

**ACADEMIA MEXICANA
DE LA HISTORIA
CORRESPONDIENTE DE LA REAL DE MADRID**



DISCURSO DE RECEPCIÓN DE:

Jorge Alberto Manrique

Sillón: 7

9 de octubre de 1973

RESPUESTA DEL ACADÉMICO:

Dr. Edmundo O’Gorman

Antigüedad histórica del arte mexicano

POR EL LICENCIADO JORGE ALBERTO MANRIQUE

Señor director de la Academia Mexicana de la Historia, señores académicos,
señoras y señores:

Es vieja costumbre en esta casa que quien se recibe haga un recuerdo del académico desaparecido en cuyo lugar ha sido él electo. Para mí este deber, por más que esté acompañado de la pena de traer a la memoria al hombre ilustre, al maestro tan cercano, al amigo mayor y respetado, es un deber agradable: pocos elogios son tan fáciles como el que cabe hacer de don Justino Fernández, y pocas cosas pueden producirme mayor gusto que hablar, siquiera un poco, de su vida, tan plena, y de su obra tan amplia. Ciertamente: es imposible intentar siquiera —en el breve tiempo de que puedo disponer— la ponderación medianamente cuidadosa de lo tanto que él hizo, de lo tanto que él escribió, pero sin, duda en la conciencia de todos ustedes está claro que tal tarea no la emprendería así nadie que estuviera en sus cabales. Baste, pues, que recuerde un poco su personalidad y entienda el significado que para mí tiene su obra en el marco de nuestra cultura: no sin antes empezar diciendo que al gran honor que los miembros de este honorable cuerpo me han hecho eligiéndome uno de los suyos —y que no puedo menos de reconocer como inmerecido— se suma para mí el especialísimo de ocupar la silla que fue de don Justino Fernández y que, antes de él, había ocupado ese caballero ejemplar, fundador de esta Academia y su director largos años, también empeñado toda su vida en hurgar las manifestaciones artísticas, que fuera don Manuel Romero de Terreros.

En el discurso joco-serio que su querido amigo y compañero —ilustre miembro desaparecido de este cuerpo— don Francisco de la Maza leyó en el homenaje que se hizo a don Justino en 1964, cuando cumplía sesenta años de edad, empieza diciendo que "el cielo bendijo" al patriarca del liberalismo, constituyente del 57 y ministro de don Porfirio, un día 28 de septiembre de 1904, en el número 24 de la calle de Mesones de esta ciudad, con un hijo Justino, que daría nuevo lustre —por razones muy diversas— a su propio nombre. Y termina advirtiendo que Apolo le comunicó personalmente que viviría la edad de Miguel Ángel: 88 años; aunque él no lo vería. No fue así, para nuestra pena: el 12 de diciembre de 1972, apenas después de cumplir los 68 murió don Justino. El oráculo jocoso acertó en lo otro: don Francisco de la Maza había fallecido el 7 de febrero y él había dicho, con un nudo en la garganta, su oración fúnebre.

Hijo de ilustre familia, sin embargo don Justino vivió el cambio de fortuna y fue trajinado por la Revolución. En tal situación no pudo seguir una escolaridad muy formal: pero daría muestra más tarde de lo sólido de sus personales estudios con sus tesis de maestría y doctorado en 1945 y 1952, ambas merecedoras de la mención *magna cum, laude*, y ambas ensayos clásicos de nuestra historiografía artística, es a saber, *El arte moderno y contemporáneo de México* y *Coatlicue*. En el interim se había ido definiendo, hasta afianzarse del todo, su vocación: vocación lenta de alguna manera, donde sólo campeaba un gusto irredento por el arte. Dos amistades mayores en su juventud parecen haber sido definitivas, la del señor Cecil O'Gorman y la de don Manuel Toussaint, de quien recibió estímulo y guía; él tendría hacia los que fuimos sus discípulos la misma actitud comprensiva, alentadora y encauzadora, como repitiendo lo que otros habían obrado en él. Don Manuel lo llevó al Instituto de Investigaciones Estéticas y eso fue la confirmación definitiva de su camino. Su vida estaría de ahí en adelante ligada a la Universidad, sería la Universidad en el Instituto, en la Facultad de Filosofía y Letras (donde fundó la cátedra de arte moderno), en la Imprenta Universitaria (donde cuidaría amorosamente la edición de sus libros y los del Instituto, empeñado en superar la calidad de las publicaciones mexicanas). Antes y después de su ingreso a la Universidad, una serie de amistades valiosas influirían en su vida personal y académica; él reconocía gustoso su ascendiente: Edmundo O'Gorman, Manuel Romero de Terreros, José Gaos, Felipe Teixidor, Samuel Ramos, Francisco de la Maza, Miguel León-Portilla, Rubén Bonifaz Nuño, Clementina Díaz y de Ovando, capitana de esa que fue su segunda familia en el Instituto de Estéticas y en la Torre de Humanidades de la Universidad; y no nombro a otros porque son multitud los que saborearon la calidad de su amistad y los que se beneficiaron con su trato intelectual.

Trabajador infatigable, acucioso y profundo, amoroso enamorado de sus temas, poco se puede escribir sobre el arte en México que no tenga que apoyarse en sus investigaciones. Fue de alguna manera el gran desbrozador de caminos, el gran roturador de tierras vírgenes. Por eso ocupa un lugar central en la cultura mexicana de este siglo: la conciencia que tenemos de nuestro pasado artístico inmediato o remoto no sería la misma sin su obra. Nuestra imagen del arte mexicano del siglo XIX, o de la pintura mural, o de la historiografía del arte mexicano no sería lo que es, para empezar porque no los veríamos, no los conoceríamos si él no nos los hubiera enseñado.

Don Manuel Toussaint había puesto en el Instituto de Estéticas la historia y la crítica de arte a una altura que, salvo por excepción, no era conocida en México; en él campeaba la seriedad y el rigor de la investigación. Pero don Justino Fernández, a más de seguir la buena escuela, elevó esas disciplinas a una altura ciertamente mayor; decía él que lo más característico de la pintura de nuestro siglo era la conciencia del artista sobre su propia obra: digo yo que lo más característico de la labor de Justino Fernández es

la conciencia de su quehacer histórico y crítico. Su sólida formación en la historia y en la filosofía, su comercio asiduo principalmente con la filosofía clásica y con Ortega y Heidegger, le proporcionaron un mirador excelente para aproximarse al fenómeno del arte. Fue historicista a plena conciencia y aceptó la influencia del existencialismo. Su introducción a *Coatlícue* es sin duda el texto mexicano que con mayor profundidad plantea teóricamente las posibilidades de una estética en nuestros días, que más penetra en los problemas de una teoría del arte y que sienta las más explícitas bases de un método para la historia del arte; pero prácticamente no hay escrito suyo de los años de madurez que no esté impregnado de reflexiones teóricas. que no manifieste su consecuencia con un pensamiento claramente estructurado sobre problemas generales del arte. Con razón pudo decir don José Gaos en carta a su amigo que su obra "en cada una de sus partes y en su totalidad, acaba en una visión y concepción del arte objeto de ella", y que "es además filosófica, de filosofía de la historia del arte y de filosofía del arte".

Don Justino Fernández estableció las bases de un método que él practicó y cuya influencia recibieron o en la que se formaron de pleno sus colegas y sus discípulos en la Universidad casi podríamos decir que gracias a eso es que se practica hoy en México alguna crítica seria y se trabaja una muy digna historia del arte.

De su obra monumental, que suma más de 550 fichas, de las cuales 73 son libros —y mírese sólo en esto la inmensidad del esfuerzo— quiero hacer apenas mención de cuatro trabajos que resultan verdaderamente centrales y que marcan, también, hitos de la evolución del pensamiento de Justino Fernández.

Orozco, forma e idea, de 1942, es no sólo la primera gran monografía sobre el pintor, ni sólo el primer estudio de gran aliento sobre un artista mexicano, sino también el libro que definitivamente dejó sentada la importancia de la pintura mural nuestra. Podría decirse que no hay gran crítico sin un gran pintor que lo emocione y lo sacuda al grado de hacerlo emprender tareas de envergadura; y podría decirse también, quizá, que sin un gran crítico que dé los elementos para leerlo, para entenderlo, no se advierte el gran pintor. A la historia de las parejas Vasari-Miguel Ángel, Ruskin-Turner, Baudelaire-Delacroix, nosotros agregamos la pareja Justino Fernández-Orozco.

