



Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

Registro ICAA: 838652

Fecha de Acceso: 2019-03-11

Cita Bibliográfica:

Manrique, Jorge Alberto. "Identidad o modernidad?" In *América Latina en sus Artes*, 19-33. edited by Damián Bayón. Mexico: Siglo XXI Editores, 1974.

WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial purpose will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Su reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.

Please note that the layout of certain documents on this website may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio web pueden haber sido modificados para mejorar su legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver el diseño original.

Resúmen:

En este capítulo de *América Latina en sus artes*, Jorge Alberto Manrique comienza describiendo los movimientos artísticos de la década de 1920 y comparando este periodo con una bisagra gigante que se desplazó hacia atrás hasta el siglo XIX y hacia adelante hacia el siglo XX. Manrique explica que los movimientos de la época atrajeron a un número de participantes por su despertar hacia la modernidad, abriéndoles los ojos ante los "sucesos revolucionarios contemporáneos" de Europa. Más aún, explica que hubo un deseo de emplear el arte como medio para abordar las realidades sociales latinoamericanas, lo que permitió a los artistas definirse e identificarse como europeos. Pero, aunque estos artistas e intelectuales aparezcan como introspectivos y abiertos ante la modernidad europea, este método contradictorio dio como resultado lo que Manrique describe como una "oscilación" entre los dos polos de la identidad latinoamericana: la criolla, de las naciones que se centran en Europa, y las naciones mestizas. En la última sección del ensayo, Manrique opina que, a su juicio, el arte latinoamericano ha abandonado la búsqueda de su propia forma de expresión singular, explicando que la mayor parte de los artistas de la región simplemente anhelan ser artistas.

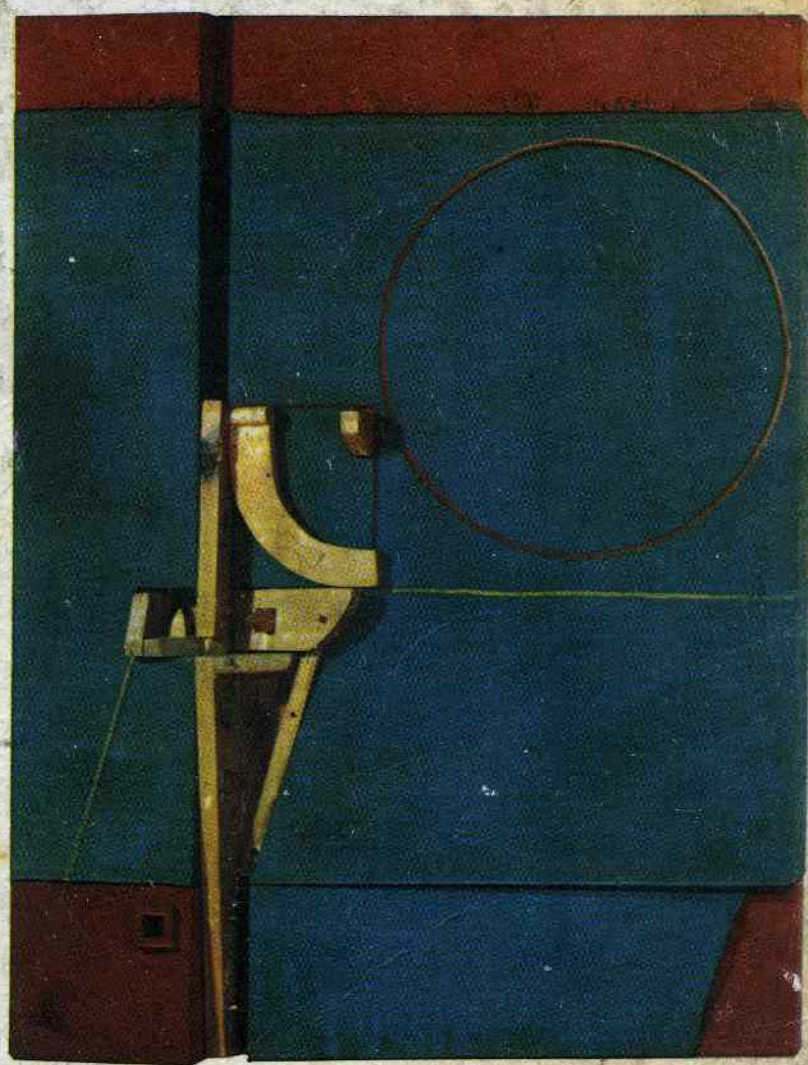
América Latina en sus artes

Relator
DAMIÁN BAYÓN

serie
"AMÉRICA
LATINA
EN
SU
CULTURA"



siglo
veintiuno
editores
sa



II

¿Identidad o modernidad?

JORGE ALBERTO MANRIQUE

I] DE UNO Y OTRO LADO DEL ATLÁNTICO

Los grandes movimientos artísticos que se dan en el ámbito latinoamericano en la década que va de 1920 a 1930, como el movimiento mexicano (Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios, 1922), el grupo que promovió, actuó y se constituyó a partir de la Semana de Arte Moderno de San Pablo (1922) y del Manifiesto Regionalista de Freyre (1926), el movimiento martinfierrista aglutinado alrededor de la revista *Martín Fierro* publicada en Buenos Aires (a partir de 1924) o el Grupo Montparnasse de Santiago (cuyas actividades cuentan desde 1928) o el que encabezó en Cuba Víctor Manuel a partir de 1924, son la gran charnela que, uniendo, separa en dos la historia del arte latinoamericano moderno. Une y separa, hacia un lado un siglo XIX constituido fundamentalmente de reflejos de otras partes, de importaciones de artistas, de obras y de escuelas, que en realidad se prolonga en lo fundamental hasta las dos primeras décadas del siglo nuestro; y hacia el otro lado un siglo XX en el que América Latina dice, por fin, “su” palabra al mundo en materia de artes plásticas.

Ciertamente, y como se dirá más adelante, se barruntaba ya el cambio desde antes, sea por los esfuerzos de intelectuales como el cubano Martí, el mexicano Altamirano o el uruguayo Rodó, desde los finales de la centuria anterior, sea por la obra personal, a veces de muy alta calidad, que hacían artistas como el brasileño Visconti, el uruguayo Juan Manuel Blanes o, ya más cerca a la eclosión, el mexicano Saturnino Herrán. Sin embargo, antes de la segunda década no se habían llegado a concretar ni a definir las actitudes; serían los movimientos de esa hora los que lo lograrían.

