Deslinde 2-3

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Septiembre-Diciembre de 1968
Enero-Abril de 1969

Dialéctica de generaciones

Leopoldo Zea: Dialéctica de generaciones
Wonfilio Trejo: Dos momentos del pensamiento filosófico contemporáneo
Felipe Campuzano: Una perspectiva del sentido actual de la filosofía
José Agustín: Los monstruos sagrados del cuento mexicano
Wilberto Cantón: La querella de las generaciones en el teatro mexicano
Tomás Segovia: Notas escépticas sobre generaciones poéticas
Abelardo Villegas: México ¿una democracia capitalista?
Jesús Velasco: Significado actual de la pintura mexicana
José Antonio Matesanz: El joven historiador ante las generaciones
DESLINDE DE DESLINDE
Justino Fernández: Un simposio sobre no arte
VARIA

UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
Aparece cada cuatro meses

Director
Leopoldo Zea

Secretaria
Rosa Krauze

Consejo de redacción
Luis Villoro
Rosario Castellanos
Jorge Alberto Manrique
Margo Glantz
Luis Rius
Luisa Josefina Hernández

Primera edición: 1969

© 1969, Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria. México 20, D. F.
Dirección General de Publicaciones
Impreso y hecho en México

UNI0685 1500

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Año I. Número 2-3. Septiembre-Diciembre de 1968 - Enero-Abril de 1969

Sumario

Leopoldo Zea *Dialéctica de las generaciones* 3

Wonfilio Trejo *Dos momentos del pensamiento filosófico contemporáneo* 8

Felipe Campuzano *Hacia una perspectiva del sentido actual de la filosofía en México* 19

José Agustín *Los monstruos sagrados del cuento mexicano* 31

Wilberto Cantón *La querella de las generaciones en el teatro mexicano* 36

Tomás Segovia *Notas escépticas sobre generaciones poéticas* 55

Abelardo Villegas *México ¿una democracia capitalista?* 65

Jesús Velasco *Significado actual de la pintura mexicana* 80

José Antonio Matesanz *El joven historiador ante las generaciones* 97

Deslinde de deslinde

Justino Fernández *Un simposio sobre no arte* 109

Varia:

Artes Plásticas *Jorge Alberto Manrique* 112

Debate clásico sobre teatro clásico *Margo Glantz* 114

Marcuse y el positivismo lógico *Abelardo Villegas* 116

Palabras al margen de León Felipe *Luis Ríus* 118

SIGNIFICADO ACTUAL DE LA PINTURA MEXICANA (1922-1950)

Jesús Velasco Márquez

Al Dr. Justino Fernández

La crítica en general y la crítica de arte en particular son, a mi parecer, productos recientes del pensamiento moderno racionalista, en tanto se manifiestan en una forma literaria e informativa; pero en realidad la actitud crítica resulta tan antigua como el hombre mismo, pues casi invariablemente todo acto creativo va precedido de ella, y en ocasiones ésta llega a tener el carácter de toda una creación. La crítica, valga la expresión, puede ser crítica solamente o crítica y creación a la vez.

Si en algún momento se ha hecho patente esta doble actitud es en el nuestro. Nuestra época realiza en plenitud el afán de poner en crisis los conceptos tradicionales y crear una nueva escala axiológica; por esto la crítica adquiere un sentido propio: significativa en sí misma, se eleva al rango de una creación con bases propias; es la forma de definirnos ante nuestro pasado inmediato y de crearnos una imagen reconocible al futuro. Este intento, hasta ahora no concluido, no podrá considerarse absolutamente original, pero está dotado de un profundo deseo de autenticidad.

Ahora bien, es necesario afirmar que la crítica, y sobre todo la de arte —que particularmente nos interesa— que se han practicado en las últimas décadas muy lejos están de tener una uniformidad, en cuanto a sus principios y finalidades; la gama que recorren va desde el anarquismo más recalcitrante, a la vez que absurdo, desde la negación absoluta del pasado y el ferviente e ilógico deseo de partir de cero, hasta el servilismo anacrónico, e igualmente absurdo, que vuelve los ojos para encontrar la pasada época áurea. Dentro de estos límites encontramos otras actitudes más coherentes, que se fundamentan en un sólido y riguroso método; a partir de un análisis, más o menos profundo, del objeto que les interesa, toman en consideración las intenciones y circunstancias que

hicieron posible la aparición del fenómeno, la creación de la obra, situándola en el lugar que le corresponde dentro del marco general de la cultura, no con el fin de elevarla a paradigma, sino con la intención de explicarla racional y objetivamente, en la medida que esto sea posible. Al actuar de esta manera se llega a resultados de especial importancia: por una parte, a una compresión total; por la otra, a una identificación o a un repudio, que da al fenómeno una peculiar significación. Este tipo de crítica va creando o recreando las obras, las va dotando de un ser actualizado, nos dice los valores que se inventan a la obra de acuerdo con los intereses vitales del momento en que se realiza. De todo esto sacamos en conclusión que la crítica y la creación se complican recíprocamente, y se hacen indispensables una a la otra, y además ambas constituyen un reflejo de su tiempo con posibilidades de trascender.

