

Históricas Digital

Renato González Mello

"...un sentido asaz bárbaro:
Justino Fernández y los estratos
del nacionalismo mexicano"

p. 161-180

*Escribir la historia en el siglo XX.
Treinta lecturas*

Evelia Trejo

Álvaro Matute

(editores)

México

Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Históricas

2009

589 p.

(Serie Teoría e Historia de la Historiografía, 3)

ISBN-10 970-32-2281-1

ISBN-13 978-870-32-2281-0

Formato: PDF

Publicado en línea: 12 marzo 2015

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/escribir/historia.html>

DR © 2015, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México, D. F.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

...un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano*

RENATO GONZÁLEZ MELLO
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Taimado intento volver
a las edades de oro:
taimado no puede ser,
y dolientemente lloro
entre ansiar y merecer

ALFONSO REYES,
*Lamentación bucólica*¹

Ubicación

Justino Fernández, uno de los fundadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y de la historia del arte en México, nació en 1904 y murió en 1972. Este ensayo no se dedicará a su biografía ni a la interpretación de su extensa obra como historiador y crítico de arte. Revisará solamente uno de sus libros: *El arte del siglo XIX en México*, tal como se publicó en la segunda edición revisada de 1967. Se trata de una obra que comienza en las postrimerías del virreinato, narra la fundación, la decadencia, la refundación y el esplendor porfiriano de la Academia de San Carlos, dedicándose sobre todo a una de las artes plásticas —la pintura— y a un artista: José María Velasco.

Es posible que, a largo plazo, la obra más perdurable del doctor Fernández sea *Coatlícue, estética del arte indígena antiguo*.² Esa previsible supervivencia no se deberá a la lectura específica de aquel espléndido

* Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo I: El arte del siglo XIX*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, 256 p., es la edición aquí citada, misma que reproduce *El arte del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, 343 p., reimpresa en 1983. La primera edición: Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, pról. de Manuel Toussaint, México, Imprenta Universitaria, 1952, XXII-521 p., ils., comprendía el arte del siglo XX.

¹ Alfonso Reyes, "Lamentación bucólica", en *Obras completas*, 25 v., México, Fondo de Cultura Económica, 1955-1991 (Letras Mexicanas), v. 10, p. 21.

² Justino Fernández, *Coatlícue, estética del arte indígena antiguo*, pról. de Samuel Ramos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Filosóficos, 1954, 288 p., fotos (Ediciones del IV Centenario de la Universidad Nacional, xv).

monolito, en un campo de estudios en que las conclusiones se revisan todos los días. La buena fortuna del ensayo será resultado de su carácter de manifiesto estético, y de su inserción en el largo debate sobre la vanguardia latinoamericana. Una discusión que se pregunta hasta la fecha sobre la vigencia del programa bretoniano en el Nuevo Mundo encontrará ahí una parte de las respuestas, o, mejor aún, de las preguntas que ha intentado formularse durante ya seis décadas.³

En contraste, la elección para este volumen de un estudio erudito, dedicado al siglo XIX mexicano y a su pintura, puede parecer un error. Pero es precisamente su asumido carácter histórico el que vuelve interesante el libro. Justino Fernández fue, al final del siglo XX, el punto de referencia para una generación que se propuso expresamente no trabajar como él.⁴ Sin pretender descalificar esa rebeldía ni volver por los fueros de los abuelos, es necesario decir que faltó cumplir una tarea para que la ruptura historiográfica fuese siquiera posible: el examen cuidadoso de la historia que se pretendía abandonar. No será ésta la ocasión para hacer una interpretación que busque las motivaciones del historiador, dé cuenta de su universo intelectual o restituya su “cosmovisión”, una tarea de la que, por fortuna, sí existen antecedentes.⁵ El ensayo se limitará a preguntar qué era, para Justino Fernández, hacer “historia del arte”. Para el efecto, describirá las categorías de “estilo” (y decoro), “personalidad”, “sentido”, “nosotros”, así como el método usado por el autor para el análisis de las obras.

El estilo imposible

Para Justino Fernández, las formas eran concretas, eran visibles en cada obra, pero no era posible generalizarlas en “estilos”. Lo que él mismo llamaba el “sentido” de las obras estaba en el mundo de las ideas. Era

³ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 133 p., ils., discute la posibilidad de un “surrealismo” mexicano. Una crítica acalorada y excesiva en los textos de José Pierre y Lourdes Andrade para *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo: 6 de marzo-22 de abril 1990*, Madrid, Quinto Centenario, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1990, 346 p., ils. La polémica deberá remitirse, en todo caso, al prólogo de Alejo Carpentier para *El reino de este mundo*.

⁴ Véase, por ejemplo, Esther Cimet S., “El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”, en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Gobierno del Distrito Federal/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Nacional Autónoma de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, 358 p., fotos, p. 41-53.

⁵ Al respecto, puede verse Álvaro Matute, “La estética historicista de Justino Fernández”, *ibid.*, p. 55-72.

desconfiado de la noción de “estilo”, y prefería mostrarla siempre bajo la apariencia de paradojas y aporías. Por ejemplo, aseguraba de Juan Moritz Rugendas que “un clasicismo de fondo no le es ajeno, como tampoco falta en Delacroix” (p. 33); de una alegoría de Agustín de Iturbide se expresaba con desdén: “el mismo esfuerzo para lograr un sentido de majestad que fracasa; el mismo ideal clasicista” (p. 26); no así en un retrato anónimo de Morelos, al que reconoció genuinas cualidades neoclásicas, aunque “todo con un sentido asaz bárbaro” (p. 24); de un cuadro de Rebull aseguraba que “vino a ser algo así como la culminación de la escuela clásica mexicana, o tan mexicana como era posible que fuese” (p. 77); y dijo de Francisco Romano Guillemín que “adoptó el ‘puntillismo’, aunque no en la forma estricta de Seurat” (p. 161). Por eso en la introducción del libro lo que introduce es la duda: “si en verdad México *es* esencialmente barroco, como dicen” (p. 5, mi subrayado); y es que ya antes había dicho que “creer que el barroco es pura exaltación del sentimiento es tan equivocado como creer que el clásico es pura exaltación del intelecto [...]. El arte ha expresado lo uno y lo otro y lo uno o lo otro indistintamente [...] el barroco no puede menos de tener cierta estructura, a menudo clásica, y el clásico no puede menos de estructurarse según los dictados del sentimiento, a menudo barroco” (p. 4). El arte mexicano había expresado el drama de México “en todas formas desde entonces hasta nuestros días” (p. 12), y los pintores se habían agrupado en bandos ficticios: “Que unos fueran más ‘idealistas’ y otros más ‘realistas’, es cuestión de grados, pues todos eran ‘naturalistas’”. Así que Fernández se esfuerza en negar cualquier atribución estilística absoluta, y cancela de un plumazo los ensayos que hiciera José María Velasco con los recursos del impresionismo: “Con su manera más efectista —que no impresionista—” (p. 92); y más adelante, más aún: “mas no por haber vislumbrado Velasco posibilidades nuevas sucumbió a ellas” (p. 99).