Prometeo, de 1945, editado, como el anterior, por la casa Porrúa —con cuyos entendidos propietarios tuvo don Justino trato de verdadera amistad— es la obra que, por una parte, da su visión sobre lo que para él era y significaba el arte contemporáneo ("porque me muero si no lo digo", explica emocionado en el prólogo), y por otra parte, donde resuelve una de sus

preocupaciones mayores; la de encontrar el lugar que en el inundo corresponde al arte mexicano.

El arte moderno y contemporáneo de México, de 1952, ya con el pie de imprenta del Instituto de Investigaciones Estéticas, como la gran mayoría de los que le siguieron es, todo mundo lo sabe, la piedra fundamental para cualquier estudio sobre nuestro arte del siglo pasado y del presente. Esfuerzo inmenso, aún a la investigación primaria con la crítica de altura, la erudición con la sensibilidad.

En fin, la *Estética del arte mexicano*, dividida en tres grandes partes (*Coatlicue*, *El retablo de los Reyes*, *El hombre*) que aparecieron entre 1954 y 1962, y por fin juntas en 1972, es su obra mayor. Ahí analiza la historia de las ideas estéticas sobre el arte mexicano de todos los tiempos, que para él es la única estética posible; y remata con un estudio crítico amplio, profundo y ejemplar, de cuatro obras centrales: la ponderación de esas diferentes bellezas trágicas (para él) y del sustento que las hace vivas, es no sólo su vital opinión sobre el arte mexicano, sino, en cierto modo, su opinión sobre el arte.

Dice en alguna parte don Justino Fernández que entiende su propio esfuerzo como uno que contribuye a la historia de las ideas en México: siendo de la calidad que es, siendo tan profundamente amoroso como es, siendo tal, creo que podemos en verdad reconocerlo como una contribución a la historia de las ideas del hombre, a la idea y conciencia del hombre.

ANTIGÜEDAD HISTÓRICA DEL ARTE MEXICANO

I. *Historia e historia del arte*

Siempre he entendido —o si no siempre, por lo menos desde que mis más cercanos y admirados maestros de la Facultad de Filosofía (algunos presentes en esta mesa, otros desgraciadamente muertos) empezaron a abrirme los ojos— siempre he entendido, digo, que la *historia del arte* es, primero *historia*, y sólo después *del arte*. Quiero decir con eso que, por una parte, la única posible valoración de una obra de arte es una valoración histórica, y que el arte mismo es historia y por otra parte quiero significar (más principalmente) que estudiar las obras de arte es una manera de hacer historia, tan legítima como cualquiera otra, por más que tenga sus particularidades de contenido y de método. La historia del arte, como disciplina, es para mí un punto de vista, un ángulo desde el cual se pretende aprehender de algún modo la totalidad del fenómeno histórico, con tantas limitaciones como las demás disciplinas en que casuísticamente se suele

dividir la historia (aunque no las mismas ciertamente) y con tanta probabilidad de éxito como éstas.

Ante la imposibilidad de captar el complejísimo e inasible fenómeno histórico en su totalidad, el hombre tiene que —a riesgo de perderse— tomar un hilo conductor. No otro sentido puede verse, creo, en los campos, disciplinas o tiempos en que la historia, como instrumento de conocimiento, se ha fragmentado. Como nuevos Adanes bautizamos disciplinas y tiempos; al hacerlo, en un acto cuasi mágico, les damos realidad. Pero (¡cuidado!) realidad *sólo para nosotros*. Pobre del que suponga que la historia se acomoda a las categorías que queremos imponerle, o que basta afinar un poquito más (después de dos o tres congresos, de dos o tres sesudos simposios) la "periodización" o la "conceptualización" —como se dice— para que se allane el camino de la ciencia y agarremos por los cabellos a la antes esquiva y ahora mansa realidad histórica que se entrega a nuestros instrumentos de disección. No hay momento histórico, no hay personaje, no hay obra artística que se acomode en todo y por todo a la definición que de un período, época o estilo hayamos forjado. No hay parte de la historia que encaje sin protesta en la especialidad que hemos inventado para estudiarla. Tales divisiones no son más que arbitrios nuestros, siempre violadores del complejo y continuo discurrir de la historia, del contradictorio y complicado manifestarse del hombre. Aunque no sean ajenos a la realidad histórica, no se desprenden *per se* de ésta, sino que son producto nuestro, que imponemos a aquella realidad, a la que forzamos a entrar en los marcos que nosotros inventamos. Al hacerlo nos manifestamos como lo que somos: hombres de hoy con dependencia de lo pasado que está en nosotros, y asimismo hacemos nuestra propia historia.

Los datos históricos no se convierten en hechos históricos sino cuando son pensados por los hombres, y sólo en ese pensamiento reside verdaderamente la realidad histórica. Y las obras de arte tampoco tienen existencia como obras precisamente artísticas sino cuando de ellas predicamos tal cualidad: de ahí que la historia del arte exista sólo en la mente de los hombres que la piensan como tal, independientemente de la presencia física y mensurable de los objetos que calificamos como arte.

Tengo para mí que las que llamamos obras de arte son capaces de revelar una dimensión de lo humano no "detectable" tal vez en otras obras o en otras acciones de los hombres. Por lo menos que las calificamos de artísticas en tanto esperamos de ellas, por imprecisa que pueda ser, esa capacidad.

Dijo una vez don Justino Fernández que su preocupación había sido preguntarse "el sentido, o sentidos, que pueda tener el arte"; y que "el arte, o tiene un sentido para el pueblo que lo crea, o no tiene sentido alguno". Y yo agregaría: porque el arte, o tiene un sentido, o al carecer de él pierde también su condición de arte, la condición de arte que nosotros le damos sólo por ese sentido que le descubrimos.

II. *El problema de la ambigüedad del arte mexicano*

Es apoyado en lo anterior que me decido a presentar aquí, ante los miembros de esta Academia Mexicana de la Historia y frente a tan amable y respetable concurrencia, esta reflexión sobre la *Ambigüedad histórica del arte mexicano*. Estoy persuadido de que la contemplación de un proceso artístico es capaz de proporcionarnos una visión del proceso histórico del cual es deudo y al cual expresa. La reflexión que me propongo es una que pretende arrojar alguna luz sobre el devenir histórico de México a partir de esa peculiar manera de manifestarse que es la producción artística (y por eso es un intento ambicioso) aunque, claro, ni la brevedad de la ocasión, ni mis propios tamaños me permitirán hacerlo sino en un trazo muy general (y por lo tanto se trata de una reflexión modesta).

Si uno contempla (y el uno a que me refiero no tiene que ser un especialista, sino cualquier lego), si no contempla el panorama de lo que ha sido y es el arte de México, no puede no advertir, aun sin buscarlo expresamente, algunas contradicciones que se antojan violentas. Como si nuestro arte, de la conquista para acá, fuera, más que un proceso continuado, una sucesión de contradicciones feroces. Pongo dos ejemplos quizá los que más están en nuestra conciencia: al soberbio arte barroco orgullo y prez de los hombres de la Nueva España, sucede el arte neoclásico, su acérrimo enemigo que irrumpe, por así decirlo, a sangre y fuego, no sólo imponiéndose, sino destruyendo cuanto le fue dable destruir; otro ejemplo, que es apenas de ayer, si acaso; al magnífico arte muralista, a la escuela mexicana, a la pintura de la Revolución, al arte de los Tres Grandes, al Renacimiento mexicano, sucede una generación de pintores que no sólo siguen caminos diferentes y explícitamente opuestos, sino que se convierten a menudo en deturpadores de la pintura anterior, e intentan desvalorarla cuanto les es posible.