Las posturas de los artistas en ese momento, ya agrupados de manera más formal como el sindicato mexicano, ya unidos sólo por manifiestos que no implicaban la constitución de asociaciones en sentido estricto, muestran en realidad una doble posición —que en el fondo remite a una suerte de contradicción. Las dos caras que presentan son quizá el resultado de una actitud ambigua inherente a lo que pudiéramos llamar el espíritu iberoamericano. Los movimientos que agruparon a los artistas tienen, aunque en proporciones diversas, un denominador común, consistente en ser, simultáneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa hacía de revolucionario en ese momento y abrir las manos a la infinidad de formas que allá se ofrecían en las dos décadas primeras del siglo; y al mismo tiempo un abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa.

Creo que los movimientos que surgen en aquellos diez años de historia cultural americana, y con ellos las actitudes frente al arte quizá menos notables pero no menos reveladoras que se presentaban en otros países, no pueden entenderse sino como Janos Bifrontes que miran simultáneamente allende y aquende el Atlántico (puesto que en ese momento los Estados Unidos no eran todavía una instancia plausible). Diferentes entre sí, surgidos de situaciones muy diversas y sustentados en particulares y peculiares tradiciones inmediatas, manifestados con muy distinto grado de virulencia, todos los movimientos nuestros de ese entonces de alguna manera miran simultáneamente hacia afuera y hacia adentro.

Preguntarse el porqué en todos se da aquella contradictoria preocupación y por qué siempre en proporciones diferentes, hace deslizar necesariamente la pregunta sobre la realidad latinoamericana fundamental, sobre si existe o no ya no un “ser latinoamericano” sino siquiera un modo nuestro de ser, sobre si somos de hecho una unidad o una diversidad ficticia o imaginariamente presentada como una cosa sola.

Dejando a un lado el hecho de que nuestra terca insistencia de más de siglo y medio en la unidad latinoamericana, aun si contradice o contradijera los datos objetivos de esa realidad, conforma por sí misma un hecho inmenso en la historia cultural de nuestras naciones, tal como para constituir por sí misma una realidad unitaria; dejando también a un lado los siempre problemáticos y nunca satisfactorios empeños de encontrar relaciones comunes de lengua, raza, historia política o social, hay actitudes más profundas que parecen ser un denominador común en la conciencia latinoamericana. Éstas se sitúan en el plano de las reacciones a la pregunta fundamental: ¿quiénes somos? Y puesto que no nos consideramos europeos, pero tampoco podemos considerarnos ajenos a Europa, las respuestas a aquella cuestión de base son siempre respuestas alternantes, que corresponden al sentirnos simultáneamente europeos y no europeos.¹ Tales respuestas se han dado, sin duda, en una gama variadísima según tiempos, lugares y personas, tan variada como para deslindar los rasgos generales de nuestro devenir como conglomerado de hombres pensantes. En todas las naciones latinoamericanas parece haber sido el problema fundamental de conciencia el mismo: definirnos frente a “lo otro” (básicamente, antes por lo menos de la segunda guerra mundial, frente a Europa); y las respuestas similares: alternativamente un definirnos como iguales —apenas en una situación marginal que crearía “deficiencias” más que diferencias— o definirnos como distintos de aquella cultura.

Pero si lo común ha sido la alternancia de respuestas contradictorias, los modos particulares de esas respuestas y lo radical o no de ellas ha abierto un abanico variadísimo de opciones que han conformado nuestras diferentes y particulares historias culturales. Alternando siempre una u otra, los puntos más opuestos de las posibilidades de respuesta pueden entenderse con relación a la diferente realidad histórica y social de nuestros países; así, en ese vaivén cons-

¹ Edmundo O’Gorman, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, ha planteado el problema ontológico del americano en esos términos.

tante, las respuestas más extremas en el sentido de la identificación con Europa han sido las de las naciones que podríamos llamar “criollas”, como la Argentina, el Uruguay o Chile, mientras las más extremas en el sentido de la búsqueda de las diferencias se han dado en aquellos países que incluso han tomado a orgullo el considerarse “mestizos”, como pueden ser México, el Perú o Bolivia.

Entre el regodeo en el hecho de sentirse diferentes y dueños y señores de algo propio, definido claramente, distinguible de “madres patrias” o de “culturas refinadas”, y el susto por sentirse europeos de segunda, necesitados de alcanzar a Europa e igualarla, América Latina ha labrado la historia de su cultura. Las artes plásticas han expresado esta doble actitud con mayor o menor conciencia, y casi podríamos decir que hay una historia de las artes plásticas latinoamericanas —y no sólo una historia de las artes europeas en América— en la medida en que el problema del ¿quién soy? se ha ido reflejando en lo que nuestros hombres han pintado, esculpido, modelado o construido. Y eso es, puede entenderse, independientemente del hecho de que las respuestas hayan sido en un sentido o en otro: puesto que ambas respuestas son americanas (más todavía: puesto que ambas respuestas combinadas constituyen lo americano nuestro). De modo que no es la existencia de un arte “mestizo” lo que se puede presentar como lo específico y común a nosotros, sino la pregunta por ese ser mestizo y las contestaciones que se han dado, ya en sentido positivo, ya en sentido negativo.

El estudio de las formas específicas que se han manifestado en esa historia del arte latinoamericano aporta un auxilio principalísimo y de hecho indispensable para detectar y deslindar el problema de la identidad latinoamericana. Ahí donde la conciencia no encuentra conceptos bastantes para ser expresados verbalmente, la forma plástica ha sido capaz —a veces— de dar más cabalmente cuenta de las preocupaciones ontológicas más íntimas. Si todo arte es siempre la medida de la postura de unos hombres frente al mundo y frente a sí mismos, el arte latinoamericano, ya sea que nos parezca ahora mejor o peor en tales o cuales épocas y lugares, ha sido la medida de las reacciones nuestras frente a “lo otro”, ha sido la medida de nuestra autodefinición como alguien con un rostro determinado.

Tal definición, por cierto, y su alternancia de respuestas en un movimiento pendular, no implica una “esencia americana”, sino, cuando más, señala las líneas generales del desenvolverse de un proceso. América Latina no debe entenderse como una cosa determinada *ab initio* y con características definidas para siempre, sino más bien como algo que ha ido haciéndose (o “inventándose”, según la feliz expresión de Edmundo O’Gorman)² en la medida en que ha adelantado en ese proceso.

