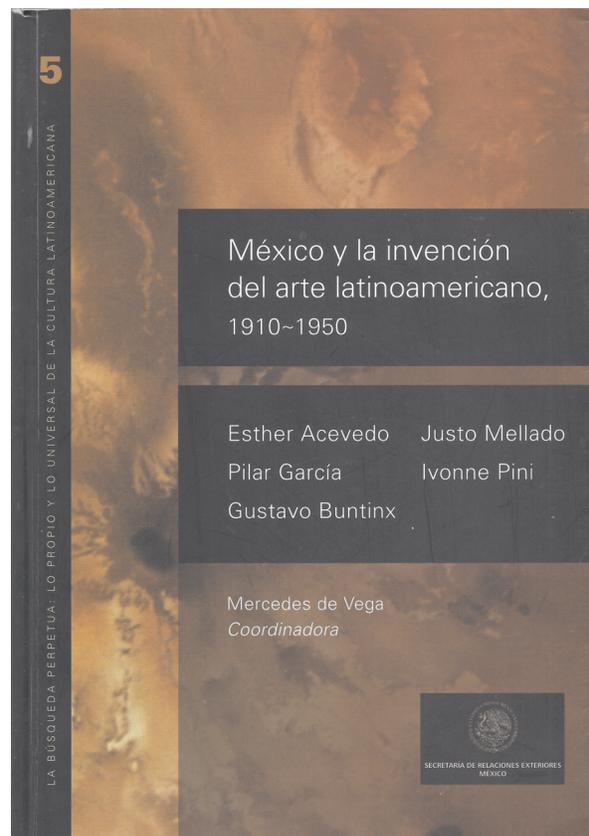


México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950

ESTHER ACEVEDO y PILAR GARCÍA
 (coordinadoras). México: Secretaría de
 Relaciones Exteriores, Dirección General
 del Archivo Histórico Diplomático.
 Serie La búsqueda perpetua: lo propio y
 lo universal de la cultura latinoamericana
 (Coord. Mercedes de Vega),
 vol. 5, 2011. 233 pp.

Desde que la Unesco inició a finales de la década del sesenta una serie de convocatorias a investigadores latinoamericanos para tratar en seminarios especiales diversos tópicos de la cultura del subcontinente, fuesen la literatura, las artes o las ideas, los interesados sobre tales temas han contado con fuentes valiosísimas para ponerse al día. Así salió la serie "América Latina en su cultura", publicada por Siglo XXI Editores a lo largo de la década del setenta. El volumen *América Latina en sus artes* (1974), tuvo como relator al crítico argentino radicado en París, Damián Bayón. Él mismo retomó la experiencia por iniciativa de la editorial española *Taurus* (1984), que incluye la arquitectura, y nuevos autores para un nuevo libro sobre *arte moderno en América Latina*. La parte referida a Venezuela la desarrollaron Alfredo Boulton y Roberto Guevara. Años antes (1977), Bayón se ocupó de recoger las deliberaciones entre artistas y críticos de un importante Simposio en Austin, convocado por él con motivo de una exposición de arte latinoamericano, bajo el título *El artista latinoamericano y su identidad* (Monte Ávila, 1977). Por su parte, el Centro cubano "Wifredo Lam" promovió la compilación monográfica *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (Unesco, 1992) con participación de investigadores y críticos de todo el mundo. Venezuela estuvo representada por un ensayo de Maria-



na Figarella. Por último, el volumen compilado por Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez para *Manuales Cátedra, sobre Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglo XIX y XX*, en 1997. Junto a estos textos son fuentes importantes varios libros-catálogos de varias exposiciones itinerantes entre Europa y América que enriquecen la interpretación con la adición de imágenes a todo color.

Dada la escasa circulación entre nuestros países de la bibliografía especializada, estos enfoques múltiples siempre se agradecerán, por cuanto no es frecuente que

las ponencias de los congresos de historia del arte se vean publicadas en conjunto. Con motivo de las celebraciones del bicentenario de la Independencia, varios países han estimulado la producción historiográfica. En Argentina, el Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires publicó el volumen *América Latina y la cultura artística italiana: Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana* (2010), bajo la coordinación de Mario Sartor, académico de la Universidad de Udine (Italia), y para el que me honro de haber contribuido. En Colombia, la Universidad Nacional, sede de Medellín, editó el volumen *200 años de independencia: Las culturas políticas y sus legados* (2011), con Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona y Francisco Ortega como editores académicos.

