
MANUEL MORENO SANCHEZ

EL RETRATO

Y LA

PINTURA

MEXICANA

ACTUAL



EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

CUADERNOS DE ARTE • NUMERO 5



JOSE CLEMENTE OROZCO.—Autorretrato.

PERTENECE a Aristóteles la idea de que toda obra de arte es una imitación. De aquí arranca una serie de pensamientos que se han venido repitiendo, a través del tiempo, hasta nuestros días. Algunos de ellos han tenido en la cultura occidental el aspecto de fortalezas. Decir que la obra de arte es una imitación, es como significar que lleva dentro algo así como la *voluntad* de exactitud. Aspira a ser una imitación, lo más exacta posible, del objeto contenido en la obra. Los medios técnicos sirven al fin de lograr la imagen *verdadera*. Esto implica que la historia del arte es la que nos ha de decir cómo

los hombres se han acercado o se han alejado, en las diferentes épocas, de tal finalidad. Mostrará *progresos* de la capacidad del hombre para imitar. Cada ocasión en que el artista imita mejor, se debe tener por un adelanto; cada medio con que se cuente para lograr, por obra de la actividad artística, una imitación más perfecta, se ha de considerar como un hallazgo que aumente el cúmulo de los instrumentos apropiados para que el hombre realice su función cultural. La historia del arte se resume en la de la habilidad imitativa. Tiene una meta, quizás lejana, un punto ideal de llegada, hacia donde el hombre dirige su actividad artística; en relación con ella se aprecia el progreso del arte: es la perfectibilidad de la imitación.

No son éstas todas las consecuencias que se derivan de aquella idea. Ya preocupaba a Aristóteles el problema del objeto y de la forma de la imitación. Sostenía que en toda obra de arte el objeto se halla imitado desde cualquiera de estos tres puntos de vista: como es, como fue o como debe, debió o debería ser. De ahí que no sólo se imite las cosas, la *naturaleza*, en el estado en que se encuentran ante los ojos del artista, sino como fueron en algún momento pasado, histórico, y como no han sido ni hoy ni antes, sino con esa conformación ideal que los despoja de su individualidad y los levanta a modelos genéricos, abstractos, irreales. Por eso se encuentran en las obras de arte muchos objetos que jamás han existido.

Es fácil mirar, en estas ideas, planteado en esencia el problema de las relaciones entre el arte y la historia. Porque cuando el historiador, también artista dentro de las ideas aristotélicas, imita el pasado de las cosas, obra ajustándose a una realidad no actual, mientras que el poeta épico que presenta también el pasado no lo hace como fue, sino como debió ser, para deleite de él y de los demás.

La relación del arte con la historia, por lo que respecta a la pintura, ya la encontraba Aristóteles en el problema del retrato: imitación de una persona, históricamente existente, en un momento dado de su vida, rodeada del ambiente en que se ha movido. Esta cualidad de los retratos es independiente, por lo visto hasta aquí, de los otros elementos artísticos que concurren en la obra. Ello explica la comprensión que se tiene de un retrato; se llega al entendimiento de la vida de una persona, se le reconoce, se le tiene dentro de su mundo histórico. Decía: "ello es por eso que se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolos, vienen a caer en cuenta y argumentar qué cosa es cada uno; como quien dice: éste es aquél; que quien no hubiese visto antes el original, no percibiera el deleite por razón de la semejanza, sino por el primor de la obra, o del colorido, o por algún otro accidente de esta especie".

En términos generales puede afirmarse que lo que se llama *realismo* en la Historia del Arte, tiene su asiento teórico en las ideas aristotélicas y en las que de ellas se han deducido o en los complementos que a las mismas se han aportado. Es claro que está pendiente una investigación sobre el significado de muchas palabras que se utilizan para denominar tendencias, escuelas, manifestaciones del arte. La misma palabra *realismo* está rodeada de espinas y debe tomarse con cuidado y reservas. Más aún las otras palabras surgidas en relación con ella, y que la tienen por una pieza sólida, maciza, sin sujetarse a los cambios que tantas veces imponen el pensamiento o la sensibilidad.

