

Felipe Cossio del Pomar

La pintura social en México



OR más que la América Latina se encuentra hoy, como nunca, ante la puja de sistemas políticos que encubren su ofensiva bajo diplomacias engañosas, el Continente Americano comienza a sacudirse de la disposición estructural receptiva que lo aquejaba. Durante siglos adaptó sistemas y formas que nada tienen que ver con su psicología y con el vasto escenario social y geográfico de su territorio. Estos sistemas lograron infiltrarse en algunos sectores, los menos consistentes, y crearon aspectos de dominio colonial en muchos lugares, sobre todo aquellos donde más abandonada se encuentra la levadura indígena y más olvidada la tradición de la cultura autóctona.

Después de largo evolucionar por rutas artificiales, se despierta en los pueblos de América ese deseo oscuro por retroceder lo andado, que analiza Spencer en la humanidad. Y ya que no se puede volver a las primitivas formas sociales o políticas, el esfuerzo se encamina hacia la gran nacionalidad que comienza a vislumbrarse y que el arte indoamericano representa.

Las facilidades de comunicación, la profusión de revistas, el adelanto del grabado y otros factores de carácter espiritual y técnico, contribuyeron a romper el aislamiento que contrariaba tanto la unidad étnica como la comunidad de intereses económicos, políticos, y culturales del Continente,

El arte indoamericano nace con la promoción revolucionaria de 1910. La Revolución Mexicana constituye el «salto biológico» que estudia Plejanov, y el Arte Indoamericano es la expresión de ese proceso constructivo que tuvo un sacudimiento realizador en México, cuando las masas populares se movieron reclamando: «Libertad y tierras». Con los mismos caracteres imprecisos, instintivos, con que apareció la Revolución, se inicia el primer ejemplo de arte decididamente revolucionario que contempla el mundo. Ya Proudhon había sentado las bases filosóficas y sociales de este arte. Para la humanidad revolucionaria, que comienza su propia creación por la conciencia de sus derechos, el artista «es uno de los principales agentes de esta creación». Y el derecho de la revolución se funda en que las obras de arte «que en el pasado eran auxiliares de la libertad y la moral, se han convertido en instrumentos de tiranía y corrupción, signo de explotación y miseria».

* * *

La expresión artística mexicana desde la cuna se vió desligada de teorías estéticas artificiales y extranjeras. Los artistas mexicanos, para expresar el arte revolucionario no tuvieron que recurrir al ecléctico arsenal de los estilos internacionales. No había más que asomarse al escenario de México, agitado por fuerzas vivas y palpitantes, para «encontrar» las ideas y anhelos que despuntaban en el revuelto estado social. Allí estaba el material que necesitaban.

Para la figuración de este escenario el artista mexicano está dotado de cualidades psicológicas de penetración, facultades intuitivas, cualidades biológicas heredadas, favorablemente desarrolladas por especiales circunstancias sociales que invistieron el arte indoamericano de carácter político y de sentido de rebeldía.

La mitología había cumplido su misión y sus comandos espirituales fueron suplantados por conceptos sociales. Los siste-

mas que regían al país, resultado de un duelo extralógico, o imitación a priori de sistemas extranjeros, cedieron ante la expresión que imponían el medio y los acontecimientos. La conciencia propiamente dicha, surgió con caracteres propios después de un siglo de gestación. Mientras los caudillos y generales dan sus últimas batallas, brota la expresión estética de un nacionalismo continental, cuyas fronteras por el norte son el Río Bravo y por el Sur el Estrecho de Magallanes.

En toda América se inicia un nuevo período histórico, un nuevo ciclo que el argentino Ricardo Rojas llama «eurindia», coalición de dos elementos: europeo e indígena, y el mexicano Vasconcelos denomina «indología»: una tradición cultural española-indígena, europea y americana, un continente deshabitado y rico y una raza mixta, producto de todas las razas conocidas, la raza mixta total, el primer caso de raza positivamente universal».

La Indología, según Vasconcelos, no ampara ninguna intención de predominio favorable a la tradición autóctona de América o a la raza indígena del continente. «El factor particular que dicha raza representa, dice, lo juzgo únicamente en la proporción humana y fraternal a que tiene derecho junto con las demás razas que han de concurrir a la nueva era del mundo».