Cuando aparecen los grandes movimientos artísticos latinoamericanos de la década de 1920 a 1930, como quiera que sea, el planteamiento de la pregunta americana por excelencia llevaba mucho trecho recorrido en la reflexión de nuestros pueblos. Tales movimientos fueron de hecho los primeros que se produjeron en nuestro ámbito con una conciencia clara; es decir, los participantes

² Cf. O’Gorman, *op. cit.*

en ellos vendrían a ser los primeros artistas latinoamericanos que hayan trabajado con éxito a partir de poéticas suficientemente definidas, pensadas como punto de partida de una empresa común a cada grupo. Y en ese momento los grupos se encontraron, por decirlo así —y con expresión de José Clemente Orozco— “con la mesa puesta”.³

En efecto, el problema central de una plástica latinoamericana —que entrañaba el de un ser latinoamericano— estaba suficientemente traído y llevado ya en ese momento para que pudiera distinguirse claramente. Parecía que el arte se encontraba por primera vez frente a la posibilidad, hasta entonces inédita, de cancelar el problema mismo definitivamente. Las respuestas alternativas entre el susto y el regodeo, sucesivas y diferentes según las situaciones de tiempo y lugar, manifestaban una ambigüedad fundamental. No pocas veces las contradicciones se sucedían con una gran rapidez, no pocas era el mismo hombre el que se contradecía en instantes casi inmediatos. Todo, pues, hacía pensar que la posibilidad de la síntesis estaba a la mano.

De ahí que no podamos comprender las actitudes artísticas de los años veintes latinoamericanos sino como un Jano que, con dos rostros, intentaba zanjar el viejo problema. Por un lado, más explícita o más tácitamente —a veces expresándolo verbalmente, a veces sólo a través de las formas que empleaban—, los artistas reconocían su ser europeo y tomaban la firme determinación de ponerse al día y al nivel de lo más adelantado que en arte estaba produciendo el Viejo Mundo. Los pintores o escultores de ese momento habían comprendido que la identificación con Europa no podría darse sino en el punto más avanzado de la vanguardia. Por primera vez quizá, en lugar de seguir lo aceptado y digerido, iban a buscar lo más revolucionario. Tal es el caso de Diego Rivera o de Torres-García o Petorutti, tan tempranamente afiliados a la vanguardia europea.

Pero por otra parte, al hacer eso, los artistas estaban dispuestos a tomar una cierta distancia y señalar sus diferencias. Del posimpresionismo y del expresionismo el uruguayo Figari había tomado lo simbólico del color y su fuerza, el sentido de la figura humana, pero con ello expresaba la realidad americana de carnavales, bailes populares o agasajos en que se mezclan razas y gustos muy nuestros. Del cubismo tomaba Diego Rivera los postulados de la simultaneidad de visiones, de la restitución de las dos dimensiones del cuadro y de la pureza de la forma geométrica, pero con ello pintaba unos paisajes llenos de un colorido y con un sentimiento de la naturaleza tropical o unos retratos de tal profundidad, para los que sería inútil buscar correspondencia en los Picassos, Braques o Grises de entonces.

De hecho la síntesis, la solución que se pensó cancelaría en términos artísticos el problema de la identidad latinoamericana, se hacía girar en torno de la idea de servirse de los “instrumentos” europeos —lo que desde luego implicaba

³ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1971, p. 56. Orozco insiste en los esfuerzos por lograr una pintura mural que habían llevado a cabo desde antes de la Revolución de 1910 el Dr. Atl y sus discípulos (*op. cit.*, pp. 31-2 y 35-8). Cf., también Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Universidad de México, 1952, pp. 211-35 y 305-7.

la idea de identidad con aquella cultura, puesto que se reconocían tales instrumentos como válidos para nosotros— pero utilizándolos para mostrar y expresar la realidad americana —lo que implicaba desde luego el reconocimiento de esa realidad como algo sustancialmente diferente, propio y expresable sólo por americanos. Rubén Navarra lo ha dicho redondamente con referencia al Brasil y a México, y su juicio podría ciertamente hacerse extensivo a los otros países:

...tanto los pintores brasileños como los mexicanos supieron aprovechar de la influencia francesa su elemento creador por excelencia, es decir, su espíritu de libertad, empleándolo como punto de partida para una lucha contra el convencionalismo de la visión pintoresca, y yendo al encuentro de una imagen más sincera de las realidades nativas.⁴

2] MATICES DIFERENCIADORES

Reconocer que la búsqueda de la síntesis a las respuestas contradictorias frente al problema de la identidad latinoamericana está en todos los movimientos de esa época no quiere decir que no haya habido matices, y aun más que matices, que distinguen a unos de otros. El Manifiesto del Sindicato de los Artistas Mexicanos, aparte de la insistencia en lo social y políticamente revolucionario —que fue primero una de sus grandezas y a la larga una de sus miserias— hacía una referencia importantísima al arte popular y tenía la osadía de entronizarlo como el mejor del mundo cuando lo proponía como fuente de inspiración:

...hasta la más mínima expresión de la vida espiritual y física... brota de lo nativo...; el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo...⁵

Tal actitud radical no podría ni remotamente encontrarse en, por ejemplo, el movimiento martinfierrista argentino. Pero aunque el manifiesto mexicano no fuera explícito en el sentido de reconocer los valores europeos, los artistas que lo firmaron dieron en sus obras —no sólo en las anteriores al manifiesto, sino aun en las posteriores— suficiente cuenta de cómo la vanguardia francesa estaba ahí presente. Y el nombre de Martín Fierro dado a la revista que agrupó a los artistas e intelectuales del movimiento argentino es por sí mismo significativo de que, menos virulentas, bullían allá sin embargo preocupaciones no tan ajenas a las mexicanas, aunque el manifiesto que publicaron se autopropusiera como guía a los grandes artistas europeos contemporáneos.

⁴ Rubén Navarra, "Iniciação à pintura brasileira contemporânea", en *Revista Acadêmica*, Río de Janeiro, abril de 1944.

⁵ *Declaración social, política y estética del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores a las razas nativas; 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*, 1922. Cf. Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1964, pp. 147-8.

