



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Luis Cardoza y Aragón y Carlos Mérida: Un encuentro estético americano

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
Julio César Merino Tellechea

TUTOR PRINCIPAL
Dr. Renato González Mello
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

TUTORES
Dr. Alberto Donato Enríquez Perea
Faculta de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM
Dr. Daniel Montero Fayad
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, Marzo, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

In Memoriam
Lia Citlali Martínez Merino †

A mi hermana Natalie Rocío Merino Tellechea
por su incansable ejemplo

A mis maestros el Dr. Renato González Mello
y el Dr. Alberto Enríquez Perea



Agradecimientos

Más que agradecimientos, estas palabras parecen unas confesiones: El año de 2017 fue clave en mi vida y formación, más que académica, humana. Sin duda la vida fue caprichosa. No sabemos en qué momento se transforma o decide que eso o aquello que habíamos decidido nos guiara algún lugar antes imaginado; tampoco conocemos nuestra labor, lo descubrimos o aparece simplemente en el instante que vivimos. Aunque seamos navegantes valerosos u osados, conocedores de los mares y de los astros, algunas veces naufragamos.

Mi hermana Natalie Rocío Merino Tellechea y su esposo Juan Martínez Lazcano me enseñaron que a pesar de no tener un puerto seguro o saber si el camino o decisión tomada los llevaría a tierra segura, nunca perdieron la fe por encontrarla. Lucharon incansablemente, a veces tambaleantes, pero sin desmayo o flaqueo alguno por la vida de su hija Lía Citlali Martínez Merino (†). A pesar de los días taciturnos, fríos y con una gran espesura, aún en aquel naufragio, alcanzaron a divisar una pequeña luz. Nunca se rindieron y su ahínco permanente los guio. Aunque todo fue breve, pero perene, la pequeña bebé dio lecciones infinitas, no sólo a sus progenitores, sino a todos aquellos que tuvimos la oportunidad de conocerla, de dejarnos más que una enseñanza de vida, la convicción por vivir.

Este ensayo está dedicado a mi hermana y su esposo, quienes lucharon incansablemente y sin fatiga por el amor de su hija. Mi pequeña Lía siempre estuvo presente en todo momento, más en los días que estaba a punto de rendirme, en la escritura de muchas de las frases incomprensibles y en los anhelos de convertirme en Historiador del Arte. Ella me encaminó a ser mejor persona. Este breve y sincero trabajo es para honrar su memoria.

A mi hermano Diego Merino Tellechea le agradezco su lectura y corrección de estilo, así como su apoyo en los días más triste de nuestra vida como hermanos y familia. A mi madre y mi padre por acompañarme. De igual forma, reconozco a mi familia Tellechea-Herrera por estar presente en ese tránsito tan penoso para todos. A Karla Karen Morales Hernández que siempre acompañó a mi familia y estuvo conmigo en la tempestad, a ella le debo también mucho.

A mis amigos y colegas, que fueron puente de discusiones y de charlas, con quienes siempre compartí mis ideas y me brindaron alguna opinión o soporte. A mi hermano Miguel Ángel Aguilar Ojeda que siempre atento me escuchó, alentó y leyó, de quien aprecio sus comentarios e invaluable amistad. A Javier Damián Linares Muñoz y Luis Ricardo López Ayala, hermanos historiadores y amigos honestos. A Luis Eduardo Hernández Castillo, quien siempre ha confiado en mi trabajo y me ha dado una mano. A Brisa Paulina Guerrero Alarcón por siempre ofrecerme un buen consejo. A Yelitza Ruiz por poner la poesía en mi camino nuevamente. A los colegas del posgrado en Historia del Arte: Víctor Cortes García Noxpango, Diego Vázquez, Nathael Cano, Sonia Quintero, Viridiana Zavala, Marco Polo Juárez, Rebeca Barquera, con quienes compartí buenas charlas y ricas discusiones.

No podría dejar de agradecer al Dr. Renato González Mello por aceptar ser mi tutor y guía en esta aventura cardociana; su generosidad y lectura, así como su magisterio me convencieron a continuar apasionado por la figura de Luis Cardoza y Aragón y continuar por la senda del arte. También al Dr. Alberto Enríquez Perea, quien me mostró a Cardoza y Aragón, quien ha confiado en mí y ha sido fundamental en mi formación desde que terminé la licenciatura en Historia. Al Dr. Daniel Montero Fayad, quien con su observaciones atentas y opiniones me revelaron más sobre el pensamiento del escritor guatemalteco. No quiero terminar estos agradecimientos, sin menoscabo alguno, a la Dra. Elia Espinosa, quien me regresó a la senda de la poesía y la sensibilidad poética, a observar en lo más profundo del espíritu, el valor de ser distinto.

También honró a mis amigos Julio Alcaraz, Rubí Cortés, Nancy Galindo y Ana Laura Ventura, con quienes conviví durante dos años laborales y enfrenté desalientos y vilipendios propios de la concupiscencia humana, pero que juntos sacamos a flote un proyecto aún vigente. Esos días de reflexión me sirvieron para decidir mi camino por la senda del arte.

Termino estas breves palabras por reconocer el apoyo de CONACYT, con el cual pude estudiar este posgrado. También a Héctor Ferrer por su aclaración de dudas y a Gabriela Sotelo, incansable servidora, quien con una sonrisa y una explicación oportuna, despeja las dudas de estudiantes dispersos. Sé que aún hay

muchas condecoraciones que realizar, tanto a profesores, académicos y amigos. A todos ellos también muchas gracias.

Índice

Luis Cardoza y Aragón y Carlos Mérida: Un encuentro estético americano....	7
Preámbulo.....	7
Un encuentro estético.....	11
Esencias americanas.....	13
La búsqueda de una estética universal de América.....	17
México: Vanguardia de América.....	19
Carlos Mérida: Imágenes de Guatemala.....	25
Ecos y movilidad sobre la estética americana.....	35
A manera de conclusión.....	40
Referencias Documentales.....	44
Añejo Documental.....	53

Carlos Mérida y Luis Cardoza y Aragón: Un encuentro estético americano

Cardoza, mientras más años pasaba en Europa
más americano se sentía.

Americano en un nuevo y original aspecto:
verdaderamente americano

Fernando Benítez¹

Preámbulo

Poeta, ensayista y diplomático guatemalteco; Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) fue un crítico fundamental de las artes plásticas de la primera mitad del siglo XX en México. Los libros que escribió en ese periodo: *La Nube y el Reloj* (1940), *La Pintura mexicana contemporánea* (1953) y *Orozco* (1959), son referencia obligada para conocer el desarrollo de la pintura moderna y la vida estética del país. Sus textos, además de revelar a los actores principales del muralismo, evocan, la no tan popular pintura de caballete y sus mayores representantes: Agustín Lazo, María Izquierdo, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, entre otros. Esos escritos son testimonio de las polémicas entre muralistas y no muralistas, cuyas discusiones entretejieron un álgido periodo de la historia de la plástica del país. Por un lado, la descalificación al arte político, narrativo y comprometido del discurso posrevolucionario o muralismo; por otro, los defensores del caballete, que estaban “a favor de los valores intrínsecos del mismo arte” (caballete)².

En cada uno de esos libros, Cardoza y Aragón postuló un punto de vista crítico sobre la pintura y la relación de ésta con la poesía. Con el fin de explicar el arte a través de la poética, o al menos, hacerlo desde una estética más cercana a la literatura, y perfilar claramente la delgada línea que separa a la plástica de la política. Para Jorge Boccanera en *La poesía de Luis Cardoza y Aragón*, la crítica de

¹ Fernando Benítez, “Semblanza contemporáneas: Luis Cardoza y Aragón”, en Alberto Enríquez Perea (comp.), *Tierra de Belleza Convulsa* (México: El Nacional, 1991), 762.

² Luis Cardoza y Aragón, *La Nube y el Reloj*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 73.

arte del guatemalteco obedecía a intereses poéticos³. Gilberto Prado Galán destacó en *Luis Cardoza y Aragón. Las Ramas de su árbol*: la comunicación entre poesía y arte, se debe mantener “el asombro ileso” y éstas debían evitar traducirse: “la literatura no se convierte ni con taumaturgo afán, en esencia pictórica”⁴.

En el prólogo de *La Nube y el Reloj*, Renato González Mello mencionó que el crítico guatemalteco fue testigo de la década de los treinta, de la anuencia de un arte nacional y de una literatura revolucionaria, que lo colocó en la encrucijada entre “la disciplina política con la innovación estética; si las buenas obras de arte están reñidas con las buenas, a secas; si la disciplina política impide las indisciplinas creadoras”⁵. González Mello observó que el libro funcionó como una antología de pintores, semejante a la de los poetas, cuyo fin era explicar las distintas manifestaciones pictóricas, así como los diferentes caminos que tomaba la pintura mural y de caballete.

Por su parte, Antonio Saborit en el prólogo, ahora de *Orozco*, marcó las afinidades, influencias y lecturas de Cardoza y Aragón con Charles Baudelaire, Wilhelm Worringer, Bernard Berenson, Jorge Cuesta, José Moreno Villa y Justino Fernández. Concluyó que el libro tiene dos propósitos: entender la importancia que ocupaba el arte público en los grandes problemas humanos y plasmar que “vio a un Orozco que siempre estimó la causa del hombre por encima de la razón del Estado y probó fijarlo en un puñado de imágenes selectas”⁶.

Estos estudios revelaron el cariz que Cardoza y Aragón abordó en su crítica acerca de las distintas posturas estéticas en el México de la primera mitad del siglo XX. De igual manera, describieron el tránsito del poeta al crítico reflexivo, que puso sobre la mesa la necesidad de definir la plástica mexicana y su desarrollo. Estas valiosas aportaciones a la obra del escritor centroamericano dejaron de lado los primeros bosquejos sobre la estética y la plástica expresados en *Carlos Mérida*. A diferencia de los certeros planteamientos en los distintos libros mencionados, en el

³ José Boccanera, *Sólo venimos a soñar*, (México: Era, 1999) 64.

⁴ Gilberto Prado Galán, *Luis Cardoza y Aragón. Las ramas de su árbol* (México: UNAM, FCE, 1997), 35.

⁵ Renato González Mello, “Estudio Preliminar”, en *La Nube y el Reloj*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 17.

⁶ Antonio Saborit, “Prólogo”, en *Luis Cardoza y Aragón, Orozco*, (México: FCE, 2005), 27

texto sobre Mérida encontramos un Cardoza contradictorio, dubitante y muchas veces paradójico.

Carlos Mérida es uno de los primeros ensayos de la estética americana moderna, escrito en París en 1927, cuyo eje principal es la obra del pintor guatemalteco y el muralismo. En este texto se develará la manera en cómo planteó su idea de estética americana en los distintos argumentos esgrimidos por el poeta: la condición humana del indio, la recuperación del pretérito autóctono por su cualidad universal, la pintura de temática indígena y el rescate de los elementos del arte popular. Todo ello, preconizado en la pintura de Mérida y el muralismo mexicano.

¿El libro *Carlos Mérida* fue un intento por definir la estética americana a través del viso del muralismo? ¿Era un intento de debatir la condición social e histórica del indio americano a través de la pintura? En la década de 1920 Cardoza y Aragón observó en el muralismo mexicano, un movimiento estético revolucionario y de la Revolución, verbigracia de vanguardia y redención cultural de Hispanoamérica, a pesar de estar sujeto a la decoración mural. En México, el indígena, el campesino y el obrero fueron el centro de la discusión artística al quedar plasmados en los muros de los edificios más importantes de la nación. En contraste a *La Nube y el Reloj*, en su *Carlos Mérida* afirmó que Rivera fue el sol que irradiaba la pintura de América, similar a Pablo Picasso en Europa. Todo ello bajo la efervescencia surrealista que vivió el poeta y crítico de arte vivió en París

El diálogo sobre América que Cardoza y Aragón trazó a partir de la obra de Carlos Mérida, se basó en temas recurrentes de la cultura de Guatemala y México. La recuperación del pretérito autóctono, la identidad indígena, el rescate del arte popular, configuraban una estética americana que para el poeta eran elementos fundamentales de una estética individual y particularista, pero al mismo tiempo de temática universal. La importancia de los argumentos históricos era consecuente al repudio del expansionismo imperialista estadounidense en Centro América y el Caribe durante la primera mitad del siglo XX.

La postura antiimperialista de Cardoza y Aragón estaba influido por la poesía y el pensamiento americanista de Carlos Pellicer y los libros de José Vasconcelos;

La raza cósmica (1925) e *Indología* (1926). Pero, posteriormente tomó el rumbo delineado por la revista *Amauta* (1926) y los *Siete ensayos sobre la realidad peruana* (1928) de José Carlos Mariátegui. A la par de esto, el poeta y ensayista definió la obra de Carlos Mérida como universal, por la originalidad y sinceridad con la que retrató los problemas sociales, la condición cultural indígena guatemalteca y el ser americano. Huelga decir que en el centro de todos estos planteamientos estuvieron los lienzos del pintor de Imágenes de Guatemala, que expresan una poética artística-estética universal, que tanto sorprendió a Luis en París en 1927. Sin mayor preámbulo surquemos el río cardociano

Un encuentro estético americano

En 1927 Carlos Mérida llegó a París, después de una experiencia activa en el Muralismo en México como colaborador de Diego Rivera. El guatemalteco era artífice de la temática indígena, de la decoración popular en la pintura y autor de un fresco en la Biblioteca Infantil de la Secretaria de Educación Pública. Mérida expondría la obra pintada desde 1919 a 1927, durante su estancia en Guatemala y México en la capital francesa. La galería de *Quatre Chemins* de Jean Cocteau le abrió las puertas en el invierno de ese mismo año. La muestra *Images de Guatemala* presentó varios óleos de indígenas guatemaltecos y mexicanos, así como 25 acuarelas con paisajes y motivos de su tierra.

En el recinto se encontró un lienzo en particular, el retrato de un joven poeta pintado con los colores del trópico. Un muchacho de piel cobriza, cosmopolita parisino, de traje azul, sentado de manos cruzadas y en posición de descanso; al parecer en la terraza del Café Dôme que frecuentaba. Detrás del retrato del guatemalteco, se divisaba la arquitectura *nouveau* de los edificios parisinos, rematados con los escapes de las chimeneas. Aquel mozo de Antigua, Luis Cardoza y Aragón, vivía en París desde 1920; tenía la intención de volverse médico, pero se convirtió en poeta: era el príncipe maya de París.

Luis Cardoza y Aragón, el joven del retrato, dedicó un ensayo para definir, a partir del trabajo pintado por Carlos Mérida, las características estilísticas, temáticas

y estéticas del arte americano. El escritor guatemalteco destacó el rescate del trabajo artesanal, los tópicos autóctonos-indígenas y el uso de los colores de los trópicos en la pintura de Mérida, diferente de las posturas europeas de *fauves*, cubistas y expresionistas. El ejemplo más significativo era la reivindicación originaria en el Renacimiento artístico mexicano, que lograba un resurgimiento pictórico con el muralismo.