Fernández aseguraba que esa inconsistencia era resultado de un eclecticismo medular en la conciencia mexicana, e invocaba en su apoyo un prólogo de Gaos a los Tratados de Gamarra (p. 7); pero el problema es más denso. La noción moderna de “estilo” supone la coherencia entre una forma de pintar, un momento histórico e incluso una ideología específica.⁶ Es una idea opuesta a la que propagaban el humanismo y las academias de arte, para las que el estilo había sido sólo uno: la perfección en el arte alcanzada, según Vasari, por Miguel Ángel.⁷ El estilo no

⁶ Meyer Schapiro, *El estilo*, trad. de H. Fuentes, Santiago de Chile, Universidad, 1962, 57 p. Véase también la ficha relativa a “Style”, en Jane Turner (editor), *The dictionary of art*, London/New York, Macmillan Publishers, 1996.

⁷ Véase la vida de Miguel Ángel, Giorgio Vasari, *Le vita de' piu' eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 2 v., Milano, Einaudi, 1991, v. 2, p. 880 y s.

cambiaba con la historia y no admitía denominaciones múltiples. El “gran estilo” era la pintura de historia cuando alcanzaba el tono de epopeya y el “decoro”: la disposición armoniosa de las figuras, su dibujo proporcionado y una narración ajustada a la verdad histórica.⁸ El neoclasicismo dictaba la subordinación a una norma, y así ocultaba la expresión histórica genuina. Rafael Ximeno y Planes había pintado “los tipos del pueblo mexicano vistos con gafas clásicas” (p. 4); el retrato de Morelos ya mencionado estaba “delineado con maestría y seguramente idealizado” (p. 24); y en *El descubrimiento del pulque*, de José Obregón, “lo más notable es la incongruencia de los tipos étnicos indígenas, que la idealización clasicista trastocaba en helénicos” (p. 63). Pero para el caso, Fernández juzgaba que cualquier estilo, y no sólo el estilo neoclásico, exigía la misma subordinación y falseaba la expresión histórica propia de un momento, o la interpretación de las obras de arte.

La opinión de Fernández apela a uno de los mitos de la cultura latinoamericana en el siglo XX: la expresión de la realidad, que requiere desembrazarse de los estilos europeos importados. La cultura decimonónica fue cuestionada en todo el continente por su dependencia de los estilos modernos. Las novedades latinoamericanas se presentan bajo la forma de la independencia cultural y, al mismo tiempo, de un supuesto naturalismo. Es así como José Ferrel, en un prólogo al *Tomóchic* de Heriberto Frías, declara que “Nuestros tipos literarios son la falsificación más grosera del tipo europeo, regularmente del francés”.⁹ Una opinión sobresaliente, habida cuenta de que también *Tomóchic* parece haberse inspirado en *La debacle*, de Zola.¹⁰ En 1948, Alejo Carpentier asegura que el proyecto surrealista sólo tiene sentido en América Latina, desautorizando a los vanguardistas franceses que, “a fuerza de querer suscitar lo maravilloso [...] se hacen burócratas”.¹¹ Incluso Mario Vargas Llosa aseguraba, todavía en la embriaguez del *boom*, que el novelista latinoamericano “está siempre dispuesto a hacer suyos los temas, las técnicas, los estilos del novelista europeo, y [...] permanece ciego, o poco menos, frente a su propia realidad”.¹² La acusación de afrancesamiento, o bien el presunto autoritarismo de los estilos modernos, fundamenta un proyecto de descolonización

⁸ Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, 151 p., ils. Véase también la ficha relativa a “Grand Manner”, en Turner, *op. cit.*

⁹ Cit. por Mariano Azuela, *Cien años de novela mexicana*, México, Andrés Botos, 1947, 226 p., p. 117.

¹⁰ Así lo argumenta Antonio Saborit, *Los doblados de Tomóchic (Ensayo literario)*, México, Cal y Arena, 1994, 229 p., ils., retratos.

¹¹ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo. Los pasos perdidos*, México, Siglo XXI, 2000, p. 14.

¹² Mario Vargas Llosa, “La novela latinoamericana”, en Ricardo y Agnes Gullón, *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, 318 p. (Persiles), p. 113-114.

que va por los fueros de la realidad (aunque la realidad no es materia de consenso). El caso de Fernández es distinto. Lo que se opone a los estilos, artificiosos, coloniales y todo, no es sólo la realidad; es sobre todo la personalidad de los artistas.

La personalidad y el carácter

Si el estilo era una fantasía, la personalidad, en cambio, era una realidad que procedía de la naturaleza misma de las cosas. La personalidad dictaba las reglas que el estilo sólo podía proponer sin éxito. “[Pelegrín] Clavé tenía eso que se llama personalidad, tanta que se le pasó la mano al imponerla a sus discípulos” (p. 57), y contaba además con un “carácter organizador y estimulante” (p. 64). Su rival, Juan Cordero, fue a Roma y “desenvolvió su personalidad con nuevo estilo”. (p. 66); en el retrato que este último pintó de Dolores Tosta pueden verse “su personalidad, su carácter, brincando fuera de las suavidades académicas” (p. 69); su personalidad era “inconfundible” (p. 71). Y si los estilos aspiran precisamente a confundir las personalidades, Cordero “extremaba las audacias de su propio temperamento [...] las exageraciones, las violencias que introdujo [...] en la pintura académica clasicista respondían a su temperamento” (p. 71); y “lo que no podía menos de fallarle fue su intento de conciliar su carácter con el género de expresión en que se metió, porque el clasicismo no se prestaba” (p. 74). Los discípulos de Clavé enriquecieron la pintura mexicana “por sus obras y sus personalidades” (p. 75); José Salomé Pina no era muy original, “pero, sin duda [...] tenía personalidad” (p. 75); “por sus formas artísticas, Ruelas entra en el ‘modernismo’, pero de una manera muy personal” (p. 151). Por su autorretrato, podía pensarse que Eugenio Landesio “fue a no dudarlo, un alma grande y buena” (p. 82); por eso “supo dar un sello personal a sus obras” (p. 84). Y entre sus alumnos, “la personalidad de Salvador Murillo es evidente en dos cuadros a lo menos, que no son sino *Árboles*; personalidad, digo, porque son distintos de la producción del maestro y los otros discípulos” (p. 84). Su admiración por Velasco lo llevó a ser más claro: “El valor, como siempre, no está en el ‘cómo’ ni en el ‘qué’ de la expresión, sino en el ‘quién’” (p. 93).