El Indoamericanismo coincide con esta exclusión de predominio racial, pero se limita a hacer continental la relación espiritual y materialista. Se sujeta a la realidad sin llevarnos a los extensos campos universales de la Indología o a los limitados de Eurindia. Se encierra en el espíritu de América. En América, nos dice Haya de la Torre,—se oponen diversos períodos de la evolución histórica que en otros continentes se suceden; agregando: «El hispanoamericanismo corresponde a la época colonial-predominio español. Latino-americanismo; a la época republicana-predominio espiritual de los enciclopedistas y la civilización latina. Panamericanismo, expresión económico-política-dominio imperialista. Por último, «Indoamericanismo», vocablo in-

tegral legitimado por la unidad, o la tendencia hacia la unidad espiritual del continente».

El Indoamericanismo se basa pues en la comunidad étnica y cultural de las naciones del continente americano, reconociendo un solo tipo espiritual. La cordillera de los Andes es el espinazo de América, punto de partida del clima americano. Es el hilo que engasta los territorios. Aunque separadas, las naciones de América han vivido bajo la misma latitud espiritual, sacudidas por idénticos cataclismos geográficos y las mismas calamidades sociales. No hay necesidad de predominio de sangre india, española o italiana para sentir y pensar como indoamericanos.

«Por el intercambio de las ideas, por la creación artística, por los grandes hechos de los hombres, surgirá entre los pueblos americanos una cultura valiosa y original, dice Uriel García». Ya hay prueba de la nueva cultura en la expresión artística que revela el Arte Indoamericano.

El Indoamericanismo rompe, al parecer, con la evolución histórica del contenido y es el que da forma al arte en América. El período republicano es como un vacío, desde la «independencia» hasta la revolución iniciada en México. Nuestro siglo XIX se asemeja a la laguna medieval que separa el Imperio Romano del Renacimiento. Transcurre entre el desenfreno de los generales montoneros, los lamentos de los poetas románticos y las mediocres oligarquías universitarias. Se desconocen las ciencias sociales y aun más el papel que el arte desempeña. No hay otra mística que la de los caudillos; en filosofía, el pesimismo alemán y en literatura la decadencia francesa. En escultura los santos de yeso de Hamburgo y en pintura los cromos de todas partes. «América, como dice Luis A. Sánchez,—practicó el decorativismo, la «fórmula» se irguió señora: *Batuta de una sinfonía tropical*».

Pero ese enorme espacio de un siglo, cumplió su misión histórica de eliminación y gestación. El proceso constructivo del determinismo histórico no admite revoluciones hechas por individuos. El proceso formativo del arte tampoco. Cuando los ar-

tistas revolucionarios de México lanzaron su manifiesto secundando la revolución de las masas, obedecían a profundos y milenarios mandatos. Las escuelas y los sistemas no nacen arbitrariamente de manifiestos o lucubraciones imaginativas. Obedecen a profundas realizaciones. Si perduran—y el arte americano se da trazas de perdurar—es porque nacen como todos los fenómenos sociales, de la trascendencia de los hechos y con la misión de expresarlos. Si el Arte mexicano ha llegado a extenderse en Norte y Suramérica no es sólo porque en la obra han contribuido artistas de mérito.

El arte de Rivera, de Orozco, Castellanos, Tamayo, Mérida y otros pintores indoamericanos, contiene además del trabajo y genio de los cultivadores, el legado milenario de las culturas autóctonas y el trabajo y genio de las generaciones que los han precedido.

Un estudio histórico nos demostrará que el arte indoamericano depende tanto de las mitologías autóctonas como de las mitologías cristianas, aunque la función intermediaria de ambas mitologías sea diferente. La autóctona, contrariamente a la cristiana, no conoció mitos verdaderamente trascendentales; sus dioses estaban constituídos por un mundo humano, accesible a la claridad plástica. El cristianismo, por el contrario, está plagado de mitos como el de la Trinidad, incompatibles con la fantasía humana. Su esencia no proviene de los esfuerzos prodigiosos ni de la imagen prominente del hombre, sino de la gloria de Dios.