También la variada información de quienes practican la crítica es un factor determinante para la diversidad de ésta. Los artistas, por ejemplo, se niegan generalmente a aceptar el arte de su inmediato pasado —y muchas veces de su presente—; tal vez su misma actividad creadora lo exija de esa manera; mas, sin duda, sus testimonios resultan de mucha importancia, aunque en ocasiones llevan consigo una gran dosis de efectos publicitarios que pueden llegar a invalidarlos. Junto con éstos, los filósofos e historiadores, así como algunos hombres de letras, son los que, por su formación, han dejado los mejores ejemplos de seria crítica de arte, en la que fundamentan los valores estéticos que prevalecen o prevalecieron; han llegado así, a veces, a cobrar una enorme significación, y a constituirse en fuente de aprendizaje.

En México desde el siglo XIX nació y floreció la crítica de arte; en todo el siglo diversas generaciones la practicaron, cada una de ellas dejó expresados los

ideales que determinaron el gusto de su tiempo. Las críticas que aparecieron en las últimas décadas del romántico siglo son especialmente importantes porque sentaron, en gran parte, las bases de lo que vendría a ser el periodo que se ha consagrado como el más importante del arte mexicano, y por supuesto de la crítica que en torno a él se desarrolló; me refiero al que abarca cronológicamente el lapso que va, en forma aproximada, de 1922 a 1950. La bibliografía sobre la historia y la crítica de ese momento resulta, además de abundante, sorprendente desde muchos puntos de vista, y se encuentra suscrita por personalidades de reconocido prestigio intelectual, nacionales y extranjeros. Sus puntos de vista tienen grandes diferencias pues su formación es de diversa índole; no obstante, ellos han determinado nuestros conocimientos sobre el tema, nos han hecho la luz sobre sus problemas y sus valores; muchos de estos intelectuales han sido y son, directa o indirectamente, nuestros maestros, la mayoría aún conviven con nosotros y no descansan en el afán de colocar en el justo sitio lo que ellos han consagrado con el nombre de "escuela mexicana". Por lo tanto, el desarrollo de la crítica de arte en México ha sido ininterrumpido desde el siglo XIX, en el cual estuvo suscrita por nombres como los de Couto, Altamirano, Martí, etcétera; la que en el siglo XX se ha hecho tiene también sus personalidades representativas, baste nombrar como ejemplos los nombres de Villaurrutia, Justino Fernández, Luis Cardoza y Aragón y muchos más que sostienen el valor de esta actividad. También dentro de esta generación algunos artistas, además de su obra creativa, han dejado una obra crítica digna de mención, ellos son: José Clemente Orozco y Manuel Rodríguez Lozano.

Con lo antes dicho tal pareciera que el tema de crítica sobre el arte mexicano, tanto del siglo XIX como del nuestro se encontrara totalmente agotado, tanto por la cantidad como por la calidad de la bibliografía que se le ha dedicado; o podría pensarse que el trabajo, el poco que al respecto quedara por hacer, estuviera ya en manos competentes, que por su conocimiento y demostrada capacidad nos darían las luces necesarias al respecto. Mas la realidad se presenta diferente. En nuestros días el arte mexicano —especialmente la pintura realizada en la primera mitad del siglo— sigue siendo objeto de particular interés para la nueva generación, poco dispuesta a suscribir en forma total la crítica que nos precedió; porque ha surgido un problema fundamental: los valores, los fundamentos consagrados por ésta no parecen responder ya a nuestra sensibilidad; la suya está condicionada por experiencias que no son las nuestras, por ello las más de las veces nos deja insatisfechos. Con esto no queremos decir que esta crítica no sea importante: lo es precisamente porque respondió a su momento, dejando un testimonio vivo de sus ideales y principios; así hacemos nuestros algunos de sus juicios, pero por eso también desechamos otros, siempre conscientemente y nunca sin haberlos oído antes.

Nuestro propósito es continuar, con vitalidad y profesionalismo, la línea de seria crítica sobre arte iniciada hace ya más de un siglo, porque tenemos un ineludible compromiso con nuestro época y con el arte que en ella se realiza; esto implica una responsabilidad con el pasado, nuestro pasado, responsabilidad que no podemos delegar en otras manos aceptando verdades codificadas. Existe, aunque no desarrollada en muchos jóvenes, la conciencia de que para poder juzgar y valorizar el arte de nuestro tiempo es necesario conocer el del pasado, y sobre todo el del más inmediato, pues de otra manera no es posible tener la justa perspectiva de nuestra creación. Por otra parte, el arte, el verdadero arte, no sólo es para una generación, y ningún valor auténtico tendría la pintura mexicana inmediata a nuestro momento, si los jóvenes no nos preocupáramos por ella, si no estuviéramos dispuestos a hacerla nuestra dándole una significación peculiar, sea positiva o negativa. Tenemos, en fin, la necesidad inminente de apoderarnos de esa expresión pictórica proporcionándole nuestros valores, recreándola desde nuestra circunstancia, responsabilizándonos y comprometiéndonos por nuestra cuenta; y al hacer esto, rendir el mejor de los homenajes a nuestros predecesores, demostrando que se nos han entregado las armas suficientes para cumplir con esta tarea.