Carlos Mérida fue escrito en el otoño de 1927 en París, y publicado por *La Gaceta Literaria* de Madrid fundada por Ernesto Giménez Caballero. El secretario de redacción del organismo editorial Guillermo de Torre conoció a Luis Cardoza y Aragón en París, invitándolo a formar parte del proyecto literario de la *Gaceta* para que publicara sus afanes artísticos. Incluso le pidió al guatemalteco encargarse de una sección sobre literatura hispanoamericana. Sin embargo, el poeta se negó porque para él eran “muy escasos los libros americanos que me interesan para comentarlos y no podré muy a menudo ayudarte en ese tema que usted precisa. Poca producción y muy mala”⁷. El escritor de *Literaturas europeas de vanguardia*, también le adelantaba que preparara un tomo de poemas o propuestas vanguardistas, como lo había hecho su libro *Maelstrom*, debido a que próximamente *La Gaceta* tendría su propia editorial. Al antigüeño le pareció fantástico: “Si forman la editorial de que me hablan, me interesa conocer las condiciones. Tengo yo material para unos tres volúmenes. Espero datos”⁸.

Luis Cardoza y Aragón tenía tres libros publicados para 1927: *Luna Park, Poemas. Instantáneas del Siglo XX* (1923); *Maelstrom. Films telescopiados* (1926) editados en París por *Excelsior* de Ventura García Calderón; y una serie de crónicas de su viaje a Marruecos titulados *Fez, ciudad santa de los árabes* impreso en México por la editorial *Cvltura* en 1926⁹. *La Gaceta Literaria* de Madrid anunció el 15 de

⁷ Archivo Personal de Guillermo de Torre, Carta de Luis Cardoza y Aragón a Guillermo de Torre, París, S/F 1927, f. 2.

⁸ Archivo Personal de Guillermo de Torre, Carta de Luis Cardoza y Aragón a Guillermo de Torre, París, Marzo 18, 1927, f. 3

⁹ Los hermanos García Calderón fundaron la editorial *Excelsior* en París y fueron quienes publicaron a varios escritores hispanoamericanos, después de la desaparición de muchas editoriales que normalmente publicaban a escritores latinoamericanos como Ollendorf o de la Viuda Ch. Bouret a causa de la Primera Guerra Mundial. En la Biblioteca Nacional de Madrid, fue el único lugar donde encontré un ejemplar de *Luna Park*, fechado en 1923, con 56 páginas y con la portada de Toño Salazar.

diciembre un fragmento y la próxima aparición de *Carlos Mérida*, ensayo de Luis Cardoza y Aragón con un tiraje total de 750 ejemplares y con 47 páginas, con 8 ilustraciones en blanco y negro que incluía óleos y acuarelas pintadas por Mérida entre 1919 a 1925¹⁰: Perfil (óleo, 1919); Hierática (Óleo, 1920); Composición (Guatemala, óleo 1921); Mujeres de Metepec (óleo, 1922); Teotihuacán (acuarela, 1924), Trópico-el agua (acuarela, 1924); Figuras (oleo, 1925); y Mujer y paisaje (óleo, 1925)¹¹.

A diferencia del catálogo publicado por la galería *Quatre Chemins* con 10 de las 25 acuarelas presentadas en la exposición impresas en formato estencil y a color, prologado por el poeta André Salmón, el libro escrito por Luis Cardoza y Aragón incluyó algunas obras de la exposición *Images de Guatemala* y pinturas que traía consigo Mérida para que sirviera como argumento pictórico de sus aseveraciones. Todo ello, como una propuesta sobre el programa estético, artístico y literario en que los hispanoamericanos debían enfocarse, pensando que la vanguardia artística no estaba en toda una serie de experimentaciones europeas como el cubismo, por ejemplo; sino en la supervivencia de la condición indígena, representada en los vestigios culturales y étnicos, en las formas constructivas de las artes populares (tejidos y bordados) y demás características técnicas-decorativas de la raza indígena.

Esencias americanas

El ensayo estaba dedicado a José Vasconcelos ¿Por qué razón? Quizás era un homenaje del guatemalteco para el artífice del único proyecto educativo y estético en toda América, como Secretario de Educación Pública de México en 1921. El filósofo mexicano propuso una utopía redentora en favor de los triunfos sociales de

Las crónicas que compusieron el libro de Fes, ciudad santa de los árabes, se publicaron en el *Diari de la Marina* editado en la Habana, el doctor Eduardo Aguirre Velázquez juntó las crónicas se las ofreció a Agustín Loera y Chávez para que las publicara, José Gorostiza animó al editor y apareció en el sello *Cvltura* en 1926, véase en Marco Vinicio Mejía, *Asedio a Cardoza* (Guatemala: La Rial Academia, 1995), 38

¹⁰ Luis Cardoza habló de su ensayo sobre Mérida las obras pintadas de 1920 a 1927, pero colocó en el impreso, pinturas fechadas desde 1919 a 1925.

¹¹

la Revolución Mexicana. Llevó a los rincones más lejanos de la república el evangelio del alfabeto y creó un arte público que expresaba los principios humanos y las luchas sociales; en los muros de los edificios gubernamentales se esgrimieron las victorias y los momentos más vitales de la historia de México: la reivindicación del campesino y del obrero. Los murales pintados por Diego Rivera en el edificio de la SEP eran los ejemplos más ilustrativos de aquellas glorias posrevolucionarias.

Vasconcelos rescató y promocionó la producción artesanal, al indígena como eje principal del arte y la literatura nacional. Idea que pudo haber tomado de los lienzos pintados y expuestos por Carlos Mérida en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1920¹². Todo con el fin de llevar a cabo una revolución estética en México y propagarla por toda América Latina: el mesianismo cósmico del mestizaje.

Tras su salida de la SEP en 1924 y su separación del presidente Álvaro Obregón y de su sucesor Plutarco Elías Calles, Vasconcelos continuó promoviendo las ideas del “culto al genio individual, al pueblo cósmico y al estado democrático”¹³ en medios impresos y conferencias. Se exilió voluntariamente y viajó por Sudamérica (Brasil y Argentina) para terminar y publicar *La Raza Cósmica* en 1925, epitome del mestizaje. En 1926, un año antes que Carlos Mérida, partió a París, donde participó en distintas actividades entre ellas conferencias en la Asociación General de Estudiantes de Latino América (AGELA) y publicó *Indología* ese mismo año. En dicho tomo escribió que Iberoamérica era la civilización redentora y forjadora de la nueva raza, gracias a la raíz autóctona como esperanza civilizatoria, por las bondades de su tierra y la fertilidad de sus campos, porque tenía un futuro prometedor con la decadencia de Europa por la Gran Guerra¹⁴.

Aún sin alejarse del todo del *Ariel* de José Enrique Rodó, para Vasconcelos Iberoamérica era el nuevo resplandor, la oportunidad de la humanidad; y de la originalidad étnica. Sin embargo, tenía que defenderse del peligroso Calibán del

¹² Véase los comentarios del catálogo de la exposición de Carlos Mérida en “Exposición particulares organizadas por la Academia Nacional de Bellas artes de México: Carlos Mérida”. Abierta del 25 de agosto al 10 de septiembre de 1920, catálogo de Obra, México: 1920., consultado en International Center for the Arts of the Americas at the museum of fine arts, Houston (ICAA).

¹³ José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica* (México, Fondo de Cultura Económica, 1977), 132.

¹⁴ José Vasconcelos, *Indología: Una interpretación de la Cultura Iberoamericana* (París: Agencia Mundial de Librería, 1926)

norte; los Estados Unidos. Vasconcelos afirmó: “Insistí en la necesidad de buscar el desarrollo de los rasgos autóctonos de nuestro temperamento para realizar una civilización [que] ya no fuera copia no más de lo europeo: una emancipación espiritual como corolario de la emancipación política”¹⁵.

Posiblemente Luis Cardoza y Aragón lo vio, lo escuchó o lo leyó en 1926 en París. Incluso a Vasconcelos le publicaron una reseña de su *Indología* en la *Revue de l'amerique latine*, por ejemplo.¹⁶ En sus memorias recordó el poeta centroamericano, que tanto Vasconcelos como José Ingenieros, Carlos Quijano, José María González de Mendoza (el Abate) y otros hispanoamericanos en París, lo invitaban a reuniones y charlas, donde los intelectuales proponían acciones frente al “imperialismo y las dictaduras” en América. Él no asistió.¹⁷

En esas controversias sobre América Latina, también fue el poeta Carlos Pellicer. Cardoza y Aragón conoció al escritor en París en 1926, y era para el guatemalteco, el ejemplo artístico americano. Pellicer había sido el mejor predicador del evangelio cósmico y revolucionario del vasconcelismo en Sudamérica durante la gestión del Secretario (Colombia, por ejemplo). En su poesía resplandecían los paisajes del trópico, pintados con exactitud a través de la palabra. El testimonio poético de ese encuentro entre Luis y Pellicer está en el *Poema Pródigo*: “Gracias, ¡oh trópicos!./ parque a la orilla caudalosa/ y al ojo constelado/ me tras de nuevo el pie del viaje”¹⁸.

Pellicer era para el guatemalteco una respuesta a sus interrogantes, de cómo un artista podía partir de lo nacional para ser universal, sin dejar de ser americano, guatemalteco, mexicano o brasileño. Era el único que –describió Vicente Quirarte– utilizó una técnica pictórica para evocar en sus versos, los colores del trópico¹⁹. Por

¹⁵ José Vasconcelos, *La Raza Cósmica*, (México: Asociación Nacional de Libreros, 1983), 6

¹⁶ Robert Ricard, “La vie historique: Indología de José Vasconcelos”, en *Revue de l'amerique latine*, (XIV, 70), Octubre 1927, 359-360

¹⁷ Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de Caballería* (México, Fondo de Cultura Económica, 1996), 250.

¹⁸ Vicente Quirarte. *Ojos para mirar lo no mirado* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Pre-Textos, 2011), 61.

¹⁹ Vicente Quirarte, “Ojos para no mirar lo no mirado. La pintura en la poesía de Carlos Pellicer, en Anthony Stanton, *Modernidad, Vanguardias y Revolución en la poesía mexicana (1919-1930)* (México: COLMEX, 2010), 249

ejemplo en “Esquema para una oda tropical” escrito en París, Pellicer cantó a la identidad natural, a los paisajes de México, América y del Mundo:

Entonces seré un grito, un solo grito claro
que dirija mi voz las propias voces
y alce de monte a monte
la voz del mar que arrastra las ciudades.
¡Oh trópico!
Y el grito de la noche que alerta el horizonte²⁰.

Pellicer lograba con la exactitud de la palabra y con la poética del pintor, la “saturación de Europa, de las tierras bíblicas y Grecia, de primitivas y renacentistas; Vivencia que se le armonizaron con el trópico precolombino, con los clásicos castellanos”²¹. Era un poeta –agregó Quirarte– dotado para el dibujo, porque en términos poéticos sus versos son una pincelada independiente, y rotunda que traduce el paisaje atravesando la delgada atmosfera entre la mirada y el objeto²².

En todas esas circunstancias de fervor americano en la década de los veinte parisinos, el autor de la *Raza Cósmica* tenía mucha resonancia con el más mesiánico de su pensamiento. Los temas de Vasconcelos en ese periodo fueron: “el destino de las razas, el anticolonialismo, la originalidad enérgica de América, la redención mediante la estética, el mesianismo del alfabeto, la emulación de los genios y sobre todo el énfasis en la civilización democrática”²³.

En el ensayo de Luis Cardoza y Aragón hay presencia del pensamiento vasconcelista y de manera intrínseca, está la poesía de Pellicer. En los planteamientos sobre la pintura indígena y el rescate de las artes populares, se observan preceptos del mestizaje y la defensa de lo propio, frente a las influencias Europeas y del vecino sajón del norte.

²⁰ Carlos Pellicer, *Horas de Junio y Práctica de Vuelo* (México: FCE, SEP, 1984), 14

²¹ Cardoza y Aragón, *El río...*, 383.

²² Vicente Quirarte. *Ojos para mirar lo no mirado* (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Pre-Textos, 2011), 46

²³ José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, 135

Bajo esos preámbulos, afinidades y prolegómenos intelectuales, Luis Cardoza y Aragón postuló mediante el planteamiento estético y pictórico de Carlos Mérida tres problemas y argumentos a lo largo del ensayo: El primero, eran una serie de posturas sobre la condición histórica y artística americana, como parte del pensamiento humano universal. El segundo, era un balance del panorama cultural en América para desarrollar un arte propio, emulando a México, país que llevaba a cabo en manos de Diego Rivera y los muralistas, el tema indígena. Finalmente, habló de la obra del pintor guatemalteco, columna vertebral de toda la explicación, como un pionero del arte americano de vanguardia, por pintar a los suyos y rescatar el arte que ha existido siempre en Guatemala: el maya; poético y universal.

La búsqueda de una estética universal de América

José Vasconcelos decía en la *Raza Cósmica* que los pueblos iberoamericanos poseen una Historia Universal, proveniente de Occidente (España y Portugal) y que ésta se derramó en todo el continente. Esa historia se nutrió del pretérito autóctono que aún prevalecía en los indígenas de toda América, generando así la primera raza mixta y “síntesis del globo”²⁴. Para Vasconcelos, la conquista de los trópicos hecha por los blancos europeos, transformó la vida de los occidentales, los llenó de color. América fue una suerte de “paisaje pleno de colores y ritmos [que] comunicará la emoción; la realidad será fantasía. La Estética de los nublados y de los grises se verá como un arte enfermizo del pasado”²⁵.

En esta primera parte del ensayo, América era –para el poeta de Antigua– el color de los trópicos, edénico y suntuoso. Lugar bañado por el sol, por los tonos vegetales que irradian los campos que ilumina a su población. “En el trópico todo es pasión, y ésta es su gloria –escribió Cardoza y Aragón–. El instinto de brújula poética, inspiración, rima primera, a la cual nuestra vida debe encontrarse su consonante”²⁶.

²⁴ José Vasconcelos, *La Raza Cósmica*, 29

²⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 31

²⁶ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 10

El color hacía distintos a los americanos de los demás pobladores del mundo, porque eso definía la tierra, la cultura y la etnia. El ejemplo eran los Mayas, aquellos griegos de América, –según Cardoza y Aragón– que mostraron en telas, murales, cerámicas y códices, el legado de la “lujuria del color”. Los mayas –para el poeta– eran una suerte de eslabón artístico para Guatemala y de México. Los abuelos herederos de sabiduría, de riquezas imaginativas impresas en vasijas llenas de colores poéticos: “¡que caleidoscopio de los milagros, que aristocráticos gustos profundamente clásicos, cuánta intuitiva sensibilidad, delicadeza singular y trascendental por el color de nuestra raza!”²⁷.

El continente era para el poeta, en tono a las ideas vasconcelista, una gama de matices de la tierra, del bronceo color de piel de los americanos que prevalecía e irradiaba frente a la palidez del europeo. Elementos naturales de expresión hispana. Para Luis Cardoza en Mérida estaban poéticamente: “el oro de las frutas, el color políglota de las aves, para gritar a nuestros sentidos cotidianamente, el sol déspota”²⁸. El sol (metáfora del color) como una suerte de resonancia de los trópicos que justifica el matiz de la raza americana.

El americano poseía un pasado emblemático, singular y único antes de la llegada de los conquistadores. Las civilizaciones precolombinas eran ricas históricamente. En el caso del guatemalteco, la maya. Cardoza proponía retomar los símbolos primitivos como una suerte de etapa dorada y un motivo para colocar ese pretérito autóctono de forma universal.