En México, habría que destacar dos contribuciones muy importantes por estas mismas fechas. La del Colegio de México, a través de la *Revista Mexicana* 237 (Vol. LX, No. 1, julio-septiembre 2010) dedicado a "Los Centenarios en Hispanoamérica: la historia como representación"; es decir, cómo cada uno de nuestros países conmemoró el primer centenario de la propia Independencia en 1910. Por Venezuela intervinimos dos investigadores: Luis Ricardo Dávila y mi persona. Por su parte, la Secretaría de Relaciones Exteriores, desde la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, ha destinado seis volúmenes al replanteamiento de diversos campos culturales de interés latinoamericano, con la colaboración de diecisiete especialistas de varios países, bajo la coordinación general de Mercedes de Vega. Los temas que abarcan son Diplomacia cultural, educación y derechos humanos; El pensamiento filosófico, político y sociológico; La literatura hispanoamericana; La música latinoamericana; Los medios electrónicos de difusión y la sociedad de información; y un volumen con diversa estructura y enfoque, *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950*. A pesar de haber sido todos los seis volúmenes sometidos a las mismas exigencias editoriales, por ejemplo, ninguno lleva imágenes o aparatos críticos, sino bibliografías comentadas, sólo éste representa un estudio múltiple sobre la proyección del arte mexicano en Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX, especialmente a raíz de los cambios sucedidos por la Revolución de 1910. Como se sabe, en el caso de México coincidieron dos celebraciones, la del Bicentenario de su Independencia (1810) y el Centenario de su Revolución (1910).

Para cualquier estudioso del arte latinoamericano no puede ser sino una fortuna el contar con un volumen más que agrupe visiones actuales sobre temas viejos, con enfoques novedosos y noticias inesperadas. So-

bre todo si el tal volumen es el producto de un grupo de investigadores ya reconocidos en sus respectivos países como gente rigurosa y de sentimientos latinoamericanistas, vale decir, que aun siendo cada uno de ellos especialista del arte de su propio país, pone ese conocimiento en relación con lo que sucede en la región o en el continente. El trabajo ha sido dividido en cuatro capítulos, el primero de ellos con el título "Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario", a cargo de las mexicanas Esther Acevedo y Pilar García, quienes fungen a la vez de coordinadoras del volumen. El segundo capítulo fue encomendado a la uruguaya Ivonne Pini y trata de "Tres perspectivas en la construcción de un arte nuevo: Colombia, Cuba, Venezuela". El tercer capítulo lo desarrolla el peruano Gustavo Buntinx sobre el tema "Los atavismos de lo andino: el travestismo cultural en el indigenismo peruano"; y el último y cuarto capítulo es redactado por el chileno Justo Mellado: "El efecto Siqueiros".

Mal se puede asumir este libro como un libro más sobre el arte latinoamericano, con participación de autores varios según los distintos países o regiones. En este caso nos encontramos ante una visión transversal del arte mexicano, que se hace presente con sus modelos y problemas en otros países, sea porque algunos intelectuales o artistas latinoamericanos se interesaron en la revolución mexicana, sea porque viajaron a México entre los veinte y los cuarenta; también intelectuales y artistas mexicanos –son los casos de José Vasconcelos, Carlos Pellicer, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera– que se hicieron presentes en Colombia, Venezuela, Cuba, Brasil, Chile, Uruguay, Argentina y Perú. A estos nombres se debe añadir otro, el del intelectual estadounidense, ferviente latinoamericanista, Waldo Franck.

Los enfoques van desde la historia y sociología del arte (Acevedo-García) hasta los análisis postmodernos del culturalismo (Buntinx), sin descuidar la nueva historia del arte que revisa fuentes primarias como las importantes revistas de vanguardias, la correspondencia de los autores, los manifiestos de época (Pini), o las revisiones historiográficas que no desmerecen otras fuentes como la política o la diplomática (Mellado). Al final de cada capítulo, por lineamientos editoriales como quedó dicho, los respectivos autores han comentado sus respectivas biblio-hemerografías. Este punto es de vital importancia para fundamentar cualquier investigación seria, y el lector agradece y toma nota para sus propias pesquisas.

En cuanto a una valoración particularizada de cada intervención, podría señalar que en el capítulo dedicado a México me complació ver por primera vez trata-

RESEÑA

México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950

do críticamente el tema de las diferentes etapas por las que pasa el muralismo luego de las primeras experiencias, digamos, “heroicas”, de los años veinte. Desde aquellos primeros murales inspirados en los ideales ateneístas (Ex Colegio de San Pedro y San Pablo, auditorio Bolívar del ex Colegio de San Ildefonso) hasta la irrupción de los temas revolucionarios para su celebración (Rivera) o para su dramatización (Orozco). Y cómo, ya en vías de institucionalización revolucionaria, su programación en las escuelas primarias revela una fuerte resistencia de parte de los artistas mayores, o en la experiencia de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), cuando la concurrencia de muchos pintores, incluso extranjeros, abarató la calidad de las realizaciones.

