

DE LA PINTURA NUEVA

Por JOSE GOROSTIZA

HAY en México un grupo de pintores—no integrado desde luego por sus personas físicas, sino por la unanimidad de su actitud estética—, a quienes se debe que nuestra pintura haya asumido, como propia, la conciencia de la pintura occidental. En este grupo, que sólo existe cuando se le mira a distancia, figuran los principales de nuestros pequeños maestros, Cantú, Castellanos, Guerrero Galván, Lazo, Mérida, Montenegro, Orozco Romero, Rodríguez Lozano, Ruiz, Siqueiros, Tamayo, Tebo, muchos de ellos también notables muralistas y no todos ellos presentes en esta Exposición, si se les puede llamar así, pequeños maestros, no para empuqueñecer su arte, sino para distinguirlos momentáneamente de los grandes maestros de la pintura mural—Diego Rivera y José Clemente Orozco—a quienes se debe consagrar por diversas razones un lugar aparte en la consideración de la crítica.

De cerca, las diferencias de temperamento, la particular manera cómo cada cual concibe el arte pictórico, los detalle de ejecución, etc., impiden advertir que su obra es una sola, tanto por su común aspiración a la universalidad como por las afinidades concretas que ésta implica; afinidades que bastan, en mi opinión, para caracterizarla como una obra de conjunto, indiferenciada, cuyo mérito reside más bien que en la perfección individual, en la conciencia de una responsabilidad colectiva.

Para estudiar a cualquiera de estos pintores, se necesitaría observar cómo se manifiesta en él un arte que, aun siéndole propio, está subordinado

todavía a la consecución de un propósito impersonal. El método que, según esto, deberá seguirse, consistiría en comprobar que en la obra de cada uno de ellos se encuentran huellas de los riesgos, las preocupaciones y las conquistas de la moderna pintura occidental.

No es tal, sin embargo, el objeto de estas páginas y lo abandono, por consiguiente, apenas enunciado, al juicio del lector; pues nada más me propongo fundar ahora, en los caracteres comunes que he creído advertir en los modernos pintores mexicanos, mi impresión de que su esfuerzo de conjunto tiene un significado propio, que se agrega y absorbe los esfuerzos individuales, como en la ejecución de la música sinfónica, la construcción de una casa o el desarrollo de una revolución.

* * *

Lo primero que interesa en esta pintura es su consanguinidad con las calidades abstractas de la poesía. Un óleo, una acuarela actuales, contienen desde luego un mundo plástico inventado, irreal, en donde las formas se nos presentan, más bien que como un reflejo de las apariencias sensibles, como un eco que hubiera hecho de sí mismo una voz o como una imagen que se hubiera ausentado de su objeto. Toda esta pintura es naturaleza muerta, naturaleza que el artista mata para hacerla vivir la duración de su muerte. En seguida, al contrario de lo que ocurre en la pintura tradicional, no es éste un mundo acabado, pero abierto; sino como en la poesía, un mundo inconcluso, pe-

ro cerrado—¿existe rito más hermético que el de la invención?—, por una especie de singular fatiga, por un acto de renunciación que, lejos de invalidar la obra del pintor, la perfecciona.

En esta pintura se nota, en otras palabras, un distanciamiento creciente de la naturaleza a medida que la función de reproducción o copia que la estética clásica asignaba a la pintura—suplantada por la fotografía—se torna en una función creadora, semejante, aunque sólo en cuanto a su mecanismo, a la que condiciona la creación poética. No debe entenderse más que esto cuando se habla de la calidad poética de un cuadro, porque “pintar poesía” no es cosa que pueda entenderse de ningún modo. El propósito final, a juzgar nada más que por la evolución de la técnica, consistía en renovar los medios de expresión, subvirtiendo sistemáticamente los fundamentos clásicos de las artes plásticas. De este modo, el espejo deja de ser el “maestro de pintores” que decía Leonardo, porque la pintura no quiere seguir siendo, a su vez, el espejo de la naturaleza. Recuérdesse que la mente clásica concedió a la pintura, por una fácil analogía, las propiedades del ojo. Un cuadro no era sino un ojo que, en una síntesis puramente convencional del movimiento, retenía en la pared el paisaje o la figura que el ojo humano, por causa de la infinita movilidad de la visión, no puede retener. En otros términos, un cuadro era una retina revelada e iluminada, nada más. La belleza, que el pintor moderno entiende como un estado de relación entre los valores plásticos—como una armonía que él sólo puede crear—, para los clásicos era una condición externa, aunque esencial, que el cuadro recibía de los objetos reproducidos.

La pintura moderna no tiene, pues, como el espejo o como la cámara fotográfica, la función visual que le asignó el Renacimiento. Ha renunciado a ver para poder ser vista. Ha dejado de copiar a la naturaleza para poder tener una naturaleza propia. Entre ella y nuestros ojos se ha disipado esa resistencia que opone siempre la mirada de un interlocutor y ya se puede ver la pintura con libertad, a la cara, porque está ciega. El mismo Leonardo le llamaría así, “pintura ciega”, como le llamó a la poesía, para mostrar cuánto le disgustaba la sentencia de Simónides, de que “la poesía es una pintura hablada y la pintura una poesía muda”.