Hay palabras como amibas y esa es una de ellas. Si las miramos bien, parece como que se hinchan a veces, se extienden; luego se encogen, se estrechan. Cuando menos lo pensamos, alargan el cuerpo como si tuvieran extremidades, deseosas de mezclarse con el mundo que las rodea. Pero si ellas son así, nosotros hemos de ser más cautelosos al tratarlas, no sea que nos quede la imagen de su cuerpo, que nosotros creemos definitiva, y que no es sino un estado de sus variaciones.

Pero sí puede afirmarse que la tendencia realista, en los términos en que aquí se toma la palabra, ha traído una concepción, según la cual,

el arte, especialmente el plástico y de éste el pictórico, llega a su cumbre en la exactitud de las imágenes que crea con los modelos que utiliza. A tal grado que, para dar salida a las dudas, la idea de que las artes son imitativas, ha dado lugar a otra igualmente corriente, dudosa, destinada a buscar un acuerdo entre ambas: la de que también hay artes no imitativas, que se denominan expresivas. Un equívoco ha conducido a otro. Como si alguna vez, en la obra de arte más imitativa, no hubiese *expresión* del creador, del artista.

Todo lo anterior constituye un prejuicio sancionado por siglos en la cultura occidental y que Worringer lo hace consistir en la creencia de que "la historia del arte es la historia de la *capacidad* artística, y que el fin evidente y constante de esa capacidad es la reproducción artística de los modelos naturales". De la misma manera, el fundamento de la obra artística no se ha de encontrar en el instinto imitativo, que como tal "no pertenece a la historia del arte, sino a la historia de la habilidad manual".

Es justo, sin embargo, decir que dentro de las tendencias realistas, en términos generales, ha florecido el retrato. Esto, claro, lejos del pensamiento



JESUS GUERRERO GALVAN.—Amelia.

del Estagirita para quien casi toda obra de arte es retrato, en tanto que es copia de un objeto. Las manifestaciones no realistas, logran sus mejores éxitos en otras cosas que no son retratos. No se proponen ofrecer las *verdaderas* imágenes de los modelos. Una gran parte de los ejemplos del arte primitivo o del geométrico, que esquematiza, disuelve en líneas toda realidad, queda lejos del retrato. No es problema para nosotros si por estos caminos se *puede* llegar al retrato. Más bien parece, como cree Worringer, que esas tendencias no *quieren* lograr el retrato. En arte se puede hacer lo que se quiere, es la voluntad de manifestarse de cierta manera lo que constituye el punto de partida de la reflexión sobre la obra artística. Y en tal sentido puede repetirse: las tendencias no realistas de la pintura no quieren hacer retratos.

De ahí que en cierta manera se opongan el retrato y el paisaje, sobre todo cuando éste no tiene determinación geográfica. El paisaje entra más dentro de lo genérico, es representación de la naturaleza, mientras que, como dice Spengler, "el retrato pertenece a la naturaleza y a la historia". Quien aspira a expresar, dentro de la pintura, lo universal, lo genérico, huye del retrato. Aquí lo universal y lo genérico se refieren, bien entendido, al modelo. En oposición a la particularidad y la individualidad que se conjugan en cada objeto. Lejos está esto de afirmar que no hay valores universales, de carácter artístico, en los retratos. Pero como se verá después, estos valores deben mirarse de cierta manera.

Es el retrato la manifestación pictórica más cercana a la historia. Muchas veces en él se revela no solamente la figura exterior de una persona, sino su interioridad. No sólo la cultura de la época, expresada en el ambiente que rodea a la persona retratada, sus vestidos, sus adornos, sino la forma en que ella quiere ser contemplada por el tiempo posterior, en que quiere eternizarse, saltar por encima de los años. Según Spengler, los retratos revelan "la estructura interior del hombre"... "reproducen algo *único*, algo que fue una vez y no torna a ser, la historia de una vida en la expresión de un instante".