Estos dos solos ejemplos invitan a la reflexión. ¿Por qué esos cambios violentos? Ciertamente es norma en el proceso histórico general, del cual México sin duda participa, que los estilos artísticos se contradigan sucesivamente; y ciertamente esto tiene que ver con el hecho, tan conocido, de que los sucesivos momentos históricos son al mismo tiempo continuidad y contradicción de los anteriores. Tantas veces se ha dicho que una generación es la asesina

de la antecedente, que casi no es necesario recordarlo en este momento. Esto, sin duda, explica el fenómeno a que aquí me aplico. Pero la explicación no es suficiente si atendemos a dos cosas; por un lado la violencia con que esa sucesión de estilos se produce en México —por lo menos en los ejemplos que he traído a colación— y más importante todavía, el hecho de que la substitución implica en nuestro caso un cambio de rumbo con respecto a valores propios o nacionales. En efecto, a nadie podrá escapar que el barroco, nuestro barroco dieciochesco, es un estilo de una manera u otra enraizado fuertemente en lo más propio, un estilo que mira hacia dentro, que se desarrolla si no con independencia sí con descuido de lo que pasa más allá del ámbito de la Nueva España, y que por eso mismo es identificable y diferente de otras manifestaciones del mismo estilo barroco; mientras que el neoclásico se nos aparece como un estilo internacional que sigue con la mayor fidelidad los modelos europeos. A nadie tampoco podrá escapar que frente al carácter explícitamente nacionalista de la pintura mural mexicana, y a su logrado deseo de significarse por diferente en el panorama artístico mundial, los más importantes pintores de nuestro medio, desde hace unos veinte años, siguen con mayor o menor fortuna, con más o menos personalidad, las grandes corrientes del arte internacional, abrevado en sus fuentes parisinas o neoyorquinas. Si los pintores de "escuela muralista" se preocuparon muy directamente por crear un arte nacional, sus sucesores no muestran el menor interés en hacerlo, apoyados en la afirmación de que lo importante es hacer arte, y todo otro contenido resulta irrelevante; cuando más, se asienta la problemática sentencia de que "si soy mexicano, mi arte tendrá que ser mexicano".

El fenómeno que describo, en esos u otros ejemplos, había sido ya advertido tiempo atrás: muestra, entre paréntesis, de cómo se presenta a nuestra conciencia con claridad y persistencia. Cómo explicar esos "bandazos" (válgame la vulgar expresión) de un arte que a cada sucesivo momento estilístico entraña no sólo una rebeldía formal, sino un rechazo de determinada manera de entender la cultura mexicana. La respuesta más a mano, más obvia, apareció pronto en el panorama de nuestra crítica artística histórica, y casi casi causó ejecutoria: la razón. de que cierto estilo artístico (al que quiero llamar, ya de una vez, nacionalista, por más que reconozca lo violatorio del término aplicado antes de la independencia política) sea en un momento dado suplantado por otro estilo (al que calificaré de internacional) no puede encontrarse sino en un acto de fuerza exterior, de predominancia de las influencias extranjeras que subyugan y corrompen nuestra realidad propia y verdadera. Así, sé dijo —y la explicación tiene sentido— que la esencia del mexicano era barroca, y que el neoclasicismo vino a velar temporalmente esa esencia, a menguarla, y a imponerse forzosamente en un mundo que no era realmente el suyo.

Cuando al mediar el siglo que vivimos se hizo presente la reacción de la nueva pintura en contra de la orgullosa "escuela mexicana", la polémica que se desató entonces también giraba en torno a la idea de que el arte de los muralistas era la normal expresión mexicana, fincada en el remoto antecedente prehispánico y en el más cercano ejemplo del arte popular; mientras que la nueva pintura que se proponía venía a ser una copia impersonal del extranjero, impuesta sobre una realidad a la que no correspondía; e incluso se esgrimió el argumento de que su presencia en México era resultado de una "conjura de Wall Street" dispuesta para abatir la nacionalidad mexicana. Lo peregrino del argumento, sin embargo, deja ver hasta qué punto se llevaba la tesis de la existencia de cierto arte que correspondía al ser de México, enfrentado a otro negador de ese ser.

Tal tesis, que puedo calificar como la tesis maniquea, podría definirse como la creencia en una esencia del ser mexicano, siempre una que se ha expresado en el arte barroco y en la pintura mural, y que ha permanecido muda y menguada en otros tiempos, aquéllos en que se impone un arte negador de la tal esencia inmutable. Ese arte, que se califica de importado, resulta por tanto un arte espurio, ajeno, falso respecto a nosotros: un anti arte. En los tiempos de disminución y ocultamiento del ser esencial mexicano, éste apenas podría percibirse en las manifestaciones de arte popular.

Contra la tesis maniquea se levantó don Justino Fernández:

si en verdad —dijo— México *es* esencialmente barroco, entonces con el neoclasicismo y lo que significa se abrió un paréntesis en nuestro ser que aún no parece haberse cerrado. Pero esto resulta absurdo... no existe ni suspensión de ser ni falsificación, sino modos de ser siendo...

Y más adelante:

al cambiar el país su destino independizándose de la Metrópoli, y aun antes, cambió su sino, y ahora aquella nacionalidad tan afirmada en el apasionado arte barroco tórnase volitivamente en clasicista, racionalista y científicista...

El doctor Fernández da el punto de apoyo necesario para abatir la tesis maniquea no se trata de una esencia violada en determinados momentos de nuestro ser artístico, ni de una suspensión, sino de un ir siendo. Su respuesta se basa en una postura claramente historicista, que consiste en negar la existencia de un ser esencial mexicano y afirmar, por lo contrario, que lo que realmente constituye a México son sus modos de ser siendo. Así, México ha sido verdaderamente barroco un momento, y después ha sido, también verdadera y no falsamente, neoclásico; ha sido una y otra cosa,

sucesivamente, sin que en ningún momento haya dejado de ser si mismo, puesto que no hay otro ser el de ir siendo.

Hasta aquí, con el apoyo de don Justino Fernández queda abatida la tesis que he llamado maniquea, de fundamento esencialista. Sin embargo, el problema planteado inicialmente se mantiene en pie, puesto que sólo a medias la tesis historicista nos ha dado respuesta en este momento. En efecto, hemos aclarado que todos los estilos artísticos, todas las formas de arte que ha producido México en diferentes momentos de su historia son legítimos, y ninguno falsea el ser mexicano; pero no hemos llegado a dilucidar lo que precisamente nos preocupaba, a saber, por qué la oposición tan violenta de estilos sucesivos, por qué esa oposición se manifiesta con diferente contenido respecto a los valores "nacionales", ya exaltándolos, ya deturpándolos alternativamente.

Como se da esa situación puede rastrearse quizá en la contextura del ser mexicano, y recíprocamente la situación de constante ambigüedad del arte nuestro arroja luz para deslindar la estructura de ese ser. El ser mexicano (como cualquier entidad histórica) no puede definirse sino como un devenir. Pero tal devenir responde a ciertos modos peculiares, que son aquellos que diferencian nuestro propio ser histórico de otros. Don Edmundo O'Gorman encuentra como propio y característico de ese ser su inestabilidad y su ambigüedad. El ser de América (y el ser de México) se manifiesta en una contradicción ontológica: se define por su no ser europeo, pero al mismo tiempo sí serlo —de alguna manera— puesto que no es otra cosa. El ser del mexicano se determinaría así por un "no ser-sí" ser alternante respecto al europeo u occidental. El propio doctor O'Gorman ha llevado adelante su inquisición sobre la contextura ontológica del que yo —y no él en este caso— llamó mexicano, fincándola en ese momento crucial en que el criollo adquiere conciencia de serlo. Sus *Reflexiones sobre el criollismo* arrojan mucha luz sobre el novohispano, dependiente ontológicamente de Europa, pero que se revela contra esa dependencia y está urgido de buscar un sustento a su propio ser, que queda como en vilo si se corta de lo que entonces —y justamente como un acto de rebeldía— empezó a llamar gachupín. Es esa urgencia lo que le lleva a la exaltación desmesurada de lo propio, a la reinención glorificadora del pasado prehispánico, al exceso apologético en la literatura, en fin, a la desmesura exultante del arte barroco. Ante la magnitud del problema de un ser indefinible e inestable crece el apremio por encontrar un sustento: el "suelo de la Nueva España" y su expresión artística barroca son la respuesta.

Pero eso, digo yo, no anuló el problema, sino que lo transfirió; esa cultura criolla, protomexicana o mexicana resolvió su problema antológico

temporalmente, y no más. Puesto que, como creo, es inherente al ser nuestro su contradicción, su ambigüedad respecto a Europa, en el fondo del problema real quedaba en pié, sólo temporalmente acallado. Prueba de eso es que el sueño de la Nueva España tuvo un brusco despertar. Antes de que se consiguiera la independencia política, muchos novohispanos empezaron a dudar de esos valores tan sólidos que habían cantado con tanto entusiasmo durante dos siglos. La crítica de los que propiamente podemos llamar nuestros ilustrados, en contra de los valores tradicionales y propios, de los valores barrocos que fueran orgullo de sus padres y abuelos, fue feroz. Las magníficas ciudades no valían para ellos nada, las grandes iglesias, tantas veces exaltadas como "octavas maravillas del mundo", resultaban de pésimo gusto, los paseos eran mediocres, las más arraigadas costumbres, ridículas. La posición crítica de aquellos hombres de finales del siglo XVIII hacia la cultura barroca, la que expresaba valores propios, fue extrema.