Por ello, arremetió contras las inteligencias mediocres de latinoamericana y del “comunismo nacido de la pereza”, las cuales se aprovechan de la sensibilidad del pueblo.²⁹ Cardoza y Aragón criticó duramente a aquellos escritores y artistas que olvidaban su origen y su pasado, por su falso artificio occidental, exclamándoles a todos ellos: “Raza gloriosa, es mengua que muchos de tus hombres, sin conocerlo, o acaso por postales, canten Versalles, la tisis europeas de Musset... en

²⁷ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 8.

²⁸ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 9

²⁹ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 12

vez de sollozar de orgullo y esperanza ante las ruinas de Uxmal, los monolitos de Quiriguá o las pirámides de Teotihuacán”³⁰.

Cardoza y Aragón propuso un proceso de introspección, para postular una suerte de actitud estética nacional frente a las influencias occidentales en el caso americano. Era partir de *adentro para afuera* y no de *fuera hacía dentro*, como lo hacían los surrealistas. En el surrealismo de aquellos primeros años, Cardoza, talvez quiso, profundizar en un estado de inconciencia, en un ejercicio de automatismo para rescatar los rasgos ocultos, subjetivos y mágicos del ser americano: “Derramar nuestras ansias y aspiraciones, angustias y sueños, más allá del límite de la realidad despreciada, para vivir en un mundo de vigilia, lúcido y propio”³¹.

La única forma probable de penetrar en las esencias autóctonas era a través de sonambulismo intelectual o de onirismo imaginativo y mediante la única forma de representarlos; el arte: “el arte exhorta a lo incomprensible de lo real a ser más incomprensiblemente real”³². Eso lo desarrollaría posteriormente en *Pequeña sinfonía de nuevo mundo*, desde otra circunstancia y postura estética, y aún con fundamento, por supuesto, en el mundo indígena.

México: Vanguardia de América

Carlos Mérida era para Luis Cardoza y Aragón el iniciador del renacimiento cultural de América, de la vanguardia americana y un colaborador de “lo pintoresco americano”, junto a Diego Rivera. En este segundo argumento, para el poeta, México era el artífice del Renacimiento cultural y estético de las fuerzas primitivas de América. Era una entidad fecundamente artística, que acogió a Mérida y fue el lugar en el que hubo un fenómeno de recuperación del pasado racial. No por ser un

³⁰ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 8

³¹ Luis Cardoza y Aragón, “Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo”, en *Obra Poética* (México: CONACULTA, 1991), 317.

³² Luis Cardoza y Aragón, *André Breton. Atisbado sin la mesa parlante*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 38.

tema pintoresco o regional, sino porque el alma del arte se encuentra en el sentimiento impreso y en la interpretación del trópico.

Carlos Mérida era uno de los principales artistas americanos, Luis comparaba la labor del pintor con la de Marc Chagall: “el gran pintor ruso, hasta en un ramo de flores tropicales, posee no sé qué inefable desolación de las estepas [...] Chagall logra dejar sus huellas digitales marcadas con sangre eslava”³³. En ese momento había una semejanza compartida entre Rusia y México, circunstancia de sus revoluciones, las cuales traían a la memoria colectiva sus pretéritos y su riqueza territorial y autóctona.

Para el escritor centroamericano Carlos Mérida era el pionero de la pintura americana, poseía un paciente estudio del dibujo, de las estampas mayas, de los bordados y los textiles de Quetzaltenango y México. Mérida fue quien –según el poeta– con “cierta tonalidad pictórica, [era] uno de los principales en hacer sentir hondamente nuestras grandes corrientes raciales cuando –casi integralmente– la poca pintura americana vivía parasita de la pintura europea”³⁴.

Argumentó que todos los pueblos originarios poseen una historia única y eso los hace universales. En América la condición histórica del pasado indígena tenía esa cualidad universal. Sin embargo, algunos escritores, poetas y pintores, según Cardoza, se empeñaban en copiar y manifestar todo el sesgo occidental, eliminando su naturaleza estética y perdiendo toda universalidad. El tema autóctono no era un pretexto, al contrario, decía el antigüeño, los mejores frutos se recogen del árbol genealógico: “y así se ve a la pintura americana tomar posesión de sí misma, verdadera conciencia de ser, de fuerza, y ya esa orientación, que debe ser definitiva, es un gran triunfo para nuestros primitivos”³⁵.

En la década de los años veinte, los académicos universitarios franceses se interesaron por los estudios etnográficos de los pueblos indígenas americanos. El profesor Georges Raynaud rescató dos textos indígenas mayas: el *Popol Vuh* y *El Rabinal Achí*, atrayendo el interés de Miguel Ángel Asturias, Carlos Mérida, Luis Cardoza y Aragón y del mexicano José María “el Abate” González Mendoza,

³³ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 19

³⁴ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 13

³⁵ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 14

quienes, al igual que Ricardo Güiraldes y César Vallejo: tomaron conciencia “del valor del idioma y de la cultura auténtica de sus países, a conocerlos mejor, y, más tarde, a describirlos”, desde el pasado prehispánico como al presente indígena, tan violentado históricamente³⁶.

Luis Cardoza publicó el *Rabinal Achí* en los Anales de la Sociedad de Historia de Guatemala, mientras que el “Abate” Mendoza y Asturias publicaron en 1927 su versión del *Popol Vuh* titulada: *Los Dioses, Los Héroeos y los Hombres de Guatemala Antigua*³⁷. Estas historias de la antigüedad maya fueron un punto de inflexión para la búsqueda y recuperación del pasado y presente indígena en Guatemala, como también lo eran, los lienzos pintados por Carlos Mérida, sobre el trabajo textil, ornamental y artesanal de los pobladores del país centroamericano.

La vanguardia artística y estética de América no consistía en romper planos o acrecentar un espectro visual, sino en hallar semejante a los pintores primitivistas, los rasgos étnicos y autóctonos de las culturas primigenias en América. La pintura americana tenía “una orientación clásica: de espíritu constante de revolución. Ser americano medularmente. ¡Veo ya a la Pavlova –con ironía Cardoza exclamó– bailando nuestro *Rabinal Achí* con reminiscencias de la muerte del cisne!”. Tanta fue su emoción que él se autonombró frente a la Torre Eiffel, Príncipe Maya.

Carlos Mérida fue el primero en pintar en sus lienzos, los detalles de las indumentarias mayas, de los bordados y textiles elaborados por las comunidades indígenas de Guatemala. Era, escribió el poeta, “quien emprendiera la difícil tarea de orientarnos al cauce actual elevando a valores significativos, depurando, hasta lograr iniciar la plástica americana. Pocos, entonces, llevaban o simpatizaba por el camino que abría Mérida, rodeado de indiferencia”³⁸.

Es importante apuntar que Carlos Mérida llegó en 1920 a México, en un momento clave donde se definieron los objetivos ideológicos, educativos, artísticos

³⁶ Patout, “La cultura latinoamericana en París entre 1910 y 1936”, en *Miguel Ángel Asturias, París 1924-1933*, (Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, 1996), 755.

³⁷ El traductor del *Popol Vuh* fue José María “El Abate” González de Mendoza. Cardoza relató en el libro dedicado a Miguel Ángel Asturias su sorpresa al conocer que la versión fue del “Abate”, no de Asturias, sin menospreciar el entusiasmo por su colega guatemalteco por recuperarlo. Véase Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Ángel Asturias. Casi Novela* (México, Era: 1991), 17-18.

³⁸ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 14

y estéticos de la posrevolución. En una Ciudad de México con aspiraciones cosmopolitas, pero aún con un rezago revolucionario y militar, y una ruralidad evidente alrededor. En ese contexto, el Estado insertó al indígena y a las artes populares como conceptos y motivos para el desarrollo cultural y educativo del gobierno de Álvaro Obregón. Manuel Gamio, José Vasconcelos, Roberto Montenegro, Gerardo Murillo, Jorge Enciso, fueron los artífices para discutir y promocionar el desarrollo y rescate de las artes populares en México³⁹. En todo ese escenario aparecieron los cuadros de Mérida, los cuales, sin duda, guiaron a los intelectuales y a la crítica del momento, a perfilar una ruta para el rescate indígena y la producción artesanal del país.

Haper Montgomery reflexionó dos puntos fundamentales del modernismo de Mérida: Primeramente, “las vanguardias europeas también adoptaron el arte primitivo y el arte infantil para expresar su desprecio por la cultura burguesa”, el cual tiene un elemento adicional en el caso de Mérida; el rechazo al colonialismo europeo dominante en el arte y la cultura. A pesar de que el guatemalteco utilizó las formas técnicas y expresivas del modernismo como punto de partida, el recurrir al “arte indígena” apuntalaba su crítica al colonialismo burgués dominante⁴⁰.

El segundo punto fue que Mérida ubicó su obra en un estatus cambiante de elementos formales insistiendo en el color, la forma y la línea como cualidades principales. Montgomery destacó su doble habilidad de usar su obra y su pluma para contrarrestar el exotismo de la pintura nacionalista emergido en las academias. Por ello, Mérida criticó en las páginas del *Universal Ilustrado*, la obra de Saturnino Herrán y sus críticos en 1920, que utilizaron la literatura para darle sentido a una obra no nacional, más criolla o mestiza, que indígena:

El arte indígena debe ser nada más un punto de partida, debe servir nada más de orientación, pero es necesario hacerlo evolucionar; pues ya no estamos en la época, ni es el espíritu de los indios, ni los elementos de trabajo son los mismos. Es preciso, para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con

³⁹ Véase en Dr. Atl., *Las artes populares en México* (México, Cultura, 1921)

⁴⁰ Montgomery, “Carlos Mérida and the Mobility of Modernism: A Mayan Cosmopolitan moves to Mexico City”, 500, en *Art Bulletin*, (98, 4), 2016.

nuestro espíritu actual y nuestro sentir actual, pero no en su forma actual, pero no en su forma exterior, dijéramos teatral, sino en la forma esencial⁴¹.

De igual manera, el ensayista guatemalteco decía que Mérida sanó la pintura americana que “nacía muerta por el oropel, por lo pintoresco, cursi literatura, hojarasca que seducía a los pocos pintores sin técnica ninguna, sin sentimiento indígena, desastrosamente afrancesado o italianizantes; pintores que se reducían a pintar símbolos superficiales: chinas poblanas”⁴². Muy parecido a la opinión de Mérida sobre la obra de Herrán, Cardoza criticó los artificios utilizados para representar un arte nacional con elementos europeos.

El arte americano tenía que ser poético, universal y expresivamente humano. Para Luis Cardoza y Aragón había una convergencia intrínseca entre poesía y arte y que lo pintado por Mérida tenía esa potencia. El centroamericano escribió: “La plástica es un valor universal, porque es netamente poética en el más amplio sentido de la palabra. Nace de ver las cosas por adentro. Lo plástico es la parte “esperanto” de la pintura, la cualidad que la hace regional en todas partes”⁴³.

El escritor argumentaba que Carlos Mérida fue un protagonista e iniciador de la revolución artística mexicana. En México se desarrollaron las nuevas formas estéticas que guiaban a América: “Mientras Europa entra en la senectud, México cambia de voz. México, vanguardia de América, proa de la raza maya. Naturaleza primitiva. Selvas. Fuerza a ciegas. Alcohol. Ambiente en todas las ciencias para que dance la primavera de Botticelli con el Renacimiento en sus caderas”⁴⁴.

Los argumentos de Luis Cardoza y Aragón eran afirmaciones llenas de alardes mesiánicos vasconcelistas, de atisbos autóctonos y de símbolos románticos sobre la Revolución Mexicana. El país que combatió los intereses antiimperialista estadounidense y que se transformó política y socialmente durante el proceso armado revolucionario. En el Renacimiento pictórico mexicano, de “fuerza ciega” e

⁴¹ Carlos Mérida “La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán. Los falsos críticos”, (IV, 169), 29 julio, 14 y 26.

⁴² Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 14.

⁴³ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 16

⁴⁴ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 11.

impulso de una cultura estética basada en la recuperación del pasado indígena, era el cambio de voz poetizado por el guatemalteco, alumbrado por el muralismo.

El poeta recomendó a los futuros pintores a alejarse de la tentacular influencia europea que deformaba su visión y su mirada, en lugar de ello emularan el arte mexicano: “hay jóvenes pintores que creen venir a sorprender a Europa con lo que ellos entienden por arte americano, trayendo sólo el aspecto pintoresco, escenas típicas, pero sin resolver ningún problema sin interpretación, sin ninguna idea de plástica aborigen”⁴⁵. Luis Cardoza y Aragón comentó que todas las “interesantes disciplinas cubistas, han tomado en América significación propia, porque han sido sugeridas quedando sólo las esencias admirables en los alambiques indígenas”⁴⁶.

Por ejemplo, Carlos Mérida tenía impreso los colores de los parajes de Guatemala y del lago de Atitlán, pero viajó a Europa para encauzar su mirada y proyectar su obra durante su juventud (1913-1915). En ésta se denotó “el conocimiento de las innovaciones espaciales y compositivas aportadas por el cubismo”⁴⁷, los cuales se aparecieron en el estudio del arte popular textil y de las esculturas prehispánicas. En palabras de Luis Cardoza: “pintura inteligentemente sencilla: admirables sumas y admirables rostros. Hay geometría angelical en la hermandad que sostiene sus líneas”⁴⁸.

Diego Rivera en su mocedad, también había estado en Europa, obteniendo “una mirada más clara y sintética, más mesurada, más fina y analítica, hasta lograr fijar las modalidades de nuestra tierra prodiga”. Todo ese estudio logró el mexicana lo tomara como punto de apoyo, “de trampolín para su musa indígena”⁴⁹. Así, pues, si la obra de Picasso era sin duda el mayor aporte a la plástica moderna,—según el escritor- para el arte americano sería un error tomar esa ruta, en lugar de un milagro. “Si la pintura europea gira, más o menos distante en torno a Pablo Picasso, la

⁴⁵ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 20

⁴⁶ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 22

⁴⁷ Fausto Ramírez, “El arte mexicano de las dos primeras décadas del siglo XX en la Colección de Andrés Blaisten”, en *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten* (México: UNAM, 2007), 21.

⁴⁸ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 23

⁴⁹ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 20 y 23

americana se siente arrebatada por Diego Rivera”⁵⁰. Es decir, en manos del muralismo

Carlos Mérida: Imágenes de Guatemala

La pintura de Mérida era la tesis principal del ensayo y el *leit motiv* de Luis Cardoza y Aragón para hablar de México, Guatemala y de América Latina: “En América tenemos varios pintores: Carlos Mérida está entre ellos. [...] es la personalidad artística más concreta que tiene Guatemala. [...] Obra densa, autóctona de orientada por su admirable temperamento. Trasposiciones de lirismo sereno, sensibilidad tierna y grande”⁵¹.

En este tercer argumento, Luis desarrollo sus comentarios sobre la obra de Mérida, apoyado de escritores y críticos que habían hablado sobre la pintura del guatemalteco. Por ejemplo, para el poeta, Mérida era un artista que rompía fronteras, el cual no se ceñía a la patria guatemalteca, al contrario compartía su calidad universal, utilizando su cualidad decorativa, característica del arte americano, para ampliar su intención contemporánea. Sin embargo, en su país no floreció su pintura, tampoco su temática de indígena maya, tuvo que viajar a México, –afirmó el poeta guatemalteco– trinchera en contra de la corriente imperialista, y lugar donde “la fermentación social y calidad de la raza tenía que ser, de manera imprescindible, la tierra en donde adquiere firmeza, consciente de ser, el arte americano”⁵².