El uno aporta su concepto de concreto y perceptible. Su contenido, por fantástico que sea, se relaciona siempre con los sentidos, corresponde a la fantasía artística. La esencia del arte cristiano, por el contrario, no está en relación con los sentidos ni sometida a la percepción. Está constituída por «realidades» que no podemos concebir ni expresar directamente. El arte precolombino existe a causa de la mitología, el arte cristiano colonial a pesar de su mitología. El artista precolombino da una realidad

objetiva al mito ligándolo a su origen natural y humano. El artista católico de la colonia recurre al sensualismo pagano del indio, se apoya en sus bases materiales como otrora en la mitología griega, para amplificar y robustecer su teología. El artista moderno de México es materialista. Se basa en la mitología precolombina, ya que no puede haber arte nacional si carece de una base mitológica propia donde apoyarse. Quiere decir una mitología proveniente del mismo suelo, del mismo fondo cultural, del mismo orden económico, o de una mística Social Revolucionaria propia.

El mito surge en América como un producto de la fantasía del pueblo. No existía en el Perú o en México una casta sacerdotal como en Egipto, que creaba las mitologías, ni estas se produjeron, como en el cristianismo, uniendo las dos tendencias: la del desarrollo popular y natural y la emanada de la organización de la iglesia.

Hasta la aparición del arte mexicano, América cultiva un arte artificial prestado a las artes nutridas de otras mitologías. Este arte fué desechado por los artistas mexicanos, que siguiendo el materialismo histórico, deducen los hechos de las concepciones políticas, jurídicas, etc., tal como se desprenden de las realidades económicas fundamentales. Es verdad que así se ponen en desventajosa posición al lado de las filosofías idealistas, que tienen mayor ventaja al hacer resaltar las características específicas de los dominios del espíritu y de la cultura. Pero los artistas mexicanos, a pesar de su materialismo, no descuidaron el lado sustancial que quedaba por expresar en las mitologías nacionales.

Cada mitología domina, interpreta las fuerzas de la naturaleza, por la imaginación. Su presencia no es más necesaria una vez que el dominio científico se ha hecho efectivo. Por eso los artistas mexicanos, de una manera casi instintiva, descuidaron los aspectos sobrenaturales de esa mitología; no trataron como los artistas reaccionarios, de refugiarse en lo metafísico, idealista

o simbólico. Sin ayudarse de artificios la siguen en su transformación histórica, penetran en la naturaleza de los hechos, y dan al arte una orientación al mismo tiempo mitológica y materialista.

Como símbolo y como mística toman al indio y la acerba lucha emprendida para conquistar su dignidad de ser humano. El indio, no como historia o personaje pintoresco, decorativo, embelleciendo un pórtico colonial con los vivos colores de sus ponchos, ni cantando con la guitarra en exóticas fiestas cinematográficas, sino al indio en su verdadera figuración, el indio ancestral, el indio que asomó en la tierra mexicana con la clarinada de la revolución, fecundando la tierra con su cuerpo sufrido, sangrando su dolor en los campos resecaos, matando su hambre en la pasta insulsa de las tortillas, apagando su sed de ensueños en el líquido viscoso de los «mangueys».

Desde los primeros murales de técnica renacentista y de eclécticos reflejos europeos: sintetismo gauguinesco, «valore plastici», post expresionismo, puerilismo roussoniano, se nota la subsistencia de las divinidades del Anahuac, resucitadas en cuerpo y alma. Tlaloc, Quetzacoatl, Huizilopochtli, la diosa de la lujuria, los señores de la noche, reaparecen en el arte como reaparecen en las revoluciones sangrientas de la República. Bajo diferentes aspectos podemos ver en los cuadros el hieratismo de Guadalupe Victoria, la frialdad de Juárez, la sonrisa amenazante de Pancho Villa, el gesto agresivo de los cristeros llevando en andas a santos empenachados, como otrora a los dioses turbulentos, símbolos de coraje, fuerza y audacia.

El mismo fenómeno de supervivencia podemos observar en Suramérica, al surgir el Arte Indoamericano, aunque con menos homogeneidad y fuerza plástica. Es india y americana el alma que reza padrenuestros en latinajos que tienen cadencias quichuas.