La “personalidad” era la herramienta principal de su crítica, incluso en aquellas tareas minutas para las que otros especialistas prefieren a veces recurrir tanto a los documentos escritos como a la noción de “estilo” (me refiero a la atribución de autoría, el fechamiento y otros deberes del anticuario). Ello hace interesante lo que asegura del retratista José María Estrada:

Unos de estos retratos llevan el nombre del artista, otros no, pero a menos de ser ciego, puede verse que son de la misma mano; sin embargo, hay uno de ellos, el de doña Jesús Suárez de Garay que está firmado por José María Zepeda, no obstante ser, para mí, un Estrada cabal. Pues bien, aquí empieza a aparecer el problema del nombre [...] el cual se complicará cuando encontremos otros cuadros también, sin duda, de la mano de Estrada, y firmados por José María Zepeda de Estrada; ¿qué pasa, pues? ¿Se trata de tres pintores, de dos, o de uno? Decía antes que es problema de nombre, porque el carácter, la calidad y detalles de las pinturas son de una sola mano [p. 107].

Heinrich Wölfflin, quien propuso una noción de “estilo” rigurosamente formalista, aspiraba a “la historia del arte sin nombres”.¹³ Justino Fernández no podía serle más opuesto: “dejémonos de andar por las estratosferas de los conceptos sin nombres personales y vengamos a ver cómo y qué expresaron los artistas” (p. 138).

Hay una contraposición casi axial entre estilo y personalidad. La personalidad y el carácter traicionan el estilo, lo subvierten y acaban por escapar de sus constricciones.

El sentido

“Estilo” y “personalidad” articulaban lo que se decía sobre las obras. La noción de “sentido” es más compleja, organiza una buena parte del relato y exige una breve explicación. El “sentido” era, para Justino Fernández, el sentido de la historia; la palabra era, por lo tanto, una forma anfibológica de referirse a la racionalidad histórica. Por eso, como prolegómeno de los capítulos que dan cuenta de lo hecho después de la Independencia, juzgó necesario...

Tener presente la situación del arte en Europa en la primera mitad del siglo XIX, no sólo por hacer evidente un contraste, no por las relaciones de espíritu y de forma que pudiera tener el arte europeo con el de México por esas décadas, sino sobre todo porque sin ello no se tendrá cabal idea del sentido de nuestras expresiones artísticas de la segunda mitad del siglo, que constituyen la parte más importante de esta historia [p. 20].

El sentido es la racionalidad que trasciende el momento histórico concreto, incluso trasciende épocas enteras. No puede equipararse con los

¹³ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, trad. del alemán por José Moreno Villa, Madrid, Calpe, 1924, 323 p., ils.

estilos históricos porque su tiempo es más prolongado y trascendente. Por eso “el clasicismo pasó junto a [Goya] y siguió triunfante, sin fijarse en sus pinturas de San Antonio de la Florida [...], principio de todo un nuevo sentido de arte monumental moderno” (p. 21). El “sentido” es la dirección de la historia misma. Los retratos de factura “popular” se hicieron, en la primera mitad del siglo XIX, para pintar a los héroes. “Ese sentido histórico de la pintura popular se agudiza, y expresa como temas propios los acontecimientos del primer imperio” (p. 35). Y naturalmente, la noción de “sentido” no puede confinarse a los límites de las artes: es lo que articula a las artes con el resto de las expresiones históricas: “México nació, pues, desde el pensamiento del siglo XVIII, bajo un signo de sentido liberal” (p. 37). Ese movimiento general de las cosas explicaba, desde su punto de vista, el derrotero que habría de tomar la pintura mexicana a largo plazo. Pelegrín Clavé, al decorar la cúpula de La Profesa, “dio una dirección a la pintura en México” (p. 60). El “sentido” es entonces un sinónimo de la Razón, y así lo usa a veces Justino Fernández, como cuando asegura que Velasco “supo ser finamente ‘exótico’ y ahí está su mexicanismo, su valor original, que sólo un espíritu tan equilibrado como el suyo podía manejar con buen sentido” (p. 103). Es una teoría muy vieja la que aparece aquí: la del equilibrio entre la razón y las pasiones. El “sentido” es el gozne entre el estilo, la personalidad y la Razón histórica. Resume esos tres términos difíciles de conciliar bajo una metáfora de dirección. El sentido es un vector que se pone en movimiento bajo la presión de fuerzas contrarias.

Todas las tentativas de romper con la tradición, todas las ansias por ver expresado lo propio, de renovar la expresión en el arte y de que las visiones subjetivas fuesen patentes, todo el sentido crítico antitradicionalista y liberal tiene su culminación y expresión más alta en el tiempo con Posada [p. 205].

Además de lo ya dicho, la noción de sentido sintetiza tres oposiciones importantes: la que hay (debemos decir la que va) entre el arte popular y el arte culto, la que divide al arte puro del arte impuro, y la mucho más relevante, para los fines de este ensayo, que hace de la crítica y de la historia del arte motores de la misma historia.

El artista popular se expresa armónica, bellamente y por lo tanto es capaz de producir una emoción, mas si es genuino, ni sabe dónde, en qué tiempo histórico, está situada su expresión, ni si renueva algo, ni si está expresando tiempo alguno [...]. El artista, a secas, está situado, es consciente de ser continuador o renovador, su gusto cultivado forma parte de la síntesis de su conciencia histórica” [y nunca al revés, p. 105].

Esta división, medular para el pensamiento occidental, ha sido criticada en las últimas décadas con toda justicia. Presenta la identidad de clase como un problema de jerarquía, le atribuye a otro la ausencia absoluta de toda conciencia de la historia, amén de considerar, en forma totalmente injustificada, que esa conciencia sí existió o existe en cualquier artista occidental.

Pero consecuente con el pensamiento modernista, Fernández también asegura que el arte “puro” se caracteriza por la misma ausencia: por la falta de conciencia histórica.

No hay sino gran arte, llamado así por la riqueza y amplitud vital de sus significaciones, y arte en sentido más limitado, el llamado ‘arte puro’, formalista y decorativo [...]. Con esto no quiero decir que los juegos de salón dejen de tener sentido en lo absoluto; también la vida requiere eso, que puede ser muy bueno, pero es intolerable admitir la supremacía de la pirueta bella, heroica a su manera, frente a la belleza suprema de la actitud heroica que canta épicamente las epopeyas de un pueblo” [p. 39].

A fin de cuentas, el “sentido” era la función de dos parámetros, de dos variables, donde una de ellas estaba fijada de antemano: “hay épocas históricas en que uno de los dos cobra mayor sentido: el llamado [arte] puro cuando se trata de expresar las fugas a otros mundos imaginarios o al mundo de las realidades ideales y el llamado ‘impuro’ cuando se trata de expresar las realidades vitales, con ideales y todo” (p. 39).