Luis Cardoza y Aragón habló de la génesis de la pintura de Mérida, surgida de los paisajes de Quetzaltenango y Guatemala. En México se alimentó del espíritu de la Revolución Mexicana, así como del rescate de la raza y la lucha en contra del imperialismo sajón: los Estados Unidos. Los lienzos de su paisano y el pensamiento de vasconcelista lo guiaron a preguntarse si existía una ruta estética o si ésta era una proyección histórica, política, autóctona y racial, más que pictórica.

⁵⁰ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 22

⁵¹ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 23

⁵² Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 25.

Luis llevaba 7 años exiliado en París, ahí conoció la obra de Mérida y escribió el libro. Había tenido que huir con su familia a los Estados Unidos y después a Europa por la inestabilidad política de Guatemala durante y después del derrocamiento del dictador Manuel Estrada Cabrera en 1920. Durante su niñez y juventud observó los intereses comerciales de la United Fruit Company para seguir obteniendo beneficios económicos a costa de la población indígena de su país. Escribió en la mocedad “El peligro de la intervención” publicado en Guatemala en 1920, sugiriendo renovar la visión política de Guatemala: “necesitamos que los partidos luchadores en el campo de la dialéctica y no rompan jamás la concordia nacional. Las revoluciones son la muerte, además amenazan nuestra soberanía [...] Necesitamos que nuestros partidos sean sensatos; que piensen seriamente en la fatalidad de las luchas hermanas y que estemos siempre unidos, porque sobre Guatemala, se cierne *El peligro de intervenciones*”⁵³.

Para Luis Cardoza y Aragón, Carlos Mérida y Miguel Ángel Asturias la recuperación del indígena, la conciencia criolla y el alma mestiza eran esenciales para edificar una fuerte nacionalidad. Ellos tenían presente en sus idearios artísticos e intelectuales, el preguntarse que los hacía americanos. Los tres coincidían en los maya. Luis Cardoza decía que la pintura de Mérida era “un renacimiento indígena de plástica maya, de lo más profundo, de lo más medular, de lo más nosotros”⁵⁴. Carlos Mérida había logrado multiplicar y depurar su sensibilidad criolla en el temperamento de su pintura, porque poseía “gracia robusta, ligera, que tiene al par ese vigor pesado, voluminoso de las carnes del color de tierra de nuestros indios”⁵⁵. Asturias escribía en 1928 su opinión sobre el pintor:

Los colores han ganado la frescura primitiva de que la humanidad se valió cuando por las primeras veces quiso trasladar a forma plástica su emoción de la vida, su manera de ver, privan y esto no porque copie las telas de nuestros trajes autóctonos, el rojo y el amarillo, colores llamados populares que no necesitan apreciarse de la

⁵³ Cardoza y Aragón, “El peligro de la intervención”, en Marco Vinicio Mejía, *Asedio a Cardoza* (Guatemala: La Rial Academia, 1995) 161. [Cursivas del Autor]

⁵⁴ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 25

⁵⁵ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 23 y 24

media luz de los salones que se discuten y gozan a media calle entre las multitudes, colores juveniles del presente, del trópico, de la fiesta del trópico⁵⁶

Ambos escritores coincidían en la potencia estética expresada por su paisano: el color de su tierra, de los trópicos.

Las aseveraciones de Luis Cardoza y Aragón partieron de los críticos que conocían el trabajo de Mérida desde que había llegado a México en 1920: Anita Brenner, José Juan Tablada, Jorge Juan Crespo de la Serna, Carleton Beals, agregando los comentarios del prólogo escrito por André Salmón, del catálogo de en la exposición *Images de Guatemala*, en París. Además, el escritor de Guatemala, desconocía la trayectoria hasta el momento en que se encontró con el pintor en la capital francesa. Recogió toda esa serie de información para definir el arte americano, a partir de la pintura del centroamericano.

En estos aportes se cuestionó cuáles eran los atributos y dones expresados en los lienzos y acuarelas del guatemalteco, y cuál camino emprendería tras su segunda etapa en París. Cardoza y Aragón recordó que la primera vez que regresó de la ciudad luz a Guatemala, utilizó la decoración como base de su pintura y el uso de tonos y colores. Luis Cardoza dio voz a otros interlocutores, para no equivocar su camino sobre la obra de Mérida. La cualidad del arte decorativo de Carlos Mérida era la capacidad y objetivo de pintar los elementos populares y artesanales autóctonos de los indígenas, así como los paisajes de Guatemala. Cardoza utilizó el término “decorativo” para explicar, de manera indiscriminadamente, algunas veces los cuadros de Mérida y otras para calificar el muralismo; algunas veces éste funcionó como sinónimo.

Cardoza inició recuperando los testimonios de Anita Brenner, quien afirmó que Mérida había sido el primero en regresar de Francia, e iniciar la pintura popular indígena, antes que Rivera: “Mérida ha hecho del color una religión [...]. Así pinta Mérida a los indios: no especula plásticamente con ellos, porque él lleva sangre india⁵⁷. De Carleton Beals retomó la idea de que su pintura era una “sutil

⁵⁶ Miguel Ángel Asturias “Imágenes de Guatemala”, en *Miguel Ángel Asturias, Paris 1924-1933*, (Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, 1996), 748271

⁵⁷ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 33-34

combinación de una súper simplicidad de materia unida a una deslumbradora y decorativa belleza”⁵⁸ Cardoza hacía un balance de lo pintado y de lo que podría pintar en un futuro Mérida, pues tenía el dominio del color y la decoración ¿Qué había más en Mérida, se preguntó el poeta? El color de la pintura de Mérida era una “yuxtaposición de contraste raramente suavizado a capricho”, que proveía de vida a lo plano de la imagen y movimiento.

De Jorge Juan Crespo de la Serna, Cardoza rescató una premisa fundamental sobre la obras de Mérida: la unidad étnica y la fidelidad a su raza. El artista guatemalteco –según Crespo de la Serna– poseía la “poderosa y ciega intuición de los verdaderos artistas. Es el hermano de esos seres primitivos y sencillos y con estética policroma, bárbara, admirables sinfonías de forma y de color en que palpita su propio yo. Mérida es, ante todo, un colorista”⁵⁹. Usaba el color sin adjetivos, y a pesar del sabor exótico –escribió Cardoza– de su obra, en Nueva York o en Europa, su calidad ha sorprendido a la crítica porque evocaba los milagros primitivos hechos por Paul Gauguin⁶⁰.

Pero sin duda, para Luis Cardoza y Aragón, el mural pintado en la Biblioteca Infantil de la SEP, era una glorificación técnica y la prueba más importante para Mérida como decorador. Carlos Mérida ayudaría a Diego Rivera a pintar “La Creación”, mural del Anfiteatro Bolívar en la Escuela Nacional Preparatoria (1923) y algunos de los tableros elaborados en el edificio de la Secretaria de Educación Pública (hasta 1926), preparando los colores y materiales que utilizaría el pintor mexicano. El guatemalteco había obtenido experiencia como colaborador de Rivera y fue el encargado por Vasconcelos de decorar en compañía de Gabriela Mistral el recinto infantil de la Secretaria, con imágenes del cuento de Caperucita Roja de Charles Perrault. Sin mayor descripción técnica o estética de cómo estaba pintado el mural, el poeta dijo únicamente que era buena pintura, cuyo objetivo era llegar a

⁵⁸ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 29

⁵⁹ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 32

⁶⁰ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 31

las mente de los niños, pues el motivo principal era lograr “cierto carácter infantil y sintético, que puede provocar goce estético a los niños que la frecuenten”⁶¹.

La pregunta sería ¿cómo conoció los avatares artísticos mexicanos? Sin duda París fue el centro de reunión de muchos escritores mexicanos e hispanoamericanos. Febronio Ortega, por ejemplo, periodista de *El Universal Ilustrado*, dejó constancia de esos encuentros e intercambios intelectuales. En una crónica escrita en París, *Muchachos perdidos en los Bulevares*, narró :

Ignoro el número exacto de pensionados por la república [mexicana] [...]. Cinco, seis, atentos y estudiosos: podría contarlos en elogios de su obra: Carlos Pellicer Cámara, viajero de la poesía, poemas de fibra admirable “Hora y veinte”; Rubén Montiel, el músico, detenido en los bordes de París, en el pueblecillo donde es tenaz la voz de su violoncelo; Carlos Mérida, en quien los grandes pintores han reconocido el camarada de ayer, el que situó a Guatemala por la importancia de su labor [...]. Los no enriquecidos mensualmente por la benevolencia de los ministerios son los de la tarea más fructífera: Luis Cardoza y Aragón, al que han deseado mexicano por la agudeza de su talento, vanguardia literaria, alerta y magnífico⁶².

En la capital francesa trabó amistad con sus paisanos Miguel Ángel Asturias y Árqueles Vela, conoció a Alfonso Reyes, embajador en Francia del gobierno revolucionario mexicano. Incluso, a través de las publicaciones llegadas a París, “conocíamos en reproducciones algo de los murales de México, algo de sus artes precortesianas, sus hemorrágicos cristos indios [...]”⁶³. Cardoza y Aragón a través de las conversaciones con Agustín Lazo, quien era informado por Xavier Villaurrutia, se enteraba sobre México: del desarrollo de la pintura mural, de las discusiones en torno a la plástica mexicana, del teatro Ulises, de la publicación de revistas como

⁶¹ Probablemente Luis Cardoza y Aragón observó alguna foto del mural o en alguna foto de las publicaciones mexicanas que llegaban a París, *El Universal Ilustrado* o *Azulejo*, por ejemplo. Luis Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 34.

⁶² Ortega, “Muchachos Perdidos en los Bulevares”, en *El Universal Ilustrado* (X, 533), Julio 28 de 1927, 38.

⁶³ Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de Caballería* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 212.

Forma sobre artes plásticas o *Contemporáneos*, así como de las ríspidas polémicas entre el afeminamiento de la literatura y la literatura de la revolución⁶⁴.

Esos acercamientos a través de distintas voces en la obra de Mérida, le sirvieron a Luis Cardoza y Aragón para esbozar paulatinamente las facultades de su coterráneo, que a lo largo de esos ocho años, habían sido testigos del trabajo del pintor. El poeta decía que la crítica orienta al público, no a los artistas y el artista era el que guía las aseveraciones de los escritores. Así construyó varias de sus opiniones en el ensayo de Mérida. Finalmente, como argumento final, Luis expuso los comentarios del prefacio escrito por André Salmón.

Es sustancial acotar que André Salmon, era poeta y el crítico de arte más importante de la intelectualidad parisina. Salmon había sido uno de los principales promotores del cubismo con Guillaume Apollinaire; era quien alentaba nuevas corrientes pictóricas. Alfonso Reyes contó en su diario que André Salmon apoyó a Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos en su exposición de arte infantil. Era un animador del arte americano que, por un lado comentó la obra de Mérida, y por el otro también lo hizo con el trabajo de Lola Cueto⁶⁵.

No dudo que Salmon y Carlos Mérida se hubiesen conocido durante su primera estancia en París en la primera década de siglo XX en Montparnasse. Tampoco vacilo en suponer que el poeta francés supiera del desarrollo mural de Diego Rivera, por las notas de Paul Morand, y lo publicado en los diarios y semanarios que llegaban a la ciudad luz. Otras posibilidades quizás eran las conversaciones con mexicanos amigos, que seguramente también trató en aquella década en el barrio latino parisino, en compañía de Amedeo Modigliani e Ilyá Ehrenburg.

⁶⁴ La revista *Forma* publicada durante los años 1926 a 1928 por parte de la SEP y la Universidad nacional de México, dirigida por Gabriel Fernández Ledesma y Salvador Novo, publicaba los ensayos y trabajos sobre arte mexicano: prehispánico, popular, grabados, murales y pintura de caballete. La revista llegaba a París, pues en el número 6 publicaron diversas opiniones de intelectuales que vivían en la Ciudad Luz, como eran Alfonso Reyes, el Abate Mendoza, Waldo Frank y periódico "The Paris Time". Véase en "Diversas opiniones respecto a Nuestra Revista" en *Forma*, (6) México de 1928, 52 y 53.

⁶⁵ André Salmón, "La obra de MME. Velázquez Cueto, mexicana", *El Universal Ilustrado*, (XIII, 615), Febrero 21 de 1929, 615.

Las vicisitudes de uno de los críticos más importante de Francia, era para Luis una forma de sostener sus afirmaciones de manea más contundente sobre la pintura de Mérida. La notoria influencia de Salmon a Luis Cardoza y Aragón, ayudó al guatemalteco a describir la forma estilística de la obra, y enfatizar en los dones y cualidades del pintor guatemalteco: “aquí está la palabra de André Salmón, que aclara mis esquemas y sitúa –como él lo sabe– las características del arte de Mérida y de toda la pintura americana en oposición a los corrientes Europas”⁶⁶.

Para el francés: “las mejores pinturas de América vuelven con facilidad maravillosa a este arte desnudo, diría a cual parecen estar destinado, arte que Gauguin primer europeo que lo soñara, no pudo obtener sino después de esfuerzos de una intelectualidad singular”. Es decir, Mérida apareció con “autoridad vivificante, alegrándonos que haya tenido el placer, la preocupación de revelarlo a París para que lo juzgue”⁶⁷.

Salmón no describió la cualidad decorativa de Mérida con desdén, al contrario la observó como una suerte de don extra; porque en ésta se concentra el dominio y la riqueza del color, que sólo los nacidos de su tierra pueden poseer. Además hacía una distinción importante, entendió la veta decorativa como un elemento originario y como parte de la estética propia del continente. Esta característica no podía ser juzgada por los europeos, quienes desconocían la raíz artística de las culturas americanas. El crítico opinó al respecto: “ha hecho sensible las virtudes de un arte opulento que, producido por un deseo de perfección estética, exige sus principios desde los mismos elementos del antiguo arte indígena y manifiesta esta opulencia [...], reduciendo, por el contrario, toda suntuosidad, de acento, de tono, a su parte mesurada [...].”⁶⁸.

El escritor guatemalteco suscribió todo lo expuesto por André Salmón. No omitió nada: “Todo lo que se necesita es una prueba benéfica: un poco de vértigo

⁶⁶ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 41

⁶⁷ Luis Cardoza y Aragón transcribió todas las opiniones del prólogo de André Salmón sobre Carlos Mérida. Véase Luis Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida* (Gaceta Literaria, Madrid, 1927), 40-45. Véase también André Salmón, en *Carlos Mérida, Images de Guatemala* (París: Galerie de Quatre Chemins, 1927) y en *Revista de Revistas* del 22 de Julio de 1928 se publicó la traducción el prefacio del poeta Salmón.

⁶⁸ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 40

parisino para estar mejor, habiéndose reconocido a sí mismo”⁶⁹. Eso último, quizás llevó a Cardoza a pensar sobre si en el arte de Mérida tenía que haber una inflexión, o seguir abusando como hasta ese momento lo hacía el arte americano de la decoración. Si debía reinventarse y proponer nuevos rumbos como el pintor mexicano Agustín Lazo: “el que mejor merece las esperanzas de la joven pintura americana. Nuestra pintura popular se resuelve con los retablos. Lazo ha tomado en ellos sus mas valiosos hallazgos, asegurados por una cultura como a su edad no la tiene ningún otro pintor de México”⁷⁰.

