

Historia General
del
ARTE MEXICANO

ÉPOCA MODERNA
Y CONTEMPORÁNEA

Por RAQUEL TIBOL

EDITORIAL HERMES, S. A.

Director de la obra:
DR. PEDRO ROJAS
Miembro del Instituto de Investigaciones
Estéticas de la Universidad Nacional
Autónoma de México

© 1981
Editorial Hermes, S. A.
México - Buenos Aires

ISBN: 84-399-3563-3 (VI)
Depósito legal: B. 21.984 - 1981

Se ha señalado reiteradamente el estancamiento e incluso la decadencia del realismo mexicano contemporáneo y de su máxima expresión: el muralismo. La observación peca de esteticista, pues siendo el neo-realismo un arte eminentemente circunstancial, habría que hablar primero del estancamiento, decadencia o involución de un proceso revolucionario nacional, uno de cuyos síntomas sería la contracción de la vanguardia ideológica, incluidos sus núcleos creativos. Pero los artistas herederos del Manifiesto y del Sindicato no se dejaron arrastrar pasivamente por este proceso; se aferraron a cuanto les fue posible para detenerlo. Hacia 1928 Fernando Leal, Alva de la Canal, Erasto Cortés Juárez, Fernández Ledesma y otros fundaron el grupo revolucionario de pintores «30-30», para desarrollar una acción contra los académicos, los covachuelistas, los salteadores de puestos públicos y toda clase de zánganos y sabandijas intelectuales. Volvieron a apretar filas a causa de una general y activa convicción antifascista y crearon la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), institución que abre el segundo gran capítulo del arte público contemporáneo. Los artistas se volvieron a unir para crear un arte nuevo, integrado a los intereses de las grandes masas, liberado de la dependencia económica de la burguesía; para depurar el movimiento iniciado en 1922, ligar las luchas

políticas y profesionales de los artistas mexicanos con las de artistas de otros países y prevenir al pueblo contra el fascismo. En la sección de artes plásticas de la LEAR los pintores reafirmaron su credo, formaron equipos y pintaron —entre 1933 y 1937— murales antifascistas, antimperialistas y antibélicos, estrechamente vinculados a los intereses de la clase trabajadora. La importancia de esas obras no radica en las aportaciones formales —que fueron casi nulas— sino en la difusión digna y pujante de lenguaje plástico creado por los « tres grandes ». Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Fernando Gamboa pintaron en los Talleres Gráficos de la Nación; O'Higgins, Angel Bracho, Alva Guadarrama, Antonio Pujol, Pedro Rendón y las hermanas Greenwood en el mercado Abelardo Rodríguez; Aurora Reyes, Raúl Anguiano, Gonzalo de la Paz Pérez, Ignacio Gómez Jaramillo y Everardo Ramírez en el Centro Escolar Revolución; Zalce, Méndez y Anguiano en la Confederación Michoacana del Trabajo; Zalce, Isabel Villaseñor, Máximo Pacheco y Alva Guadarrama en diversas escuelas. Quienes revelaron entonces mayor personalidad fueron Julio Castellanos y Juan O'Gorman.

Cuando se adhirió al entusiasmo colectivo, Julio Castellanos (1905-47) había superado ya, empujado por el anhelo torturante de una perfección cabal, muchas estaciones formalistas; aceptó las proposi-

Fue en 1926 cuando pudo dilucidar el enigma, escuchando el diario implorar acompañado de unas indias ante la imagen de un Santo Cristo en la capilla de San Andrés, en Oaxaca. Entonces pintó su « Tata Jesucristo », obra maestra que no ha superado, aunque con maestría pintó después dos autorretratos y tres paisajes de su tierra natal, Zacatecas, y ensayó la escultura tallando algunas piedras de carácter idolátrico. Después de aquel supremo esfuerzo de identificación, Goitia no pudo reintegrarse a la farándula intelectual y se quedó viviendo en una pobre choza campesina, convertido en el patriarca legendario de los indígenas de Xochimilco.