Por eso el problema del retrato sigue siendo el de las relaciones más estrechas entre la historia y el arte. En tanto que los elementos artísticos quedan subordinados a los históricos, el retrato es un documento del pasado o del presente; cuando el propio pasado *sirve* de tema a una obra, los aspectos históricos se subordinan a los fines de la pura expresión del arte. Hasta cierto punto, es posible hacer un retrato hurgando en los elementos que fijan una personalidad del pasado, la descripción de los rasgos del rostro, del carácter, el ambiente en que se movió. Pueden lograrse esas "naturalezas muertas de la carne" que ha dicho Spengler. De la manera inversa, puede hacerse historia tomando en cuenta los retratos de un personaje, reconstruirse una biografía con los elementos que quedan grabados en la obra de arte. Marañón ha intentado reconstruir la estructura de una vida, la de Enrique IV de Castilla, partiendo fundamentalmente de los retratos y de la descripción que los cronistas hicieron de la persona.

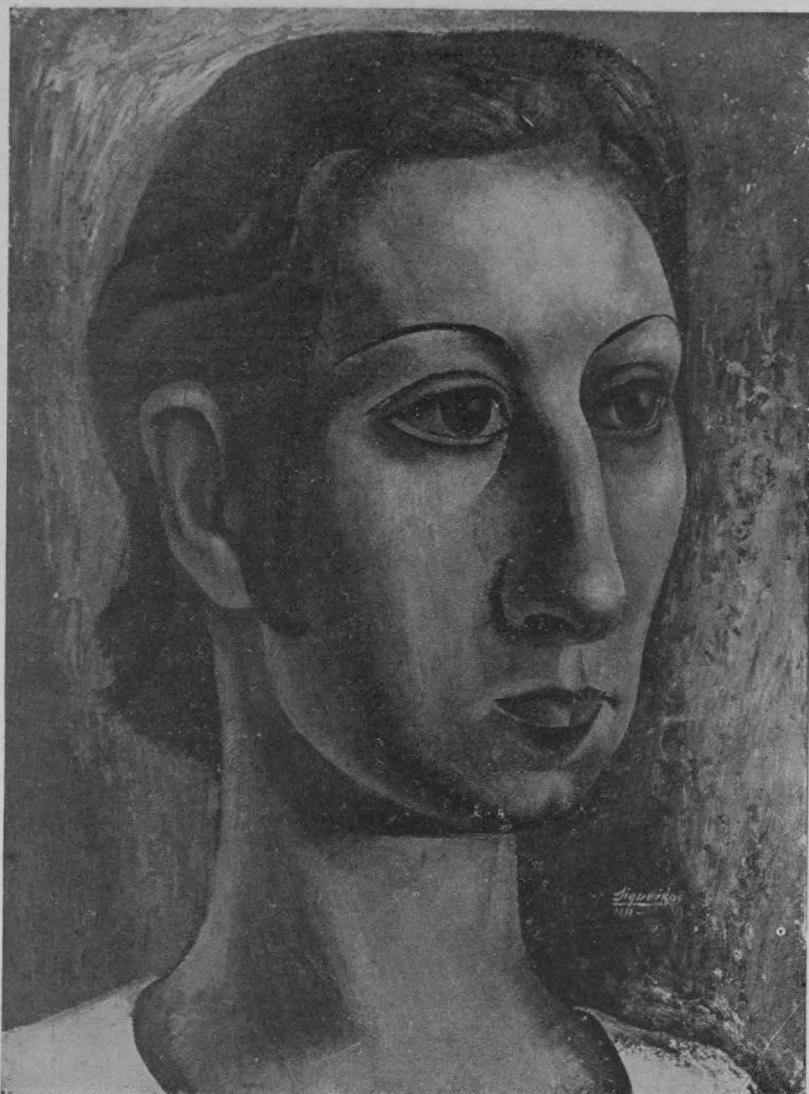
De ahí los problemas propios de la iconografía. Allende Salazar y Sánchez Cantón, en sus Retratos del Museo del Prado, afirman previamente: "creemos que el estudio de una obra de arte ha de ser técnico y estético; pero si se hace sin base histórica, erudita, sin el conocimiento de las últimas minu-

cias será construcción sin cimientos que la menor investigación puede derrumbar". Este problema, en que se ve nuevamente la relación de la historia y el arte, se hace más profundo cuando se nota el "escaso parecido de muchos retratos pintados, causa de que a veces no concuerden los de la misma persona, aun siendo obras de un solo artista y de años no distantes".