Hemos insistido en esta bancarrota de las nociones clásicas, porque no sería posible, igno-

rándola, entender otros aspectos de la pintura actual que se relacionan íntimamente con tales nociones, hasta el punto de constituir un sólo proceso, la revolución estética, que el grupo ideal de pintores a que antes me referí, ha sostenido en México contra la incompreensión de los conservadores y contra el desprecio de ciertos fingidos revolucionarios que, incapaces de sostener en todos los frentes una actitud radical, no propugnan las ideas clásicas de otros tiempos, sino, peor aún, el mal gusto de siempre.

Entre estos aspectos de la moderna pintura de México, llama la atención que no sea en lo absoluto una pintura significativa, a pesar de su árido hermetismo. No encierra secreto alguno ni quiere comunicarnos nada—a no ser el amor de las formas—, segura como está, de que el arte, al contrario de lo que ocurre en la naturaleza, no le tiene horror al vacío. Cuando se intenta descifrar el enigma de esta pintura, sólo se encuentra el implacable rigor que el artista aplica a sus invenciones, para realizarlas hasta en sus mínimos detalles conforme a un ideal personal de perfección técnica. Es una pintura *intelectual*, hasta donde se puede llamar así al arte, cuando la crítica se convierte en una condición necesaria del acto que lo crea. La intención esotérica, puesto que arraiga en zonas oscuras del espíritu, no podría subsistir a la luz de tamaño rigor; pero siempre que el arte se tecnifica y tiende a transformarse en una pura especulación, se produce en torno suyo un aire de misterio que, en el fondo, no consiste en otra cosa que en la imperceptibilidad de sus necesarias relaciones con la naturaleza.

Esto que, según lo ha demostrado Worringer, aclara el enigma de la escultura clásica egipcia, nos revela asimismo el de la “poesía” de la pintura moderna, aun cuando entre una y otra, a pesar de su parentesco formal, existe una diferencia de contenido que las mantiene aisladas, a saber: que en la escultura egipcia el artificio intelectual es un elemento característico de todas las “culturas de oasis”, por consiguiente natural e involuntario, mientras que en la pintura contemporánea se debe, por decirlo así, a una repudiación deliberada de la naturaleza. De ahí que el arte egipcio, por la imposibilidad de subsistir a expensas de una naturaleza estéril en sugerencias plásticas, tendiera a reposar en fórmulas con la misma firmeza con que el arte moderno las sacrifica a un rigor que no admite ninguna suerte

de reposo. En la obra de nuestros pintores modernos hallamos, justamente, una tan enconada resistencia a la cristalización de las soluciones felices que, aun cuando se la reconozca como signo de honradez artística y de heroicidad en el esfuerzo, no puede menos que impedirles consolidar experiencia alguna e imprimir al conjunto de su obra la acentuación individual en que consiste el estilo. Toda la pintura moderna no, pero muchos pintores de la actual generación mexicana extreman esta actitud hasta el punto que, anulado el menor orgullo artístico, se detienen voluntariamente en los umbrales de la personalidad.

Insistamos, por tanto, una vez explicada la intención con que hemos usado la palabra *intelectual*, en que esta pintura lo es por excelencia; pero, naturalmente, un arte intelectual tiende a convertirse en un arte culto en cuanto que, en lugar de elaborar los datos primeros de la naturaleza, elabora, tras enjuiciarla, la materia mediata de la tradición pictórica. He aquí otra característica de los pintores de nuestro grupo que merece un momento de atención. Sus últimos trabajos, en efecto, si bien se han librado de influencias ostensibles, gracias a una venturosa maduración, están llenos, en cambio, de alusiones a la cultura plástica universal; no de citas, tan impropias de la pintura de género como del gran estilo declamatorio de la pintura mural, pero más usadas en éste por los maestros locales, sino de *alusiones* a lo que estos artistas exigen de la pintura y a lo que de ella rechazan.

No es esto, sin embargo, lo que más debe interesarnos, sino que, como el arte moderno se sabe culto, además de serlo, experimenta un raro malestar de la cultura—¿una nostalgia de naturaleza?—que lo induce a buscar parentescos entre las manifestaciones primitivas, bárbaras y anormales del arte, porque éstas se hallan a la misma distancia que él, en el extremo opuesto, respecto de la naturaleza. De ahí procede el interés de la pintura moderna por el arte de las cavernas, el relieve egipcio, el fetiche negro, el dibujo de los niños y los dementes, y en fin, por toda esa barbarie que, en vez de negar su cultura, la corrobora, así como la floración de la poesía bucólica, que acusa un gusto artificial por la sencillez de la vida campestre, corrobora, en vez de negar, el refinamiento de la cultura helenística.

No es menos importante comprobar que, al amparo de tan flagrante contradicción de un arte culto, nuestra pintura pudo hacerse mexicana e

identificarse, a la vez, con los propósitos fundamentales de la pintura europea. En efecto, esta contradicción la autorizó a incorporarse como característico nuestro color local, es decir, la autorizó a convertirse en una pintura extraña, a sabiendas de que existiendo una aceptación universal de la extrañeza, la nuestra, incapaz de confinarla en el temido aislamiento de lo exótico, la haría participar por lo contrario de una universalidad a la que tanto aspiró.