Pero para el asunto de mi discurso, lo que importa señalar es que la crítica de nuestros ilustrados, contrariamente a la de la Ilustración francesa, verbigracia, no se genera en nuestro propio medio autónomamente, sino que es un reflejo de, justo, aquella actitud de los *philosophes*. Y aun aquí quiero destacar muy especialmente que la crítica ejercida sobre los valores barrocos se hacía tomando como punto de comparación las naciones europeas. Ahí creo ver yo la clave del problema. El rechazo a la cultura barroca se manifiesta entre nosotros no como un rechazo al pasado —que sería, digamos, la regla histórica normal— sino además y principalmente como un rechazo a lo propio: por lo menos a lo aceptado como propio hasta ese día. ¿Qué sentido puede tener el hecho de que para nosotros el paso de un momento cultural al siguiente implique, muy señaladamente, un "cambio de frente", una necesidad de —según el caso— abrirse o cerrarse respecto a "lo otro", respecto al mundo europeo?

Vengamos un poco atrás en el argumento. He dicho, siguiendo a don Edmundo O'Gorman, que la inestabilidad o inseguridad del ser del criollo llevó a éste a buscar desesperadamente una afirmación de su ser diferente, de su individualidad respecto a Europa, y que encontró esta seguridad en diversas formas, todas de exaltación de lo propio, en el pasado indígena, en la religiosidad, en el protocolo, en el arte; todas —quiero aquí señalar— que forzaban en el sentido deseado la que pudiéramos considerar realidad fáctica: ni el pasado de Tula, Texcoco o Tenochtitlan tenía precisamente esa dignidad cesárea que se le atribuía (porque tenían otros valores), ni la piedad novohispana sobrepasaba de veras otras piedades pasadas o coetáneas, ni quizá el arte, tan magnífico, correspondía a sus elogios. Por eso el "sueño de la Nueva España"; que era un adecuar, por un acto mágico, la realidad fáctica a las

necesidades anímicas de la cultura criolla. Pero teóricamente había otra posibilidad de resolver tal problema ontológico, e históricamente se dio después. Si el "no ser-sí ser" Europa fue resuelto por los criollos del siglo XVII y XVIII tomando partido por la ilusión del no serlo; podía resolverse también por la ficción de sí ser una manifestación íntegra del ser europeo. Ésta es, de hecho, la alternativa que se puso en obra con la Ilustración a los fines de la centuria decimioctava, la época del "despertar de la Nueva España".

Como la íntima contextura del ser del novohispano, primero, y del mexicano, después, consiste en una inestabilidad ontológica o si se quiere ambigüedad ontológica— el decidirse por una u otra alternativa le es inherente. Y de hecho el mexicano ha ido manifestándose, ya como deseoso de sentirse y señalarse diferente, ya como urgido de sentirse hombre del mundo, hombre europeo puesto en este pedazo de geografía, pero empeñado en borrar las diferencias que la realidad le echa en cara. Ni una ni otra actitud es más legítima: ambas lo son con el mismo título, puesto que ambas manifiestan una u otra cara de la ambigüedad de nuestro ser. La historia de la cultura mexicana, la historia del arte mexicano es precisamente la de ese esfuerzo por definirse, y la de hacerlo ya por sus semejanzas, ya por sus diferencias, en lucha siempre consigo misma. Actitud verdaderamente heroica —diría yo, si no resultara chabacano emplear este término en el presente contexto— y que hace para mí la grandeza de lo que ha ido siendo nuestra aventura, la batalla de nuestra cultura.

Cuando el mexicano de fines del siglo XVII se siente avergonzado de sí mismo y trata de reponer el tiempo perdido, para ponerse a la altura de la época, abandona el arte y la cultura barrocos y abraza la Ilustración y el neoclasicismo. Al hacerlo —advírtese— echará por la borda lo único que en ese momento podía de veras considerar propio, en pro de la modernidad que le brindaba la culta Europa: optaba por la alternativa de ser europeo porque no veía otra manera legítima de ser, porque en esa circunstancia no había para él más valores que aquéllos.

Si aceptáramos la tesis que aquí he calificado de maniquea, y que casi es moneda corriente, resulta una paradoja, por demás sorprendente: la de que el país mientras fue colonia haya producido un arte personal y propio y que precisamente cuando inicia su independencia empieza a producir un arte impropio, extranjero y contrario a la esencia suya. A la luz de lo que he tratado de explicar, creo, tal aparente paradoja se diluye, puesto que la necesidad de la independencia y la presencia del arte neoclásico (aceptado por un acto volitivo, según el doctor Fernández) se inscriben en el mismo movimiento de "apertura", de deseo de definición del ser nuestro como ser idéntico al europeo.

III. *La alternancia de los modos artísticos del mexicano*

Si lo que he venido diciendo hasta aquí tiene algún sentido, podemos advertir en ese ejemplo crucial cómo la oposición despiadada de los estilos que sucesivamente ha ido dando nuestra historia artística, y especialmente su contradictorio carácter de "cerrazón" o "apertura", de regodeo en lo tenido por propio o susto por retrasarse y no alcanzar la altura de los tiempos, encuentra su razón en esa peculiar contextura de nuestro ser ambiguo que, por serlo, se manifiesta necesariamente en una u otra de sus dos posibilidades lógicas, pero nunca se eterniza (ni podría hacerlo) en una sola de ellas.

Cierto, el esquema de la alternancia es, como todo esquema y como todo intento de comprensión histórica, necesariamente violador, en parte, de la realidad histórica misma. Las épocas sucesivas contradictorias tienen, en cada caso, diferentes características peculiares que las informan, pendientes de los muchos otros elementos que componen un momento histórico; cierto, no se da cada uno de esos pasos con la limpieza caracterológica que una mente muy racional (no precisamente la mía) quisiera tal vez reconocer: hay interferencias, hay contradicciones menores dentro de las mayores a que me he referido, hay estratos de cultura diferentes, en donde el "clima anímico" se muestra de diverso modo. Todo lo cual no quita, a mi parecer, que en la lucha continua por definir nuestro ser, es una manera u otra (de las dos posibles) la que gana momentáneamente —y sólo momentáneamente— la partida.

La conciencia de un ser diferente se da en el criollo como un hecho definido quizá hasta los principios del siglo XVII. Sin embargo, el problema del ser del criollo o del ser del europeo en América —de hecho el problema del ser de América— se da para la Nueva España al día siguiente de la Conquista; en verdad, creo que las manifestaciones artísticas pueden percibirse desde muy temprano inclinadas a uno de los dos lados que planteaba la cuestión. Si es cierto que no puede hablarse de criollismo en las primeras décadas que siguieron a la venida de Cortés, si puede sin embargo hablarse de un proyecto de vida en la Nueva España, su primer proyecto de vida, que podría en una frase definirse como la idea de una república monástica señorial. El proyecto seguía, desde luego viejas formas medievales; pero tenía algo de muy particular: suponía la posibilidad del funcionamiento óptimo de un sistema que en Europa siempre se había mostrado defectuoso, y para suponerlo se basaba en la condición de "vacío" que ofrecía la nueva tierra. Es decir, la idea de la diferencia entre Europa y América estaba muy presente. El arte que entonces se produjo, monástico y de corte rural, permite advertir tal circunstancia: el convento de frailes, su obra más acabada, con todo lo que tiene dentro, sigue los modelos europeos sólo de lejos: no hay una preocupación por aplicarlos aquí cuidadosamente. Aparte de las condiciones materiales en

que tales monumentos se construyeron (que son a la vez causa y efecto del fenómeno), es claro que la presencia de estructuras novedosas, como las capillas de indios o las capillas posas; que la interpretación libérrima de las formas platerescas mechadas con elementos góticos o mudéjares, y que incluso la existencia de esa manera extrema en su alejamiento de los modelos europeos que es el arte tequitqui, surgieron en forma autónoma, porque —digo yo— no parecía extraño a nadie hacer un arte no apegado al "original": ahí donde todo se estaba haciendo de nuevo.