El patrón milagroso de Cuzco, «Taitacha temblores», un Cristo ético que el día de Corpus pasea su dolor por las calles de la ciudad imperial, es un Cristo mestizo. Pálido de agonías llegó

de España hace tres siglos. Las lluvias, el sol, el humo del incienso han renegrido su cuerpo, y ahora, pese a la pollera de encaje que pende de su cintura, a las cintas de colores republicanos que flamean al viento, es un ídolo indígena que abre los brazos, promisorios de esperanzas, sobre un pueblo que hace siglos espera ser reintegrado a la vida libre.

Actualmente el arte mexicano se muestra en pleno desenvolvimiento, revestido de importancia, y guardando plena armonía entre la composición, forma y contenido. El tema puede variar según los países, pero la expresión artística es la misma. Y si en el arte indoamericano encontramos expresados ideales universalmente humanos, es por la amplitud y riqueza del contenido, sin dejar por eso de transparentar en nuevas formas, las experiencias psicológicas, sociales y económicas de los pueblos de América.

Veamos algunos pintores representativos. Roberto Montenegro, es el primero de la cronología del renacimiento, de la pintura mural en dos orientaciones apuntaban en el enrevesado como de las pasiones revolucionarias en México: Una idealista, reaccionaria, de filosofía espúrea; otra, materialista, supeditada al proceso dialéctico, por el que las necesidades y los hechos materiales crean la expresión artística y transforman, al mismo tiempo, los sujetos dados por la historia en contenido artístico.

Pero la revolución mexicana estaba en su etapa inicial. Apenas si tenía historia. Fuera del folklorismo sentimental carecía del motivo «actual». Si podían glorificarse los principios abstractos de la revolución, era difícil glorificar al revolucionario. ¿Dónde encontrar la belleza civil resumida en el hombre a la vez virtuoso, inteligente, sabio, libre y feliz? ¿Cómo dar expresión artística a este revuelo de necesidades e intereses materiales?

Montenegro desconocía las fuerzas motrices que ponen en marcha las ideologías. La filosofía revolucionaria, le pareció sin fundamento estético; una traba para la libertad creadora del artista. Inseguro, buscando un punto de apoyo, se detuvo en las

puertas de la nueva escuela. La realidad estaba fuera de su alcance. Los jefes y generales de la revolución se parecían demasiado a esos dioses aztecas, renegridos con sangre y con pasiones. En la tierra de su niñez no encontró jardines versallescos, ni rubendarianas marchas triunfales. Los románticos lamentos de su pariente Nervo y los líricos arrebatos de Mirón, habían sido barridos por los ponchos de las huestes proletarias...

Mientras las conquistas económicas y políticas no imprimieran un ritmo ético a la sociedad, para un esteta como Montenegro más valía refugiarse en lo que aun se tambaleaba con vida, batiéndose en la defensiva: la iglesia católica. La ciudad colonial le ofrecía la amplitud de los muros de sus iglesias barrocas, soberbio escenario para desarrollar proyectos de arte.

Fué cuando inició el renacimiento de la pintura muralista en México, esa pintura cuya estirpe en América se pierde en los siglos, cultivada desde los artistas mayas y toltecas hasta los franciscanos coloniales, y que se retacea ahora a diez pcsos el metro cuadrado.

La inquietud lleva a Montenegro a explorar constantemente nuevos campos de expresión. Del simbolismo oriental a lo Gustavo Morreau, pasó al angladismo, al pre-rafaelismo victoriano, al muralismo indoamericano para terminar, si es que ha terminado, renegando del realismo de la tendencia. Deja las amplias decoraciones murales donde hay demasiado espacio para concretar su nuevo afán, y torna a la pintura de caballete, unido a otro grupo de jóvenes revolucionarios encabezados por Abraham Angel y Rodríguez Lozano.

Del arte con filosofía social saltó al surrealismo freudiano. Sigue a Chirico en su geometría de claros de luna y espacios desiertos y a Dali en el intento de explorar la mente subconsciente con técnica de miniaturist..