El problema a que nos referimos no es ni caprichoso ni superficial. Se encuentra en las bases mismas del concepto de la historia. Esta se refiere siempre a lo individual; el arte, por su lado, es también producto de una intuición concreta. Pero los valores históricos y los estéticos de una obra de arte, que vemos equilibrarse en el retrato, son independientes. Rieckert enuncia el problema en la siguiente forma: ¿cómo es posible que en un retrato la configuración artística y la fidelidad histórica, esto es, los valores estéticos y los valores históricos lleguen a constituir una *unidad*? Es cierto que "muchas exposiciones históricas son en realidad obras de arte, en el mismo sentido en que lo son algunos retratos que poseyendo un excelso valor artístico son al mismo tiempo muy parecidos". En principio, no es recomendable a la historia que se atenga a los datos, forma y posibilidades del arte y que así pretenda erigirse en disciplina respetable. Pero tampoco puede recomendarse en el arte la subordinación a lo transitorio y particular que constituye la



JULIO CASTELLANOS.—Sra. Antonieta Rivas Mercado.



DAVID ALFARO SIQUEIROS.—Sra. Lola Alvarez Bravo.

sino por muchas otras causas que pertenecen al mundo cultural en que el artista se mueve. No deben despreciarse los elementos sociales. Los hombres de una clase, de una jerarquía social, si quieren perpetuarse en la memoria de los demás y pueden pagar al artista, no solamente le pedirán obras de su agrado propio, sino retratos. Esto pertenece al campo de la sociología del arte. La selección hecha por el artista tiene gran importancia, es también un factor histórico, sobre todo cuando hace una elección con *significación*. Entonces el retrato cumple su función completa.

Lo mismo ocurre cuando el artista se elige a sí mismo. Entonces los valores que concurren en el retrato se funden estrechamente. Sobre todo en esos momentos el artista revela a la posteridad la forma en que *quiere* perpetuar su imagen, la manera en que los hombres del mañana deben conocerlo. Por eso Spengler ha dicho: “un autorretrato es una confesión histórica”.

Rickert dice: “el arte *aisla* los objetos que trata y los arrebató a la *conexión* con la realidad restante, mientras que la historia ha de hacer precisamente lo contrario, inquirir las conexiones de sus objetos con el mundo en torno,

preocupación de la historia. Puede hacerse historia con el arte; puede hacerse arte con la historia; pero será siempre en segundo término. Al juzgar una obra artística menos su exactitud con lo que ha sido; al juzgarla históricamente, el juicio se apoyará en ésta.

Muy cerca de aquí se encuentra la idea relativa a por qué el artista elige ciertas personas para hacer sus retratos. Esta selección está determinada no sólo por la intuición personal del que crea la obra,

lo cual la pone igualmente en oposición con el arte. Nos bastará observar que la esencia específicamente *artística* de un retrato no consiste en la semejanza, parecido o verdad *teórica*, como tampoco el valor estético de una novela no reside en la fidelidad con que reproduce los *hechos* históricos". Los retratos "no son *solamente* obras de arte; y justamente lo que en ellas puede considerarse como reproducción de realidades *individuales*



CARLOS OROZCO ROMERO.—Sra. María M. de Orozco.

es *inesencial* desde el punto de vista estético". He aquí cómo el problema del retrato constituye una cuestión interesante. Está ligada, en los términos expuestos, al de otras representaciones con fines satíricos. La caricatura, que igualmente no puede desprenderse del modelo, sólo es inteligible cuando se conoce a éste. A veces, sin embargo, parece existir algo como caricatura de *tipos*, no de individuos. Pero, viéndolo bien, en esa confusión se mezcla indebidamente el sentido humorístico y burlesco con la abstracción que, de los rasgos comunes a muchos seres individuales, forma el tipo general. La tipicidad no es lo que caracteriza a la caricatura; tanto ésta como el retrato le huyen. Quieren someter la creación artística a un ser individual, concreto, transitorio.

Estas ideas son aplicables a la pintura mexicana actual. Existen en ella muy pocos pintores que hagan retrato en este sentido. En muchas ocasiones, si bien es cierto que el *parecido* quiere lograrse sin demasiada preocupación por seguir fielmente el modelo, surge aquél de la fijeza enérgica de rasgos esenciales bastante fuertes para individualizar la obra.