Ante el fenómeno de la pintura mexicana posrevolucionaria casi todos los jóvenes parecen coincidir en un rechazo total y definitivo —aunque las más de las veces no cuenten con los fundamentos necesarios para justificar su opinión— lo que los coloca en contradicción con respecto a la generación de críticos contemporáneos al nacimiento de dicha expresión pictórica, que la aceptaron sin reservas. Esta divergencia de opiniones podría resolverse aceptando el segundo punto de vista, por el hecho de estar apoyado por años de estudio y trabajo; y al primero desecharse por su aparente injustificación. Para quienes les interese quedarse en la superficie del problema, esto último sería lo mejor, pero para los que realmente se preocupan por los problemas en su fondo mismo, la actitud de la juventud —aunque por mucho sin aparentes fundamentos— reviste una mayor importancia e interés, ya que plantea una serie de interrogantes, tales como: ¿Qué es lo que ha sucedido con la escuela pictórica iniciada en la primera mitad de nuestra centuria? ¿Por qué razón la expresión que una generación consagró como la más grande dentro de la historia del arte mexicano es ahora repudiada?, y, consecuente a las anteriores ¿cuál es el valor que los jóvenes dan, en nuestros días, a esta manifestación plástica? A estas preguntas intentaremos dar respuesta en los párrafos siguientes.

Sobre la divergencia de opiniones entre una y otra generación resulta obvio poner de manifiesto que las circunstancias históricas de ambas son absolutamente distintas, pues ya lo hemos mencionado en párrafos anteriores, pero no está de sobra consignar algunas notas relevantes de estas diferencias. Los artistas y críticos que dieron nacimiento al arte mexicano del siglo xx vivieron un momento de extraordinario paroxismo creador; en los primeros había la conciencia de hacer todo de nuevo, de crear una expresión plena de originalidad que respondiera auténticamente a las necesidades e ideales de la nación mexicana; los segundos, más conscientes del pasado, vieron, sí, una expresión novedosa, pero con sus fuertes raíces en el pasado, fincada en una tradición y con sus correspondientes antecedentes ideológicos y formales, tanto desde un punto de vista local como universal, pero con no menos entusiasmo la vieron aflorar. El momento fue envidiable, la vida cultural del país adquirió un ímpetu nunca antes visto, porque en todos los jóvenes había el deseo de trabajo y creación, todos querían volver los ojos a México para redescubrirlo en su fondo mismo o, mejor dicho, para inventarlo y elevarlo a una categoría universalmente válida. Una ávida curiosidad teñía el ambiente, no había caminos vedados ni especializaciones, todo era posible para todos; el entusiasmo, el trabajo y la imaginación eran los únicos requisitos para salvar cualquier obstáculo; las ideas fluían con una espontaneidad asombrosa y no se veía nunca la imposibilidad de su realización. Pero las cosas fueron cambiando y el rigor fue ordenando ese alud de

imaginación limitándolo a su lógica posibilidad de realización dentro de nuestra sociedad. Entre los mismos jóvenes de aquel tiempo, ya convertidos en nuestros maestros, encontramos, hoy día, otra realidad; ellos mismos nos han dado otro punto de vista, menos ambicioso pero más profundo. Así, nuestra generación, producto de la anterior, resultó ser más especializada, menos polifacética, pero más incisiva, incapaz de aceptar cualquier concepto sin antes analizar sus posibilidades de realización; en definitiva, es menos creativa, menos crédula, pero pretende tener un rigor mejor cimentado, a través del cual no sólo juzga su incipiente obra creativa sino que analiza su pasado y las obras de éste. Por todo esto en un principio afirmaba que nuestra generación hace de la crítica una creación.

Entre una y otra generación, repetimos, se abre todo un mundo de diferencias, de donde resulta una incomprensión recíproca: los viejos no entendiendo la saludable iconoclasia de los jóvenes; éstos no reconociendo el valor de la fe mesiánica de aquéllos (aunque esto último sea menos frecuente que lo anterior, por lo menos en la juventud consciente). De aquí que la significación que hoy día se le da a la pintura mexicana de principios de siglo sea totalmente diversa de la que se le dio; pero téngase presente que esto no implica que no se le busque afanosamente un significado.

En el año de 1922 se inició en México el periodo constructivo de la Revolución con un vasto programa cultural, ideado y dirigido por uno de los grandes promotores de la cultura que México ha tenido, el entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos; programa que propició el inició del movimiento pictórico del muralismo al ceder a los artistas una serie de muros en algunos de los edificios públicos de la ciudad, para que realizaran en éstos sus primeras obras. En ese mismo año, además, el grupo de artistas mencionados había formado una agrupación que con el nombre de Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios lanzaron un *Manifiesto*, en el que quedaban consignados los principios y finalidades de la nueva expresión plástica.

Sin duda la razón por la cual era posible esa promoción cultural y esta expresión ideológica de la nueva plástica, era que para este momento ya existía una ideología revolucionaria, que había tomado forma definitiva en la Constitución de 1917; pues antes, o sea durante la lucha armada, se había carecido por completo de una bandera ideológica y de un programa definido, había, apenas, algunas ideas aisladas y demasiado particulares a cada una de las facciones combatientes. Por esta razón, para entender el desarrollo cultural es necesario poseer antes, aunque sea de manera muy escueta, una idea de lo que en mente tuvieron los legisladores del 17 al momento de redactar nuestro máximo código. La intención de éstos fue crear, sobre sólidas bases, un verdadero concepto de na-