Sin desprenderse del todo de la expresión materialista y guerrera de la revolución, Montenegro sigue el lirismo surrealista pintando, en medio de una arquitectura freudiana, escenas de

batallas y fusilamientos iluminados con reflejos boreales, como debe ser la luz del «más allá». Soldaderas con andar de brujas, despojando a los muertos después del combate. Visión goyesca de ajusticiados al pie de muros salpicados de sangre. Ventanas abiertas al infinito.

Nácar de caracoles, misterios de ataúdes. Y en la mayor parte de los cuadros, desempeñando el papel de «foco visual», las manos características inconfundibles en la pintura mexicana. Expresan potencia y fuerza en Diego Rivera, angustia en Orozco y en los cuadros de Montenegro, gestos elegantes saturados de nostalgia. No maldicen, ni piden, ni ofrecen. Dicen adiós. Nos relatan la preocupación profunda del artista. «Adiós, Adiós», titula uno de sus cuadros; dolorosa despedida a cada día que pasa. El ala blanca de un pañuelo batiendo su desesperanza sobre la franja negra del mar.

El realismo «verista» de Montenegro en el retrato, confirma la justicia con que ocupa el primer puesto ante los retratistas mexicanos. El pintor de retratos, cuando no se somete a la lisonja, cuando dispone de la facultad de penetración psicológica y libra al modelo con todas las trazas de su espíritu, emprende, a la vez, una labor social e histórica. Historiador-fisionomista del momento de una raza es otro de los títulos que tiene Montenegro para atestiguar su aporte al desarrollo del arte indoamericano.

Diego Rivera, es el artista indispensable, ineludible, cuando se habla de pintura, no sólo mexicana sino universal. Se le considera como uno de los más grandes pintores modernos. Sus panegiristas forman legión y su gloria ha llegado a traspasar los límites de lo justo. No comparto la opinión sobre el carácter genial del arte de Rivera. Creo, si, que este artista posee un talento excepcional, un gran espíritu de captación y una gran habilidad técnica. Su obra pictórica culmina en los murales de la capilla de Chapingo y su aspecto genial termina ahí. Esta obra, sobre todo el cuadro central, está inspirada en el arte de Miguel An-

gel. La composición tiene un sentido neo-clásico. Occidental. Pero a pesar de la supeditación del tema al valor plástico, esos murales encierran la génesis del arte indoamericano. En los muros, planeados con firmeza, sin vacilaciones, están todos los elementos que habían de utilizar más tarde los pintores de Indoamérica. Después de esto el resto de la obra de Rivera no importa. Después de esto, sus acuarelas desganadas, su folklorismo comercial, no tiene importancia. Después de esto vinieron los críticos con sus excesos de literatura, vino Siqueiros, vino el surrealismo, tomó otros rumbos el fuego revolucionario y se dispersaron sus discípulos en busca de otras ideologías. Pero el movimiento estaba iniciado y la pintura mexicana se encontraba bien plantada, con base sólida.

Ahora Rivera es un artista cansado. Voraz ha mordido los frutos de la vida y ha dado a la vida frutos a manos llenas. Luego ha sucumbido a ese fatal sino biológico que parece acechar a nuestras razas, acabándolas temprano, como los frutos tropicales que maduran violentos bajo el sol calcinante. Como última actividad podemos señalar un manifiesto secundado por Andrés Bretón, fundador de la doctrina surrealista, proclamando la independencia de la expresión y exhortando a los pintores a cultivar libremente el arte. Pero su voz ya no se escucha porque no va más acompañada por el redoblar revolucionario de la época.

Rufino Tamayo.—*Un análisis detenido de la obra de Tamayo,* indio zapoteca nos probará que encierra elementos humanos que están bien arraigados en la vida y en la historia de su pueblo y que son nota fundamental de su conciencia. No maneja esa individualidad que Marx considera como la herencia de un viejo mundo burgués. Si no ha hecho «arte para las masas», mal entendido por algunos revolucionarios demagogos, echando mano a toda esa vulgar figuración de las clases parasitarias: el fraile arrebatando con manos ávidas los frutos del indio, el latifundista azotando al peón escuálido, el militar aplastando con la bota ensangrentada al trabajador desposeído, toda esa lla-

mada «pintura de propaganda» comparable con la primera etapa del arte católico; de los cruentos martirios infringidos a los pecadores, de Luzbel precipitado en el abismo por las espadas flameantes de los ángeles buenos, es que su sensibilidad de verdadero artista se lo ha impedido. Tamayo comprende y siente que el arte con carácter social tiene que ser otro. La propaganda en la pintura de Tamayo puede desprenderse del talento con que sintetiza las imágenes dispersas, de la afirmación serena de su sensibilidad, esa sensibilidad hecha de las poderosas influencias cósmicas que marcan al hombre americano, que sus antepasados zapotecas traducían en las esculturas de sus dioses arbitrarios, en los símbolos con que han escrito su historia.