Pocas veces se presenta el modelo como vive en el ambiente. Fuera del rostro, no preocupan a los pintores las otras partes de la persona, sino en pocas ocasiones. Las manos, el cuerpo todo, entra en lo genérico, sin distinciones in-

dividuales. Pero, además, los retratados son colocados como en una especie de ámbito indeterminado, abstracto. A menudo no hay *fondo* y cuando lo hay es como un ambiente poético de la persona.

Los ejemplos que ilustran estas líneas pertenecen a los más destacados valores de la pintura mexicana actual. No están, seguramente, todos los que han hecho retratos, pero sí son de los mejores.

Como retrato, en el sentido a que nos hemos referido, destaca el de Susana Pradat, de Juan O'Gorman. La delicadeza del dibujo logra el extraordinario parecido. La calidad de cada uno de los componentes—carne, cabello, tela—es excelente. Un gran amor por las cosas preside la obra. El anhelo de lograr la imagen más precisa de cada objeto se encuentra alcanzado en grado altísimo. No falta ni siquiera el instrumento de trabajo que delata la profesión de la retratada. El fondo, ingenuamente rebuscado, expresa la idea, ya no física sino espiritual, que la persona evoca en el artista.

Las cualidades de un extraordinario dibujante están impresas en el retrato del señor Iturbe pintado por Manuel Rodríguez Lozano. Aquí la línea se ha vuelto simple, sabia. Unos cuantos rasgos, bella y exactamente trazados, nos dan la imagen deseada de la persona. Casi puede decirse que el color no agrega nada fundamental; ya todo estaba en las líneas. Y es porque, entre los pintores mexicanos, Rodríguez Lozano sabe, como pocos, crear líneas vivas, verdaderas. El fondo y el vestido son, en cambio, abstractos, simples recursos plásticos llenos de universalidad, pero sin las denotaciones personales del retratado.

Todavía bajo la influencia de Rodríguez Lozano, Julio Castellanos pintó hace casi diez años el retrato de Antonieta Rivas Mercado. Por eso el dibujo está todavía en primer término. Y no solamente en esta obra de Castellanos, que es un magnífico dibujante, sino en otras muchas. Pero el color como valor propio, diferente de la línea, es ya destacado en esta obra. La solidez de la construcción del cuerpo, de la cara, de las manos, del fondo, revela esa gran preocupación por la estructura de las figuras que en Julio Castellanos es inquietud permanente.

En cambio en el retrato de Amelia hecho por Jesús Guerrero Galván, domina completamente el valor de la pintura. La cara está tratada con un gran detenimiento y ha logrado esa tersura de la piel más delicada. Pero el resto queda en un cierto abandono. Fuera de la desproporción del cuerpo, que se explica por la tendencia de no *retratar* sino la cara, las manos mismas están pintadas con algún desgano que las hace imperfectas. El arreglo del cabello revela una fresca y juvenil manera de intuir la persona, y el fondo del cuadro, queda dentro de ese haz inquieto de contradicciones que posee, en general, la obra de Guerrero Galván. Ello todo expresa, también, la juventud del autor.

Siqueiros ha hecho, en el retrato de Lola Alvarez Bravo, uno de sus mejores. La solidez de la construcción es evidente. Tenemos una cara maciza, fuerte de expresión, plásticamente firme. El cuidado con que han sido pintados los labios, los amplios arcos de la ceja que cobijan los ojos un poco opacos, le dan nobleza y tranquilidad.

Menos los ojos, tratados en forma abstracta, la construcción del retrato de la señora María M. de Orozco es uno de los mejores, el mejor quizá, de

los pintados por Orozco Romero. El fondo, espacio casi infinito, solo está quebrado por las figuras que lo surcan como en una semblanza poética de la persona retratada.