No es ajeno a lo anterior que Justino Fernández quiera elidir, entre otras muchas divisiones, la que separa a la crítica de la historia del arte. “Crítica e historia del arte no pueden marchar separadas, aunque la primera ofrezca, a veces, trocitos de la historia finamente vistos, o aunque la segunda pretenda, como antes pretendió ser, puramente factual, descriptiva o consignadora de hechos” (p. 129).

Y con más contundencia: “la crítica, que es un sentir y saber históricos” (p. 105). Que divida con tanto aplomo arte puro e impuro, arte popular y arte a secas, contrasta con su negativa a dividir crítica e historia del arte, que habría sido la consecuencia lógica. Sin una definición explícita del “objeto” artístico, Fernández subsume la crítica en la historia del arte.

En todos los casos, el “sentido” va del estilo a la personalidad, del arte popular al arte “a secas”, del arte “puro” al “impuro” y de la “crítica” a la “historia” del arte. De un lado el estilo, el arte popular, el arte puro y la crítica de arte; del otro la personalidad, el gran arte (necesariamente impuro) y la historia del arte. De un lado la vanguardia, con su interés por lo “primitivo”; del otro, la tradición y la academia. De un lado la búsqueda formal del siglo XX; del otro, su imposibilidad y presunta intrascendencia. De un lado el crítico de arte, liberal y abierto a nuevas

corrientes; del otro el historiador, no menos liberal, y por lo mismo reuente a ignorar la corriente principal que se suponía en la historia mexicana. Fernández reconoce distintos grados de oposición (y de realidad) entre todas esas categorías; pero en todos los casos supone que una racionalidad superior, el “sentido”, resume y da cuenta de diferencias que no son irreconciliables. La personalidad lucha por aparecer en el estilo, llena de carácter, colérica y violenta; la impureza de la vida aparece en el arte puro, pese al esteticismo de la modernidad, y aparece con violencia; la historia del arte hace presencia, escandalosamente, en la crítica de arte: “las exageraciones, las violencias que Cordero introdujo” (p. 71) “no se le podía hacer tanta violencia a Rafael” (p. 75). Es la naturaleza abriéndose paso entre los andamios de la Ilustración. La noción de sentido era dramática, y eso permitía la narración histórica.

Esta compleja trigonometría del “sentido”, esta gran construcción nacionalista y racionalista, es también el telón que oculta un vacío. Porque todo lo anterior sólo podría dar cuenta elípticamente del “objeto” al que se iba a llegar después de tantas sumas y restas. No hay, en *El arte del siglo XIX*, una noción explícita de “obra de arte” o de “objeto artístico”. Semejante ausencia, en un arquitecto que había colaborado en un par de extensos catálogos de monumentos coloniales,¹⁴ y que había escrito ya su estupendo ensayo sobre Coatlicue, no podría atribuirse al azar o a la inconsistencia teórica. La historia y la crítica de arte tienen que ver con un vacío generado por todos los discursos. La historia del arte intenta mostrar, en el objeto artístico, que la conciencia racional tiene un correlato material, definido y tangible: un drama cartesiano que enfrenta al yo con el mundo. La obra de arte, cuidadosamente definida, descrita, delimitada por los estudiosos, hace las veces del mundo en general. La historia y la crítica de arte son una mitología de la modernidad: el objeto materializa todo lo que el sujeto autosuficiente anhela, piensa y goza. Si en el caso de Justino Fernández no es así, se debe a que el sujeto de su historia no es el “yo” omnipotente del Romanticismo y de las vanguardias. El libro entero habla de un sujeto distinto: habla de “nosotros”.

¹⁴ *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo. Formado por la Comisión de Inventarios de la Primera Zona 1929-1932*, 2 v., ingeniero en jefe Luis Azcué y Mancera, introd. de Manuel Toussaint, recop. de Justino Fernández, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1940-1942, planos, esquemas, mapas, fotos, láms., y *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Yucatán*, 2 v., ingeniero en jefe Luis Vega Bolaños, reseña histórica y notas de J. Ignacio Rubio Mañé, investigaciones históricas de José García Preciat, estudio etimológico de Alfredo Barrera Vázquez, recop. de Justino Fernández, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1945, ils., planos.

Nosotros

¿Quién es nosotros? Justino Fernández había concluido su Orozco, forma e idea con un capítulo titulado “mi idea de Orozco”.¹⁵ En casi todas sus obras anteriores había establecido con absoluta precisión sus coordenadas intelectuales, adoptando la primera persona con aplomo. Pero en *El arte del siglo XIX* no aparece el “yo” por ninguna parte. Del cuadro de Clavé, *Locura de Isabel de Portugal*, asevera que “El conjunto ahora nos parece teatral” (p. 57); de la pintura al fresco dice ser una “tradición, que teníamos desde el siglo XVI” (p. 59); de la oposición entre Pelegrín Clavé y Juan Cordero dice que se articulaba con la política “que ha ido unida al arte en nuestro país, en una forma o en otra, desde principios de la pasada centuria” (p. 60); de las bacantes de Santiago Rebull en el Castillo de Chapultepec, que “ciertamente no producen la admiración que causaron en su tiempo y es que ellas y nosotros no somos los mismos de entonces” (p. 77); y al referirse al eclecticismo mexicano, lo llama “nuestro íntimo drama”. Es un “nosotros” nacionalista, que perfila una “comunidad imaginada”¹⁶ con un sentido de la historia. “Nosotros” no sólo se opone a “ellos”; también es un tropo para expresar asombro por el paso del tiempo.

“Nosotros” y lo demás no sólo se opone a “ellos”; también da cuenta de la historia universal. El Palacio de Minería “no sólo rivaliza sino que supera, por la grandiosidad y refinamiento de sus proporciones, a otras obras semejantes dentro del movimiento neoclásico universal” (p. 3). “Nosotros” es el sitio desde donde se observa esa modernidad internacional. Velasco es el primero en comprenderlo: *El valle de México*, que desde él queda incorporado a la ‘geografía artística’, como dicen [ellos], y con él México entero vinculado a la historia del arte del mundo moderno” (p. 103). Y es aquí, en la configuración del sujeto que conoce, donde se perciben las más fuertes resonancias del historicismo: “En la cultura mexicana del siglo XIX el arte tiene la intención de expresar propiamente el ser sí mismo, mas era un ser que quería ser como Europa; el arte tiene el sentido de vía de acceso a la cultura universal; de hecho se logró lo propues-

¹⁵ Justino Fernández, *José Clemente Orozco, forma e idea*, México, Librería Porrúa, 1942, 214 p., fotos.