El propósito del arte, decía Schiller en la introducción de su «Jungfrau von Messina»: «No es satisfacer la apariencia de la Verdad, sino construir un significado dentro de la verdad misma». Este consejo lo sigue Tamayo. En sus escenas se advierte el drama que colma el gusto ancestral mexicano, la profunda melancolía en tono menor, que se extiende sobre nuestro continente. En sus retratos se trasluce la materia substancial, plerónica y sensual del indio. En su fantasía caprichosa se revela el candor (puerilismo), con que el aduanero Rousseau cautivó a Europa. Y eso que Rousseau la trasplantó desde México a los artificiales jardines de París como flor de invernadero.

Su obra primera, arcaica, estática, de proporciones delicadas, ha florecido hoy en más amplias formas y en nuevos ritmos. Rostros, animales, paisajes, flotan por espacios caóticos y nos relatan historias significativas del espíritu indoamericano.

José Clemente Orozco, es ante todo y por todo pintor. Dotado de una sensibilidad poco común, es quizá el artista que percibió más directamente los grados de intensidad, el flujo y reflujo apasionado de la Revolución. ¿Existiría el nombre de Orozco, nos preguntamos, y habría podido pintar los murales de la Escuela Preparatoria, sin esta inspiración directa del

medio? «Las Soldaderas» y «La Trinchera» son las obras maestras que compendian su obra. Después de ésto vino el endiosamiento, la crítica panegirista, las alabanzas desorbitadas. En una nube de incienso subió a las alturas donde no supo que hacer.

Orozco no es intelectual ni posee la inteligencia de Rivera. Su mérito está en el poderoso instinto artístico que lo ha guiado siempre y que se vió cegado por la vanidad que pierde a la mayor parte de los artistas demasiado elogiados. Quiso encontrar expresiones superiores a sus fuerzas y se encaramó en lo abstracto. Por eso su última obra no tiene nada de notable. Los críticos señalan los murales pintados recientemente en Guadalajara como lo mejor de su producción. Y yo creo que no revelan más que un patético esfuerzo de superación.

A pesar de todo me parece que es temporal esta etapa decadente en el arte de Orozco. Al artista le hace falta volver los ojos hacia el medio social, y de nuevo ser simple y dejarse llevar por la inspiración pura. Volver a convencerse que hay pintores tan grandes como él, dejar de preocuparse de Diego Rivera para que no lo ofusque una rivalidad sin razón. Cierta vez Diego hablaba de sus compatriotas pintores, y despectivamente decía: «Orozco es el menos malo entre todos ellos. Orozco no da opiniones. No sabe hablar, ni puede tener la insolencia demagógica de Rivera. Cuando se le pregunta su opinión sobre algún cuadro de Rivera, sopla entre dientes y gruñe: «Feo, feo»... Es lo que podemos decir con justicia de sus últimas obras: «Feas», «feas»...

Juan Charlot.—Nacido en Francia, Juan Charlot, puso las cualidades intelectuales de su raza al servicio del renacimiento de la pintura mexicana. Durante dos años, casi a raíz de su llegada a México, en 1919, trabajó en Yucatán con la misión Arqueológica Carnegie; esto le dió oportunidad de ponerse en contacto con la abstracta geometría de Chichen-Ytza.

Joven maestro de la forma circular arcaica, crítico estudio-

so y comprensivo, razonó con justeza sobre la lógica del nuevo arte. Si se pone, escribe, al lado de las vírgenes del Partenón una mujer elegante, provocará risa o vergüenza. En cambio cualquiera de estas indias es hermana de sus representaciones antiguas.