Para el tercer tercio del siglo XVI las cosas habían cambiado mucho. No es el caso de hablar aquí de los hechos concomitantes: nueva actitud de la corona frente a frailes y encomenderos, fracaso de la encomienda misma, disminución vertical de la población indígena, desengaño frente a los defectos de la evangelización... El hecho es que el primer proyecto había fracasado, por lo menos había fracasado en la mente de aquellos hombres. Viene entonces lo que yo he llamado en alguna parte "la crisis de la Nueva España", de la cual saldría totalmente otra. El tono de la crisis es el de que, no pudiendo darse en esta tierra una superación de aquel viejo paradigma ideal, se dé la copia, tan exacta como sea posible, de la Europa del tiempo. El anticlímax de los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, pesimistas y desconfiados respecto a lo que había sido la organización novohispana, a la evangelización y a la Conquista misma, se significa por ser el primer momento de apertura, el primer momento en que, de algún modo, se deja de tratar de ser diferente. Y la expresión cultural que sustenta ese momento es el arte manierista, esa última manifestación del Renacimiento (o si se quiere ese estilo negador ya del Renacimiento pero ajeno al barroco); y el manierismo se caracteriza por ser precisamente un arte internacional. La magnífica portada manierista del convento franciscano de Tecali, o los cuadros de Baltazar de Echave Orio —para poner dos ejemplos— son obras de primer orden, sin duda, que casi podrían estar en cualquier ciudad italiana sin causar sorpresa. No pasaría ciertamente lo mismo con una capilla posa de Calpan o la cruz del atrio de Cuautitlán, que provocarían un infarto a cualquier historiador que —por obra de algún encantamiento sorprendente— se tropezara con ésas u otras similares en San Pedro del Vaticano o en Santa María de las Flores. El manierismo, arte sujeto a cánones y reglas, arte igualador, expresaba la voluntad de ser de una Nueva España que quería sentirse no diferente, sino otra España, otra Europa.

El momento en el que triunfa el manierismo, al paso entre los siglos XVI y XVII, es el momento de la crisis novohispana que se resuelve en apertura; pero el estilo es todavía vigente, todavía no acaba de ir cuando se da el paso siguiente en el juego de las contradicciones. En el primer tercio del XVII se hace sentir ya la nueva actitud criolla necesitada de autodefinición; todo se resolverá en la fantasiosa invención de un mundo de realidades

desorbitadas, del cual el arte barroco no forma la parte menos importante. El barroco, el arte de la orgullosa sociedad novohispana (orgullosa *frente a* Europa), el arte por definición violador de la norma y la medida, el arte todo imaginación, sensualidad y entrañas, se levanta —qué duda cabe— como la negación del manierismo, por más que en nuestro caso surja *a partir* del mismo manierismo que era, el arte con el que se identificaba el criollo hasta ese instante. Toda invención barroca nueva, surgida aquí o traída de fuera, tuvo que inscribirse en aquellos esquemas, respetados por propios. Con eso el México de entonces se cerraba más sobre sí mismo, y se reconocía en el espejo de mil y un retablos, mil y una fachadas esplendorosas, en cuadros, en esculturas, así como en fiestas, en sermones apoloéticos.

No sería sino en los últimos años del barroco cuando nuestra arquitectura intenta escapar al viejo sustrato manierista, en un último esfuerzo por salvar las posibilidades del estilo barroco, aunque conservando todo el acervo de invenciones formales que éste había acumulado. Pero el nubarrón del neoclásico estaba ya a la vista. Es decir, estaba ya a la vista la necesidad de explicar al país no como diferente, sino como igual en esencia (si no en acto) a las "naciones civilizadas", igual a Europa. La nueva apertura, que implicaba dejar de vernos nosotros mismos y volver los ojos a los paradigmas exteriores, trajo consigo el neoclásico: la idea de que éramos capaces de expresarnos en ese estilo implicaba nuestra asimilación con lo que hasta entonces había sido "lo otro". El precio de la modernidad, como he dicho más arriba, era la pérdida de lo propio.

Neoclasicismo, academicismo, abandono de la tradición identificante: ésa es la historia artística de los dos primeros tercios de nuestro siglo. No hubo ni suspensión del ser ni suplantación; ése fue nuestro arte legítimo entonces, porque eso fuimos, porque así quisimos entonces entender al país. Independientemente de la apreciación personal que cada uno pueda tener sobre esa etapa artística, parece claro que fue de la única manera en que podía ser. Habría que esperar hasta después del paso de las guerras de reforma e intervención para que se sintiera otra vez, aunque con tonos muy diferentes a los dieciochescos, en un contexto muy lejano a aquél, la necesidad de dar razón de nosotros por las diferencias. Altamirano, López López, Olaguíbel, Prieto y muchos otros pedían, en consecuencia, una escuela artística mexicana, que fuera capaz de mostrar nuestra historia, nuestros paisajes, nuestras costumbres: una escuela que, conteniendo valores universales, fuera expresión de lo propio, de lo nuestro. Las manifestaciones plásticas esta vez no fueron tan claras en su respuesta, quizá porque el sustento no era suficientemente sólido; algo se hizo: Izaguirre, Pina, Obregón, empezaron a pintar en sus

cuadros la, historia mexicana. Me importa señalar que no se trata sólo de una actitud de partido, por más que entre los promotores de la idea de una escuela mexicana destacaron especialmente los liberales; quien más adelante llevó en sus telas la explicación de México como ser que vale en tanto que pueda identificarse como diferente fue sin duda José María Velasco: sus paisajes por millares son una reiteración terca, empeñosa de la existencia de un rostro particular y único; sus cuadros no retratan sólo la realidad física de México, sino que retratan su realidad moral; y Velasco, lo sabemos, no era precisamente un liberal.

Si bien Velasco no murió sino dos años después de iniciada la Revolución, me parece claro que lo que da el tono a los —digamos— 20 últimos años de la época porfiriana corresponde a una apertura más, a un momento en que México trata de disimular sus diferencias y de sentirse uno más en el concierto de las naciones. Se dice que al final de su gobierno el chinaco Porfirio Díaz se había convertido en un perfecto caballero inglés, y que hasta el cutis se le había blanqueado: lo mismo pasó a la nación. Del neogótico de las iglesias al estilo "petit palais" de mercados y edificios públicos y luego al *art nouveau* de las casas particulares, México quiso ofrecer un rostro europeo, y su capital levantó sus nuevos barrios a imagen y semejanza del París del barón de Hausmann aunque (como dijera don Arturo Arnaiz y Freg hace algunos años) con las casas más chaparras y los bulevares más estrechos. Y era que México se sentía de veras, en ese entonces, una nación europea, y tenía voluntad y derecho de sentirse así. El artista más representativo del momento, Julio Rudas, pudo dibujar, grabar y pintar como si se encontrara en cualquier lugar del mundo, y en ningún momento se interesó por significarse como mexicano, sino como artista.

Sin duda en la época porfiriana hay mucho más cosas que las que aquí he citado: al mismo tiempo que trabajaba Julio Rudas lo hacían, en un nivel muy diferente de aceptación social, el gran Guadalupe Posada y Hermenegildo Bustos, y junto al neogótico empieza a vislumbrarse un neo-colonial. El hecho es que entre esas corrientes contradictorias que conviven, pero sujetas al tono general de la "apertura", se va fraguando el más fuerte, definido y consciente movimiento de nacionalismo cultural.

Sobre la situación artística e intelectual que se da a partir de la tercera década de este siglo, uno de cuyos mayores puntos de apoyo es el movimiento pictórico, se ha escrito tanto, y seguramente saben tanto los aquí presentes que sería inútil extenderme. En la mente de todos está claro, imagino, su sentido de volver sobre lo propio, ahí donde se encuentre, en el pasado prehispánico, en el clonial, en el arte popular, en nuestra historia, en nuestros complejos psíquicos. Se ha hablado del redescubrimiento de México, y

creo yo que la expresión define muy bien la postura que marcó a México desde la tercera hasta bien entrada la sexta década de este siglo. En términos de arte, el país, cobijado bajo el manto de los "tres grandes", sintió colmados todos sus deseos; el viejo proyecto de los críticos liberales se había cumplido con creces; teníamos un arte, un gran arte, de aceptación universal y que manifestaba los valores más intrínsecamente propios.