ción, a la vez que asegurar para ésta una completa autonomía económica. Para lo primero, para crear un vínculo moral entre los habitantes del país, se recurrió a la historia y a la tradición propias, tomando de éstas el material propicio para fincar una estructura jurídica que fuera asequible para todos y en la que se identificaran los diversos estratos de la comunidad. En forma simultánea —y partiendo de una realidad concreta del país en ese momento— aceptaron una estructura socioeconómica dada, pero regulando las relaciones económicas y sociales por medio del principio de que los intereses de la nación están por encima de los de clase o de los particulares; con lo cual, además, se abría la posibilidad de futuras transformaciones. Por el momento la burguesía siguió a la cabeza de la sociedad, pues su fuerza económica la colocaba en este sitio, pero ahora con la conciencia de que su bienestar era inseparable del bienestar colectivo y de que ésta era la única forma de consolidarse como clase autónoma y verdaderamente mexicana; se creaba, así, una solidaridad entre todos los miembros de la sociedad y se aseguraba la economía del país. En resumen, lo que se hizo fue tomar a la historia nacional como el único elemento posible para una comunicación entre los diversos componentes de la sociedad, justificando con ella una instancia superior: la nación; en cuyo bienestar todos estaban comprometidos, mas también en la historia se basaba para sancionar —aunque sin vedar una evolución ulterior— una jerarquía social. Todo esto tenía por finalidad lograr una convivencia moral y económica estable y gradualmente transformable para adquirir mayores beneficios colectivos. El único problema que escapó a la consideración de nuestros legisladores, fue el hecho de que mientras la burguesía fuera la clase dirigente los intereses de la comunidad serían interpretados por ella e inclusive se podía llegar a la situación de que los identificara con los suyos; en otras palabras, de que los intereses de la burguesía fueran los intereses de la nación.

El *Manifiesto* de 1922 que sentaba, como antes hemos dichos, las bases de la nueva plástica mexicana era, aunque no exacto, un reflejo del espíritu constitucional; había en él dos ideas fundamentales, expresadas en los siguientes términos: por una parte la de apoyarse en la tradición y en la historia nacionales para llevar el mensaje a todos, y dado que "el arte del pueblo mexicano es la más sana expresión que hay en el mundo", levantaba la estética de lo mexicano, con las formas que le son propias, a una categoría universal y a una absoluta superioridad espiritual, con lo que su emulación se hacía obligatoria; con todo esto el arte mexicano era elevado a un plano superior, lo cual lo habilitaba, en teoría, para que de él participaran todos los miembros de la comunidad, no sólo nacional, sino humana en general. Este planteamiento original tenía una meta, la de llegar a una creación que fuera a las masas olvidando el individualismo y los intereses clasistas, cuando se llegara a "socializar el arte, repudiar la pin-

tura de caballete y crear una pintura de combate para incitar a los oprimidos a una lucha por su liberación"; este último postulado incluía tácitamente una aceptación de una realidad presente pero susceptible de ser modificada en el futuro, modificación que se llevaría a cabo gracias a la acción del arte en las conciencias de la mayoría; el arte se convierte así en el vínculo mesiánico.

Desde un punto de vista teórico el *Manifiesto* resultaba aparentemente lógico, pero en el fondo guardaba una contradicción que el tiempo, la misma pintura mural y sus creadores, sobre todo, se encargarían de poner en evidencia. Los firmantes del documento en un principio tenían la idea de que el arte sería el medio más efectivo para salvar a las mayorías de una opresión burguesa, pero no se dieron cuenta de que en el punto de partida coincidían con los intereses de esta clase, pues la necesidad de constituirse con una singularidad propia y al mismo tiempo proponerse una ejemplaridad para encontrar un lenguaje común, y simultáneamente una autonomía, era una necesidad histórica de la burguesía mexicana; en esto los artistas estaban cumpliendo con un postulado meramente clasista; además, como la burguesía había quedado sancionada legalmente como clase dirigente, sus fines (los del *Manifiesto*) quedaron como posibilidades futuras de muy relativa eficacia. Por estas razones fue la burguesía quien aceptó, valorizó y estimuló la pintura mural mexicana elevándola a una expresión oficial, pues reconoció en ella sus más profundos ideales. Por esto, también, no olvidó el individualismo, ni socializó el arte, tampoco dejó de practicar la pintura de caballete y mucho menos incitó a la lucha; pues lejos de ser un vehículo transformador de la sociedad, se convirtió en un elemento conservador. La paradoja final fue que a pesar de que se inspiraba en el pueblo, en su historia, sus tradiciones y su folklore, la pintura mexicana no fue para el pueblo.

La realidad última es que de acuerdo a sus postulados teóricos el muralismo fue un rotundo fracaso, mas en sus realizaciones concretas tuvo momentos más que extraordinarios —el Hospicio Cabañas y la Capilla de Chapingo sirvan de ejemplos—. Ahora bien, como un movimiento colectivo, se le puede o no considerar, pues es indudable que tuvo un común denominador: lo mexicano; pero este concepto estuvo sujeto a muy diversas interpretaciones, cada uno de los artistas tuvo, del ser nacional, una visión muy personal, la que determinó la expresión formal y el mensaje final de la obra; así que su completa comprensión sólo es posible al tomar en cuenta a cada uno de sus exponentes, o por lo menos a aquellos que más destacaron y marcaron los principales derroteros a seguir.