El mismo acuerdo entre la decoración simple y el aspecto que se desprende de la naturaleza; belleza de tierra dura y pájaros...

Desde el año 1921 Charlot se incorporó al «Sindicato Revolucionario de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores» y gracias a su colaboración se establecieron los reportes fundamentales entre la mitología precorteciana y las nuevas formas del arte mexicano.

Francisco Goitía.—Este pintor ocupa lugar indiscutible entre las primeras figuras del arte indoamericano. Nadie como él nos da la representación pasiva de la tragedia del hombre y de la tierra. Del cansancio de la raza después de una lucha que duró siglos.

Goitía inició su labor artística durante la primera etapa de la Revolución Mexicana, cuando se trataba de dar unidad a una estructura para destruir otra. Estos períodos críticos ejercen influencias diferentes a los que se producen en épocas calmas y constantes. Las violencias de las luchas sociales conducen al artista a exagerar sus reacciones sobre las condiciones materiales e ideológicas que lo rodean. Desgarrado por esos conflictos, está llamado a encontrar los medios más elocuentes y comprensibles para expresar los hechos en su oposición más contrastada. Por eso el choque de la vida y la muerte se afirma con mayor fuerza que en los períodos normales.

En la figuración de la muerte es donde el arte de Goitía descuella. El movimiento vital de hombres y cosas lo paraliza con proyección hacia el infinito. Da a la muerte una expresión simple. Lejos del «alarido de espanto y concupiscencia» con que la

describe el aprista Antenor Orrego en el «Cadáver Androide de Latinoamérica», del clamor de viejos arraigados en seculares inercias.

Fuera de esta sincera exaltación dramática, los «temas» y personajes que Goitía toma para sus pinturas realistas son reducidos: indios, pobreza y llanto. Por entonces resonaba, aún en el ambiente de México el eco plañidero de las estrofas de los poetas porfirianos.

Goitía no fué sordo a este individualismo persistente que limitó su arte. No se busque en la obra de este mestizo una crítica social, una rebeldía ni una protesta. La pobreza, la desesperación, las actitudes de agotamiento, las pinta el artista como pruebas de heroísmo que elevan al indio a la altura de un mito.

Lejos de ver en la miseria un fenómeno social que las víctimas deben destruir, la representa envuelta en andrajos sentimentales, con estremecimiento piadoso que exige compasión y misericordia. Como en el cuadro «Tata Jesucristo». Concepción franciscana que conduce, por los caminos del señor a las recompensas celestes y... a la paz burguesa inalterable.

Carlos Mérida.—Nacido en Guatemala, pasó su juventud en la calma fitopsíquica de las capitales.—poblachos—centroamericanas. Sumiso vivir en civilización postiza, bajo la sombra de tiranuelos incalificables. Entretuvo las primeras inquietudes de su juventud en la contemplación de la indiada pintoresca y de los templetos griegos que Estrada Cabrera levantaba a Minerva y a las musas para que sus poetas pudieran apostrofar a los dioses lejanos.

Desde temprano Carlos Mérida sintió con sensibilidad extraordinaria el imperativo llamado del arte. Era necesario escoger los medios de expresión. Atraído primero por la música, se vió impedido de continuar sus estudios debido a una sordera precoz. Su inteligencia y sentido crítico admirable (demostrado más tarde en la crítica de arte) le hicieron ver, sin duda, la pers-

pectiva de acabar sus días en la «patria», manoteando en las teclas de un piano al compás de la marimba. La pintura le brindaba un campo más amplio. La sociedad no le ofrecía mucho de concreto, pero a la vista estaba lo pintoresco, capaz de satisfacer una obra juvenil por ambiciosa que sea. ¿Qué otra cosa de formal podía encontrar en la «República» de Guatemala un joven pintor con ideales?

Si queremos elucidar la aparición de artistas de categoría superior en las etapas inferiores del capitalismo, tendríamos que recurrir al proceso materialista y dialéctico del arte, aunque en algunos pueblos de América Latina no se necesita recurrir mucho a la ciencia para conocer la orfandad espiritual en que viven.

Para darnos cuenta del nivel con que las clases dominantes satisfacen sus necesidades ideológicas, no tenemos más que ver la cantidad de arte ficticio que se toma por arte verdadero y la falta de discernimiento para distinguir al diletante del artista, al cromo grosero y la copia de una genuina obra de arte.