¹⁶ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 315 p. (Popular, 498), p. 22: “Me parece que se facilitarían las cosas si tratáramos el nacionalismo en la misma categoría que el ‘parentesco’ y la ‘religión’, no en la del ‘liberalismo’ o el ‘fascismo’. Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”.

to, pues la obra de Velasco hizo entrar a México, con originalidad y novedad, en el concierto del arte de las naciones más cultas” (p. 209). Es por eso que Velasco “tuvo por costumbre y por orgullo al firmar algunas de sus obras [...] agregar la palabra ‘mexicano’”; por un afán de que “sus buenos éxitos se apuntaran más bien a su país que a él mismo” (p. 90). Pero ya no es un “nosotros” el que se expresa aquí, a fin de cuentas concreto y específico. El nacionalismo de Justino Fernández se atiborra de categorías metafísicas: México, las naciones más cultas, originalidad y novedad, la cultura universal, Europa, el arte. Así que “nosotros” no se opone frontalmente a “ellos”, pareciera que les sirve de antesala, de exordio.

“Nosotros” es una palestra retórica: el sitio desde el que se dirige el discurso. “Nosotros” es más restringido que “nosotros, los mexicanos”; pero también más amplio que “nosotros, los historicistas”. Los pasajes citados hacen pensar en Edmundo O’Gorman y José Gaos, con quienes Fernández compartía no pocas vivencias, proyectos e ideas. Pero el “nosotros” más poderoso tiene otro ámbito. El clasicismo, dice Fernández, tuvo el afán de “abandonar las viejas tradiciones y aun de negar su *pasado inmediato*, para convertirse en definitiva a *la modernidad* [...]. Es bien significativo [...] que México lo aceptase, sirviéndole de símbolo renovador, y que lo aceptase con una furia tal como para destruir innumerables obras barrocas, en su deseo de destruir el *pasado inmediato*” (p. 5, el primero y el último subrayado son míos). La alusión es transparente, por así decirlo. Se refiere a un ensayo de Alfonso Reyes: “Pasado inmediato”.¹⁷ Pero ése fue el título que Reyes le puso en los años cuarenta, cuando sacó del cajón un viejo ensayo de 1914, y lo reescribió. El título del primer ensayo era “Nosotros”. Y la revista donde se publicó tenía el mismo título: “Nosotros”.¹⁸

En “Pasado inmediato”, Reyes puso las bases para la historia oficial de la cultura mexicana. Propuso que la generación del Ateneo de la Juventud había sido, con todo y sus compromisos con el “Antiguo Régimen”, precursora intelectual de la Revolución Mexicana. Un cataclismo social que, como Fernández pensaba de la pintura, “brotó de un impulso mucho más que de una idea”.¹⁹ Y no se puede pensar que Reyes se equivocara, aunque no se esté de acuerdo con él. Su afirmación es la conciencia de que era él, Alfonso Reyes, quien procuraba racionalizar eventos

¹⁷ Alfonso Reyes, “Pasado inmediato”, en Alfonso Reyes, *Obras...*, v. 12, p. 433-478. El ensayo se publicó en el libro del mismo título, en 1941, por El Colegio de México, aunque se escribió en 1939. Sin embargo, era la reelaboración del texto que se menciona en la siguiente nota.

¹⁸ *Savia Moderna, 1906; Nosotros, 1912-1914*, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 680 p. (*Revistas Literarias Mexicanas Modernas*), p. 620-625. El ensayo se publicó en marzo de 1914.

¹⁹ Reyes, “Pasado inmediato”, p. 185.

que, en su momento, habían sido difíciles de comprender y, al mismo tiempo, de evadir:

El país, al cumplir un siglo de autonomía, se esfuerza por llegar a algunas conclusiones, por provocar un saldo y pasar, si es posible, a un nuevo capítulo de su historia. Por todas partes se siente la germinación de este afán. Cada diferente grupo social —y así los estudiantes desde sus bancos del aula— lo expresa en su lenguaje propio y reclama participación en el fenómeno. Se trata de dar un sentido al tiempo, un valor al signo de la centuria; de probarnos a nosotros mismos que algo nuevo tiene que acontecer, que se ha completado una mayoría de edad.²⁰

Eran muchos los paralelismos posibles entre Justino Fernández y Alfonso Reyes. El que más me interesa por lo pronto es biográfico. Los dos eran hijos de distintos secretarios de Estado porfirianos: Justino Fernández del de Justicia e Instrucción Pública (1901-1905, y sólo de Justicia entre 1905 y 1911) y Bernardo Reyes del de Guerra y Marina (1900-1902). Los dos tenían, sobre su padre, una memoria problemática. Bernardo Reyes murió durante la Decena Trágica, y la memoria oficial de la Revolución siempre señaló que murió intentando derrocar al presidente Madero. El duelo de Alfonso Reyes pasa por Ifigenia Cruel, pero fue en “Pasado inmediato” donde hizo cuentas con el Antiguo Régimen.

Justino Fernández dispersó en sus textos un dibujo contradictorio; pero no de su padre, sino de la herencia y la legitimidad. Así, describiendo el paisaje de una hacienda, se permite la nostalgia: “es el México entre burgués y aristocrático de nuestros abuelos, optimista y, en términos generales, feliz” (p. 83). Y para que la pintura popular hubiera sido “una auténtica expresión de la vida de nuestros abuelos”, le habría hecho falta “la política del tiempo que al parecer no tenía interés ni cabida en la intimidad de la vida burguesa y religiosa” (p. 112). Hace, como ya indiqué arriba, una argumentación importante sobre José María Estrada: “cabe pensar que este bueno de José María firmaba sus obras indistintamente con el nombre paterno, el materno o con los dos unidos; es posible que el nombre sea de abolengo ilustre, por lo de que enlaza al Zepeda con el Estrada y que por razones democráticas, muy a tono con el tiempo, el pintor usase el último solamente y sólo de vez en cuando, *por olvido o por alguna circunstancia*, pusiese completo su nombre” (p. 107, mi subrayado). De Hermenegildo Bustos asegura que “es, y a mucha honra, un hijo del pueblo” (p. 109). En cambio, Daniel Dávila no pudo aprovechar una beca en Roma “por la muerte de su señor padre” (p. 114). Esta obsesión dispersa, por así decirlo, por las relaciones filiales, se orienta

²⁰ *Ibid.*, p. 182-183.

también a la descripción del discipulado. Fernández le otorga gran importancia a este método clásico de la pedagogía, y así, entre Eugenio Landesio y José María Velasco, “El cariño de maestro a discípulo se convirtió en amistad, que cultivaron ambos mientras la vida se los permitió” (p. 85); y ya sabemos que a Clavé “se le pasó la mano” al imponer su personalidad a sus discípulos (p. 57). Hermenegildo Bustos, en cambio, “hijo del pueblo”, fue también “autodidacta” (p. 109). Y en fin, comentando el rechazo decimonónico por el virreinato: “El siglo XIX desconoció a sus padres” (p. 45).