El mejor ejemplo de inconformidad de Rivera u Orozco con la experiencia simplemente pedagógica, es su indiferencia por el proyecto de decoración de mercado Abelardo Rodríguez; aun así, algunos de los participantes, que no vivieron la revolución, se las arreglaron para desviar algunos temas hacia los problemas políticos. Una nueva fase fue la inclusión de los murales en los museos, empezando el 1934 con el Palacio de Bellas Artes (Rivera, Orozco), luego el Castillo de Chapultepec en 1940 (O’Gorman, Siqueiros), hasta la experiencia modernizante del Museo Nacional de Antropología (1964), en donde se incorporaron unos noventa murales, con la participación de artistas como Leonora Carrington y otros jóvenes que no comulgaban con la tradición realista de la Escuela Mexicana. Muy justificada, por otra parte, la crítica a la proliferación de murales repetidores de fórmulas en cuanto edificio público existiera en provincia.

Pero en el punto en que el muralismo cruza las fronteras, por decir, la presencia de Diego Rivera y Orozco en los Estados Unidos, a más de destacar el diferente mecenazgo que se procura cada uno por separado (el primero: los grandes ricos, a pesar de su condición de comunista; el segundo: las instituciones universitarias, siendo anarquista), si bien al inicio hay una breve mención a la crisis económica estadounidense por el *crack* de la bolsa de Nueva York, las autoras no gastan una sola palabra sobre cómo el gobierno de Roosevelt tomó de su amigo el pintor George Biddle, la idea de encomendar murales a los artistas desempleados a raíz. Tampoco se dice que buena parte de la crítica al mural de Rivera en el Rockefeller Center es porque marginaba a los artistas nacionales.

Muy meritoria en cambio, la revisión de las revistas de grupos literarios como *Los contemporáneos* (1928), quienes, acusados de intimistas y apolíticos, contribuyeron a la valoración de la fotografía moderna de Tina Modotti, Edward Weston o Manuel Álvarez Bravo;

junto a sus contrarios los *Estridentistas* (1921-1927), que revelaron una forma moderna y dinámica de ver la ciudad. Otros temas tratados son los clásicos de la promoción del arte popular, las misiones culturales de Vasconcelos, las escuelas al Aire Libre. Las fuentes bibliográficas se apoyan en Fausto Ramírez, Renato González Melo, Alicia Azuela, Francisco Reyes Palma, además de archivos de diversos repositorios.

En el capítulo correspondiente a Colombia, Cuba y Venezuela, es notable el dominio que revela la autora sobre las relaciones de la vanguardia literaria y la artística, mejor desenvuelta en el caso cubano, donde revisa las publicaciones *Sociales* (1916), *Carteles* (1919) hasta llegar al Grupo Minorista (1923) y la Revista de Avance (1927-1930) que pone a valer un lenguaje moderno para abordar una cubanidad mestiza y mulata, con el liderazgo de intelectuales como Fernando Ortiz y Nicolás Guillén, y otros del grupo Minorista como Alejo Carpentier. Los artistas que destacan son Eduardo Abela y Carlos Enriquez. Los centros metropolitanos para los cubanos de la época serán París y México. Incluso se intentará desde zonas rurales, repetir la experiencia de la Escuelas al Aire Libre de origen mexicano. En el caso colombiano, Baldomero Sanín Cano y Germán Arciniegas quienes, a través de *Universidad* (1921-1922; 1927-1929), fungen de estimuladores de un arte nacionalista y abren la brecha a los *Bachúes* y luego a los artistas que bajo la influencia de México –como Luis Alberto Acuña o Rómulo Rozo– se atreverán a romper lanzas a favor de la presencia del indígena y sus mitos en la pintura y la escultura pública. A pesar de las críticas de una sociedad apegada a los cánones académicos hispanistas y de fuerte tradición católica, que veía al arte de manera idealizante y moralista, y juzgaban los temas sociales e indígenas como de influencia marxista, el arte colombiano se “colombianizará”.