José Clemente Orozco fue, del grupo de muralistas, el más rebelde y en el fondo el más revolucionario; en ello radica su vigencia y su universalismo; re-

basa el localismo temporal y espacial y por eso resulta ser el más comprendido en nuestros días. Él fue el primero de los miembros del Sindicato de Pintores que expuso la ambigüedad y lo problemático de los postulados ideológicos de su *Manifiesto* en vista de la realidad histórica de México; esto lo coloca en lugar privilegiado porque su sinceridad y su conciencia quedan ampliamente demostradas; en él no hay engaños ni mentiras piadosas sino un justo valor, una verdad profundamente sentida. Mas si verbalmente tiene esta actitud, no menos la refleja, y tal vez con mayor profundidad, en su pintura. Desde sus primeras obras su temperamento ya se nos da más o menos claro, a pesar de que es indudable que tuvo una gradual transformación y manifiesta una evolución y una originalidad constantes; entre sus acuarelas iniciales sobre temas sociales y de la Revolución y sus últimas obras murales y de caballete hay una distancia inmensa, sin embargo, en ellas persiste algo que les es común: todo un pensamiento, una actitud ante la vida que les da cimiento y las fundamenta; misma que fue adquiriendo una realidad significativa y concreta cada vez más perfecta en la selección temática y en la expresión formal. En esta visión del mundo hay, aunque no directamente, una crítica al muralismo mexicano, pues este movimiento es definitivo y acabado en sus postulados, mientras que toda la obra de Orozco respira un profundo relativismo histórico.

En la interpretación de la historia que Orozco hace, el mundo prehispánico no resulta, de ninguna manera, la áurea época que quisieron reconocer otros artistas e intelectuales, para fundamentar la superioridad de una autoctonía cultural americana frente a la europea. Orozco no comulga con la idea de que la cultura prehispánica represente en su mayor pureza el verdadero ser de México. La conquista y la occidentalización de América tampoco adquieren los tintes negativos con los que, hasta nuestros días, los recalcitrantes indigenistas lo proponen; Orozco ve en ellas una realidad, con sus pros y sus contras, las ve como una realidad ineluctable para el mexicano, tan constitutiva de su ser como lo es el mundo prehispánico; aunque siempre pone de relieve, como un beneficio, el que por medio de la conquista se haya ingresado al mundo de la cultura occidental. Y si al mundo contemporáneo se refiere, sus conceptos fundamentales tampoco varían; considera que ninguna filosofía social o política es digna y afectiva cuando encubre la realidad del hombre, cuando miente prometiendo fines o metas paradisiacas. El centro de su interés es el hombre, idea que hace comprensible la aparente anarquía política y social de Orozco; el hombre es un ciclo interminable, una perenne lucha que lo consume y lo ilumina, por ello cualquier pensamiento que prometa un edénico final, que encubra su dinámica esencial, le parece demagógico y destructivo. La salvación del hombre está en su propia lucha, en su gradual y trágica transformación, su fin es arder sin consumirse, el fin es no tener fin. Para Orozco ninguna época es en sí ética-

mente ejemplar, ni absolutamente negativa, son nada más y nada menos que las expresiones de una conciencia que trata de realizarse. Cualquier obra de Orozco nos lleva a esta idea, pero si algún ejemplo es necesario vayamos, simplemente, a las realizadas en Guadalajara y encontraremos abundantes muestras de lo dicho: en la Universidad, en el Palacio de Gobierno y por supuesto en el Hospicio Cabañas.

Todo este pensamiento tenía que expresarse en formas que le fueran adecuadas, en colores y composiciones que le dieran realidad material. En Orozco todos estos elementos guardan una singular coherencia, los temas, las formas y el significado total de la obra están en armónica relación para darnos ese trágico sentido de la vida y en cada uno de ellos late una rebeldía contra la institucionalización, contra el localismo, contra todo aquello que pugne por un estatismo. Sus fundamentos no podían expresarse a través de formas particularistas, ni clasicistas, por el contrario va a las formas y composiciones en movimiento, a los contrastes fuertes; asociándose a la pintura que en nuestros días ha venido llamándose *expresionismo*. Orozco, así, alcanza esa universalidad de la que antes hemos hablado porque, a pesar de que hace uso de temas mexicanos, no cae en el localismo, pues los convierte en símbolos para expresar un valor auténticamente universal, el hombre, cuya lucha es la más sana expresión espiritual.

Diego Rivera es el otro de los pilares de la escuela mexicana de pintura. Su obra nos deja ver su credulidad inicial en el *Manifiesto* de 1922 y su apego a los principios rectores del muralismo; tal vez sea por esto que haya sido el más aceptado dentro de los círculos oficiales de la sociedad mexicana, en donde adquirió rápidamente una popularidad y un fuerte mercado. Su manera de pensar y de actuar fueron más apegados a la manera de ser del mexicano posrevolucionario, y atrajo en su torno una gran popularidad coloreada de una serie de leyendas originadas en sus espectaculares escándalos; consiguió crearse también una publicidad gratuita al manifestar una actitud aparentemente adversa a la burguesía y a sus conceptos murales; actitudes ambas que a la postre le dejaban jugosas utilidades económicas. Su personalidad es totalmente diversa a la de Orozco, quien siendo más silencioso resultó ser más temido y gozó menos de la protección de las autoridades y de la sociedad en general. Mas esto no quiere decir que la obra de Rivera sólo se sostenga por estas endebles características, sino que más allá de todo, existe un gran talento y un magnífico pintor.