Esta retórica de la legitimidad y la herencia paterna queda trenzada con una crítica de la academia. Su comentario a la pedagogía de Landesio parece la descripción de una cárcel:

todos los géneros catalogables se pintaban de acuerdo con ciertos principios; nada de andar haciendo cosas al azar, ni a dejar la intuición, los sentimientos o la imaginación sueltos como cabras por el monte; no, el intelecto, la razón, lo tenía todo experimentado y previsto; se necesitaba ser muy ducho, por una parte, para ser original, y por la otra, muy inhábil o muy tonto para fracasar rotundamente, si es que el estudiante se atenia a los principios, a las reglas y a los consejos del maestro [p. 83].

Por eso resulta muy significativo que le atribuya “personalidad” a los cuadros de Salvador Murillo “porque son distintos de la producción del maestro” (p. 84); y que Velasco, después de pintar *Un paseo en los alrededores de México*, fuera “sin duda un maestro. Se había ganado por las buenas el paso de discípulo a amigo de Landesio” (p. 86); y a pesar de eso, condenado a una suerte de esterilidad: “Velasco no tuvo consecuencias importantes, ni las podía tener, porque resumió su tiempo en forma tan cabal y precisa que lo que había de venir después era otra vida, otra expresión en el arte” (p. 103). ¡Es el siglo XX el que desconoce a sus padres!

Cuando Ruelas murió, en 1907, todos sus amigos y colaboradores de la *Revista Moderna* escribieron sobre él y su obra, pero entre todo lo impreso, un artículo de Alfonso Reyes titulado: “Julio Ruelas subjetivo”, da la clave del paso de un tiempo a otro, de un nuevo concepto del arte en pugna con el pasado. [...] Que Alfonso Reyes señalara oportunamente el sentido del arte nuevo, la conciencia de que las visiones subjetivas son la radical realidad, en contra del supuesto objetivismo con que antaño se pretendió juzgar el arte, es muestra de que los tiempos eran otros, pero pocos lo comprendieron así, Reyes fue uno de éstos. El siglo XX estaba claramente a la vista [p. 192].

Y todo eso está muy bien: resume el sentimiento de trascendencia histórica que se atribuyeron las elites intelectuales de la primera mitad

del siglo XX. Pero ese subjetivismo no lo es del todo; se origina en un “nosotros” tan vasto, tan ambicioso, tan sobredeterminado por la ideología, que el sujeto naufraga en las tormentas que pretende remontar. Justino Fernández no explicitó su noción de “objeto” y “obra de arte”. Tampoco le dio lugar a la noción de “sujeto”. La división entre “sujeto” y “objeto” desaparece entre estilos que no existen, personalidades desorbitadas, un aplastante sentido de la historia, elites que sé que se sueñan descendientes de un linaje imaginario. Son los hijos de la nada, herederos de la catástrofe y la guerra. Es por eso que Fernández destacó, entre todos los géneros de la pintura académica, el paisaje; y es que, como dijo a propósito de *El valle de México* de Landesio:

¿Es un paisaje de historia? Sí, en cuanto a que en él hay elementos urbanos y figuras humanas —*el hombre está ausente*—, pero son accidentes o elementos de caracterización; no es pintura de historia en sentido estricto del siglo XX; la intención dominante es la grandeza del valle, con sus dos centinelas en último plano: los volcanes. Por lo demás, ya sabemos hoy día que todo paisaje es histórico; las distinciones del siglo XIX no tienen sentido, pero lo tuvieron en su tiempo [81, mi subrayado].

El desplazamiento es bastante claro. La pintura de historia, no la de paisaje, fue el género mayor de las academias. Al postular la supremacía del paisaje Fernández coincidió con Carlos Pellicer, que le atribuyó a dicho género la síntesis del drama mexicano, la superación de un neoclasicismo superficial y, en su caso, la comunión con el creador.²¹ La obra de Fernández es completamente laica, pero el discurso es semejante. Ahora bien: si el “objeto” se oculta detrás del carácter; si el “sujeto” se esconde detrás de “nosotros”; el “sentido”, la razón histórica que otorga trascendencia y legitimidad, pone entre paréntesis a la propia historia. El paisaje es un escenario que permite toda clase de meditaciones; Fernández se empeña en que sea “de historia”, y con ello aspira a que el escenario se convierta en protagonista. Esto merece una explicación.

Método

El arte del siglo XIX es un libro de historia del arte. Lo es porque está hecho de descripciones e interpretaciones de obras de arte. Fernández no

²¹ Carlos Pellicer, *Carlos Pellicer: textos en prosa sobre arte y artistas*, edición y notas de Clara Bargellini, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Museo de Arte Moderno, 1997, 136 p. Véase sobre todo la introducción al libro “La pintura mural de la Revolución Mexicana”, p. 71: “La creación entera suscitó en él la idea de Dios”.

hizo explícita su noción del “objeto”; pero los cuadros eran su punto de referencia, y la descripción de los mismos es lo que da cuerpo a su obra. Tenía, por lo tanto, un orden preciso para su descripción y análisis. Cuando se trataba de pintura de historia, comenzaba desde luego por la narración de la historia, como en *El descubrimiento del pulque*:

Aquí sí que podemos hablar en términos occidentales y llamar “sala del trono” al escenario en que el “emperador” azteca se encuentra, sentado en su gran sillón, con manto, corona y con una flecha por cetro; frente a él la “princesa” o la “reina” Xóchitl, acompañada de su padre, quizá, y seguida de algunas esclavas, presenta en sus tiernas manos, al “monarca”, una jícara con el néctar maravilloso, extraído de la penca de maguey, que trae por muestra; los cortesanos, viejos y jóvenes a ambos lados del “monarca” son testigos del suceso [p. 63].

Y en completa consonancia con las nociones humanistas sobre la pintura, Fernández se preguntaba en seguida sobre el decoro de la representación, esto es sobre su apego a la verdad:

Lo más notable es la incongruencia de los tipos étnicos indígenas, que la idealización clasicista trastocaba en helénicos [...]. Academismo en la composición, en el dibujo, en la concepción toda y clasicismo en los tipos principales, combinados con los propiamente indígenas, hacen de este cuadro un precioso documento de la visión histórico-artística del siglo XIX del mundo antiguo indígena de México, que a todo trance se quería ver como si fuese el Olimpo [p. 63].