Por último, en Venezuela, con una situación artística más moderna que la de Colombia, la autora pasa revista a algunas publicaciones de vanguardia como *Elite* (1925), que nunca estuvo “en abierta oposición a la dictadura de Gómez”, como ahí se afirma, y *Válvula* (1928), donde escriben Miguel Otero Silva, Guillermo Meneses y Arturo Uslar Pietri y no “Pietro” como varias veces aparece escrito. Están por un arte metafórico de inspiración urbano, ya circulante por América. Difícil imaginarse a un Manuel Cabré, líder del paisajismo venezolano, proponiendo, al lado de Francia, México como modelo a estudiar. Sin duda el interés por los temas nativistas, más allá del paisaje, se da desde los treinta pero será en los cuarenta cuando prolifere la competencia por lo social, la representación del mulato o del mestizo, los campesinos y

obreros, el campo abandonado. Breves referencias a Gabriel Bracho, de ascendencia siqueiriana, y a César Rengifo y Héctor Poleo, riverianos. Se menciona a Francisco Narváez pero nada especial se dice de él.

Por supuesto, para uno que ha investigado el tema, la presentación cojea al reducirse a la versión más simple del realismo social, sin mención alguna a otros artistas que buscaron, cada uno a su manera, dar con un arte nacionalista: Alejandro Colina y Pedro Centeno Vallenilla. Tampoco figuran los ideólogos. Un Gilberto Antolinez en lo indígena, un Ramón Díaz Sánchez en lo mulato. Aun así, es de agradecer a la autora su reseña de la presencia en Venezuela del poeta Carlos Pellicer en 1921, responsable de haber iniciado a su regreso a su país, una fuerte campaña contra la entonces dictadura de Juan Vicente Gómez, de la que se hará eco el rector de la universidad Nacional de México, el eminente filósofo José Vasconcelos. Un tema inédito en la historiografía venezolana.

La deficiencia de este subcapítulo se explicaría en la limitada bibliografía referida por la autora, pues más allá de Boulton y Juan Calzadilla, sólo parece defenderse con el aporte del chileno Nelson Osorio Tejada sobre las vanguardias literarias; pero desconoce la nueva historiografía, específicamente sobre el realismo social, debida a Simón Noriega, así como numerosa documentación de época que yo mismo he dado a conocer. Por parte de Colombia, donde trabaja y vive la autora, la información está muy actualizada, con autores como Álvaro Medina, David Bushnell, Miguel Ángel Urrego; y Cuba, con Eduardo Desnoes, Adelaida de Juan y Yolanda de Wood.

El estudio dedicado al indigenismo peruano es quizás, a mi parecer, el más brillante capítulo del libro, no sólo por el nivel de abstracción del lenguaje, entre la antropología, psicología social y semiótica, sino por la manera tan original de asumir como *leitmotiv* de su investigación el "travestismo". Analiza varios de los representantes máximos del indigenismo a través de la imagen que proyectan de sí en retratos ajenos o propios. Remontándose al pintor Francisco Laso, pasando por el escritor Abraham Valdelomar, para llegar al también pintor José Sabogal, al político Víctor Haya de la Torre o al fotógrafo quechua Martín Chambi. Todos son exhaustivamente estudiados en sus respectivas trayectorias, y delatados en su gusto de vestir un poncho indígena, un sombrero o una chalina, con lo que creen entrar en posesión de esa cultura que les resulta tan atractiva, la indígena, aunque la saben ajena, "otra". El mismo Chambi juega al doble travestismo, pues siendo indígena de origen, gusta retratarse de paltó y corbata o sobre una motocicleta de mar-

ca "Indian". Representa al indígena integrado a la modernidad, pero que no se avergüenza de su origen. Sería el "nuevo indio" que profetizara Uriel García, o del indigenismo indígena. Perú se encontraba en una encrucijada de influencias: las del sur, Buenos Aires, que predicaba lo cosmopolita, lo moderno; y la del norte, de México, que velaba por lo telúrico, lo atávico.

La revista *Amauta* (1926-1930), fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui, marxista e indigenista, es estudiada minuciosamente en su aspecto gráfico, en como ilustra artículos vanguardistas con imágenes que proporcionan datos realistas, indígenas, revolucionarios. La revista entra en relación con el mundo, a través de otras publicaciones, y proyecta el intento más desgarrador de conocimiento de la propia idiosincrasia. Sin embargo, el autor sostiene que antes que hablar de indigenismo como movimiento, se debe aceptar que fue ante todo un clima de la época pues no existió una doctrina única.

Otro tema que analiza deliciosamente el autor es la peregrinación hacia el Cusco, considerada fundamental para entrar en contacto con la esencia de lo andino. Advierte, sí, que a partir de la temprana muerte de Mariátegui (1930), se inicia un proceso acelerado de hiperestilización de lo indígena hasta llegar a la caricatura, convirtiéndose el arte indigenista en material exótico para coleccionistas norteamericanos. Pone el ejemplo de la cantante Yma Sumac con sus rutilantes y fantasiosos atuendos indígenas –que recuerda a Carmen Miranda para Brasil o El Indio Araucano del Paraguay– y la aparición de Walt Disney quien, convencido por Rockefeller, hace una gira de buena voluntad por América latina, de la cual surgirán dos películas de dibujos animados (*Saludos, amigos*, 1942; y *Los tres amigos*, 1943) con una visión simpática hacia nuestro continente, en aras de prevenir la influencia nefasta de las potencias del eje.