El intento de síntesis estaba pues planteado en la doble actitud de la agitación artística que conmovía a la América Latina de la segunda década del siglo. Al mirar simultáneamente hacia la vanguardia europea y hacia la propia tierra, los artistas intentaban responder a la vieja cuestión. Más adelante se vería que, esfuerzo titánico, el de aquellos hombres dejaría un rastro cuajado no de buenas intenciones sino de obras capitales en la historia del arte, pero habría sido al fin y al cabo malogrado. La evolución de lo que en ese momento se había propuesto llevaría, contra lo que pudiera imaginarse, a caminos divergentes. El problema de la síntesis vendría a quedar, una vez más, en suspense. Y el intento de solución como un hito más —aunque posiblemente el más importante— de la historia del problema mismo.

Por otra parte, si los grandes movimientos artísticos latinoamericanos de la década que va de 1920 a 1930 tienen dos rostros que miran simultáneamente a ambos lados del Atlántico, también en otro sentido muestran dos caras: miran al futuro, pero también y al mismo tiempo miran al pasado.

En el transcurrir del último siglo, las naciones americanas habían ido tomando conciencia de la importancia del arte como factor de progreso y de integración nacional. Eso explica en parte el papel importante del mecenazgo oficial en la creación plástica de nuestros países.⁶ Los logros artísticos se entendían —de hecho todavía se entienden— como función del avance y de la cultura de un pueblo. “Las bellas artes y la literatura han sido en todos los tiempos el termómetro del adelanto y la cultura de las naciones civilizadas”, decía a mediados del siglo pasado un crítico mexicano,⁷ y palabras muy semejantes podrían haber dicho muchos críticos o muchos ministros de educación de entonces y después a lo largo de toda la América hispánica. Pero no se había conseguido compaginar el progreso y la integración nacional, ni el arte había encontrado formas capaces de alcanzar tal fin.

Las naciones latinoamericanas se abren a la independencia con la decisión de ser *modernas*; eso, entre otras cosas, había justificado las revoluciones independentistas frente a una España anticuada. Pero la modernidad, que implicó la Ilustración y luego el liberalismo, era también Europa, aunque fuera más Francia o Inglaterra que España o Portugal. Las nuevas repúblicas surgen desligadas del vínculo político, pero quizá más atadas que antes a un vínculo cultural. Artísticamente eso se manifiesta en la adopción de un estilo que ahora llamaríamos “internacional”: el estilo neoclásico, que si ciertamente se avenía a la modernidad y era paladina expresión de la voluntad de progreso, cancelaba en aquellas naciones que lo habían tenido el pasado barroco colonial, en lo que éste tenía de “pasado”, pero también en lo que tenía de “propio”.⁸ Al buscar el progreso se hipotecaba la individualidad.

⁶ Stanton L. Catlin y Terence Grieder, *Arte latinoamericano desde la Independencia*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967, insisten en la importancia del mecenazgo oficial en América Latina como una de las características propias a sus países, pp. 9-10.

⁷ “Exposición en la Academia de San Carlos, 1862”, en *El Siglo XIX* (México, 17 de febrero de 1862).

⁸ En dos estudios me ocupo, bajo otros aspectos, de ese mismo problema: “Arte, modernidad y nacionalismo, 1867-1876”, en *Historia Mexicana*, xvii, núm. 2 (octubre-diciembre de

El romanticismo que en Europa abrió la gran búsqueda de lo vernáculo podría haber sido aprovechado en ese sentido por los latinoamericanos, pero propiamente el romanticismo no prende entre nosotros sino después de mediados de siglo, ni siquiera en lo literario, menos aún en lo plástico. Es sintomático que mientras los artistas europeos trashumantes que vinieron a nuestras tierras sí se preocuparon por descubrir y destacar el color local en paisajes y cuadros de género, respondiendo a aquella otra solicitud romántica que es la insistencia en lo exótico, los artistas nuestros en el ámbito culto no hayan podido seguir su ejemplo. La obra de pintores como Juan Mauricio Rugendas, que pintaba paisajes y costumbres en Brasil, Chile o México, Monvoisin en la región del Río de la Plata, y tantos otros como Catherwood, Linati, Nebel, a veces muy importante en sí misma, no tuvo respuesta local. Los países latinoamericanos, ya estuvieran a su frente gobiernos conservadores o gobiernos liberales, estaban demasiado preocupados por la modernidad y por lo tanto tenían demasiado puestos los ojos de aquel lado del Atlántico como para ponerse en ese momento a rescatar tradiciones propias.

(Esto, entre paréntesis, está en relación con la diferenciación entre un arte culto y un arte popular como dos categorías diferentes. El arte culto, expresión consciente del querer ser de esas sociedades, sigue los modelos europeos en su afán de alcanzar la modernidad europea; el arte popular, en cambio, es supervivencia —aunque siempre en proceso paulatino de transformación— de tradiciones de la época colonial o aun anteriores. En la época colonial lo culto y lo popular eran grados de una misma intención, y podía pasarse de uno a otro a través de esos grados, sin saltos; en la época independiente se convirtieron en categorías separadas, casi sin ninguna relación entre sí.)

Ya al promediar el siglo xix se empieza a hacer sentir en nuestras naciones una preocupación cada vez mayor por la carencia de un arte nacional o americano. Los hombres de conciencia urgían un arte que mostrara nuestra realidad y nuestra historia, y pedían una escuela “esencialmente propia”. Debe el arte, decía el mexicano Ignacio Manuel Altamirano, “revestir nuevas formas, si vale expresarme así, y asumir un carácter nacional que nos pertenezca o al menos que pertenezca a la América”. Manuel de Olaguíbel incitaba a los pintores a esa empresa: “Para el género histórico contáis con héroes sublimes, para la pintura de interior con tipos interesantes, y para el paisaje con una naturaleza virgen.” Y con más conciencia aún el cubano José Martí señalaba que “todo anda y se transforma, y los cuadros de vírgenes pasaron. A nueva sociedad, pintura nueva...”⁹ Pero ciertamente ese deseo no era fácilmente asequible, especialmente porque, si se pedía un arte nacional o americano, se pedía que éste se expresara en términos universales; es decir, se presentaba otra vez el eterno problema de la contradicción. Ciertamente una salida lateral al problema fue la del género

1967), y “El pesimismo como factor de la independencia de México”, en *Conciencia y autenticidad históricas*, México, Universidad de México, 1968.