Como se vio arriba, Fernández aseguraba que era la conciencia histórica lo que “daba sentido” a las obras de arte; y sin duda la pintura de historia fue el género mayor de la academia decimonónica. Pero el “sentido” de esa pintura se le antojó de plano equivocado. El verdadero “sentido”, aseguró, podía verse en el paisaje, al que se apresuró a calificar como “paisaje de historia”. En México, a mediados del siglo XX, “paisaje de historia” era una contradicción de términos. El paisaje era considerado una forma de pintura abstracta. Por eso Juan O’Gorman decía:

Está tan claro como la luz del día que la importancia de la pintura de Velasco no está en la representación de los cerros o de los arbolitos, de las rocas o de las hierbas del paisaje, sino en la relación de los tonos del color, compuestos y organizados plásticamente para obtener la grandiosa y monumental composición en profundidad y distancia y lograr, por primera vez, la pintura real del espacio. Por esto, nada puede ser más abstracto que la pintura de este gran maestro mexicano. Lo menos que puede decirse es que la importancia de la pintura de Velasco está en

la expresión realizada plásticamente en función de la abstracción que significa la composición pictórica espacial.²²

Fernández no concordaba con ese punto de vista. El paisaje era un género para mitigar contradicciones que, en la historia misma, resultaban irresolubles: “Velasco descompuso su símbolo y lo convirtió en paisaje” (p. 91). El “símbolo” al que se refiere es el del águila y la serpiente: el escudo nacional. El paisaje no era un género para plantear ecuaciones y paradojas, sino para imponer armonías. Por eso, al describir cualquier paisaje comenzaba a veces por su estructura geométrica. Landesio

Pintó *El valle de México* extendiéndose a lo lejos, visto desde un primer plano a cierta altura, bajo un hermoso y luminoso cielo cuyas nubes tienen un movimiento que completa la composición; ésta tiene varias estructuras: eje central, diagonales bajas en los primeros planos y curvas abiertas en dos sentidos, horizontalmente [p. 81].

Pero ese entramado de líneas, curvas y planos era una herramienta que debía desaparecer. Comparando *El valle de México* con *México* (1877), ambas obras de Velasco, afirma que “en la primera hay mucho ‘conocimiento’, en ésta hay más sabiduría; ya la estructura, si bien semejante a la anterior, es menos rígida, está más oculta y diluida; el conjunto es menos efectista y más grandioso; con menos elementos consigue un gran efecto totalizador” (p. 90).

“Oculta y diluida”. En su encomio de Velasco, Fernández señala, por encima de todas sus virtudes, su capacidad de mitigar los contrastes y evitar los efectos súbitos, las catástrofes visuales, las tormentas de lo visible, los escollos por los que el ojo trepa y los barrancos en los que se precipita. Todo había de estar sistemáticamente mediado: “Las rocas en los segundos términos son aquellas de su manera más personal y su perfil descende rápidamente, pero sin brusquedades, hasta dejar preparado el terreno para la transición a otros planos” (*ibid.*); “las sombras bien graduadas” (*ibid.*); en *Un paseo en los alrededores de México*, tras describir el conjunto, asegura que “todo esto no tendría sentido si no fuese por la manera de tratar las arboledas, el follaje, la luz y las sombras, sin teatralerías violentas, sino contrastadas gradualmente [*sic*] por los verdes” (p. 86); en *El puente de Metlac*, “otro de esos cuadros en que hay que detener la mirada

²² Juan O’Gorman, *La palabra de Juan O’Gorman (selección de textos)*, investigación y coordinación documental Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz y Elizabeth Fuentes Rojas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Extensión Universitaria, Dirección General de Difusión Cultural/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 408 p. (Textos de Humanidades, 37), p. 327.

largamente”, se extasió con mesura ante “los montes iluminados perdiéndose en el infinito y uniéndose en cierta forma al celaje por medio de las nubes” (p. 93); y también de Luis Coto, otro alumno de Landesio, elogia *La Colegiata de Guadalupe* porque, pese a sus rigideces, “los planos están graduados con cuidado para dar la ilusión de la tercera dimensión” (p. 84). En cambio, *La hacienda de Chimalpa* lo puso ante la evidencia de que su pintor sí había concordado con una estética modernista: “el paisaje está compuesto con un franco primer término”; la luz, a través de las palmas, “produce un argentino efecto”; al fondo están los volcanes “y opuestamente, un airoso grupo de nubes”; en fin: hay una “simplificación de las formas” y, peor aún, “movimiento de las grandes líneas”; hay “estilización” y hay “efectismo que hacen de esta obra algo así como un presentimiento del Modernismo, algo así como una anticipación a los paisajes del Dr. Atl”. Concluye, pues: “no es aquí Velasco el que era” (p. 97).

Esta hostilidad por los contrastes era parte de una teoría sobre lo mexicano, y de ninguna manera debe achacarse al talante intelectual, en modo alguno apacible, de un crítico que, en el siglo XX, prefirió sobre todas la obra de José Clemente Orozco. Pese a su patente hostilidad por la dulzonería neoclasicista, Fernández vio a Velasco como un mediador. Y lo hizo porque “nosotros” exigía ese punto de vista. Y es que de *México* (1877), también había dicho que “con menos elementos consigue un gran efecto totalizador, poniendo el interés sobre todo en las vastas dimensiones, en las grandes distancias, de manera que luzca la región más transparente del aire, como había de llamar Alfonso Reyes a las tierras del Anáhuac” (p. 90). La referencia es precisa y debe explicarse. En “Visión de Anáhuac”, un muy breve ensayo-crónica de 1915, Reyes, admirador de Othón y de Plutarco, había puesto las reglas para la interpretación del paisaje:

Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese (y no soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena, y ni siquiera fío demasiado en perpetuaciones de la española), nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por dominear nuestra naturaleza brava y fragosa; esfuerzo que es la base bruta de la historia. Nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural. El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común. Pero cuando no se aceptara lo uno ni lo otro —ni la obra de la acción común, ni la obra de la contemplación común—, convéngase en que la emoción histórica es parte de la vida actual, y, sin su fulgor, nuestros valles y nuestras montañas serían como un teatro sin luz.²³

²³ Alfonso Reyes, “Visión de Anáhuac”, en *Obras...*, v. 2, p. 34.

La búsqueda de mediaciones, grados y armonías en lo visible era un intento de trasponer a las obras una teoría precisa sobre lo mexicano que finalmente resolvía las catástrofes históricas y las negaba.

Velasco descompuso su símbolo y lo convirtió en paisaje, en que el nopal y el águila dan la nota en los primeros términos, algo así como el ayer, junto con el hoy de las ciudades y el siempre asoleado valle, pero sobre todo dicho con fina discreción, con calma y grandeza, cual corresponde al México más amable; es el gran amor de Velasco por su tierra, por la naturaleza, por la creación. Así entendió el artista la pintura de paisaje, que ciertamente no era “el arte por el arte”. Visión poética, amable, grandiosa y beatífica, notas todas ellas que corresponden a la personalidad del artista; el México pintado era verdaderamente el de Velasco [p. 91].