Su obra tiene en sus fundamentos la razón para ser la representativa de los ideales de la escuela mexicana, coincide con el *Manifiesto* en el intento por encontrar en el pueblo mexicano la más sana expresión espiritual que hay en el mundo. Ve en la historia un edénico origen perdido al contacto con Occidente

y se fija como meta la salvación de los conceptos originales; el mundo prehispánico adquiere así una significación especial al ser considerado la áurea época, la expresión más acabada de los valores propios, el deber ser de la sociedad mexicana; perdido todo esto por la occidentalización, brutal y despiadada, llena de superstición religiosa e intereses particularistas, con los que contaminaron la original espiritualidad del mexicano. A sus ojos, su momento se presenta como el de las reivindicaciones, el de la toma de conciencia del verdadero ser y de la realidad y por lo tanto el de la acción para recuperar esos perdidos valores, que vienen a ser buscados, en los lugares donde la civilización haya encontrado infranqueables obstáculos para establecerse. La lucha se plantea ardua, larga y penosa, con constantes recaídas, pero no imposible; el momento ha de llegar cuando el mexicano reivindique a todos aquellos que celosamente han sabido salvaguardar los valores propios —y éstos son las masas campesinas y obreras, la población mayoritaria de la nación—, cuando social e intelectualmente exista una convivencia fincada en los principios éticos originales. La salvación estará a cargo del hombre con las armas de la ciencia y la técnica, con el dominio de la naturaleza y la sujeción del cosmos a las humanas necesidades; así se alcanzará el verdadero progreso, cuando las diferencias se disuelvan y exista una absoluta igualdad. El primitivismo, la historia y el folklore son por tanto las fuentes de inspiración, porque ahí se encuentra el verdadero ser del mexicano sin contaminaciones externas; con esta actitud Rivera coincidió con uno de los más importantes pintores modernos: Gauguin, con quien se emparenta tanto desde un punto de vista formal como temático.

A estos principios básicos tenía que responder la selección de temas y la expresión en formas que los materializara y Rivera logra en este sentido una adecuación, al igual que Orozco, extraordinaria. Un pensamiento como el suyo que cree en un momento de estatismo, de calma, de perfección absoluta, sólo podía expresarse a través de formas clásicas, y así lo hizo. Su obra, pese a su infinita variedad, siempre se mantiene en la línea clásica, siempre estuvo afiliado a movimientos que buscaban los valores absolutos y definitivos, como por ejemplo el cubismo, y por ello también siempre tuvo una gran admiración por Cézanne, pues al igual que deseaba encontrar la perfección en el mundo moral la deseaba en el mundo de las formas. Por lo hasta aquí dicho, podemos concluir que Rivera es el clásico de la pintura mural mexicana, pues su obra resume la búsqueda de valores absolutos en lo temático y en lo formal, y logra un particular lenguaje plástico, que se manifiesta a través de sintéticas formas, medidos y sensuales colores y siempre equilibradas composiciones, que producen un efecto final de calma y estatismo.

Además de los artistas mencionados hubo otros muchos que siguieron los mismos postulados, en éstos, aunque con algunas excepciones, se evidencia una

actitud semejante a la de Diego Rivera, en cuanto a sus fundamentos y a su expresión formal; Orozco, por el contrario, no tuvo tanta influencia en su generación ni en la que le sucedió. La manera de Rivera se constituyó en el prototipo, en el deber ser de la pintura mexicana revolucionaria, por sus características que se ajustaban con mayor puntualidad a la idea de que se había logrado encontrar la última palabra para lograr la absoluta felicidad y progreso de México. Pero ninguno de los que lo siguieron —y fueron muchos: Juan O'Gorman, Antonio Ruiz, Fernández Ledesma, Miguel Covarrubias, Fernando Leal, etcétera— se percató de la contradicción interna del movimiento; ésta, en aquellos días no podía ser considerada como un error, ni era un obstáculo para la creación; el mexicanismo siguió proliferando pero al mismo tiempo perdiendo su original empuje y restringiendo la universalidad de la pintura mexicana y con ello, además, decayendo poco a poco.

Mas no se piense que la pintura mexicana se estancó definitivamente en la expresión formal iniciada por Diego Rivera. Hacia los años cercanos a la cuarta década del siglo, se trató de encontrar un lenguaje plástico más universal, pero sin renunciar al sentimiento nacionalista. Se pretendía transformar el realismo clásico de carácter anecdótico en una representación más abstracta en formas y contenidos; Carlos Mérida y Rufino Tamayo son ejemplos de este intento de renovación formal. Esta nueva actitud se desarrolló más en la pintura de caballete que dentro de las técnicas del muralismo, aunque ciertamente éste no se abandonó, pues, aun demostrada su limitada eficacia con respecto a los fines propuestos, ya había tomado carta de naturalización en México. El nuevo lenguaje pictórico tuvo el mérito de abrirse a las corrientes artísticas que se realizaban en el resto del mundo; así, en el año de 1940 hubo aquí una euforia surrealista que duró muy poco tiempo pero que dejó obras de mucho interés y una huella imborrable en la cultura; Frida Kahlo es una muestra de ese momento y del intento de hacer con formas de una corriente europea, obras con temas mexicanos.

De este momento la personalidad más relevante es la de Rufino Tamayo, quien dentro del nacionalismo trató de encontrar una mayor universalidad formal, suprimiendo la anécdota al expresar conceptos más abstractos, pero sin renunciar definitivamente a las formas naturales, sino dotándolas de un significado simbólico. Él constituye un enlace entre la pintura mexicana de la primera mitad del siglo y nuestra generación, ya que en sus transformaciones formales se recubre el nacionalismo de un ropaje más universal, pero sin duda que es también por eso que no deja de pertenecer a la generación posrevolucionaria. Tamayo busca más la originalidad formal, la necesidad decorativa que el mensaje social; no pretende ninguna reivindicación social pero no olvida,

tampoco, la especulación filosófica sobre el ser del mexicano; su obra se dirige a un sector muy particular de la sociedad: el de la burguesía intelectual. Desde muchos puntos, Tamayo incurre en menos contradicciones que otros artistas, pero al fin de cuentas insiste en suscribir la superioridad de ciertos valores nacionales; desde la perspectiva de nuestro tiempo nos parece que supera y trasciende su obra más que la de los seguidores de Rivera, pero en ningún momento alcanza la profundidad humanística, la vitalidad y trascendencia universal de Orozco.