En su bibliografía figuran autores como Francisco Stastny, Mirko Lauer, Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden y Carlos Franco.

Por último, el único estudio centrado en una figura mexicana, cuya presencia fue siempre incómoda donde llegara, por su militancia estalinista. El pintor y político comunista David Alfaro Siqueiros estará presente en el Cono Sur entre los años 1929 y 1943, con idas y venidas por razones siempre políticas, aunque las disimulara en ocasiones con realizaciones artísticas. El autor ha aportado detalles de las escenas de recepción y rechazo que vivió en ciudades como Montevideo (1929), Buenos Aires (1933), Sao Paulo (1934), Chillán y Santiago de Chile (1940-1943). Si Vasconcelos tuvo problemas para que se

RESEÑA

México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950

aceptara el futuro predominio de la raza mestiza entre gente que era orgullosamente europeísta por ser hijos de inmigrantes; Siqueiros encontró también fuertes limitaciones por su deseo de una sociedad donde imperara una clase, la proletaria, por encima de las otras, ante una dirigencia política y económica muy atendida a sus privilegios.

Apoyándose en los más actuales estudios mexicanos sobre el personaje, el autor sostiene la triple función que siempre mantuvo en su vida: la del artista, la del político y la del agente policial que trabajara, aún expulsado del Partido Comunista de México, para el GPU entre 1934 y 1954, cuando pasa a llamarse KGB. Baste recordar que su llegada a Santiago de Chile ha sido gracias a la intervención del poeta Pablo Neruda, comunista él también, quien como Cónsul de Chile en México intercedió para liberarlo de la cárcel de Lecumberry donde estaba detenido por haber participado en un frustrado intento de asesinato de León Trotsky, vecino de Diego Rivera quien había a su vez asegurado el asilo del revolucionario soviético en ese país.

Más difícil seguir este último estudio en sus hipótesis de las supuestas deudas entre la teoría y práctica de la pintura de Siqueiros y la poesía del *Canto General* de Neruda, o entre las mismas y la obra literaria posvanguardista del brasileño Oswald de Andrade. Suponemos que será un tema a desarrollar en otro estudio aparte. Por ahora, se basa fundamentalmente en autores como Raquel Tíbol, Francisco Reyes Palma, Olivier Debrouse, Mary Carmen Ramírez, Gustavo Buntinx, Roberto Amigo, Héctor Olea, Renato González Melo, Gabriel Peluffo, Silvia Dolinko y María Cecilia Zuleta.

En las conclusiones, para quien ha leído atentamente los cuatro capítulos no resulta sino extraña la referencia solo al Cono Sur, cuando los autores han tratado también del área Andina y del Caribe. Este reduccionismo se explicaría porque, diplomáticamente, a México le golpeó mucho el que Chile, Brasil y Argentina se solidarizaran con Estados Unidos cuando éste invadió el Puerto de Veracruz, en 1914, en plena revolución. Y que todavía para los años treinta, cuando está Alfonso Reyes de embajador en Buenos Aires, dictando conferencias y mejorando la imagen del país –tal como lo revela Mellado–, la cancillería argentina prefiere, culturalmente, asegurarse intercambios con sectores eclesiásticos para contrarrestar la política anticlerical de Lázaro Cárdenas. Ya en la introducción, ha quedado establecido que en la relación con Chile, tres terremotos han dejado su huella mexicana: el de Chillán (1939), el de Concepción (1960): en ambas circunstancias, México aportó un mural (Siqueiros, González Camarena); y el tercero, el golpe militar de Pinochet (1973) que echó abajo el gobierno socialista de Salvador Allende, justamente cuando fue en esos tres agitados años –como bien lo recuerda Mellado– cuando la influencia del muralismo mexicano se hizo más presente a través de las Brigadas de Rayado Mural. Desde esa fecha hasta 1990 México mantuvo cortadas sus relaciones con Chile.

Un libro, pues, que a pesar del poco afortunado título –que rememora al de Edmundo O’Gorman, *La invención de América* (1958)– resulta sumamente interesante, denso y lleno de nuevas maneras de replantearse el arte mexicano en su proyección hacia América Latina durante la primera mitad del siglo XX.

Roldán Esteva-Grillet

Universidad Central de Venezuela