El caso de Mérida es una cuestión social que permite una respuesta sociológica, sin esperar a que la estética resuelva el problema de los diferentes grados de valor artístico.

La obra de un artista demuestra que la lógica de cada uno de los actos de creación particular puede ser diferente del proceso histórico. Y aunque Engels nos advierta que no se puede explicar cada uno de los hechos ideológicos con razones económicas, sin incurrir en «pedantería» y «hacer el ridículo», él mismo señala que los dominios económicos creados por la división del trabajo: la política, el derecho y aun más «la filosofía y la religión que planean más alto en el aire, poseen sus propias leyes procedentes de la esencia de sus propios dominios. Así, el movimiento puede producir nuevas fases y se hace posible que «países económicamente atrasados estén capacitados para tocar el primer violín de la filosofía».

La nostalgia romántica por un mundo corpóreo inmediato, independiente del nacionalismo y la mística, lleva a Mérida como

a Charlot, a explotar el campo de la plástica en el mundo arqueológico precolombino. Apartándose del lado reaccionario que contiene todo renacimiento, se empeñó en penetrar la esencia de la forma, en actualizar el arte de sus antepasados mayas.

Después de felices ensayos inspirados en las emplumadas divinidades y las alegorías de los *códices*, comprendió que no podrían alcanzar el nivel de las creaciones desprendidas, de manera casi orgánica, de la vida social actual. México le ofrecía un campo más aprovechable para realizar la corporeidad de su nostalgia.

Al lado de los pintores revolucionarios mexicanos, tomó parte valiosa en la formación de la nueva escuela. Después de conquistar un completo dominio de la técnica pictórica, poeta más que pintor, Mérida siguió concordando y discordando entre la expresión del mundo real y la evasión de sus problemas. Entre la afirmación material de los hechos y la reproducción de su esencia subconsciente.

Mientras tanto la revolución mexicana se desarrollaba, y aun se desarrolla, en vertiginosa secuencia de afirmaciones y negaciones. El arte que acompañaba, reflejando este movimiento, parecía entrar en una etapa de agotamiento, de repetición, de calco nacionalista y empalagador. Falto de una dialéctica materialista donde apoyarse, dando vueltas en el mismo círculo, vió engrosar sus filas, con jóvenes envejecidos, mientras los fundadores, en su deseo de rejuvenecimiento, abandonaban el campo. Entre ellos Carlos Mérida se declaró francamente surrealista. Este nuevo cambio nos reveló, no sólo una obstinada afirmación de independencia del artista, ligado al deseo de conquistar nuevos dominios, sino la existencia de un mundo burgués, cuyas contradicciones conducen al artista a producir una obra variable; corpórea, hoy, abstracta mañana, contradicción que se compendia en la Escuela *Surrealista* reaccionaria, apoyada en la serie negroide, antigua, medieval, para expresar, primero, el temor y la aversión por la tradición y luego, el regreso fugitivo hacia ella.

* * *

Hoy la escuela mexicana está en una etapa de crítica y afirmación. Su influencia se deja sentir en todo el continente principalmente donde es más nutrida la levadura indígena. En el Perú, Bolivia, y Ecuador se están produciendo muestras notables, mientras en México para mantener su desarrollo, el gobierno subvenciona a todo artista que muestre capacidades. Antiguamente se les daba empleo en el profesorado. Hoy se les deja en mayor libertad y con más tiempo para producir, sin intervenir para nada, ni darles direcciones ideológicas. El artista recibe un salario mensual equivalente a \$ 2,000 pesos, y está obligado a entregar a la Dirección de Bellas Artes, una o dos obras mensuales que atestigüen su dedicación y que van a enriquecer los museos o escuelas según el grado de importancia que tengan.

Si el arte en México decae, será culpa exclusiva de los artistas y de la crítica engañosa que los guía. Pero su decadencia será siempre momentánea. Todo árbol bien plantado tiene sus épocas de frutos. Por lo demás, este nuestro árbol del arte Indioamericano tiene muchos retoños plantados en regiones amplias y fecundas donde les será fácil florecer.