⁹ I. M. Altamirano, “La pintura heroica en México”, en *El Artista*, 1 (México, 1874); Manuel de Olaguíbel, “Nuestros artistas. Pasado y porvenir”, *Ibid.*; José Martí, “Una visita a la exposición de Bellas Artes”, en *Revista universal*, x, núm. 297 (29 de diciembre de 1875). Cf. Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo xix* (3 vols.), México, Universidad de México, 1964.

de paisaje, que seguía las escuelas en boga en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX, pero también redescubrían el paisaje nuestro, como Salas en Quito o Pueyrredón en la Argentina. Pero el paisaje, quizá por ser inanimado —por más que el mexicano José María Velasco tratara de llenarlo de un contenido moral e histórico— no satisfacía las aspiraciones. En cambio, los movimientos que surgen entre 1920 y 1930 lograron por fin crear un arte que expresara lo nacional con un lenguaje universal, lo que es especialmente claro en el caso de México y del Brasil, pero también acontece, en mayor o menor grado, en otros países. En lucha contra el “convencionalismo de la visión pintoresca” iban en pos de una imagen “más sincera de las realidades nativas”¹⁰ valiéndose de los instrumentos que les proporcionaba la vanguardia francesa: lo que equivalía, de hecho, a expresar lo propio en un lenguaje universalmente comprensible.

Pero por todo eso tales movimientos artísticos vienen a ser, de algún modo, no sólo una apertura hacia el futuro, sino también, por otra parte, la realización de un viejo anhelo latinoamericano siempre pospuesto. Pueden las actitudes y las realizaciones de ese momento entenderse como la culminación de la vieja idea y considerarse en parte como ligadas más al pasado, a la tradición cultural de un siglo de independencia. Por eso digo que si de un lado los artistas de esa hora miran con un ojo a Europa y con otro a América (en aquel esfuerzo por cortar la vieja cuestión de la identidad latinoamericana), también miran con un ojo hacia adelante, hacia las nuevas posibilidades que se abrían, y con otro hacia atrás, a la tradición de la cual venían a ser el punto culminante.

La importancia de esa doble situación de ambigüedad para lo que vendría después en la historia del arte latinoamericano puede comprenderse si se observa que en la medida en que los movimientos de aquella década crucial cuanto más eran la culminación de los afanes pasados, más tendrían que ligarse a esa tradición y más comprometían su futuro. De hecho, lo que siguió puede entenderse en buena parte como un resultado de esa situación clave. Ahí donde la urgencia de un arte nacional de expresión universal había sido mayor, ahí donde más claramente el arte venía a cubrir aquel inmenso vacío y se sentía como un logro por fin alcanzado, como es el caso de México, la liga con ese pasado se establecería con más fuerza a largo plazo. Podría decirse todavía más; mientras más lograron los movimientos de los años veinte en tanto que movimientos —no en referencia a la obra personal de los artistas— más hipotecaban a distancia su futuro.

He dicho que lo que pasó en aquel entonces es la gran bisagra o charnela que divide en dos la historia del arte latinoamericano desde la independencia y abre la puerta hacia el futuro. Pero de las dos partes que componen una bisagra pesaba más la que quedaba atornillada al muro de los afanes románticos decimonónicos.

3] LENGUAJE UNIVERSAL PARA VERDADES NACIONALES

Parece normal que el éxito trajera un recrudecimiento en las posturas. La

¹⁰ Rubén Navarra; *op. cit.*

escuela mexicana ciertamente se inició como un gran esfuerzo por alcanzar un lenguaje universal que expresara las verdades nacionales y en un primer momento, que sin duda es el mejor de su historia, puede decirse que lo consiguió. De no haber sido así no habría sido capaz de atraer sobre sí misma el interés que en un momento condensó: habría pasado desapercibida como un intento fallido más en la gran masa de pintoresquismos que habían tratado de retratar las realidades propias. Pero el Diego Rivera del Anfiteatro Bolívar de la ciudad de México (1922) muestra muy a las claras lo que había asimilado de Braque y de Fernand Léger; el que decora la Secretaría de Educación Pública con grandes murales entre 1922 y 1927 muestra cuánto había aprendido del cubismo por una parte y del aduanero Rousseau por otra, y aun en los grandes frescos de la capilla de Chapingo (1926-1927), además de la lectura de los renacentistas italianos está, como en el Palacio de Cortés en Cuernavaca o en la escalera del Palacio Nacional, la lectura del cubismo, mientras que sus cuadros de caballete contemporáneos responden a determinaciones similares. José Clemente Orozco, aunque su experiencia europea haya sido posterior a la realización de la primera parte de su obra, deja ver desde el inicio su parentesco con el posimpresionismo y con el fauvismo; y el Siqueiros del *Entierro del obrero* (1922) o de *Madre proletaria* (1930) parece tan preocupado del problema formal como del temático de su obra. Sin embargo, hacia fines de la década de los treinta, la escuela mexicana, con excepción de Orozco o de pintores que no participaron sino muy tangencialmente en el movimiento, había perdido el equilibrio y caído cada vez más en la retórica. Había perdido impulso la preocupación de búsqueda formal, y en cambio cobraba mayor importancia la temática de alabanza de lo local, de la exaltación del glorioso pasado indígena (“en México han resucitado los dioses toltecas, aztecas, chichimecas —decía Antonin Artaud durante su estancia mexicana—, feliz idolatría si pudiera revivir el sentimiento de aquella noble belleza”), de un arte popular no poco mistificado, de una historia maniquea. Había sido tanta la alabanza al “renacimiento mexicano” que muchos pintores olvidaron que no era tanto lo mexicano lo que contaba, sino los logros formales, aunque éstos se dieran en aquel contexto. Muchas posibilidades que habían sido opciones válidas quince años antes se abandonaron o quedaron opacadas hacia 1940, como la vena de un arte fantástico en que trabajaron pintores como Agustín Lazo, Julio Castellanos o Frida Kahlo, o la de un arte ingenuo como el de Abraham Ángel o María Izquierdo. La generación siguiente, la de los epígonos, no sólo no tenía el genio de los mayores, sino que su mediano talento, de Chávez Morado a González Camarena o a Anguiano, no probó siquiera el fruto prohibido de otro arte que no fuera el de la escuela mexicana. Mientras, Tamayo se marchaba a Nueva York y el guatemalteco Carlos Mérida, aunque permaneciera en la ciudad de México, poco salía de su casa.