Los dos autorretratos de los más grandes pintores mexicanos: José Clemente Orozco y Diego Rivera, son muestras de sus peculiares maneras. La violencia iluminada de Orozco, la rapidez de los trazos, la seguridad apasionada del color es la mejor confesión del artista. Así es toda su obra. Así la veremos pasando el tiempo. El cabello levantado, la boca apretada, la ceja contraída, presentan al hombre en plena creación, oprimido por todas las herencias dramáticas de nuestro suelo. Diego Rivera, en cambio, ha logrado esa concordancia completa entre los medios y la finalidad. Lleno de vigor, en su autorretrato, conjuga el artista suavemente el dominio que posee



JUAN O'GORMAN.—Susana Pradat.

sobre la realidad con la imagen plásticamente armoniosa de sí mismo.

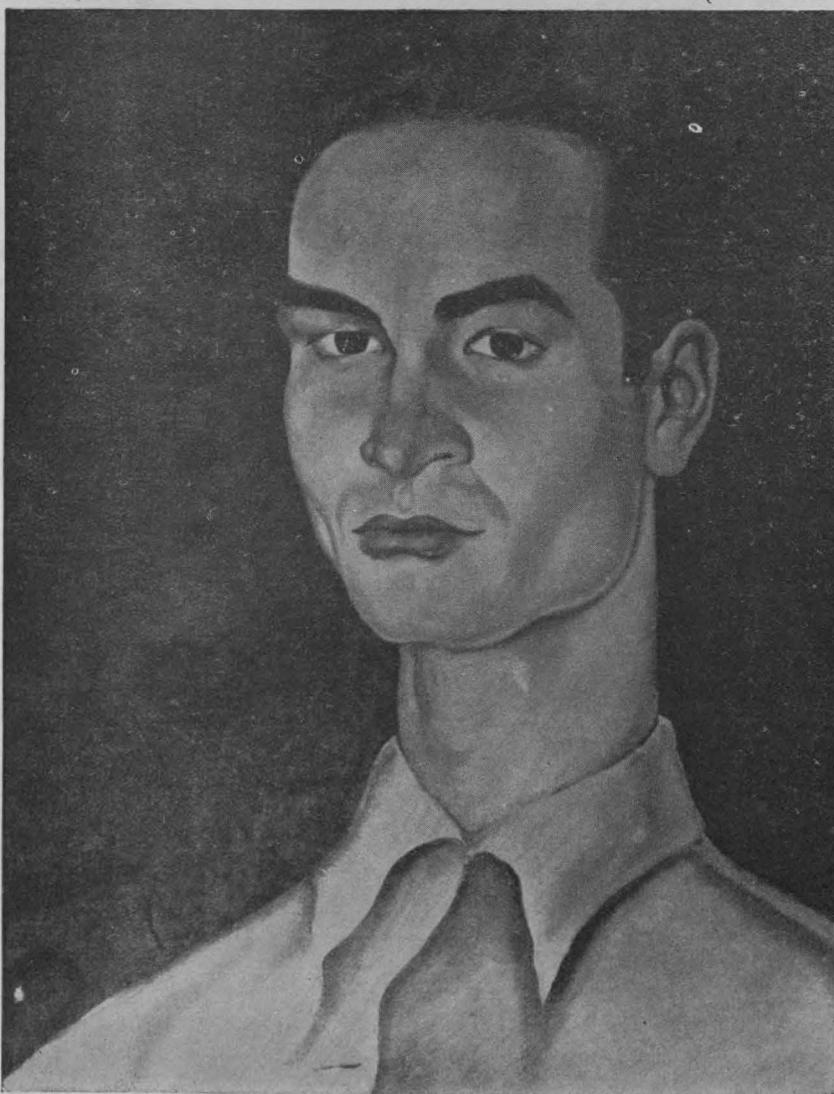
Montenegro ha pintado el retrato del joven pintor Mario Alonso. Es uno de los que aspiran a lograr el *tipo* más allá de la *persona*. Es, sin embargo, un magnífico retrato. Un deseo de lograr universalidad, convierte a la persona retratada en algo genérico, con detrimento de lo individual.

El pintor Cecil Crawford O'Gorman ha intentado, supongo que en ello es actualmente único, los retratos de reconstrucción. Ha hecho varios. Aquí se reproduce el de Carlos V. Síntesis de otras imágenes del Emperador, la

obra muestra el notorio esfuerzo por realizar el ambiente de la persona. No sólo desde el punto de vista plástico, sino histórico y aún ideal. Porque en estos retratos podemos tener, además del medio real en que se haya movido un personaje, plasmados algunos de los ideales que quiso alcanzar y que, con la perspectiva del tiempo, nosotros podemos mirar claramente.