La obra de Tamayo es amplia y sorprendente, variada y llena de novedades. En un principio, y por muy poco tiempo, efectuó obras bajo el espíritu del muralismo; más tarde su preocupación se reduce al campo formal antes mencionado, y en ese momento (entre 1946 y 1953) alcanza su madurez creadora y realiza sus mejores obras. En este periodo llegó a su mejor y más sincera expresión formal, a su más delicado y refinado colorido —elemento en el cual ha sido maestro— y en ese mismo periodo encontramos obras que poseen un bien entendido sentido de monumentalidad; es el periodo en que Tamayo recoge los frutos más excelsos, después de una larga época de búsquedas, y esto queda demostrado en muchos de sus lienzos dentro de los que destaca el hoy famoso de las *Músicas dormidas*, ejemplo exacto de las cualidades formales y cromáticas de su obra.

También mencionamos el sentido de monumentalidad bien entendido de Tamayo y que en algunos momentos su obra no olvidó la especulación filosófica, estas características encuentran realidad concreta en los monumentales lienzos del Palacio de Bellas Artes y en el *Homenaje a la Raza*, en donde da su imagen del ser de México. En los últimos años el artista ha querido volver a esta misma línea, pero no ha salido tan bien librado como en las obras citadas.

El desarrollo ulterior del artista oaxaqueño ha resultado disparejo y en muchos momentos carente de la vitalidad, de la originalidad y de la sinceridad que caracterizaron al periodo antes mencionado; sus formas y aun sus colores se han convertido en estereotipos, en convencionalismos, en lugares comunes; su admirable serie de *sandías* y el —a últimas fechas iniciado— tema de *La serpiente y el jaguar* como símbolo de México, nos ejemplifican objetivamente esta actitud; es más, este último tema nos parece un retroceso dentro de los propios conceptos de mexicanidad expresados anteriormente en uno de los lienzos que decoran el Palacio de Bellas Artes.

David Alfaro Siqueiros es el último de los artistas de los que, en forma particular, nos ocuparemos en este trabajo. Pareciera que debería haber sido estudiado con anterioridad a Tamayo, pues su nombre tradicionalmente ha aparecido asociado a los de Orozco y Rivera para formar el cabalístico *tres* de la pintura mexicana; las razones por las que lo tomamos en cuenta al final

son muchas, pero una la podemos adelantar por su evidente obviedad: de los tres es el único que aún vive, por lo menos fisiológicamente hablando, es el único de los firmantes del *Manifiesto* que permanece activo y muy probablemente el único de los participantes de la pintra mural hoy día que tenga alguna importancia. Pienso que sólo una deformación profesional podría negar el valor de la obra y la actitud de Siqueiros y menos la profunda significación que tienen. A su intelecto debemos la redacción del *Manifiesto* de 1922, a su obra la demostración clara de sus contradicciones llevadas a sus últimas consecuencias y su actitud actual nos muestra, en palabras y en hechos, la decadencia y la muerte de un movimiento plástico. Por esto, y por mucho más, la personalidad de Siqueiros resulta altamente significativa para nuestra historia del arte.

Desgraciadamente la cabal apreciación de su obra plástica se pierde en la nebulosa de conceptos demagógicos con los que la reviste; pero, más aún, queda desvirtuada por la actitud de sus corifeos y antagonistas que siempre exageran la actitud del pintor; pese a todo esto reconocemos que en muchas de sus obras y en alguno de sus periodos se evidenció como un gran artista de trascendencia internacional y nacional.

No obstante que Siqueiros fue el redactor del *Manifiesto* de 1922, fue uno de los menos aptos para la pintura mural. Siempre ha tenido dificultades para moverse en los grandes espacios, y ha necesitado forzarse mucho para encontrar una solución. En cambio, en sus pinturas de caballete —muy especialmente en las destinadas a un grupo selecto y exclusivo— se muestra con una vitalidad y maestría extraordinarias, con una soltura y una libertad sorprendentes; sus composiciones tienen perfecto equilibrio, su dibujo y su colorido revelan un dominio técnico insuperable; en suma, en estas obras se nos perfila el gran artista que fue.

Con los juicios expresados, contamos con una base más sólida para afirmar que Siqueiros representa la contradicción más grande de toda la escuela mexicana de pintura. Pero hay algo más, no sólo en su tiempo fue una contradicción, lo cual no sería lo más importante, pues hemos dicho que esto no implicaba un obstáculo para la creación; sino que dentro del muralismo, y en general, en su más reciente producción, se advierte una carencia total de vitalidad y sinceridad, revestidas de una grandilocuencia antimonumental. Una superficialidad medular está cubierta de una apariencia teatral, que sólo da una idea del dramatismo pretendido. Su carácter espectacular hace que las mayorías lleguen con mayor rapidez a su obra que a la de otros pintores; él facilita el trabajo de asimilación afectando a los más superficiales elementos de la apreciación artística, diciendo poco y de una manera exagerada; de donde resulta algo así como una superproducción cinematográfica. Ésta parece ser la fórmula definitiva de Siqueiros. Para el logro de ella ha recurrido a los más inusitados sistemas técni-

cos, ensayado mil posibilidades, en busca siempre de nuevos arbitrios plásticos que le permitan cubrir las mayores extensiones posibles; en este sentido ha tenido algunos aciertos, pues se ha valido de métodos muy originales, pero a la larga esto ha ido en detrimento de su mensaje, pues se ha preocupado más por los efectos formales que por la idea que debe comunicar al espectador. El resultado de su obra mural es, a mi parecer, de un molesto efectismo y de un amaneramiento rebuscado que nunca llega a convencer totalmente; algunos fragmentos de sus murales llegan a ser estupendos y bien podrían ser magníficos cuadros de caballete (en cuyo caso participarían más de la monumentalidad que se les niega en la obra mural total).