EL MURALISMO MEXICANO

Por todo lo que hemos ennumerado desde la primera página de este estudio, fácil es comprender cuánta razón tenía Orozco al indicar: « La pintura mural se encontró en 1922 la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920 ». Le correspondió servir la mesa al filósofo José Vasconcelos, quien en calidad de secretario de Educación

del presidente Obregón emprendió una vasta renovación revolucionaria de la cultura nacional. La revolución había entrado en su etapa pacífica en un país agotado por la guerra civil, ruinoso, pobre, enfermo y analfabeto; había que rehacerlo todo, desde los cimientos. El idealismo socialista de Vasconcelos le hizo suponer que el arte heroico podía ayudar a fortalecer la voluntad de construcción; las pinturas murales serían los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden. Confió su anhelo a Rivera, y en 1922 le ofreció el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, que dirigía Vicente Lombardo Toledano. Rivera se entregó con devoción a interpretar el misticismo laico de Vasconcelos y ayudado por Luis Escobar, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot y Amado de la Cueva pintó, a la encáustica, una gran composición neoclásica sobre el tema de « La Creación », mezcolanza alegórica que pretendía significar la « formación de la raza mexicana », pero que resultó un himno racionalista al origen del hombre y a sus poderes intelectuales, entonado con metáforas de todas las religiones: ocultismo, deidades paganas y santificación. Por su belleza, su artesanía y su originalidad la obra tenía categoría de altar; pero el culteranismo de su contenido resultó completamente extemporáneo; se adecuaba más a una urbe aristocrática del espíritu que a

la nación lacerada que era México. Quizá Rivera no hubiese aclarado prontamente su error esencial, pero las pinturas que brotaban ferazmente en diversos muros del edificio obligaban y aceleraban la autocrítica. Lo suyo no *servía*, tampoco *servía* la anacrónica maternidad renacentista de Orozco ni la alegoría universalista de Siqueiros. Pero en la « Fiesta del señor de Chalma », de Fernando Leal, y en « La fiesta de la Virgen de Guadalupe », de Fermín Revueltas, aparecía el pueblo con su rostro, sus trajes y sus ritos; sin duda esas pinturas costumbristas, primarias o intrascendentes en su concepción, hicieron pensar a Rivera; tampoco debe haber pasado por alto la bondad potencial que ofrecían las escenas históricas « El desembarque de los españoles » y « La conquista de Tenochtitlán » que habían pintado, respectivamente, Alva de la Canal y Jean Charlot. Lo que vino a poner un poco de orden en aquel caos, y significó el comienzo del gran movimiento artístico mexicano, fue la creación del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. « El sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia —señaló acertadamente Orozco— pues no era una agrupación de obreros que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basadas en teorías socialistas contemporáneas, de las cuales los

más enterados eran Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero. Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos un manifiesto del sindicato... » Ese manifiesto se tituló *Declaración Social, Política y Estética* y decía textualmente:

« El Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores a las razas nativas humilladas a través de los siglos; a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no adulan a la burguesía.

« Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema antiguo y cruel, dentro del cual tú, trabajador del campo, produces alimentos para los gacznates de capataces y politicastros, mientras mueres de hambre; dentro del cual tú, trabajador de la ciudad, mueves las fábricas, tramas las telas y creas con tus manos las comodidades para rufianes y prostitutas, mientras tu cuerpo se arrastra y se congela; dentro del cual tú, soldado indio, abandonas heroicamente la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate desde hace siglos sobre tu raza.

« No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar

talento —*Para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo* y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el porqué nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués.

« *Repudiamos* la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública.

« Proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla ».

Del más somero análisis se desprende que las proposiciones extremistas de la *Declaración* correspondían a una revolución proletaria y no a una revolución democrático-burguesa; eso explica en gran parte porqué el arte que germinó gracias a ellas entró, desde sus orígenes, en conflicto con la sociedad en la que se produjo. Al comienzo la