He aquí el efecto más notable de la actitud de nuestros pintores modernos, a partir de Diego Rivera y José Clemente Orozco. Ellos aislaron nuestra pintura en los límites de una singularidad—pues hasta Saturnino Herrán, a pesar de los temas indígenas, nuestra pintura continuaba siendo un eco de la española—y ellos mismos le dieron a este aislamiento una significación plástica universal. No toda la actual pintura mexicana, sin embargo, se encuentra exactamente en esta posición. Hay en ella, como suele suceder en toda causa enérgica, dos actitudes inconfundibles: una, banal y engañosa, se acoge al fácil exotismo de las artes populares para adquirir carta de modernidad, aun cuando en su esencia continúe adherida al núcleo mismo de la antigua tradición. Esta es la actitud servil por excelencia que en Hispanoamérica se satisface siempre con pergeñar parodias provinciales de la cultura occidental. La otra, tanto más digna cuanto más consciente de sus fines, quiere articularse, por el establecimiento de una verdadera unidad orgánica de evolución, al desarrollo del pensamiento artístico en el mundo occidental. Los artistas de nuestro grupo están, por supuesto, de este lado. Su pintura muestra, es cierto, las huellas de una incesante investigación en el arte mexicano, pero emprendida, como en el caso de investigaciones paralelas de la pintura europea, no sólo con el fin de poner una nota de frescura en su rigor, sino a impulsos de este mismo, para satisfacer la pasión de conocimiento que un ídolo tarasco o un bajo-relieve maya pueden suscitar en el artista cuando los considera en abstracto como problemas de estilo.

Disipando, pues, las brumas que dan al arte moderno una misteriosa apariencia poética, hemos descubierto un arte intelectual; por intelectual, culto; por culto, tocado de una nostalgia de naturaleza que lo inclina hacia el arte bárbaro y primitivo. Pero ¿por qué—nos preguntamos ante un último enigma—en vez de satisfacer esta sed

satisfacerla en el arte mismo? ¿No se condena así, paradójicamente, a beber de su sed y nutrirse de su hambre? Las respuestas que estas cuestiones suscitan, acaban por dilucidar su actitud. Para el pintor moderno, *naturaleza* y *realismo* encierran un contenido idéntico en el momento actual, pues tanto en letras como en arte, el *realismo* no es otra cosa que el punto de perfección en que una técnica puede reproducir lo natural—el lenguaje, las formas, las acciones—con cierta exactitud, fingida sí, desde luego, pero en consonancia con los datos de una percepción normal.

La pintura moderna, por lo mismo, no puede fundarse en la naturaleza—base necesaria de toda construcción humana—, pues necesitaría caer en una retórica que desprecia. La repugnancia de lo natural que se advierte en esta pintura—cuando se la mira desde los cánones del arte clásico—, entraña solamente una repudiación de estos cánones, que el artista juzga, con razón, no tan falsos como estériles. En las condiciones de saturación a que ha llegado la técnica realista, este arte tiende espontáneamente a destruir la tiranía que lo estrangula en nombre de la realidad, y trata de oponerle un mundo poético—interior—,

que por ser irreductible a imágenes, parecía no poder transformarse en el objeto natural de la pintura. Le ha sido forzoso, para ello, crearse una técnica que le permite penetrar en el mundo de la poesía—en la sensación, en la angustia, en el sueño—, pero que está muy lejos aún de la maduración. Es una técnica imperfecta, no un *realismo* todavía, sino un *irrealismo*, como el de todas las escuelas *primitivas*.

Esta palabra nos da, por fin, la clave; ésta y una más: *revolución*. La pintura actual, considerada en sí misma, es un primitivismo; pero considerada desde el arte clásico es una revolución. Todo el arte moderno debe entenderse, según una expresión feliz de C. G. Jung (“Ulises” en la Revista de Occidente, Tomo XI, Núm. CXVI, Feb. de 1933) como una *destrucción creadora*, cuyo valor no se puede estimar, por lo tanto, sino teleológicamente, en función de su porvenir. Tal es el caso de toda revolución. En el futuro, paga su justificación con los frutos que la agotan, pero en el presente, como revolución, sólo exige las virtudes morales que hemos hallado dichosamente en este grupo de pintores mexicanos: audacia, sacrificio y desinterés.

LAS RESURRECCIONES MILAGROSAS

Por GENARO FERNANDEZ MAC GREGOR

EL hombre ha interrogado siempre a la religión, a la filosofía y a la ciencia, así fueren éstas rudimentarias, sobre el problema de su destino después de la muerte. Y conectándolo con él ha enfrentado otro que es el de la posibilidad de la resurrección de la carne, tanto en su aspecto uni-

versal, como en el particular de las resurrecciones milagrosas.

El Antiguo y el Nuevo Testamento relatan algunas.

Cuenta el Capítulo XVII del Libro Primero de los Reyes, que cuando Elías Thisbita se halla-