El caso mexicano fue sin duda el caso extremo, pero el recrudecimiento de la postura nacionalista es un fenómeno más general en el ámbito americano. Si los movimientos de los años veinte habían tenido dos caras, una hacia Europa y otra hacia América, parecía claro que el equilibrio se rompía en varias partes y que la preocupación americana cobraba mayor importancia

sobre la otra. La crítica misma antes de 1950 estaba generalmente acorde en que lo que estaba sucediendo en América Latina era principalmente un redescubrimiento de los valores propios. Un hombre a quien tan poco se puede imputar cojear por ese lado como Romero Brest encontraba en 1945 una “realidad indígena, lusitana y negra que comienza a expresarse” en la pintura brasileña; o alababa el que “no sólo se ve, sino se siente en las obras de la mayoría de los artistas [brasileños] una reestimación apasionada de lo autóctono, en cuya realidad no desmerece en modo alguno el aporte de los negros”.¹¹ Y para entonces Emiliano di Cavalcanti grababa sus escenas callejeras con personajes mulatos o negros, en un estilo ciertamente relacionado con el expresionismo, pero en donde la preocupación por reflejar la propia realidad social resulta de mayor peso; o se recreaba en mostrar en el teatro Cultura Artística de San Pablo los signos de las artes a partir del folklore de su país. El gran Cándido Portinari se acercaba a lo retórico en los tableros de la Biblioteca del Congreso de Washington (1941), y todavía más en los frescos del Banco Boavista (1946) o de la Academia de Cataguázes (1946).

A partir de 1933 José Sabogal, desde la dirección de la Academia de Bellas Artes de Lima, apoya las actitudes más nacionalistas que él mismo había preconizado diez años antes, empresa en que lo siguen Camilo Blas o Ricardo Torres. Y un arte también muy preocupado por los valores propios se da, bajo la directa influencia de la escuela mexicana, especialmente de Siqueiros, en Bolivia con Roberto Berdecio o Cecilio Guzmán de Rojas. En el Ecuador, a semejanza del sindicato mexicano, se funda el Sindicato de Artistas y Escritores Ecuatorianos en 1939 y se exagera el nacionalismo en la obra de Eduardo Kingman Riofrío o en la ingenuidad de la de Luis Alberto Heredia, mientras Guayasamín afilaba las uñas para lograr una obra sin duda más notable dentro del mismo género de preocupaciones. América Latina resbalaba por la pendiente de un arte nacionalista o americanista, desde los casos obvios y tan cercanos a la experiencia mexicana como el de José Venturelli en Chile hasta pintores tan de otra hechura como el cubano Wifredo Lam, los argentinos Spilimbergo y Berni, o incluso el uruguayo internacional Joaquín Torres-García que justamente en 1944 publicaba su *Universalismo constructivo, contribución a la unificación del arte y de la cultura en América*.

Si el nacionalismo era una de las opciones de los movimientos de 1920-1930, y el haber rodado paulatinamente más y más hacia esa postura estaba dentro del orden de las cosas, de las poéticas que entonces se plantearon, no puede dejarse de considerar que en la manifestación de ese hecho tuvieron una importancia grande, a veces, las posturas de enjuiciamiento social y los intentos de cambios de estructuras que entonces se dieron en América. Considerar a la escuela mexicana muralista exclusivamente como un producto de la Revolución iniciada en 1910 es una mala apreciación que la propaganda aprovechó después al máximo, pero es innegable la coincidencia de ambos fenómenos y que en los postulados de la Declaración de los pintores la circunstancia especial del país pesaba notable-

¹¹ Jorge Romero Brest, *La pintura brasileña contemporánea*, Buenos Aires, Poseidón, 1945, pp. 9 y 14.

mente.¹² A la larga eso tendría consecuencias importantes. El hecho que interesa destacar aquí es que el arte, al cumplir de alguna manera las viejas aspiraciones nacionalistas, resultaba muy a la medida de lo que requerían entre 1920 y 1950 los diversos ensayos de trastocar la viciosa situación social latinoamericana. De modo, pues, que desde los gobiernos revolucionarios mexicanos hasta intentos tan fallidos como el aprismo peruano acompañaron con entusiasmo el rumbo que tomaban las artes, y lo aplaudieron siempre con entusiasmo. De ahí surgió una especie de compromiso tácito que no sólo en México sino en América Latina toda contribuyó a reforzar el cariz nacionalista.

El viejo ideal latinoamericanista se renueva con cada sacudida social. Es un fenómeno muy nuestro que cuando una nación alcanza o cree alcanzar en lo interno metas largo tiempo esperadas, tiende, en un doble juego de buena intención y de exhibicionismo, a ayudar o animar a las demás naciones a que den pasos similares. En este siglo eso ha pasado por lo menos desde que en 1921 la Revolución mexicana se convirtió en gobierno estable hasta la Revolución cubana. Y esa actitud de hermandad ha alcanzado evidentemente al arte, de modo que puede también, de algún modo, considerarse un factor digno de tomarse en cuenta en el aumento de actitudes latinoamericanistas o nacionalistas. Refiriéndose al Brasil Mário de Andrade habla de una rebeldía estética combinada con una rebeldía social, y de que se procuraba la “estabilización de una conciencia creadora nacional”.¹³

Resulta normal que en la vía del latinoamericanismo la influencia mayor fuera la de la escuela mexicana, porque temprano había sido capaz de estructurar una escuela con una poética definida. En cierto modo se convirtió, incluso por lo que preconizaba de revolución social, en un faro hacia el que muchos miraron. Su influencia mayor se hizo sentir, obviamente, en aquellas partes donde había condiciones sociales correspondientes a las mexicanas: Guatemala, Bolivia, el Perú, Ecuador o el mismo Brasil —todos con problema indígena o negro, todos con una estupenda tradición artesanal—; e incluso el fenómeno fue favorecido por circunstancias políticas especiales. Pero más que de una influencia directa que puede encontrarse en no pocos artistas, se trató de un entusiasmo por el movimiento mexicano, de una “presencia” de éste en el mundo plástico de los países latinoamericanos. No olvidemos que, al fin y al cabo, la postura de los artistas en muchos países había partido de actitudes similares a las de los mexicanos.

Así pues, en un período que puede situarse— con las salvedades del caso— entre 1930 y 1950, aunque se aprecie en muchos países latinoamericanos una tendencia creciente hacia el nacionalismo, lo extremo de las posiciones varía de región a región. La actitud nacionalista para fructificar requería apoyarse en la base sólida que pudieran ofrecerle las tradiciones locales. Siqueiros, como

¹² El manifiesto o declaración del Sindicato se iniciaba con un pronunciamiento meramente político: “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 gacanes de capataces y politicastos, mientras mueres de hambre...”, etcétera.