Si la pintura Europea estaba bajo la presión de Picasso, la obra de Carlos Mérida, al igual que la de Rivera, José Clemente Orozco, Lazo, Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel, para Cardoza, eran el futuro de las formas pictóricas americanas⁷¹. Pero, a pesar de que la pintura americana en ese momento estaba “desaclimatada –escribía el poeta guatemalteco– como al ser trasplantado hoy en Europa. [...] hay que intelectualizar la pintura americana, sin olvidar que nuestra *naturaleza desentona en Europa y que esa es su mejor razón de ser*”⁷². ¿Intelectualizar la pintura americana para Cardoza quizás era abandonar el muralismo y la decoración?

Luis Cardoza cerró su ensayo con tres reflexiones finales: la primera postulaba que la pintura americana dejara atrás el estilo decorativo, del cual se había abusado y que regresara al caballete, pues la plástica hispana ya poseía un color formidable y un sentido fino del dibujo; es decir, que abandonara el arte mural, aunque la aportación fuese única. La segunda era una paradoja de la primera, destacando que la tendencia decorativa en el arte mexicano era la vanguardia de América (el muralismo). En México la mayoría los artistas plasmaban su trabajo en los muros de los edificios públicos, y que a pesar de su pintura tendenciosa, conmovían por su calidad pictórica: “la idea pasa segundo lugar con el tiempo. Nos interesa los sujetos: ellos sirvieron de fomento para las realizaciones puramente

⁶⁹ André Salmón, “Carlos Mérida”, en catálogo de exposición de Carlos Mérida, *Images de Guatemala* (París, Quatre Chemins, 1927), 3 [la traducción es mía]

⁷⁰ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 39

⁷¹ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 39

⁷² Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 38-39

plástica, esencia de la pintura, elemento universal y eterno”⁷³. Es decir, enfocarse en el artista, y no en la pintura; en la creación original y no en el tema.

En la tercera reflexión, subrayó que el motivo por el cual decidió hablar de su coterráneo. A pesar de haberse dedicado netamente a la poesía y no a la crítica de arte, él escribió “tal vez por hermandad racial, en donde no supe ver porque no soy crítico, sino sólo amante, mi sangre me hizo encontrar secretas afinidades, y resonaron en mi con cordialidad ancestral”. Propuso en su ensayo una forma singular de observar el arte en general, no sólo apeló al gusto, sino intentó rescatar las esencias poéticas de la estética americana propuesta por Carlos Mérida.

Las aseveraciones finales de Luis Cardoza eran contradictorias. Por un lado, la decoración mural en edificios públicos había sido una formidable aportación por parte de México a toda América Latina; tanto por la temática indígena, como por recuperar fiestas, tradiciones y una postura socio-política emanada de la revolución. Por otro, era admirable la pintura de Mérida, por reapropiación de la técnica decorativa, emanada de las artes populares y retratadas en los lienzos. Sin embargo, la pintura no podía depender de una superficie arquitectónica siempre, cumpliendo su fin decorativo y no pictórico. Y si la técnica decorativa que estaba en los óleos de Mérida, era una opción para regresar al caballete, ésta le serviría a los pintores a experimentar, plantear, y proponer una nueva ruta a través de otras cualidades plásticas; como lo había conseguido el guatemalteco con el uso del color y dominio de los tonos. ¿A caso Cardoza y Aragón pensaba que los desafíos del arte mural podían llevarse al caballete?

A diferencia de lo que denunciará en *La nube y el reloj*, sería condescendiente con la ruta política e ideológica que el muralismo proponía, así como con su fin narrativo, que desafió y desechó las premisas vasconcelistas, por las sindicalistas y antiimperialistas. El guatemalteco no creía que el muralismo prevalecería aún vigente por más de 15 años y que se convertiría en un arte del Estado, como sucedió.

En ese momento, como escribió en sus memorias, fue el arte más libre, en dónde “no hicieron pintura –los muralistas– del Estado, sino contra el Estado, lo cual

⁷³ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 40

nos muestra el clima que se vivía”. Incluso, el mismo Vasconcelos dio libertad de expresión a sus artistas, “pintaron lo íntimo, la naturaleza, el medio social, su cede político en un Estado que ni aspiraba a socialista y menos a comunista”⁷⁴. Esto que escribió al final de sus días el guatemalteco, era testimonio de lo que fue el muralismo en su génesis y el motivo por el cual tenía que ser considerado como un modelo a seguir en América Latina; tal vez era por la libertad creativa, por su naturaleza histórica y temática, más que técnica.

En suma, el escritor guatemalteco en el ensayo develó todo el recorrido estético y pictórico de su coterráneo y propuso un modernismo americano a través del muralismo mexicano. Dejaba claro que en Europa las directrices del arte estaban en los problemas de la abstracción y en el rompimiento de los planos, y no en la decoración. Sin embargo, Luis Cardoza y Aragón lograba con su ensayo, no sólo promover la obra de su paisano, sino poner en discusión todo ese tipo de posturas sobre la estética americana y el papel de América como cultura humana universal, que sin duda resonó y compartió con otros pensadores de América Latina. ¿Acaso Mérida era el verdadero pintor de los trópicos? Se cuestionó el poeta.

A partir de ese momento tanto pintor como escritor se transformaron. Por una parte, el viaje y la exposición en *Quatre Chemins* fue un punto de inflexión en el desarrollo pictórico del pintor guatemalteco. Mérida narró que era un tiempo de “raciocinio y reflexión”; una búsqueda de nuevos afanes creativos. Los suyos ya no le satisfacían, él tenía la necesidad de penetrar al goce “de la pintura por la pintura, con más frenética pasión del goce de la música por lo sonidos”⁷⁵. Halló en la abstracción el origen mismo del tema americano, alejado del muralismo propuesto por sus colegas mexicanos.

Por otra, Luis Cardoza y Aragón se alejó paulatinamente de las ideas vasconcelistas y se acercó más a las del peruano José Carlos Mariátegui. No abandonó la idea de redención indígena, pero a través de otros postulados, enfocados en el marxismo y la revolución social. Aún imbuido en las vanguardias

⁷⁴ Cardoza y Aragón, *El río...*, 451.

⁷⁵ Alicia Sánchez Mejorada de Gil, “Su relación con las vanguardias”, 77, en *Homenaje Nacional a Carlos Mérida. Americanismo y Abstracción*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, Museo de Monterrey, Galería Arvil, IBM, 1992).

literarias y el surrealismo escribió dos libros *Torre de Babel* y *Pequeña Sinfonía de Nuevo Mundo*, retomando varias postulados escritos en *Carlos Mérida* sobre la estética americana. Dejó París y llegó a Cuba en 1929, como cónsul de su país, pisando después de 9 años el continente nuevamente. Ahí Cardoza no cambió, sino inició su periplo crítico que conocemos a través de sus ensayos sobre arte, sepultando varias ideas del ensayo publicado en 1927. Dejó atrás el apoyo al vasconcelismo y al arte muralista de Rivera, por la lucha indigenista de Mariátegui y la abstracción pictórica de Mérida.

Ecos y movilidad sobre la estética americana

En la década de los años veinte en París se discutieron los conceptos de hispano, ibero y latinoamericano para dar identidad a la América. Se formaron distintas asociaciones para discutir ideas sobre los designios americanos y combatir el expansionismo imperialista estadounidense. En la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) o la Asociación General de Estudiantes de América Latina (AGELA), participaron escritores como César Vallejo, Raúl Haya de la Torre, José Carlos Mariátegui, Carlos Quijano, Miguel Ángel Asturias, discutiendo estrategias políticas y propuestas comunistas para transformar América Latina. Eran los tiempos de la revolución de Augusto Sandino, de la invasión estadounidense en Nicaragua, de la United Fruit Company, y del despojo de tierra a los indígenas en América. Aunque, también era el momento para que el continente hispanoamericano se revolucionara.

No hay rastro ni testimonio de que Cardoza participara en las reuniones o estuviera directamente en alguna de las agrupaciones. Es difícil precisar si en París conoció a Mariátegui. Sin embargo hubo un acercamiento por la afinidad que el guatemalteco tuvo con la revista *Amauta* y las ideas del peruano, las cuales le convencieron más que Vasconcelos. En sus memorias escribió “¿No es hasta con Mariátegui que la cuestión se estudia en términos de lucha de clases, de propiedad de la tierra, del poder imperialista y se desecha la sentimental lamentación, la

filantropía felona, el lloriqueo del liberalismo y se situó lo acontecido en los fundamentos reales de la iniquidad?”⁷⁶

Entablaron una correspondencia postal, de eso hay constancia documental y testimonial⁷⁷. En el *Río, novelas de caballería* recordó el centroamericano “Entré en relación epistolar con Mariátegui. En *Amauta* publiqué un texto sobre Carlos Mérida, fragmento de un ensayo dedicado en 1927 a José Vasconcelos. Bajo mi nombre: “Príncipe maya, lo cual le da idea a mi desvarío”. Físicamente existen cartas en el acervo personal del peruano y el guatemalteco. En abril de 1928, Luis Cardoza y Aragón estaba a punto de dejar París y dirigirse a Cuba a cumplir funciones diplomáticas por Guatemala. Envío a Perú el manuscrito publicado en España, pero con otro nombre: *Carlos Mérida: ensayo sobre el arte del trópico*⁷⁸. Apareció un mes después impreso en la segunda época de *Amauta*, con algunas fotos de los lienzos de Mérida, utilizados también en el libro publicado en 1927⁷⁹.

Mariátegui tenía la idea de exhibir en las páginas de *Amauta*, el trabajo artístico de algunos latinoamericanos y las diversas posturas estéticas que resaltaban los principios de la raza indígena, vanguardista y experimental con su toque autóctono⁸⁰. Como parte del programa de la revista que combatía el capitalismo de América del norte, en miras de proponer una ruta socialista para el porvenir del Perú y demás naciones latinoamericanas: “si la creación de los hombres y las ideas, podemos encarar con esperanza el porvenir. De hombres y, de ideas, es nuestra fuerza”⁸¹.

⁷⁶ Luis Cardoza y Aragón, *El río...*, 204

⁷⁷ Archivo Personal de José Carlos Mariátegui, Carta de Luis Cardoza y Aragón a José Carlos Mariátegui, París, 15 de marzo de 1928, consultado en <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-luis-cardoza-y-aragon> [18 de enero de 2019]

⁷⁸ Luis Cardoza y Aragón, “Carlos Mérida: Ensayo sobre el arte del trópico”, en *Revista Amauta* (Lima: nº 14, Abril de 1928): 12, 31-36. Texto tomado de: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/832415/language/es-MX/Default.aspx>

⁷⁹ En la revista *Amauta* aparecieron las reproducciones fotográficas de “Mujer y Paisaje” y “Teotihuacana”, óleos de Carlos Mérida.

⁸⁰ Harper Montgomery, *The mobility of Modernism: Art and Criticisms, in 1920s Latin America*, (Texas: University of Texas Press, Austin, 2017), 16 y 17.

⁸¹ “Aniversario y Balance” en *Amauta* (III, 57), Lima, septiembre de 1928, en Celina Manzoni, *Vanguardias en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina* (Argentina: Corregidor, 2008), 182

Para José Carlos Mariátegui el indigenismo, término que él acuñaría, estaba “tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y el arte”⁸². No tenía que ver con la supuesta inferioridad de las culturas autóctonas americanas, los incas eran herederos de un pasado glorioso y su historia era universal. Por ello, para Mariátegui hablar de la tierra era hablar de sí mismo, del indio y la recuperación de la tierra. El vanguardismo en América para Mariátegui tenía una tendencia autónoma y nativista, lejana de occidente. Decía que César Vallejo, Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo, e incluso Borges, delataban ser americanos, había gestos indígenas y porteños. El artista verdadero no florece “sino en un terreno largamente abonado por una anónima u oscura multitud de obras mediocres. El artista genial no es ordinariamente un principio sino una conclusión. Aparece, normalmente como el resultado de una vasta experiencia”⁸³.

Al igual que Cardoza, Mariátegui afirmaba que en América se rescataba el tema indígena, no como pretexto, sino porque ahí estaban las demandas sociales y económicas del sector mas vejado y abandonado por parte de la población hispana. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, el sudamericano decía que los problemas del indígena estaban en los conflictos históricos del abuso de la tierra. El rescate de la cultura autóctona del Perú era a través de la defensa del arte y la literatura indígena.

A lo largo de la historia, los indígenas habían sido despojados de sus propiedades por los conquistadores españoles, los latifundistas decimonónicos, y en ese siglo por los imperialistas estadounidenses. Entonces, para el peruano, la forma de reivindicar al indio era a través de la recuperación de su historia⁸⁴. La manera de hacerlo, era encontrar en las venas de ese pretérito, del socialismo indígena en la tradición americana: “la más avanzada organización comunista primitiva, que registra la historia, es la inkaica [sic]”⁸⁵.

⁸² José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos sobre la realidad peruana* (Barcelona: Crítica, 1976), 270

⁸³ Mariátegui, *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, 271

⁸⁴ Mariátegui, *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, 276

⁸⁵ “Aniversario y Balance” en *Amauta* (III, 57), Lima, septiembre de 1928, en Celina Manzoni, *Vanguardias en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina* (Argentina: Corregidor, 2008), 185.

Aunque no es menester hablar de las afinidades entre el guatemalteco y el peruano, la relación de ambos marcó un viraje en el pensamiento del centroamericano. Si en *Carlos Mérida* estaba convenido del mesianismo cósmico de Vasconcelos, en las demandas indígenas y críticas a la explotación comercial publicadas en *Amauta*, había más coherencia y realidad sobre la manera de dignificar a la raza americana. Además, Luis Cardoza sentía empatía con la publicación peruana, él salió de su país debido a los intereses del capitalismo norteamericano, que para proseguir con sus preventas económicas, imponían gobiernos tiránicos y espurios.

En Mariátegui, los problemas de la tierra, del indígena, de la educación e incluso del arte giraban alrededor de lo económico, lo político y lo social. Utilizó la publicación para exponer las distintas expresiones artísticas de la pintura americana: la obra de Mérida, de Juan Devéscovi, de Pettoruti y los grabados de José Sabogal, ilustraron las páginas de *Amauta* como parte de la síntesis enunciada sobre la defensa de la América india. Por eso, el guatemalteco, ya en su estancia de México, discutiría esos puntos, en los distintos ensayos escritos en *El Nacional* y en *La Nube y el Reloj* en la década de los años 30. La política o los intereses del Estado no podían crear una idea de lo que era el indígena, el campesino o el obrero. El arte tampoco tenía que abandonar sus intereses. Sin embargo, eso lo dejaría en el tintero, proponiendo una alternativa política e históricamente en *Guatemala, las líneas de su mano* y estéticamente en *Pequeña Sinfonía de Nuevo Mundo*.

A diferencia de su libro *Maelstrom* escrito en la conmoción vanguardista del autor, *Carlos Mérida* fue un cambio de óptica, era mirar nuevamente al continente. Por eso, posiblemente publicó en *Amauta* el ensayo sobre su paisano e iniciaría la circulación de esas ideas alrededor de toda la América Hispana. No únicamente para promocionar la obra de Mérida, sino que ésta sirviera para reflexionar sobre los caminos de la estética americana.

