión: “Desde hace mucho tiempo Francis Bacon es, de los grandes pintores del siglo pasado, el que menos me gusta.” Y él se quedó corto; Jed Perl, de *The New Republic*, no se molestó en templar su desagrado en lo más mínimo:² “Lo que Bacon produjo no son pinturas, al menos, no en sentido estricto. Son poco más que rectángulos de tela pintarrajeados con grafitis dizque oscuros: *angst* para tontos. Bacon convirtió su astuto afán de citar a los maestros, antiguos o modernos, en la más grande tomada de pelo del siglo XX.”

¿Cómo puede existir tan honda discrepancia a un lado y al otro del Atlántico? ¿Será que a los ingleses —cegados por el amor al terruño— se les escapa lo que a otros, a la distancia, les es por completo evidente; por ejemplo, que Bacon, como sugirió Michael Kimmelman en *The New York Times*: “en las últimas décadas no hacía a ratos otra cosa que parodiarse a sí mismo”? O, al contrario, ¿acaso estarán más habilitados para percibir las sutilezas de un arte que a simple vista puede parecer no tener ninguna (tan agitado se lo ve, tan sin pulir)? Y a los estadounidenses, ¿no será que les disgusta que la de Bacon sea una pintura que muy difícilmente se habría producido en su país? Veamos. ¿Qué es exactamente lo que ahora le reprochan?

Después de recordarnos que Bacon se opuso al expresionismo abstracto “americano”, “mofándose del ‘encaje viejo’ de Jackson Pollock y de ‘las lúgubres variaciones de color’ de Mark Rothko”, Schjeldahl anota: “me gusta creer que en la carrera de la mitad del siglo por lograr un arte occidental radicalmente nuevo y pertinente, mis compatriotas jugaron limpio, y Bacon hizo trampa. Ellos desarrollaron estilos integrales

¹ La Tate ya acogió antes, en su edificio del Millbank, dos amplias exposiciones de Bacon, una en 1985 y la otra en 1962.

² Como si lo hizo Schjeldahl: “Mis notas de la visita a su nueva retrospectiva bullen de una indignación que procuraré modular. No tiene caso mantener el encono, cuando se trata de un artista cuya estatura canónica [...] no ha hecho sino aumentar desde el día de su muerte.”



Francis Bacon en el matadero (de la crítica).

que les permitieron asimilar y trascender el impresionismo y el cubismo; estilos envolventes que no sólo se dirigían a la mirada”, como, suponemos, lo hace el estilo de Bacon. Por su parte, Perl reconoce que al salir de la exposición sintió como si en realidad hubiera asistido “a un matadero, con cada una de las pinturas colgadas como carne en canal”. De lo que somos ahí testigos, advierte, “es del grotesco espectáculo de un artista en el proceso de eviscerar a la pintura”, que, como ya antes nos había advertido, ha de servir, por ejemplo, “para construir un rostro al detalle, antes de desarrollar ciertas distorsiones expresivas, basadas en el estudio concienzudo, hora tras hora, día tras día, de una persona real”. Pero claro, nos dice, “para qué tomarse tantas molestias cuando puedes simplemente usar una fotografía y desfigurarla con unos cuantos brochazos para dar la pinta de un Picasso de tercera”.

¿No será que en el fondo les disgusta este pintor de origen irlandés por lo que tiene de inglés (que es bastante; después de todo, pasó la práctica totalidad de su vida en Londres)? En

efecto, Bacon rechazó desde el inicio la vía de la abstracción —que era la que tomaron los compatriotas de Schjeldahl— por encontrarla frívola, incapaz de actuar directamente sobre “el sistema nervioso”, como le gustaba decir. (Curiosamente, en el otro país es a él a quien acusan de liviandad.) Él estaba convencido de que a una pintura abstracta “sólo le interesa la belleza de su diseño o de sus formas”, y él buscaba una pintura que, sobre todo, se interesara por la vida; no lo vital, se entiende, sino el mero accidente. Y, de hecho, Perl no andaba tan lejos: para Bacon no había hecho más brutal que “ir a la carnicería y comprobar, con asombrado alivio, que uno no está ahí, en el lugar del animal”, cuando muy bien podría estarlo: si en realidad no se es nada más que carne, viva, pero carne al fin. Por eso su pintura parece la demostración constante, y a veces excesivamente gráfica, de que “somos esqueletos en potencia”. Bacon siempre se empeñó en negar que su trabajo era un reflejo de su tiempo (la turbulenta mitad del siglo XX); temía como pocas cosas caer en la mera ilustración, en la caricatura. En su obra no cabían la guerra y sus horrores, las masacres, las dictaduras, el fracaso de la democracia. Bacon nunca habría pintado el *Guernica*. Y, sin embargo, es imposible imaginar su trabajo sin todo eso como telón de fondo. Él insistía en que lo suyo eran las fuerzas violentas y destructivas que amenazan al hombre moderno, pero desde dentro. La realidad, no obstante, es que a ningún *americano* se le ocurrió pintar como Bacon, antes de Bacon. Tampoco es fácil imaginar en el Londres de los años cuarenta el surgimiento de un artista como Mark Rothko.

Nadie lo puede explicar mejor que George Orwell: “Casi cualquier europeo entre 1890 y 1930 vivía en la creencia tácita de que la civilización duraría por siempre. [...] En esa atmósfera, el desapego intelectual, e incluso el diletantismo, eran posibles. [...] Sin embargo, desde 1930 ese sentimiento de seguridad no existe más. Hitler y la depresión se encargaron de destruirlo. [...] En circunstancias semejantes el desapego es inviable. No puedes tener un interés puramente estético en una enfermedad de la que tú mismo estás muriendo.” Una idea, esta última, que Bacon compartía, y por la cual no dudó en desechar el expresionismo abstracto: “una cosa enteramente estética, que no puede transmitir sentimientos en el sentido más amplio” (lo cual abre una discusión que no cabe sostener aquí). Bacon, en ese Londres, no podía ser más que el que fue: un pintor “teatral” (como lo llama Schjeldahl, y por eso entiende: falso; como si no lo fueran también los limones más realistas de Zurbarán, ¿o acaso esos sí se pueden tocar?), al que le gustaba, nos dice Perl, “tomar material autobiográfico y jugar con él, haciendo de los signos y los símbolos su propio revoltijo, produciendo enigmas y misterios” (como uno piensa que hacen en general los artistas). Pero quizá todo ello resulte, en un país acostumbrado al arte abstracto, demasiado confesional, demasiado narrativo. Quizá. Bacon, de cualquier modo, habría cumplido cien años el 28 de este mes. —

— MARÍA MINERA