¹³ Mário de Andrade: *O movimento modernista*, Río de Janeiro, 1922, citado por Romero Brest, *op. cit.*

queda dicho, exaltaba a un punto irracional el valor del arte popular mexicano en el Manifiesto del Sindicato de Pintores Revolucionarios, y Rivera se entregaba a mostrarlo patentemente en sus obras; pero esto era posible en un país como México, que contaba con una muy rica tradición de arte popular y arte semiculto. En otros países tal base no existía y por lo tanto quedaba en el aire cualquier intento por reclamarse de una instancia similar.

Puestos en la ruta elegida, los artistas se dieron a detectar aquellas manifestaciones que pudieran serles útiles en el propósito. La situación cultural del siglo XIX había hecho aparecer un arte popular o un arte semiculto como categorías propias y diferenciadas del arte culto y académico. Por razón natural ese arte no estaba historiado, no tenía casi nombres ni cronología ni se había conservado en colecciones. En la tarea del rescate los artistas hicieron más, por lo menos en un principio, que los críticos e historiadores del arte. El reconocimiento del genio del mexicano José Guadalupe Posada, que a fines del siglo XIX y principios del XX grababa con una increíble sabiduría y fuerza expresiva lo mismo escenas cotidianas que historias fantásticas, para ilustrar hojas con noticias o producciones de la lírica popular, fue obra primero de Jean Charlot (francés que participó en el movimiento de 1922) y de Diego Rivera; y lo mismo pasó con la obra también grabada de Manuel Manilla; mientras Díaz de León, el grabador, mostraba las excelencias de las aguafuertes que había ejecutado con estilo violento, satírico y desmañado Gabriel Vicente Gahona ("Picheta") en Mérida de Yucatán. También ellos exaltaron las cualidades de una pintura mural, la más ajena a cualquier relación académica, que se daba en México en las pulquerías: Frida Kahlo y un grupo de pintores amigos suyos decoraron con frescos, ya tardíamente, una pulquería en homenaje a los mil anónimos autores de aquellas obras sorprendentes. También como parte de todo ese movimiento en busca de las fuentes se vino a reparar en el inmenso valor de pintores y retratistas populares tan importantes como el tapatío José María Estrada (que trabajó entre 1830 y 1860) o el guanajuatense Hermenegildo Bustos (cuya obra se coloca hacia el fin del siglo). Lo importante, claro, era el sentido de fuente viva que se daba a esos descubrimientos. La escuela mexicana de grabadores, encabezada por el gran Leopoldo Méndez, Francisco Díaz de León y Enrique Fernández Ledezma, se inspiró con toda intención en Posada, Manilla y Picheta, y el mismo Diego Rivera utiliza formas tomadas al primero de ellos en su mural sobre la historia de la vida cotidiana que se encuentra en el hotel Del Prado en la ciudad de México.

En otros lados el arte popular o semiculto había dado también creadores de primer orden, como el extraordinario José Gil de Castro "El Mulato Gil", cronista gráfico del momento subsiguiente a la independencia en el Perú, o ahí mismo los acuarelistas Pancho Fierro o —más libre todavía de cualquier traba académica— Melchor María Mercado, lleno de una desbordante fantasía. Los pintores peruanos, sin embargo, no explotaron esa veta al grado en que lo hicieron los mexicanos. Sí se relacionan mucho con la vida popular y con los sentimientos de ingenuidad a ella propios las pinturas de la nicaragüense Asilia Guillén y el hondureño José Antonio Velásquez; y del arte y la vida y las religiones sincretistas se nutre buena parte de la escuela ingenua haitiana, encabezada

por Hector Hippolyte, Philomé Obin y Wilson Bigaud. El chileno Luis Herrera Guevara, a falta de una tradición que apropiarse, inventa la suya en la vía de la pintura “primitiva”. Cuba había tenido un arte popular y semiculto en los grabados de cajas y cajetillas de puros y cigarros, que dejaba ver mucho de la vida del siglo pasado en los ingenios y las fábricas de tabaco: de él se sienten de algún modo herederos artistas del momento que historiamos, como la “ingenua” Concha Barreto o el caligráfico René Portocarrero.

Los años que van entre 1920 y 1940 vieron aparecer en la tierra de América Latina no pocos artistas de primer orden, cuya obra contó por primera vez dentro del amplio marco de la pintura universal; algunos están sin duda entre los grandes creadores de este siglo. Pero parece claro que en ninguno se dio un grupo de pintores con la coherencia y la solidez —como grupo— de los artistas mexicanos; en ningún lado se habían planteado las cosas con la determinación y la decisión que en México; en ningún lado, tampoco, se había llegado a tal seguridad en los valores adquiridos. Ese sentido de grupo, esa idea de escuela dio ciertamente consistencia al movimiento, pero a la larga vendría a ser una traba para las aperturas al exterior. Los mexicanos se sentían felices en su halagadora luna de miel consigo mismos. En la mayoría de los otros países, en cambio, por más que las posturas nacionalistas se hubieran exacerbado, nunca llegaron a ser tan extremas como en México y, más todavía, nunca hubo ese claro sentido de grupo y de escuela: esa situación permitió que los artistas transitaran más libremente y experimentaran con mayor desahogo. Sin la presión que viene del grupo (y casi habría que preguntarse en qué medida fue Diego Rivera víctima de su propio círculo) muchos artistas tuvieron siempre aperturas individuales hacia la vanguardia europea o, ya un poco después, hacia la vanguardia de los Estados Unidos. De hecho y a pesar de la situación descrita, en la mayoría de los países americanos el contacto con “el exterior” se mantuvo y los canales permanecieron abiertos. Eso en México resultaba difícil.