No se que curiosa ausencia de historicidad preside, en la pintura mexicana actual, la factura del retrato. Me parece claro que es muy reducido el número de pintores que comprenden esto conscientemente. Y digo que es curiosa porque todos decimos que nuestro tiempo está henchido de adivinaciones, de presagios históricos. Pero la causa no debe andar lejos del impulso que sentimos por la universalidad, en una época en que las regiones más apartadas del planeta sienten los latires de las demás. Algo, como el ideal de llegar, nuevamente, a la imagen de un hombre universal, encumémico, se mueve aquí; un deseo de elaborar, con el material que la realidad ofrece en todas partes, el tipo de un hombre inconfundiblemente actual. Al resaltarse ciertos valores plásticos del rostro humano, nos parecen iguales en las gentes de todos los continentes. Pe-

ROBERTO MONTENEGRO.—Sr. Mario Alonso.



ro precisamente en esta preocupación queda varada la individualidad, esa diversidad tan profunda que otras épocas supieron encontrar fácilmente.

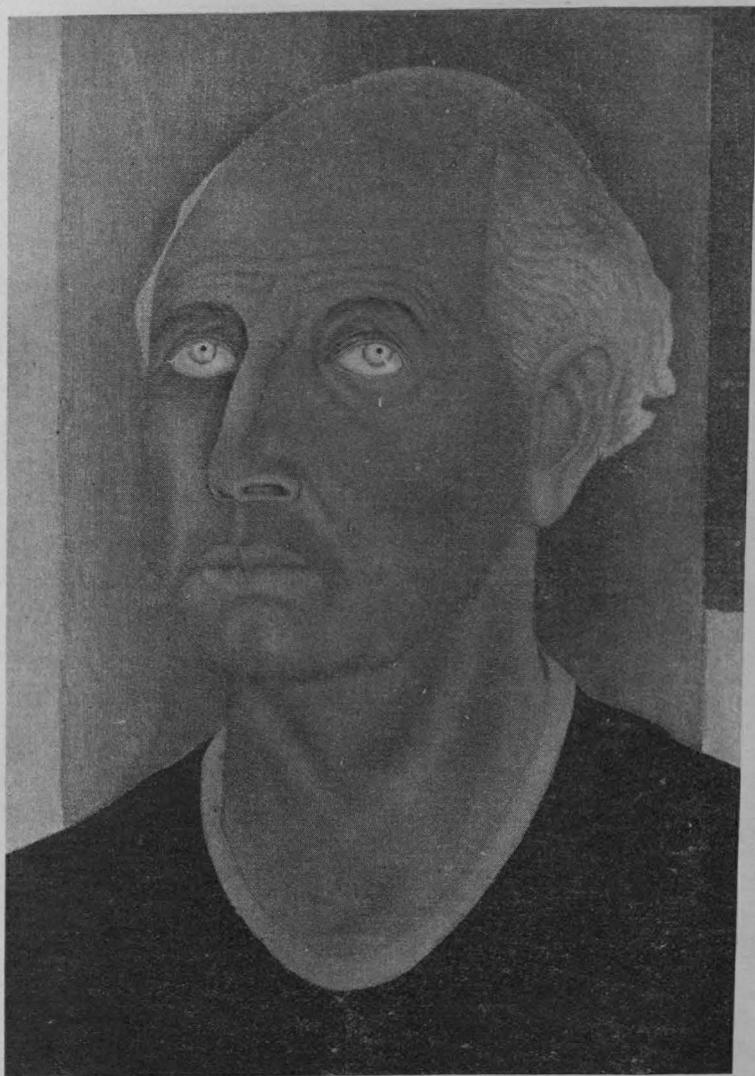
Concurre también en esto la visión clarísima que tenemos de la vida espiritual de los tiempos pasados. El sentido del trabajo artístico actual, como que ha roto las barreras geográficas y el artista, en general, busca lo mismo en la novela que en la

pintura, sólo valores de comprensión universal. Estos momentos son como olas inmensas en el fluir de la historia. A poco aparece nuevamente la diversidad, alma y contenido de las grandes producciones. Cuando se redescubre al individuo, y se torna a lo particular, entonces las posibilidades plásticas se multiplican. Creo que a un abandono de la estilización —entendida precisamente como el deseo de conformarlo todo a tipos semejantes, de desindividualizarlo— ha de volver el sitio a la recreación de ese estilo arraigado en la profunda variedad de lo real.