El mismo fenómeno que notamos en su desarrollo formal, el de las fórmulas definitivas, Siqueiros lo tiene en cuanto a los temas y contenidos. Ha creado grandes estereotipos que vemos repetirse en todos sus murales en número considerable: hay una idea prefabricada del obrero, del héroe, del dictador y, por supuesto, del revolucionario que siempre es el mismo; por eso sus temas carecen de vitalidad y sus personajes se nos antojan maniquíes de centro comercial; además sus imágenes, sus conceptos coinciden extrañamente con los sancionados de manera oficial; pinta lo que para la clase dirigente debe ser un obrero, un héroe o un mexicano cualquiera. En resumen, podemos afirmar que el México que expresa en su pinura es un ente acabado y canonizado oficialmente, por esto cae en el mundo de los lugares comunes, de las fórmulas definitivas; que tiene una ética y una concepción histórica demasiado simplistas, donde privan los valores absolutos perfectamente delimitados: lo bueno y lo malo; con lo cual, por último, su posible mensaje revolucionario pierde toda eficacia pues ni siquiera plantea, como Rivera, una posibilidad última, sino que se queda en la muy simple anécdota. Siqueiros en su pintura mural nos evidencia su tragedia más íntima, la contradicción entre lo que dice y lo que hace.

Tamayo, Siqueiros y sus seguidores, los continuadores de la escuela de Rivera y algunos otros artistas como Anguiano y González Camarena, son el ejemplo de lo que ha venido a ser la pintura mexicana de la primera mitad de nuestro siglo; a ellos les ha tocado vivir el trágico papel de la decadencia, entendiendo por esto que su actual producción carece de vitalidad y se sustenta más en un prestigio adquirido que en el manifestar plásticamente los ideales que agitan al hombre en nuestro tiempo. Pese a sus diferencias coinciden en haber caído en un formalismo más o menos hueco y en haberse servido de conceptos que se refieren a un pasado, lo cual los ha hecho caer, como diría Baudelaire, en lo *poncif* o, como decimos hoy, en el *slogan*. La escuela mexicanista de pintura, hoy día, es un lugar común cuya significación es mucha: la significación de la decadencia, tan importante como la significación del apogeo.

Lo que vemos es que se ha repetido hasta el cansancio un fenómeno que en otros momentos del arte y del pensamiento en México se había manifestado. Se ha tomado por única y exclusiva una expresión pictórica, repitiéndola hasta agotarla, porque se ve en ella la exclusiva posibilidad de comunicación, y más que esto, se ve como un medio de conservación de un *status* determinado; por eso se postula como la definitiva e invariable expresión de un ser propio, y se cree con ciega fe que se ha logrado la última palabra. De esta manera hemos vuelto a caer en el atávico afán de dogmatizar. La razón por la que se ha llegado a este nuevo academismo es que la clase directora y sus instituciones, después de cuarenta años de afianzamiento, se han aislado, viven una realidad que ya no existe y cierran oficialmente toda nueva perspectiva al arte, al fomentar a todos aquellos en nada son originales y creadores; coartan definitivamente todo intento de universalismo cultural —manera de conservar enajenadas las conciencias de la mayoría— pero al mismo tiempo pretenden abrirse, dentro de la economía y la política, a un definitivo universalismo. La burguesía en el poder se abre y se cierra a un mismo fenómeno: se abre en cuanto le conviene a sus intereses y se cierra para conservar sus privilegios. Por esto se ha llegado, en nuestros días, a un lenguaje plástico oficial, alejado de toda comunicación verdadera, bajo formas anquilosadas que expresan un demagógico mensaje y que está al margen de los ideales vigentes en la juventud mexicana. En fin, la pintura mexicanista que actualmente se hace, se sobrevive institucionalizada, convertida en un academismo que pretende codificar lo que es en principio una expresión vital.

Nuestra generación no niega el significado profundo que tiene para nosotros la pintura mexicana de la primera mitad de este siglo, tampoco la significación de sus epígonos, pero con respecto a estos últimos tiene un juicio profundamente negativo: son la muestra clara de lo que no debe hacerse. Con esto obtenemos ya un principio para nuestras creaciones, las de la juventud, que pugna por expresar —al margen del cadáver oficial, que cubre todos los edificios y todas las salas de museos, y que levanta, además, "capillas"— los problemas y los ideales vigentes no sólo del mexicano sino del hombre en general. Esta pintura será también histórica, pero vital y universal, porque no busca la última palabra —que es sólo para los moribundos— sino que pretende evolucionar siempre, renovarse sin olvidar sus fundamentos, responder a la realidad que la circunda. En este arte estará nuestra originalidad y nuestra libertad.