Pero una vez más hubo un despertar. México, necesitado siempre de redefinirse, se sintió precisado a hacerlo ahora (hablo de lo que pasó a partir de la década de los años cincuenta) no por sus diferencias sino por sus parecidos. Empezó a dar vergüenza nuestra autocontemplación y nuestro regodeo en lo propio. Vino el susto por quedarnos atrás y perder el paso. Para algunos el aire de ultranacionalismo empezó a ser irrespirable, y no pocos se sintieron paladines dispuestos a abatir la que Cuevas (en un golpe de acierto) bautizó como "cortina de nopal" que nos separaba del mundo civilizado. A las furiosas polémicas que el cambio de actitud produjo ya me he referido: no se acaba de disipar todavía el humo en las hogueras de los campamentos. Para mí, en todo caso, es claro que estamos en un momento más del abrirnos. Con todas las excepciones y contradicciones que pueda haber, la cultura y el arte más activos y más válidos en el México de hoy no son los más cerradamente nacionalistas. Tampoco aquí hay ocultación ni eclipse de ser, sino otro modo de ir siendo.

Sé muy bien que a esta fugaz visión esquemática del arte mexicano se le pueden poner muchos reparos. Habrá fenómenos artísticos que no coincidan ni con las características que he señalado ni con los tiempos que he marcado. Puesto que para mí la ambigüedad y alternancia del arte mexicano se debe a la ambigüedad constitutiva de nuestro ser, nada más normal que puedan darse en un momento determinado más de una de las dos actitudes fundamentales, o que haya modos artísticos que resulte difícil "afiliar" a una u otra. Pero sigo pensando que, puesto que el arte da razón de nuestra historia, no puede haber contradicción entre ese devenir y el proceso de los estilos; y como entiendo que nuestro ser es uno en vilo, necesitado de constante definición, encuentro lógico que en tiempos sucesivos haya prevalecido mayormente una de las dos maneras extremas de entendernos nosotros mismos. No estoy con esto sacándome de la manga una historia cíclica mecánica, ni un nuevo *corso y ricorso* viquiano aplicado a las manifestaciones artísticas. Menos propongo que necesariamente en el futuro tenga que repetirse el mismo esquema he intentado sólo una reflexión que arroje luz sobre el pasado y dé razón de algunos fenómenos paradójicos o sorprendentes. He querido, valiéndome del arte, hacer un poco de historia.

Así lo presento a ustedes, señores miembros de la Academia Mexicana de la Historia, y a ustedes, que amablemente han venido a escucharme.

Muchas gracias.

Discurso de bienvenida al Licenciado Jorge Alberto Manrique

Por el doctor Edmundo O'Gorman

Por dos motivos me es especialmente grata la comisión de dar respuesta al discurso que tan ampliamente acredita a Jorge Alberto Manrique como candidato idóneo para el asiento de número que dejó vacío la muerte de mi querido inolvidable amigo el doctor don Justino Fernández. El primer motivo es por verme distinguido con el honor que siempre confiere la encomienda de darle la bienvenida a un nuevo miembro de nuestra corporación. El segundo, es muy personal, y se finca en el estrecho vínculo de amistad que me une a Manrique y en la no menos estrecha y preciada circunstancia de contarle entre quienes tienen la generosidad de llamarme su maestro.

Vio Manrique la luz primera en 1936 en aquel rincón del Valle de México que los antiguos mexicanos apodaron "el hormiguero", léase Azcapotzalco, dizque para infamar a sus habitantes por el crimen de haber aspirado a la hegemonía a la que ellos, los mexicanos, aspiraban a su vez, pero ¡claro! no ya como ambición punible, sino como exigencia del destino manifiesto del Pueblo del Sol.

Tan aficionado como soy a descubrir ocultas y significativas coincidencias (según se notó en mi respuesta académica al discurso de mi querido y admirado amigo don Ernesto de la Torre) no era probable me eludiera la que me vincula a Manrique como paisanos tepanecas —pese a mi apellido y a mi facha—, porque Coyohuacan, de donde vengo, fue señorío de la jurisdicción de aquel desventurado reino de donde viene Manrique y por ello, aún más ilustre en los anales de nuestro pasado. Y si hemos de apurar — como hemos— las coincidencias, no deja de ser una el que Manrique haya nacido, en casa edificada por las urgencias del amor no-conyugal del general don Manuel González y el que un destino no desemejante le asignara el mismo general al casco de la hacienda de Chapingo, joya que fue del patrimonio de mis mayores.

Por la rama paterna, Manrique emparenta con aquel caballeroso intendente de Guanajuato que no quiso se inscribiera su nombre en la Columna de la Independencia desde el momento en que rehusó participar en el imposible sueño de don Miguel Hidalgo y Costilla; pero en desquite y como para restablecer el equilibrio histórico, Manrique, por el lado de su madre, lleva en la sangre el liberalismo republicano de don Marcelino Castañeda, gobernador que fue del estado de Tlaxcala y diputado —no de partido— del Constituyente del cincuenta y siete.

Transcurrió la niñez de nuestro nuevo académico a la sombra del venerable monasterio dominicano de Azcapotzalco, y a la luz de los extensos y verdes alfalfares que rodeaban la vieja villa, hoy triste delegación, por no decir barriada, del Departamento del Distrito Federal, por no decir monstruosa e inhumana ciudad de México. Nada casual, por consiguiente, que Manrique le haya dedicado a aquel viejo monasterio las primicias de sus trabajos como historiador del arte, y nada casual, tampoco, su afición a los apartados pueblos de provincia que, la labranza todavía a la vista, conservan por milagro su virginidad estética inevitablemente amenazada por un progreso cuyo don más preciado es el regalo, durante las cuarenta y ocho horas del día, de un gratuito repertorio de canciones que exaltan la infidelidad y la venganza o más edificante aún, que, implacables, pregonan *ad nauseam* la irresistible potencia seductora de un par de pantalones de mezclilla al alcance de todos sexos.

Cursó Manrique sus primeros estudios en escuelas oficiales en Azcapotzalco (una de ellas llamada, no casualmente, "Mártires de la Libertad") en una época en que, para vergüenza de los mexicanos de entonces, la mayoría de los niños todavía iban descalzos; pero en una época en que la mayoría de los profesores todavía vestían la dignidad de su cargo, para vergüenza de los mexicanos de ahora.

Pasado ese pequeño trago amargo de rigor y disciplina que aún prevalecían en las primarias de ayer, se matriculó Manrique en los estudios preparatorios, pero no así como así, sino, precisamente, en el plantel que, con el nombre de Escuela Nacional Preparatoria, alojó el positivismo triunfante en la soberbia casa que fue Colegio de San Ildefonso, joya espiritual y arquitectónica de la imperial México del dieciocho.

Bien visto, aquella ilustre escuela es un monumento a la trilogía dogmática de nuestro pasado, porque el abigarrado conjunto formado por una fachada que proclama la verdad de la fe católica, y de un interior virreinal que a un tiempo alberga, en alegórico emplomado, la divisa intelectual del porfirismo y en los muros, el agresivo programa de una aurora revolucionaria, es

síntesis en cuerpo presente de las tres religiones que han informado el proceso histórico del acontecer mexicano.

Ambiente tan henchido de historia y de arte contribuyó a despertar en Manrique esa nostalgia, ese amoroso anhelo de comunicación con el pasado que es el santo y seña de todo historiador verdadero; y así lo reconoce él en unos breves apuntes biográficos que le pedí para darle carne al esqueleto de su *curriculum vitae*. En esos apuntes recuerda Manrique los tiempos en que cursó estudios en San Ildefonso, cuyos generosos horarios en "horas libres", le permitieron emprender audaces viajes de descubrimiento de insospechadas plazas, ocultos patios, palacios degradados a vecindades, bellas portadas y hornacinas y de un, al parecer, inagotable número de iglesias cuyas torres, cúpulas y campanarios todavía le imponían a México aquel perfil que, recortando un límpido cielo de dorado atardecer, sólo se conserva en las ilustraciones de los libros de los viajeros que nos visitaron durante el siglo XIX. Tan rico botín recogido en aquellas excursiones juveniles, le metió en el corazón a nuestro hoy novel académico el deseo y propósito de penetrar los secretos de esa admirable aventura estética que hizo de la capital del virreinato una de las más bellas ciudades del Nuevo Mundo y de toda la comunidad hispánica. Pero como por rareza acontece que no sobrevenga algún titubeo en seguir el llamado de la vocación, Manrique cedió a la exigencia del hábito ancestral mexicano de elegir una carrera profesional entre las consagradas; y así, de acuerdo con la tradición en su familia, lo encontramos a los dieciocho años de edad llamando incauto y, suponemos que sin mucho entusiasmo, a las puertas de la Facultad de Derecho. Cursó en ella un solo año de estudios que, con no poca inmodestia, califica el interesado de "brillantes"; pero brillantes u opacos, lo cierto es que Manrique acabó por enriquecer con un cadáver más el populoso cementerio mexicano de togas colgadas, al desertar de las legiones de Temis para inscribirse en las filas de Clío.