El valor de lo histórico, ha querido darlo la pintura mexicana de hoy, desde otros puntos de vista.

Ha plasmado el tipo medio del hombre de nuestro tiempo. El conjunto abigarrado de figuras, nos dan siempre la impresión de la masa. Lo social, esa realidad amorfa, no-individual, anónima, ha ido ciñendo mucho nuestras vidas; la vemos presente en los rasgos más diferenciados, se nos impone violentamente. Y el arte pictórico no hace excepción. También se han vertido, plásticamente, ideales, sueños de este tiempo. No ha faltado la desviación que rebusca, en los caminos ya trillados, la misma expresión hasta cansar la sensibilidad. Pero uno y otro, son factores vivos de esta época.

Hacia atrás, el retrato mexicano, con todo y ser solamente reflejo de lo europeo, aparece mucho más dentro de las ideas ya esbozadas. A pesar del amaneramiento, el retrato cumplía su finalidad histórica vigorosamente. Por huír de aquél se ha abandonado el valor temporal del retrato; se han destacado, en cambio, los valores estéticos más puros. Y es que, según nosotros entendemos, vive palpitante la cuestión entre historia y arte. Atenido solamente a las exigencias de éste, se ha distanciado de aquélla precisamente en la parte en que tradicionalmente se hallaba mejor lograda la relación: en el retrato. Mientras los valores artísticos de la obra han superado el amaneramiento, los valores



MANUEL RODRIGUEZ LOZANO.—Sr. Iturbe.



DIEGO RIVERA.—Autorretrato.

históricos han decrecido. El problema será lograr nuevamente la armonía entre las dos series de valores que ahora, como antes, han hecho equilibrio en el retrato. Salido a la calle este arte mexicano, ha abandonado la intimidad de los seres. Las personas retratadas parecen gentes sin vida privada, sin historia personal. Esa salida ha entregado, en cambio, tantos motivos plásticos que los tiempos anteriores no sospecharon. Salida a la calle—precisamente a

la calle—que ha rodeado de amplitud la creación. Muchos objetos, muchas formas, han entrado como preocupación en nuestra pintura. De lejos, del siglo XIX, quizás de antes, viene arrastrándose en el alma de las gentes la tendencia a salir a la calle, a la plaza que, lejos de las épocas clásicas, vuelve a ser el medio normal de la vida humana. Si se vuelve a la intimidad de las personas, se volverá a encontrar la diversa variedad de los seres, la inconfundible personalidad de cada uno; nacerá, nuevamente, el valor pleno de la persona retratada.

Es cierto que la reflexión acerca de las obras artísticas no tiene por finalidad entregar normas, recetas para que éstas se ajusten a aquélla. Pero si no estamos equivocados, el concepto del retrato que tenemos, se encuentra escasamente comprobado en la pintura mexicana actual. Tampoco quiere decir que nuestra idea sea errónea. La meditación necesita de conceptos universales para comprender la realidad que, en este caso, es a su vez un producto de la cultura.

CECIL CRAWFORD O'GORMAN.—Carlos V. (reconstrucción).



FRATRE DEI SEPTIMO PONTIFICIS MAXIMI CAROLI PRINCIPIS ELECTORIS ROMANE IMPERATORIS ARCHIDUCIS AUSTRIAE DUCIS BURGUNDIE COMITIS FLANDRIAE ET BRABANTIAE SARDINIAE ET CIPRII ET ILLYRICI ARCHIEPISCOPI ELECTORIS SACRAMENTI ROMANI IMPERATORIS AUSTRIAE LUSITANIAE HISPANIAE SICILIAE SARDEGNAE ET INSULARUM OCCIDENTALIS ET S. MARCI IN GANDE EL ANNO MDCOO
F. HOLLANDIAE EL PALACIO DEL PUSEE EN 1560-1561