Por ejemplo, la *Revista Avance* en Cuba, en el otoño de 1928, cuestionaba a la comunidad intelectual americana, a través de una convocatoria, decía lo siguiente: “¿Qué debe ser el arte americano? ¿Cree usted que la obra del artista debe revelar una preocupación americana? ¿Cree usted que la americanidad es

cuestión de óptica de contenido o de vehículo? ¿Cree usted en la posibilidad es de caracteres comunes al arte de todos los países de nuestra América? ¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?”⁸⁶ Muchos pensadores participaron, entre ellos, el poeta Jaime Torres Bodet, enviando sus respuestas y posturas sobre la forma cómo debía ser el arte americano.

Luis Cardoza y Aragón había enviado el libro sobre Mérida a sus colegas cubanos de la *Revista Avance*. Jorge Mañach, uno de los editores, lo reseñó y destacó la manera en cómo abordaba el tema de la americanidad y universalidad tanto en la obra de Mérida, como en lo general, con pasión de un modo “ceñido y a la vez holgado”, que también era, para Mañach, de indagación de todos aquellos que se cuestionaban sobre el arte americano⁸⁷. Por su parte Francisco Ichaso, que realizó el balance de las interrogantes lanzadas por la publicación, sugirió a los artistas leer el “pletórico ensayo [de Luis Cardoza y Aragón] sobre el pintor Guatemalteco, Carlos Mérida, [que] ha dicho –prosiguió Ichaso– el empleo de cierto léxico criollo no asegura una emoción autóctona. El artista con las reacciones autóctonas debe devolver una esencia indígena. Una esencia. La americanidad es cosa de dentro del contenido”⁸⁸.

Cardoza no sólo promovió la obra de su coterráneo, también de toda una serie de interrogantes que de 1928 a 1930, aparecieron en el mundo intelectual americano en distintas publicaciones como: *Repertorio Americano*, *Ulises*, *Contemporáneos*, *Alfar*, *La Cruz del Sur*, *Revista Avance*, *Nosotros*, e incluso la revista *Sur*. Luis Cardoza todavía promovió sus ideas en distintas revistas, en *Alfar* de Julio S. Casal, revista uruguaya, publicó un fragmento de su libro sobre *Carlos Mérida* con el título de “Pintores Mexicanos”, donde aparecía una acuarela de Mérida y tres de Agustín Lazo. En *La Cruz del Sur* mostró su retrato pintado por Mérida que sirvió para ilustrar un ensayo-correspondencia dirigido a Xavier Villaurrutia, tras la lectura de su poemario de *Reflejos*: “Sus poemas avivaron su recuerdo; yo le conozco sin haberlo visto nunca. Un abrazo a todos los remeros de

⁸⁶ “Directrices”, en *Revista Avance* (II, III, 26), La Habana, 15 de septiembre de 1928, 235

⁸⁷ Jorge Mañach, “Letras”, en *Revista Avance* (II, IV, 30), La Habana 15 de Enero de 1929, 86-87.

⁸⁸ Francisco Ichaso, “Balance de una indagación”, en *Revista Avance*, (IV, III, 30), La Habana, 15 de Septiembre de 1929, 264.

la ave de “Ulises” en cuyas velas hay trazos bellos de la mano inteligente de Agustín Lazo”. Ese era el primer contacto del guatemalteco con “El grupo sin grupo”, a través de la pintura de Lazo.

La mayoría de esas revistas intentaron explicar a partir de su particular visión: cuál era el síntoma vanguardista americano y qué era fundamental para expresar artística y estéticamente. Incluso, cuál era su postura política en torno al rescate del indígena por José Carlos Mariátegui, del evangelio mestizo propuesto por Vasconcelos o el criollismo gaucho argentino descrito por Ricardo Güiraldes. Lo que fue claro es que había una afinidad en común, “el arrastre histórico del idioma”, apuntado por Pedro Henríquez Ureña que denota la expresividad americana y le da su sello inconfundible⁸⁹.

A manera de conclusión

El ensayo sobre *Carlos Mérida* fue para Luis Cardoza y Aragón definir la estética americana a través del viso del muralismo y la pintura del guatemalteco. También era un intento de debatir la condición social e histórica del indio americano a través de la plástica. En su primer acercamiento al arte americano propuso entender éste por su esencia poética que formalmente se expresa en el uso del color de los trópicos, el rescate de las artes populares, la decoración y la reivindicación del indígena. Todo esto visto en la pintura indígena y los paisajes de Guatemala y México del centroamericano.

El guatemalteco desplegó una serie de argumentos estéticos del ser americano y de las formas constructivas características en la plástica: color y decoración. Tomó el Renacimiento pictórico mexicano como ejemplo de vanguardia (el muralismo mexicano), y la labor de Diego Rivera, Orozco y demás pintores mexicanos como futuro del arte americano. De la misma forma, recomendaba a los artistas latinoamericanos a mirar a México, en lugar de Europa, pues a pesar de las brillantes aportaciones de Picasso y del cubismo, alejaban al artista latino de su

⁸⁹ Véase de Pedro Henríquez Ureña, “Los seis ensayos en busca de la nuestra expresión”, en *Obra Crítica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), 244 a 247.

naturaleza estética. También observó el constante abuso por parte de Mérida y demás artistas mexicanos de la decoración, recomendando regresar al caballete y proponer técnica y visualmente, otras propuestas siguiendo la ruta estética americana.

Para Cardoza y Aragón, Mérida era el pintor más americano del continente, que desde sus inicios, pintó a su raza y recuperó la vitalidad estética maya, superviviente en las calles de Guatemala. En la composición de sus formas estaba el color de su tierra, así como la evocación de las artesanías, las vasijas y las estampas arqueológicas de los mayas, que contenían un potente decorado de signos, grecas y bordados de origen indígena, los cuales daban origen a su obra.

Cabe destacar, que Luis Cardoza y Aragón comentó que el viaje de Carlos Mérida a París, así como su exposición en *Quatre Chemins*, eran un punto de inflexión en el desarrollo pictórico para el guatemalteco. Después de 1927, Mérida experimentaría a través de la abstracción y rompimiento de las formas, gracias a las influencias de Paul Klee, Joan Miro y Vasili Kandinsky, sin abandonar el uso del color. La propuesta decorativa de Mérida no dependería de la narrativa épica, sino de romper el espacio a través de la integración plástica.

El ensayo del poeta de *Maelstrom* develó la obra de Mérida y la importancia de América como parte del desarrollo histórico-humano universal. La dedicatoria a José Vasconcelos, evangelista de la raza latina y del mestizaje, así como la publicación del *Carlos Mérida: ensayo sobre el arte del trópico* en Amauta, revista de Mariátegui y la evocación de las aseveraciones cardocianas en la encuesta de la *Revista Avance*, mostraron el alcance del pensamiento estético propuesto por Cardoza y la resonancia de la obra de Mérida: todo en busca imprimir el sello americano y una expresión propia en el arte y la literatura, de reivindicar históricamente los orígenes de los hispanoamericanos: los indígenas, las mestizas y las criollas. Alfonso Reyes decía que el coro de las poblaciones americanas se reclutaba en “los antiguos elementos autóctonos, las masas ibéricas de

conquistadores, misioneros y colonos y las ulteriores aportaciones de inmigrantes europeos en general”⁹⁰.

Luis Cardoza concluyó su texto encontrando afanes entre la literatura y la plástica. La potencia poética de la pintura y su posibilidad de generar imágenes, permite penetrar la esencia estética de los objetos artísticos. Aunque no se considera crítico, se creía con la obligación de expresar su sentir, por su cercanía racial con Mérida: ¡mi deseo de conocer obedece a razones poéticas! Mis apreciaciones son siempre con sentimientos, parciales como mi crítica: sólo quien no tiene sensibilidad, no es influenciable”⁹¹.

Sin duda, todo eso se transformaría a lo largo de su crítica. No es lo mismo leerlo en *La Nube y el Reloj*, que en *Orozco* o en *Pintura contemporánea de México*, sus afanes son distintos y sus aclaraciones matizadas a lo largo del tiempo. No intentó nunca traducir una obra, sino dar una pincelada al lienzo o al mural. De igual manera, afirmó que no existía un método para la crítica, al igual que en la escritura, toma distintas ideas y conceptos, los cuales son cambiantes y no estáticos: “El juicio histórico-artístico –dice el guatemalteco–, la experiencia estética, dispone de caminos para aproximarse a la obra de arte y penetrar en ella. Es un acto complejo cuya prueba más significativa ocurre cuando se presenta una obra no clasificada”⁹². En realidad no hay obras clasificadas, no hay una sola belleza, hay muchas, por eso su aura las hace únicas, y para conocerla se debe vivirla, tener su revelación, cuyo acceso se vuelve ininteligible y legible a la vez”⁹³.

En *Carlos Mérida*, Luis Cardoza y Aragón se presentó contradictorio, paradójico y lleno de incertidumbres sobre el desarrollo del arte mural por estar condenado a la decoración, y cuya virtud era ser el único movimiento auténtico de la pictórica Americana. El ensayo fue un antes y después en la manera de trabajar la figura de un pintor y la obra de un artista. También, de proponer a través del arte, un pensamiento político adyacente a sus explicaciones, denunciando los fines

⁹⁰ Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana”, en *Obras Completas XI* (México: FCE, 1960). 83

⁹¹ Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*, 46

⁹² Luis Cardoza y Aragón, *Orozco* (México, Fondo de Cultura Económica, 2005), 73

⁹³ Luis Cardoza y Aragón, *Orozco*, 75.

espurios de algunas obras y pintores. Si en *Luna Park*, *Maelstrom* e incluso en *Torre de Babel*, hay un fuerte interés por experimentar literaria y poéticamente las vanguardias, en el ensayo hay una necesidad de hablar de los problemas de Hispanoamérica; no sólo artísticamente, sino en contra de los intereses imperialistas de los Estados Unidos, quizás es por ello, la urgencia de proponer explicar a través de Mérida y el muralismo una ruta: estética, artística original y originaria.

Luis Cardoza y Aragón buscó regresar al continente, decidiendo abandonar París. Obtuvo en 1929 su nombramiento como cónsul de Cuba por parte del gobierno de Guatemala. En la isla del caribe, en medio de los debates sobre los designios de América hispana, se fue transformando su pensamiento, alejándose de la tesis humanista racial de Vasconcelos, así como del muralismo de Diego Rivera; observó en los tableros de edificios públicos intereses políticos, discursos velados y fiduciaros en la pintura de Rivera. Paulatinamente disintió del vasconcelismo convencido más por la lucha en construir una América revolucionaria a través de un socialismo indígena, de la expropiación de tierras y de colocar al indio en el centro del desarrollo de los países latinoamericanos, como Mariátegui esgrimió en sus *Siete ensayos sobre la realidad Peruana*. En el arte, a pesar de estar convencido en el ensayo sobre Mérida que el movimiento muralista mexicano era la única la ruta estética en América. Encontró en la pintura de Lazo y en los primeros ejercicios abstraccionistas de su paisano, varias respuestas a los cuestionamientos sobre las nuevas posibilidades críticas para el futuro artístico y estético de México, Guatemala y América Latina. Discusiones que prolongaría durante la década de los años treinta en México.

Referencias Documentales

Archivos

Archivo Personal de Luis Cardoza y Aragón (Biblioteca Nacional de México)

Archivo Personal de Guillermo de Torre (Biblioteca Nacional de España)

Archivo de la Galería *Quatre Chemins* (Biblioteca Kandinsky del Centro Jaques Pompidou en París.)

Archivo Personal de José Carlos Mariátegui (en <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-luis-cardoza-y-aragon>)

Archivo digital de del International Center of Art of the Americas (ICAA) del Museum of Fines Arts de Houston.

Hemerografía

Amauta (Perú)

Alfar (Uruguay)

El Universal Ilustrado (México)

Forma (México)

La revue de l'amerique latine (Francia)

La cruz del sur (Uruguay)

La Falange (México)

La Gaceta Literaria (Madrid)

Revista Avance (Cuba)

Revista de Revistas (México)

Rotográfico (México)

Bibliografía:

Asturias, Miguel Ángel, *Paris 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, España:

Ministerio de Cultura y Deporte de Guatemala, 1988.

Aragon, Louis, *El aldeano de París*, Madrid: Errata Naturae, 2016.

_____, *Escritos de arte moderno*, Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

Artaud, Antonin, *México*, México: Universidad Autónoma de México, 1962.

Berenson, Berner, *Estética e Historia en las artes Visuales*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Baudelaire, Charles, *El Spleen de Paris* (trad. Margarita Michelena), 2ª edición, México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (Tezontle).

_____, *El pintor de la vida moderna: La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente*. México: Taurus, 2014.

_____, *Crítica Literaria* (intr., trad., y notas de Lydia Vázquez), Madrid: La balsa de la Medusa, Visor, 1999.

_____, *Salones y otros escritos de Arte*, Madrid: La balsa de la Medusa, Visor, 1999.

Boccanera, Jorge, *Sólo venimos a soñar*, México: Era, 1999.

Bretón, André, *Nadja*, Madrid: Cátedra, 2004.

_____, *Antología (1913-1966)*, México: Siglo XXI, 2004.

Cardoza y Aragón, *André Breton, atisbando sin la mesa parlante*, México, Fondo de Cultura Económica, Fondo de Cultura Económica, 1992.

- _____, *Antología*, México, Secretaria de Educación Pública, 1987.
- _____, *Apolo y Coatlicue: ensayos mexicanos de espina y flor*, México, La serpiente emplumada, 1944.
- _____, *Carlos Mérida*. Madrid: Gaceta literaria, 1927.
- _____, *Carlos Mérida. Color y Forma*, México: CONACULTA, INBA, ERA, 1992.
- _____, *Círculos Concéntricos*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1967.
- _____, *Dibujo de Ciego*, 3ª edición, México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- _____, *Diego Rivera. Los Murales en la SEP*, México: SEP, 1989.
- _____, *El Río. Novelas de Caballería*, 2ª edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____, *El Brujo*, México: El Nacional, 1992.
- _____, *Exposición retrospectiva de Francisco Díaz de León: Pintura, dibujo, grabado*, México: Libros de México, 1964.
- _____, *Gunther Gerzso*, México: UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1972.
- _____, *José Clemente Orozco en el Instituto Cultural Cabañas: 340 obras de caballete*, Guadalajara: Instituto de Cultural Caballas, 1983.

- _____, *José Guadalupe Posada*, México: UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1964.
- _____, *La Nube y el Reloj. Pintura mexicana contemporánea*, 2ª edición, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.
- _____, *México: Pintura de Hoy*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- _____, Miguel Ángel Asturias, *Casi Novela*, México: Era, 1991
- _____, *Ojo/voz: Gunther Gerzso, Ricardo Martínez, Luis García Guerrero, Vicente Rojo, Francisco Toledo*, México: Era, 1988.
- _____, *Orozco*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- _____, *Obra Poética*. México: Conaculta, 1992.
- _____, *Para deletrear el nombre de los colores*. Guatemala: Colección de Octubre, Serie César Brañas.
- _____, *Picasso Grabador: Exposición homenaje a los ochenta años de Picasso*, México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1961.
- _____, *Pintura Contemporánea de México*, 2ª edición, México: ERA 1988.
- _____, *Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo*, México: FCE, 1992 (Tierra Firme).
- _____, *Rufino Tamayo. Antología Crítica*, México: Tierra Nueva, 1987.
- _____, *Signo*, México: Marcha, 1982.