Helo aquí, entonces, ya estudiante de la carrera de historia en mi querida Facultad de Filosofía y Letras al tiempo en que ésta, para su desventura, acababa de canjear los mascarones de su antigua casa por las víboras del pedregal, por entonces todavía sólo inofensivos ofidios.

"Mis maestros de mayor influencia", afirma Manrique en aquellos apuntes que mencioné, "fueron —y gracias por lo que me toca— Edmundo O'Gorman, Justino Fernández, Francisco de la Maza y Juan Ortega y Medina. La orientación, añade, era claramente hacia la historia del arte." A poco tiempo, se asomó, dice, al mundo prehispánico por la ventana cada vez más amplia que las enseñanzas de Miguel León-Portilla han ido abriendo en las murallas que encierran los misterios de aquel recóndito mundo; y como si tanto quehacer no bastara, Manrique se matriculó en la Escuela de Antropología en el viejo edificio de la calle de Moneda, es decir,

cuando esa institución aún estaba dedicada a impartir enseñanza de lo que su nombre indica.

Terminados los estudios en la Facultad, Manrique marchó a Jalapa para prestar sus primeros servicios serios de docente en la Universidad Veracruzana. Cosechó en ella cuatro años de experiencia académica y administrativa, puesto que también desempeñó en esa casa de estudios los cargos de director de la Escuela de historia de la Facultad de Filosofía y Letras y de director interino de ésta y además se ocupó en tareas del Consejo Editorial. Sé muy bien que a Manrique le agrada, como a también me agrada, recordar aquí, por afán de justicia, el nombre del doctor Fernando Salmerón, rector que fue de aquella Universidad y a cuyo esfuerzo y orientación se debe en buena parte el alto nivel académico que alcanzó esa institución, precisamente por los años en que Manrique y muchos otros jóvenes maestros le entregaron las primicias de su talento y entusiasmo.

Siguió a esa experiencia de provincia la experiencia del extranjero; y en efecto, beneficiario de becas de la benemérita Fundación Rockefeller, Manrique permaneció dos años en Europa donde, además de lo que semejante estancia le significó en el orden de aprendizaje de idiomas, de madurez y de formación cultural, pudo llevar en la Universidad de París un curso sobre la cultura moderna, siglos XVI a XVIII y en la de Roma, el de historia del arte moderno que coronó con un exitoso examen de suficiencia.

A su regreso a México, Manrique prosiguió sus estudios de doctorado, y como maestro, ha servido desde entonces varias cátedras en el Colegio de México, en calidad de profesor de tiempo completo; y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, primero como adjunto, después como interino en substitución de Francisco de la Maza, y ahora como profesor titular. De poco tiempo atrás, el profesor Manrique ha entregado la totalidad de sus esfuerzos académicos a la Universidad, tanto con su labor docente en cátedras de la Facultad de Filosofía y Letras, como con sus trabajos en el Instituto de Investigaciones Estéticas, del que es miembro destacado.

A toda la actividad que representa lo anterior debemos sumar la que Manrique ha acumulado en bromosas y siempre perentorias tareas de índole editorial. En la Universidad Veracruzana hizo primeras armas en ese campo; el Colegio de México le confió, durante tres años, el puesto de director de la revista *Historia Mexicana*, más tarde, fue consejero de *Deslinde*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras, y finalmente, desde mayo de 1970 a febrero de 1973, desempeñó con extraordinario acierto el difícil y delicado cargo de editor de la *Revista de la Universidad de México*.

Manrique se ha distinguido como conferencista y expositor de cursillos de divulgación dirigidos a públicos no especializados, principalmente sobre temas de arte colonial, aunque no faltan las de asuntos de interés histórico más amplio. Ha concurrido a muchos congresos y contribuido a su éxito valiosas ponencias, entre las cuales merece particular mención la que presentó en Oaxtepec, en noviembre de 1969, con el título de "La época crítica de la Nueva España", ante los delegados a la Tercera Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos. Ha sido designado varias veces para desempeñar el cargo de jurado en concursos y exposiciones de arte, y ha tomado parte en seminarios nacionales e internacionales, como los que se reunieron en 1969 en Venecia y en 1970 en Quito para discutir problemas de historia de la arquitectura y del estudio de las artes plásticas en la América Latina.

La bibliografía de Manrique es muy nutrida y de varia índole. En proporción considerable se refiere a temas de historia del arte y crítica artística. En ese campo destacan su libro *Los dominicos y Azcapotzalco. Monografía del convento dominicano en la antigua villa*, Jalapa, 1963, y su importante artículo "El 'neóstilo' la última carta del barroco mexicano", publicado en el número 79 de la revista *Historia Mexicana*, enero-marzo de 1971, aclamado por los especialistas como señalamiento de una etapa agónica de nuestro barroco que venía pasando desapercibida. Bajo el rubro de trabajos sobre temas históricos generales, además de la sugestiva y penetrante ponencia que ya mencioné, quiero recordar con renovada gratitud el precioso artículo intitulado "El pesimismo como factor de la independencia de México" que Manrique contribuyó al volumen de homenaje que la bondad y generosidad de muchos colegas y amigos me dedicaron con motivo de mis sesenta años de vida. Y ¡cómo olvidar! la devoción y el desinterés con que Manrique —entre otros queridos discípulos, hoy todos jóvenes maestros— entregó su inteligencia y muchas horas de tedioso trabajo para dar cima a esas dos no ligeras empresas de mis tareas históricas: la edición de la *Apologética historia sumaria...de fray Bartolomé de las Casas*, y la *Guía de las actas de cabildo de la ciudad de México*. Manrique tiene en su haber, además, una serie, que va para impresionante, de notas críticas y recensiones muy agudas y a veces combativas que ponen de manifiesto su generosidad intelectual, su visión crítica penetrante y su afán de justicia. Por este motivo los que hemos sido sus maestros más cercanos hemos contraído una deuda con él.

Tal, en resumen, la semblanza académica del joven barbado a quien recibimos esta noche en el seno de nuestra corporación. Ya se ve que hace mucho dejó de ser una simple promesa, lo que no quita que sea mucho lo que todos y yo muy en particular, nos prometemos de su ya bien probada vocación, de su amplia cultura y de su ejemplar laboriosidad, pero, sobre todo, de su indiscutible talento.

II

De ese talento, Manrique acaba de darnos buena muestra, puesto que no deja de exhibirlo esa toma de conciencia de un fenómeno central de la historia mexicana y ese intento de explicarlo que, en suma, constituyen el contenido y el propósito del sugestivo discurso que acabamos de escuchar. Puedo anticipar que estoy de acuerdo con la tesis en su orientación general; debo decir, sin embargo, que su cuidadosa lectura me ha sugerido el comentario que voy a presentar a la ilustrada consideración de todos ustedes.

No es fácil, me parece captar con una simple lectura el razonamiento contenido en el discurso de Manrique, porque, por la naturaleza misma de su objeto, no deja de ser algo involucrado y aún recóndito. Me voy a tomar, pues, la libertad de resumir la tesis según la entiendo, en sus lineamientos y pasos esenciales.

El punto de partida estriba, como debe ser, en la observación de un hecho indubitable, pero sólo visible para quien, como Manrique, haya dedicado amor y perspicacia a reconstruir el proceso histórico del arte en México. Se trata de un fenómeno singular: ese proceso, dice, ofrece contradicciones en cuanto constituido por una sucesión de opuestos. Esto, ciertamente, acontece en todas partes: por ejemplo, la contradicción en el paso entre el arte medieval y el arte renacentista. Pero lo peculiar en nuestro caso es que los cambios implicados en la contradicción, implican, a su vez —y esto es lo decisivo en la tesis—, una negación, un repudio de valores propios o como dice Manrique, de los valores nacionales a cambio de la adopción de valores internacionales.