No toca aquí referirme a las condiciones del público receptor del arte, pero parece claro que los logros de las nuevas escuelas y su sentido nacionalista tuvieron que ver con el desarrollo posterior. Como se ha dicho, en diversas partes las actitudes favorables al cambio social se identificaron con el rescate de lo propio que habían emprendido los artistas. En Bolivia, en el Perú y en otros lugares el triunfo de gobiernos simpatizantes produjo el apoyo oficial a un determinado tipo de arte. Pero seguramente en ningún país como en México (justamente porque en ninguno hubo una escuela con tal coerción) se dio el alto grado de mecenazgo oficial. La pintura mexicana deseaba sobre todo expresarse en los muros, con la idea de ser un arte público, y era el gobierno el que proporcionaba los muros. La pintura mural debía pagarla alguien y en una proporción abrumadora las obras fueron encargos de diversas instancias del gobierno. Y se entiende, porque para una revolución que se dice triunfante el arte “nacionalista y revolucionario” venía a ser al mismo tiempo medio de propaganda (aunque ciertamente limitado) y motivo de orgullo: incluso en los casos en que los pintores se mostraron independientes de la postura del partido en el poder, e incluso en un caso extremo de iconoclasia como el de Orozco, el gobierno podía perdonar fácilmente puesto que el sentido nacionalista era

suficiente justificación. El mundo oficial perdonaba, pero el artista también cedía algo: era el inicio de una prostitución que llevó pronto al abandono de las posturas radicales desde el punto de vista plástico; todo era perdonable, menos el alejamiento de la ruta nacional. “No hay más ruta que la nuestra”, pontificaría Siqueiros. Junto al mecenazgo oficial surgió un mecenazgo que podríamos llamar paraoficial: el mundo privado de los hombres de la política y de la nueva burguesía que lo acompañaba se convirtió en el mejor comprador de obra de arte nacionalista. En esa situación de intereses trenzados era difícil verdaderamente cambiar de rumbo y, en cambio, muy fácil prostituirse.

4] EL SEGUNDO GRAN VIRAJE DEL SIGLO

Así las cosas, hacia fines de la década de los años cuarenta empezó a sentirse en diversos puntos del mundo latinoamericano que el gran esfuerzo de síntesis que consistía en equilibrar un arte capaz de expresar las identidades nacionales en un lenguaje universal estaba condenado a perecer. La solución a la vieja pregunta sobre el ser americano, a la cual los movimientos del “rompimiento” habían tratado de dar respuesta definitiva, no se había logrado. El empeño estaba fracasado, por lo menos fracasado por las vías que se habían ensayado: el equilibrio primero se rompía y aparecía claro que lo nacional impedía lo universal. Del regodeo en lo propio al susto por sentirse atrasados. Muchos artistas, por primera vez con resonancia internacional, sintieron que si no se ponían al día perderían el paso en la república de las artes.

Se produjo así el segundo gran viraje del siglo en el arte latinoamericano, que consiste en el casi abandono de la búsqueda de lo propio. Si bien se ve, éste puede entenderse como un momento más del movimiento pendular de la cultura en que participan, en una forma u otra, las naciones nuestras. Los movimientos de los años veinte habían optimistamente pensado que cancelarían, sintetizándolo, aquel alternativo abrirse y cerrarse, pero habían venido a terminar indudablemente —por la mayor parte— en un momento más del mirar hacia adentro.

Se empezó a asumir entonces que bastaba ser mexicano, brasileño o peruano para hacer una pintura mexicana, brasileña o peruana: lo cual por lo menos es discutible, aunque desde luego es más discutible todavía el decidir que un pintor de tal o cual nación debe adrede hacer un esfuerzo para pintar como tal.

Se empezó entonces a reconocer y exaltar a aquellos artistas como el mexicano Tamayo, el uruguayo Torres-García, el argentino Pettoruti o el chileno Matta, que no habían tenido la preocupación nacionalista en la base de su creación. Y simultáneamente llovió el desprecio sobre la escuela mexicana y se lanzó anatema contra ella. Se la atacaba por lo que había llegado a ser, no por lo que había sido.

Sin duda este segundo viraje, por todo lo que queda dicho, resultó mucho más fácil en el resto de América que en México. Las aperturas en Venezuela, Colombia, el Brasil o la Argentina habían sido al fin y al cabo constantes y no

había existido la cohesión de escuela ni la celestinería del mecenazgo oficial. Baste pensar que la Ciudad Universitaria de Caracas, construida y ornada con obras de arte según la cuidadosa ordenación discurrida por Carlos Raúl Villanueva, no tiene ningún rastro de posturas nacionalistas (si bien es cierto que apenas unos artistas venezolanos —Manaure, Vigas, Barrios— participaron junto a la constelación de extraordinarios creadores de todo el mundo que consiguió reunir el arquitecto), mientras la Ciudad Universitaria de México, inaugurada el mismo año de 1953, ostenta satisfecha los murales en la tradición de la escuela mexicana, de Diego Rivera, Siqueiros, Chávez Morado o Juan O’Gorman. Sin embargo, a pesar del titánico esfuerzo que representaba, el viraje se cumplió también en México, aunque durante un tiempo haya convivido (y de algún modo todavía convive) con las últimas decadencias del muralismo. Apoyándose en el ejemplo y la obra de Tamayo y de Carlos Mérida, una generación todavía formada en la vieja escuela —con Juan Soriano y Pedro Coronel a la cabeza— logró romper el círculo mágico; la presencia de artistas formados en otras latitudes, como Remedios Varo, Leonora Carrington, Matías Goeritz o después Kazuya Sakai ayudó, y para las generaciones que se manifiestan después de 1950 —Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Günther Gerzso, Rafael Coronel, Manuel Felguérez y tantos otros— aquel furioso nacionalismo no es sino un pasado definitivamente anulado.

El arte latinoamericano, con figuras de la talla de los venezolanos Soto y Otero, del argentino Julio Le Parc o del brasileño Mabe, formados de hecho todos fuera de sus respectivos países, ya en Europa ya en los Estados Unidos, parece abandonar definitivamente la búsqueda de lo propio y entregarse a la búsqueda a secas. Se trata sin duda de artistas situados en el primer plano de la producción mundial, que podrían haber aparecido en cualquier parte. Algunos otros, también de la mayor altura, aunque no sigan la vieja vía nacionalista muestran en su obra la impronta evidente de la tierra que los vio nacer, trátase de la generación mayor, la de Tamayo, Carlos Mérida, Wifredo Lam, Amelia Peláez u Oswaldo Guayasamín, o de artistas más jóvenes, como el peruano Szyszlo, la chilena Marta Colvin, el colombiano Alejandro Obregón, los mexicanos Pedro Coronel, Juan Soriano o más recientemente Francisco Toledo. Pero es más común la postura de los que quieren ser, simplemente, artistas; si son argentinos, colombianos o venezolanos eso no parece importar: se toma como un asunto de familia que aparentemente no tiene que ver con el arte. Aunque quién sabe. Si bien después de alrededor de 1945 la opción de sentirse universales parecía sin duda la única válida, no deja ésta de ser una opción que de alguna manera responde al viejo problema entre identidad y modernidad. América Latina ha tomado decididamente el camino de la segunda, pero cabría siempre preguntarse ¿estamos sólo en un momento más del movimiento pendular, que nos lleva alternativamente a cerrarnos y abrirnos?