_____, *Tierra de Belleza convulsiva* (comp. Alberto Enríquez Perea),
México: El Nacional, 1991.

_____, *Torre de Babel, dibujos de Agustín Lazo*, La Habana: Revista de
Avance, 1930.

_____, *Toledo: Pintura y Cerámica*, México: Era, 1987.

_____, *Brújula de Maravillas* (selección y prólogo, Alberto Enríquez Perea),
El Colegio de México, 2016.

Cordero Reiman, Karen (coord.), *Homenaje Nacional a Carlos Mérida.
Americanismo y Abstracción*. Mexico: INBA, CONACULTA, Galeria Arvil, IBM
México, 1992.

Cuesta, Jorge, *Obras I* (recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Scheneider),
México: Ediciones Equilibrista, 1994.

_____, *Obras II*, México: Ediciones Equilibrista, 1994.

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México: Editorial
Domés SA, 1985.

Debroise, Olivier, *Figuras en el Trópico, Plástica Mexicana 1920-1940*. Barcelona:
Océano, 1983.

Del Conde, Teresa, *Diálogo Simulado*, México: Sello Bermejo, CONACULTA, INBA,
2002.

Díaz Castillo, Roberto, *Luis Cardoza y Aragón: Ciudadano de la Vía Láctea*,

Guatemala, Librería Artemis Edinter, 2001.

Díez de Revenga, *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004

Enríquez Perea, Alberto (comp.) *El mar en una nuez: correspondencia entre Luis Cardoza y Aragón y Alfonso Reyes. 1930-1958*. México: Breve Fondo Editorial, 2002.

Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila*. México, UNAM, 1989.

Fuentes, Manuel y Paco Tovar, *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Tarragona: UVR, 2011.

González Mello, Renato y Anthony Stanton, *Vanguardia en México 1915-1940*, México: Munal, 2013.

_____, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje emblemas, trofeos y cadáveres*. México: UNAM, IIE, 2006.

Isla, Augusto, *Jorge Cuesta: el león y el adrógino*, México: Programa de Posgrado en Ciencias Políticas, UNAM, 2003.

Manzoni, Celina, *Vanguardias en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2008

Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona: Crítica, 1976.

Mata, Rodolfo, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*. México: UNAM, 2008

- Mérida, Carlos, *Retrato Escrito 1891-1984*. México: Munal, Cultura, 2018.
- Mérida, Carlos, *Escritos de Carlos Mérida sobre Arte: El Muralismo*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1987.
- Montgomery, Harper, *The mobility of Modernism. Art and Criticism in 1920s Latin America*. Texas: University of Texas Press, 2016.
- Mouguin, Pascal (coord.), *La tentation littéraire de l'art contemporain*. París: Les presses du réel, 2014.
- Nelken, Margarita, *Carlos Mérida*, México: UNAM, 1961
- Palazón, María Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir André Bretón*, México: UNAM, 1991.
- Patout, Paulette, *Alfonso Reyes y Francia*, México: Colegio de México, 1990
- Prado Galán, Gilberto, *Luis Cardoza y Aragón. Las Ramas de su árbol*. Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de México: 1997.
- Pellicer, Carlos, *Horas de Junio y Práctica de vuelo*. México: Fondo de Cultura Económica, SEP, 1984.
- Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, México: Universidad Nacional Autonomía de México: 2011.
- Quirarte, Vicente, *Ojos para mirar lo no mirado*. Los contemporáneos y las artes plásticas. Valencia: Pre-textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2011

Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de Ramón López Velarde 1914-1921*. México: UNAM, 1990.

Ramírez Fausto, *Saturnino Herrán*. México: UNAM, 1976.

Reyes, Alfonso, *Obras Completas de Alfonso Reyes*, XI. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Reyes, Alfonso, *Correspondencia entre Alfonso Reyes y Vicente Huidobro: 1914-1928 (ed. Carlos García)*. México: Colegio Nacional, 2005.

Reyes, Alfonso, *Diario 1911-1930*. México: Universidad de Guanajuato, 1969.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en el siglo XX*. México: UNAM, IIE, 2016.

Stanton, Anthony, *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana*. México: Colegio de México, Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2014.

Urzua Navas, José Estuardo, "Luis Cardoza y Aragón: *Malestrom* o el torbellino de la irrelevancia", Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Tesis de licenciatura, agosto de 2002.

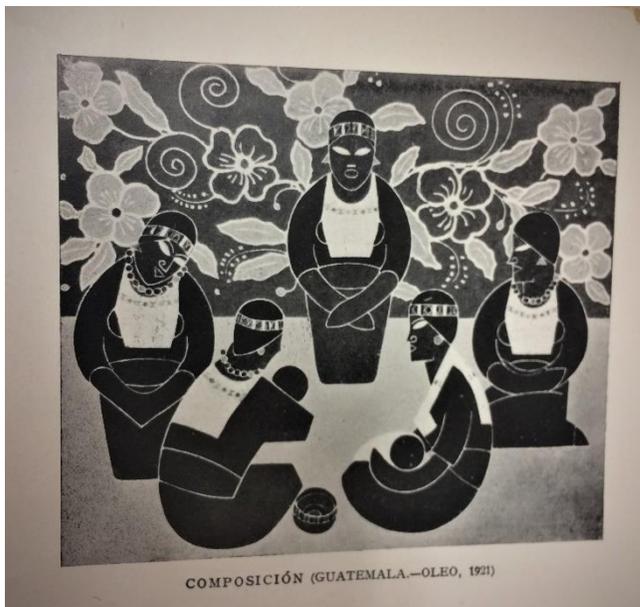
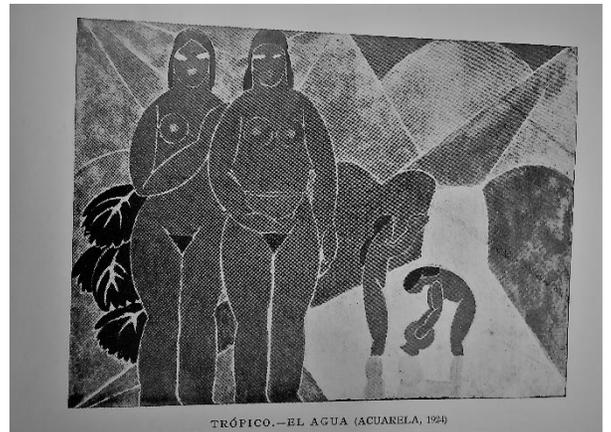
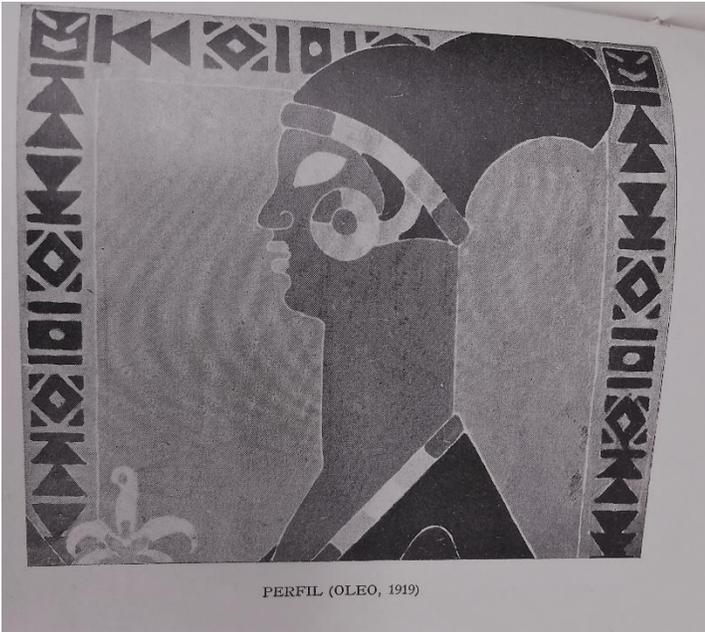
Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, México: SEP, Cámara Nacional de la Industria Editorial, Asociación Nacional de Libreros, 1983.

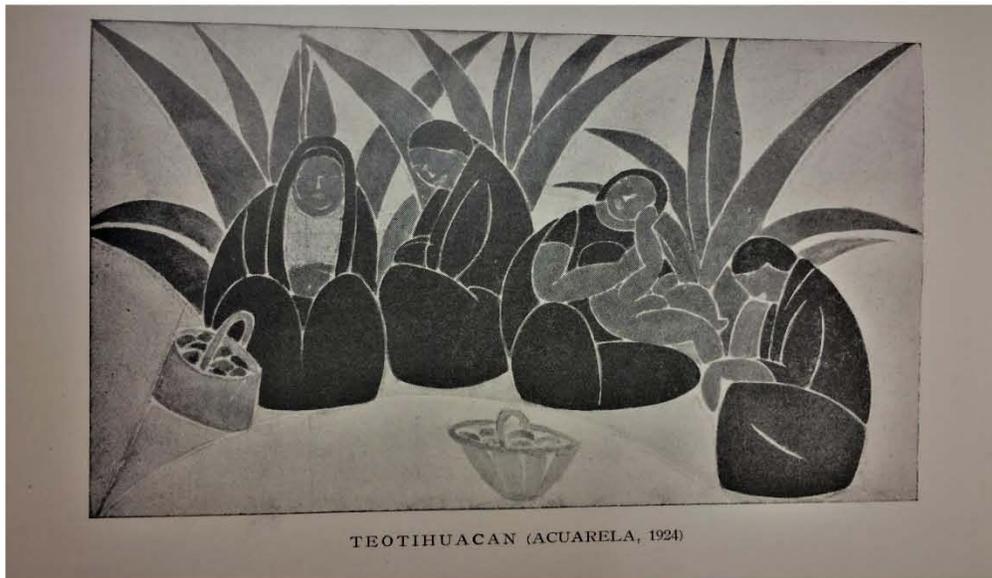
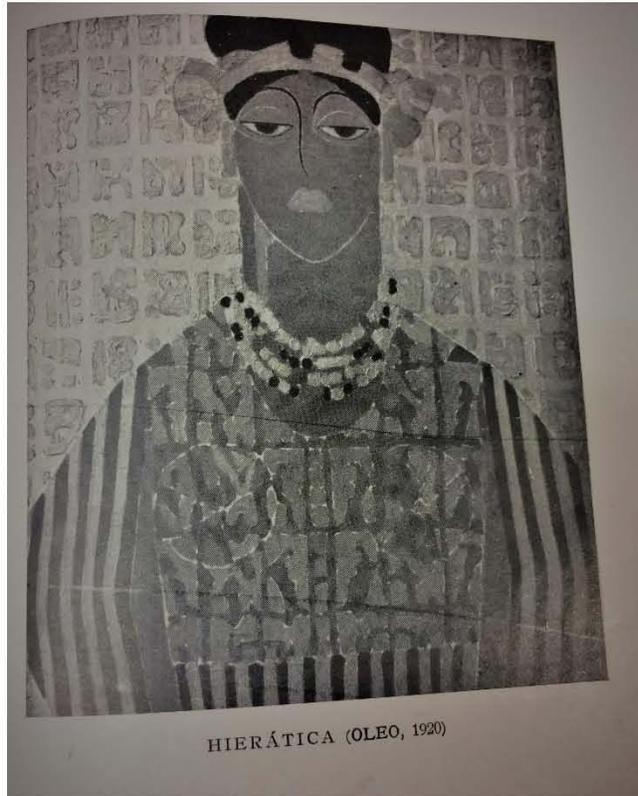
Vinicio Mejía, *Asedio a Cardoza*. Guatemala: Editorial de la Real Academia, 1995.

Villaurutia, Xavier, *Obras* (prol. Alí Chumacero, comp. Miguel Capistrán, Alí Chumacero, Mario Schneider), México: FCE, 1960.

Carlos Mérida de Luis Cardoza y Aragón

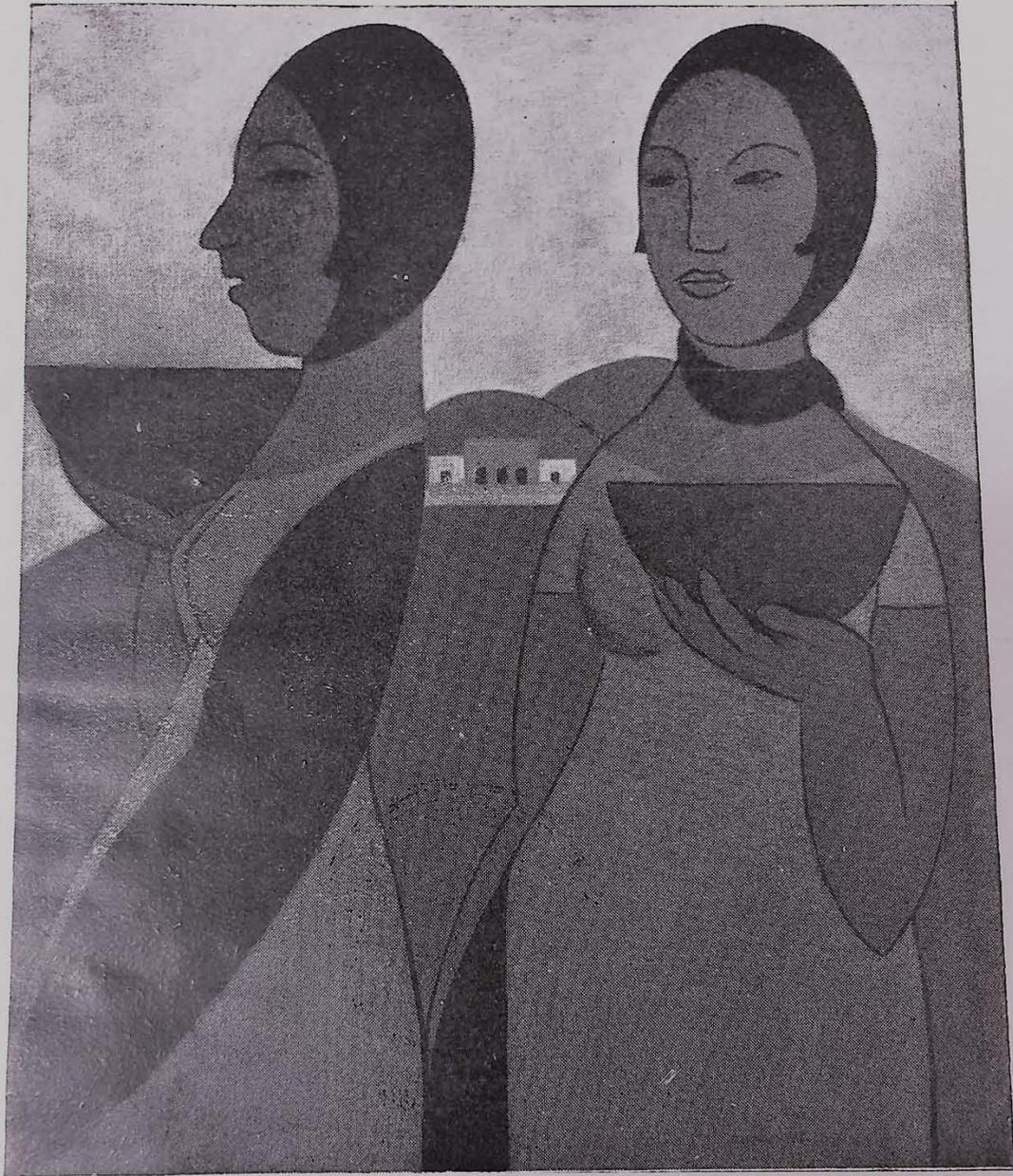
Luis Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida*. Madrid: Gaceta Literaria, 1927 (Acervo de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM)