Manrique ilustra su idea con dos casos ejemplares. El primero es el cambio ocurrido en el paso entre el barroco mexicano, que es un estilo enraizado en lo más propio, el estilo novohispano por antonomasia, y el neoclásico, que fue un estilo internacional. El segundo ejemplo es el cambio ocurrido en el paso entre la pintura mural mexicana, explícitamente nacionalista, y la pintura que le siguió que refleja el arte internacional de París y Nueva York. En ambos casos no sólo se trata de una mudanza estilística, sino de un cambio que supone el rechazo de modos de entender y de expresar lo que se ha elaborado como propio y singular de la cultura mexicana. He aquí, pues, el fenómeno histórico que destaca Manrique, y el problema consiste en encontrar su explicación.

Como no sería pertinente repetir en su integridad el argumento, vamos a dejar a un lado la solución tradicional esencialista, que Manrique califica de "tesis maniquea", y que expone sólo para rechazarla, a mi parecer con suficientes motivos. El problema, dice, no radica en postular una supuesta esencia del ser mexicano, sino en la estructura o contextura histórica de ese ser.

A ese respecto y haciéndome el honor de citarme, Manrique acepta la noción que me he formado acerca de la peculiar dialéctica entre contrarios constitutiva del ser americano en general, del hispano americano en particular y por lo tanto, del ser mexicano. Una dialéctica que se expresa en la paradójica necesidad de ser europeo y de no serlo y que explicité con el ejemplo del alma criolla que, para afirmarse en esa contradicción, exalta hasta el delirio las circunstancias propias como valores, y produce así el barroco como expresión artística de aquella exigencia ontológica.

Con referencia expresa a ese ejemplo, Manrique bien advierte que la solución criolla fue temporal o provisional. En efecto, llegó el momento de crisis en que surgió la duda acerca de los valores tradicionalmente exaltados y que desencadenó una crítica feroz por parte de los "ilustrados" del siglo movidos por la angustia de tener que "recuperar el tiempo perdido y de ponerse a la altura de los tiempos".

Ahora bien, afirma Manrique como lo decisivo respecto a esa crítica feroz, a ese repudio inmisericorde de lo propio que no es de gestación interna, sino que procede de afuera por un impulso imitativo de lo que acontece en Europa. No es el resultado, dice, de una crítica interna; es la consecuencia de una comparación, y en ello está, añade, la clave del problema.

La observación es aguda y estoy de acuerdo en su importancia en cuanto que descubre la peculiaridad del fenómeno que vamos considerando. Pero en este momento crucial de su razonamiento me parece que Manrique descarrila un poco. Veamos el asunto con el cuidado que merece.

De la circunstancia de que en el caso mexicano el cambio se opera merced a una crítica externa o de índole comparativa respecto a lo que sucede en Europa, Manrique concluye, como síntesis de su argumento, que el rechazo de la situación anterior NO ES DEL PASADO según acontece normalmente, digamos en el rechazo de lo medieval al sobrevenir el Renacimiento, sino que, en el caso mexicano, el rechazo es de LO PROPIO en beneficio de la adopción de lo ajeno, es decir, de lo europeo.

Pero he aquí mi reparo: ¿no, acaso, el rechazo DEL PASADO implica necesariamente el repudio de LO PROPIO? O para decirlo con unos ejemplos ¿no, acaso, el rechazo por parte del europeo de su pasado medieval implica igual repudio de lo propio que el implicado en el repudio por parte del novohispano de su modo de ser barroco? En una palabra, darle la espalda al pasado siempre es, por definición —diría yo— repudio de lo propio, y no se ve, entonces, la diferencia postulada como decisiva en la tesis de Manrique.

Bien visto, el asunto tiene un pliegue más sutil, y voy a proponer la diferencia que a mi me parece ser la verdadera y a la cual apunta la solución de Manrique, si bien no la explicitó con la claridad que era menester. Cuando Manrique propone la distinción —que yo no admito— entre rechazo del pasado y rechazo de lo propio no deja, sin embargo, de aludir a un matiz de enorme trascendencia, a saber: que debido al europeocentrismo que ha dominado a nuestra cultura, Europa postula cada cambio en su proceso histórico como la expresión de un nuevo ser de *validez universal*; un ser, pues, que, si bien europeo, se ofrece con la pretensión de encarnar al hombre en su plenitud en todas partes y en todo tiempo. Frente a esa postura de imperialismo ontológico, y en contraste con ella, el mexicano postula un ser de *validez nacional* que pretende encarnar en plenitud, no al hombre en general, sino sólo al hombre novohispano o mexicano, en su caso, y esto es, me parece, lo que Manrique oscuramente ha percibido cuando afirma que, con cada cambio, hay un rechazo de LO PROPIO.

En todos los casos, pues, hay repudio del pasado y por lo tanto, repudio de lo propio; pero la enorme diferencia es que, en el caso de Europa, cada cambio opera el milagro de presentar en la escena de la historia un modelo de hombre universal; mientras que, en nuestro caso, después de haberse imitado ese modelo (por terror de no estar a "la altura de los tiempos") sobreviene el próximo bandazo que opera el milagrito de introducir en la vida histórica el modelo de un hombre meramente local.

El secreto resorte de esa que podríamos llamar "mecánica ontológica nacional" radica, según me parece haberlo mostrado en mi pequeño libro *La invención de América*, en nada menos que en la constitución original del ser americano y que nos ha condenado a un vaivén ontológico entre "un sólo ser Europa" y "un no ser nada más Europa", dramática oscilación que con tanta perspicacia ha rastreado Manrique en la esfera del proceso artístico mexicano.

La descripción cabal de los movimientos que hasta ahora registra aquel vaivén, requiere mucho más tiempo del que dispongo ahora y mucha más paciencia de la que ya se me ha concedido. También en ese punto tendría algo que sugerirle a Manrique en divergencia con su tesis. Pero voy a conformarme con indicar lo que al respecto me parece del mayor interés. Si, según hemos visto, el vaivén ontológico del ser histórico del hispanoamericano en general, y del mexicano en particular se opera siempre con un modelo a la vista, que hasta ahora ha sido Europa, (en sus variantes Europa-España, Europa-Francia y Europa-Norteamérica) lo importante es tener conciencia de que el universalismo de lo europeo (es decir, la condición para que sea modelo) ha entrado en crisis para ceder su lugar a un universalismo

de la comunidad de todas las culturas. Pero si eso es así, es que casi se ha llegado a la situación límite por el agotamiento de la posibilidad real de un modelo más universal que éste, de manera que el proceso de vaivén del ser americano estará a la vista de encontrar su fin y reposo. Mucho me temo, sin embargo, que ese nuevo y final modelo de hombre universal ya no encarne lo que, propiamente hablando, hemos venido entendiendo tradicionalmente por hombre, sino que se trate de ese bípedo deshumanizado por el insensato abuso de la tecnología humana y al cual, por más mexicano que acabe resultando, me rehúso a aceptar como modelo, aunque, por fortuna, la cuenta de mis años no permitirá que me vea en ese trance.

Pero no quiero terminar estas meditaciones en una nota tan triste, porque pienso que, quizá, quizá, el hombre reaccione contra la insania de empujar el proceso de su historia hasta los límites que ahora cada vez más parecen señalar su desenlace inevitable. Pienso que, del mismo modo que el hombre ha dominado con su tecnología científica su universo físico externo, puede llegar a dominar mediante una tecnología del espíritu su universo moral interno. Es la tecnología preconizada por los iluminados y fundadores de las grandes religiones y a la que, tan a ciegas, aspira la juventud de nuestros días. Surgirá así, junto al vencedor de la maldición de tener que ganar el pan con el sudor de la frente, el vencedor de sí mismo. Y ése si será el verdadero modelo universal, el nuevo Adán conquistador de la inocencia perdida. Y así llegará a su verdadero y glorioso fin ese doloroso camino de maldición que llamamos la historia.

Querido y admirado amigo Jorge Alberto Manrique, espero autorice y no le avergüence mi pública declaración de ser usted uno de mis hijos predilectos en la esfera del intelecto que juntos hemos habitado en la hermosa relación de maestro y discípulo, ahora ya tan superada por usted. Sea, pues, el último acto en ejercicio de mi patria potestad el darle la bienvenida a esta casa.