La cita resume todo lo dicho hasta aquí, y sólo requiere de una aclaración adicional para concluir este ensayo. En su enumeración de tanta fineza y cortesía del pintor, en ese catálogo de sus buenos modales, Fernández no se refiere al autor de una de las primeras teorías sobre el carácter mexicano, hoy un poco olvidada. El paralelismo, sin embargo, es evidente, y la abundancia de referencias a Alfonso Reyes, el “nosotros” retórico de Fernández, autoriza a buscar la coincidencia. No hablo del propio Reyes, sino de su más cercano amigo y, en parte, mentor: Pedro Henríquez Ureña. En plena Revolución Mexicana, cuando las balas y los morteros silbaban por todos los paisajes, aquel estupendo intelectual había dado en afirmar que el carácter nacional era mortecino y menguado, como las obras de Juan Ruiz de Alarcón.

Como los paisajes de la altiplanicie de la Nueva España, recortados y aguzados por la tenuidad del aire, aridecidos por la sequedad y el frío, se cubren, bajo los cielos de azul pálido, de tonos grises y amarillentos, así la poesía mexicana parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordados con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de las tierras tórridas; otoño de temperaturas discretas, que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas.²⁴

“Nosotros” habían elaborado una teoría de lo mexicano hartamente distinta de las elucubraciones psicoanalíticas originadas en Samuel Ramos. Estas últimas ponían el acento en el carácter horrible y disparejo “del me-

²⁴ Pedro Henríquez Ureña, “Don Juan Ruiz de Alarcón”, en *Obra crítica*, edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Speratti Piñero, pról. de Jorge Luis Borges, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1960, XIII-846 p. (Biblioteca Americana, Serie de Literatura Mexicana Pensamiento y Acción), p. 272.

xicano”, con sus mentadas de madre, su propensión al motín, su perturbadora inmovilidad y sus máscaras.²⁵ Lo que propongo aquí es que esa supuesta “filosofía” de lo mexicano” debió convivir durante décadas con un estrato anterior del pensamiento nacionalista, donde “lo mexicano” era la conciencia que las elites tenían de sí mismas, y no su teoría sobre la irracionalidad de las masas. Lo irracional, en el discurso de Fernández, era el “carácter” de los artistas; pero era también eso lo que permitía atribuir un “sentido” a la historia del arte, cuando el “carácter” y la “personalidad” fraguaban en alguna obra. El buen sentido mediaba entre los excesos del temperamento y los de la razón ilustrada; por eso Alfonso Reyes comparaba a Álvaro Obregón con Horacio, y proponía “el latín para las izquierdas”. Ante el retrato de otro caudillo revolucionario, José María Morelos, Fernández había descrito su clasicismo, que no lograba ocultar “un sentido asaz bárbaro” (p. 24).

La inocencia impregnada

Y eso, un sentido histórico asaz bárbaro, era lo que su generación había visto en el “pasado inmediato”. Pero más grave aún en su caso, y a diferencia de Reyes: Fernández no veía el fin de la barbarie. Por eso no creo que sean marginales las notas, sin duda breves, sobre las distintas versiones del sacrificio de Issac que pintaron José Salomé Pina y Santiago Rebull. Ambas le parecieron obras asaz notables (p. 76-77). La versión del primero, “de gran perfección”; en cuanto al óleo de Rebull, vale la pena citarlo:

Esta obra colmó cuanto se podía esperar; era típica del idealismo romántico, y tanto por el tema como por el suave color, la composición y el dibujo, vino a ser algo así como la culminación de la escuela clásica mexicana, o tan mexicana como era posible que fuese. La composición tiene en su eje central los rostros de Abraham e Issac y éste se coloca en el cruce de dos diagonales, en la parte superior del cuadro. Pero lo más notable es la figura tierna y delicada del adolescente, impregnada toda ella, por así decirlo, de inocencia.

En *Ifigenia cruel*, Reyes había hablado también, y mucho, del sacrificio humano. El lector recordará que Abraham, a punto de ofrecer la vida de su hijo Issac, fue detenido por la mano de Dios. Ifigenia, también iba a ser ofrecida en sacrificio para hacer posible la expedición guerrera de

²⁵ Roger Bartra, “La historia y crítica de esta filosofía de ‘lo mexicano’”, en *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, 271 p., ils.

Agamemnon. “Cuando Ifigenia, en fin, se inclina bajo el cuchillo de Calcas, la diosa Artemisa (satisfecha con la intención como en el *Sacrificio de Abraham*) la hace desaparecer.”²⁶

Pero Ifigenia es llevada a Táuride y consagrada como sacerdotisa, encargada de sacrificar a los extranjeros. “Un día, los tauros encuentran, al pie de la diosa, a la nueva sacerdotisa, que canta las excelencias del sacrificio humano como pudo hacerlo algún oficiante de los sagrarios aztecas.”²⁷ Ifigenia ha olvidado lo ocurrido, y tendrá que venir Orestes “a encender en ella la memoria de su vida anterior, irritando —con la alegría de la conciencia cobrada— el horror de saberse hija de una casta criminal”.²⁸

En un principio, se nos ocurrió solamente la idea de la pérdida de la memoria: la verdadera tragedia de Ifigenia no nos parecía compatible con el recuerdo de su vida anterior. Había que guardarla en el misterio de su desaparición y su reaparición, como a una estrella disimulada tras una nube, y hacer que Orestes, provocando en ella el conocimiento del pasado, vertiera en su alma todo el horror de la certeza.²⁹

Y sí: las certezas eran intolerables. Por eso las mediaciones resultaban imprescindibles, y tengo para mí que también por eso el objeto artístico resulta, precisamente en este libro de Justino Fernández, y sólo en éste, un tanto elusivo. Pero es que se trataba de una imposible “generación” (la diferencia de edades entre Reyes y Fernández no era pequeña), empeñada en renunciar al pasado pero no a la conciencia histórica y, al mismo tiempo, determinada como Ifigenia a no regresar a los orígenes, al pasado, a “nuestros abuelos”, a “nosotros”. Una decisión nada fácil, como no lo fue para Ifigenia:

Allí comenzó la Historia y el rememorar de los males,
Donde se olvidó el conjugar
Un solo horizonte con un solo valle.³⁰

²⁶ Alfonso Reyes, “Ifigenia cruel”, en *Obras...*, v. 10, p. 357.

²⁷ *Ibid.*, p. 357-358.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 330.