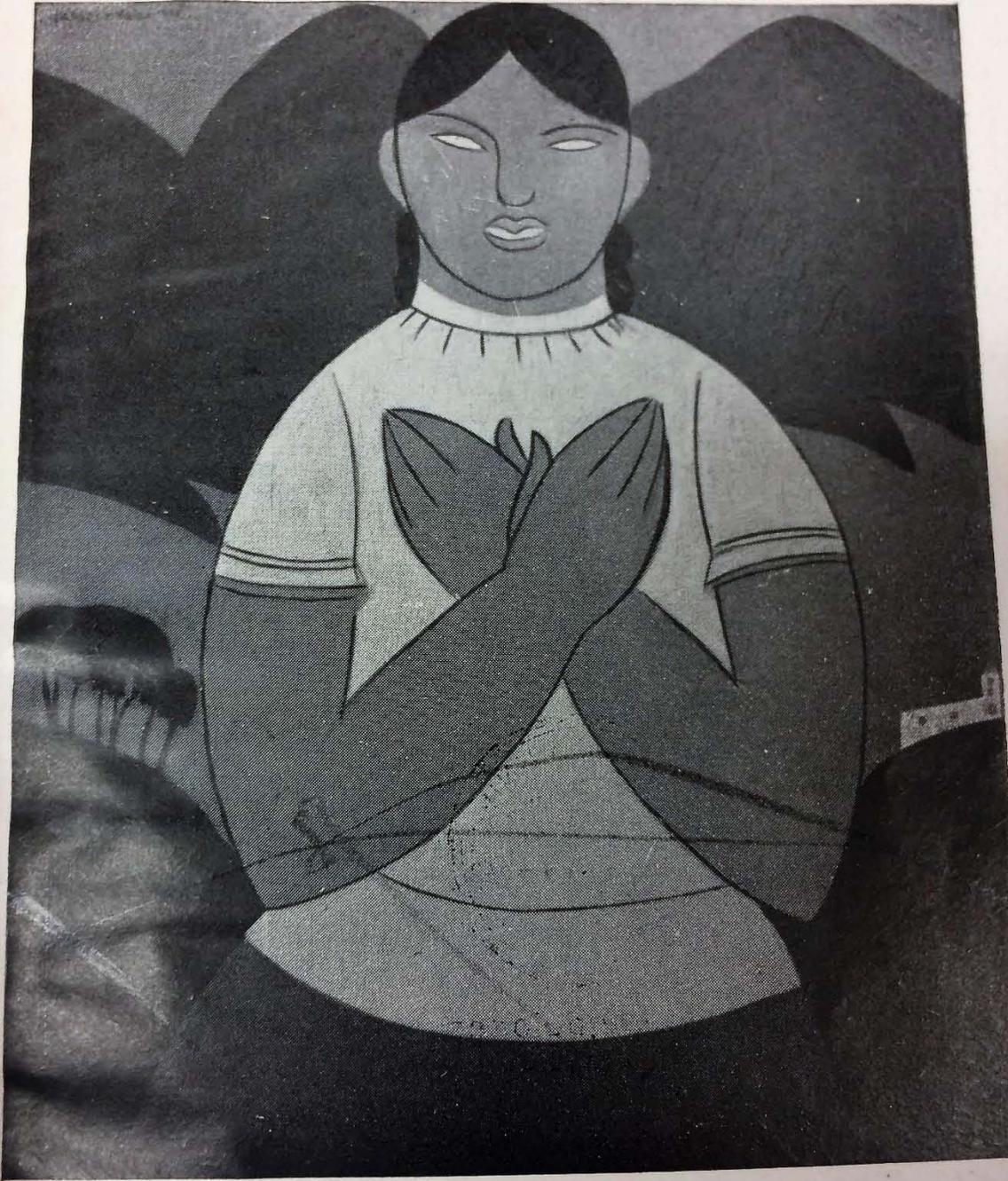




MUJERES DE METEPEC (OLEO, 1922)



FIGURAS (OLEO, 1925)



MUJER Y PAISAJE (OLEO, 1925)

luis-cardoza-y-aragón

carlos-mérida



**ediciones-de-la
gaceta-literaria
madrid
-1927-**

Catálogo de la Exposición de Carlos Mérida en París en la Galeria Quatre Chemins

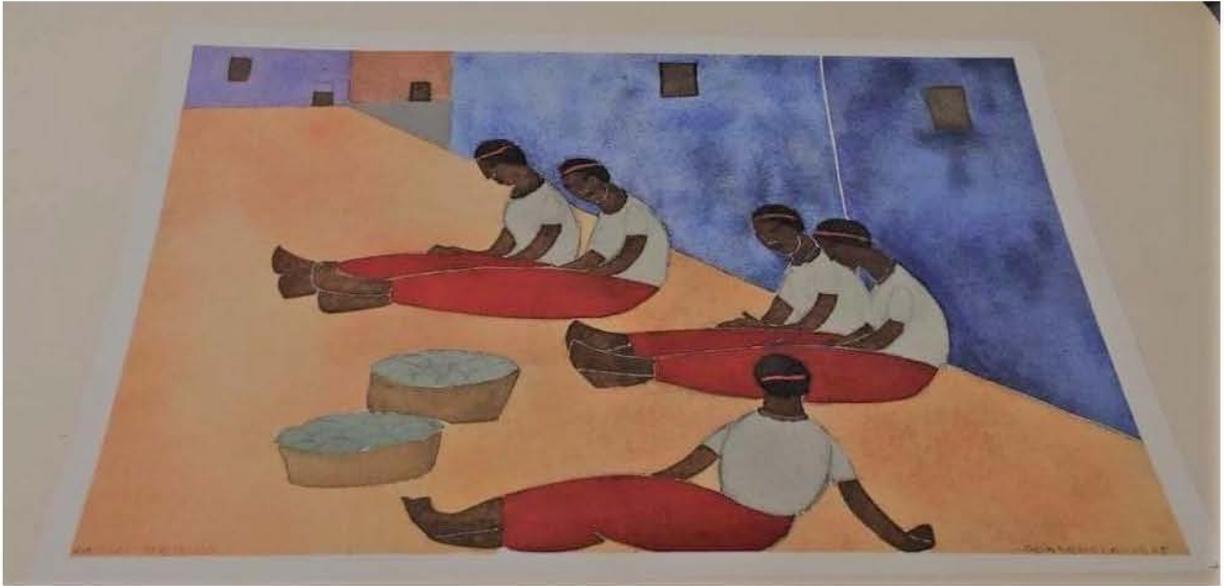
CARLOS MERIDA

IMAGES
DE GUATEMALA

PRÉFACE DE
ANDRÉ SALMON

ÉDITIONS DES QUATRE CHEMINS
PARIS







Tres óleos del pintor Carlos Mérida, que fueron exhibidos en la Exposición de Nueva York, en la "Valentine Dulanecing Gallerie", en 1925.

EN NUEVA YORK
MÉRIDA
Por Jorge Crespo de la Serna

PINTORES LATINOS
CARLOS
y Su Exposición Última

QUERRIAMOS que las cosas buenas siempre fueran actuales. A veces este deseo se cumple en el tiempo y en el espacio. Esto, empero, no es lo que más nos satisface: porque tenemos que contemplarlo en pretérito, y ya dijo el poeta latino lo que se siente al "Recordarsi del tempo felice, nella miseria." Misericordia, y grande, es todo estado del que no espera, aun cuando sea circunstancialmente.

"Por dicha", como dicen sus paisanos, Carlos Mérida, guatemalteco, es de hoy, vive entre nosotros. Y no sólo esto: su pintura no es del pasado, es también actual. Entiéndase: no oportunista, sino viva; del momento de ebullición y juventud que deja sentir su hábito revolucionario en todos los campos de la ciencia y del arte.

En su obra se reflejan dos inquietudes primordiales: una, de renovación permanente; otra, de realización de una subjetividad, serena y optimista. Ambas van expresándose felizmente, dentro de una sabia orientación de ambiente continental; es decir, americano. Sin embargo, de seguir esta ruta, lógica y natural, ya que él mismo es de nuestra América, Carlos Mérida, no ha incurrido en el infantilismo de querer ser nacionalista. Ha pintado—es cierto—a su pueblo. Ha pintado, también, al mexicano. Ambos, en su modalidad más fuerte, más espontánea, más inédita: la vida, el atavio, las danzas, la tradición, de los indios y de los mestizos. En su obra hay una unidad étnica. Se

trasluce, en todos sus cuadros, la fe en el porvenir de una raza nueva, celosa guardiana de grandes empresas. Además, él mismo lleva en sus venas sangre de los primeros moradores de Guatemala, y como es sincero, ha seguido, en su arte, lo que le dictaba el sentimiento que nunca engaña. Ha sido fiel a su tradición y a su raza, con la poderosa y ciega intuición de los verdaderos artistas. Esto no es ser nacionalista. Ni pintoresco.

Cuando pinta con religioso fervor estos indios y estas mestizas, no es el turista, que se deleita en admirar lo exótico; lo antípoda de su ideología y sus costumbres. Es el hermano de sangre de esos seres, primitivos y sencillos. Y con sus alegrías y sus dolores; y con su estética policroma, bárbara, forja admirables sinfonías de forma y de color, en que palpita su propio "yo".

De sus años de París, no queda, en su obra, nada, y de ello debemos felicitarnos. Mérida es americano, sin duda alguna, aun cuando, en el fondo, sea internacional, de espíritu abierto y generoso. Su estética es netamente personal, con un sentido muy fuerte de lo decorativo y un equilibrio de valores y de masas que producen en él que observa sus cuadros una impresión muy agradable de belleza y de tranquilidad. Pocos artistas del pincel saben reunir, con rara habilidad, como lo hace él, el manejo sapiente del color, rellenando y realizando el valor y el significado de los planos y de las líneas.

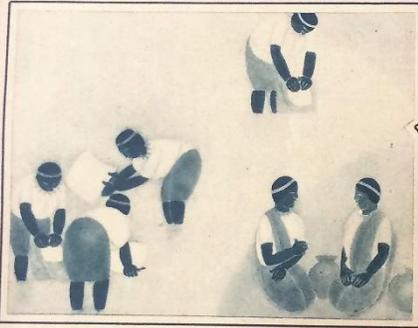
(Sigue en la página 65)

Jorge Crespo de la Serna "Pintores Latinos en Nueva York. Carlos Mérida y su Exposición Última", en *El Universal Ilustrado*, 6 de Mayo de 1926, 35 y 65.

La Exposición de Carlos Mérida en París



"Las Indias de mi Pueblo", óleo del notable artista guatemalteco, que ha merecido los mejores elogios de la crítica parisiense.



"Lavanderas de Atitlán"—Acuarela.



Retrato del poeta Cardoza y Aragón. Oleo.



"Paisaje de Guatemala"—Acuarela.

¡NUESTRO amigo el pintor Carlos Mérida, guatemalteco-mexicano, que plasma en su arte el espíritu de América, ha expuesto, con gran éxito, en las Galerías de "Quatre Chemins" de París, una colección de sus obras. De sus triunfos hablan estos fragmentos de crítica, publicados por destacados órganos de la prensa parisiense:

"Mérida entiende a maravilla el valor de la eliminación, y sus óleos y acuarelas nos muestran hasta qué punto está llevado el elemento esencial, armonizado con un segurísimo sentido de la composición. No obstante, sus pinturas son representacionales; su modulación está en el dibujo, y el sujeto y la expresión de sus motivos vienen a quedar a resaca lugar. Son sumamente interesantes sus líneas convencionalizadas, su manera de agrupar y su manera de resolver los fondos. Al lado de la pintura que se tiene costumbre de ver en París, la de Mérida se nos antoja de un sabor indígena y primitivo, sin que tenga por ello el carácter de los tendenciosamente primitivos del siglo presente; las fuentes de la pintura de Mérida son auténticas y su habilidad técnica es bastante fuerte para no dejarse llevar por teorías."—"Chicago Tribune", edición de París, 4 de diciembre de 1927.

"Los mejores pintores de América vuelven, con facilidad maravillosa, a ese arte desnudo, duro, al cual parecen estar destinados, arte que

Gauguin, primer europeo que lo soñara, no pudo obtener sino después de esfuerzos de una intelectualidad singular. Es el arte que en Guate-

malá, y piano yo, más allá de los límites de la República, impone Carlos Mérida, con autoridad vivificante, alegrándonos que haya tenido

el placer y la preocupación de revelarlo a París, para que París lo juzgue. Comprendamos bien. A este arte no conviene ninguna de las medidas comunes propias a lo que nosotros llamamos Arte Decorativo, lo "tan amplio"—André Salmon, Fragmentos del estudio que aparece en el prefacio del catálogo.

"Su colección de acuarelas forma el lote más interesante de la exposición. El artista nos muestra un parecido con la manera de los pintoristas persas."—"New York Herald", edición de París, 27 de noviembre de 1927.

"Ya se conoce bien a Figari, otro sudamericano ilustrador y "meteorólogo" de recuerdos de su país, pero mientras éste obra por mera avocación, Mérida se apega al elemento constante de su país y vivifica. Que haya sido necesario para Mérida, como un retroceso, el contacto crítico de París, no quiere decir que pierda en absoluto su carácter único. El nivel universal de "la escuela de París" le permitirá descubrir sus posibilidades. Mérida es naturalmente decorativo, pero en esto una cuestión de actitud."—"La Semaine à Paris", 1 de diciembre de 1927.

"Los trabajos que Mérida presenta en esta ocasión al público parisiense han merecido elogios justificados. En realidad, entre los indígenas pléyade americana, puede señalarse como un maestro. Para él la pintura tiene un sentido profundamente nacional."—"La Semaine", diciembre de 1927.

"La exposición de Carlos Mérida en París", en *Suplemento de Revista de Revistas*, (XVIII, 949) México 8 de Julio de 1928. (Acervo de la Biblioteca México)



El pintor guatemalteco Carlos Mérida, quien con sus cuadros exhibidos en París está llamando la atención en los círculos artísticos.—Tres de los cuadros exhibidos por el pintor Mérida, que han merecido más atención de la crítica.

Crónicas de Arte Carlos Mérida en París

Por Ortega

Servicio exclusivo de
EL UNIVERSAL ILUSTRADO

UNA liberación aérea, alegre, alada; será así, también, alas suntuosas de color, el vuelo de los pájaros, en aquel paisaje guatemalteco, montañoso y lacustre, que es el mismo, predominante, de la obra de Carlos Mérida? Nueva aventura, la del aire, inicia el pintor en sus últimas acuarelas—París, 1928,—construyendo sin que quede visible el andamio, libertando la línea sin que pierda firmeza y elegancia; enriqueciendo todavía más la sensación de color por como lo sentimos desceñido de trabas. La pintura de Mérida se ha hecho móvil, separándose de la estilización fría que nos fatigó por lo que tiene de procedimiento; arrancándose a la tierra con un sieteo de fantasía disciplinada, consciente, responsable. Sin arriesgar el equilibrio que es una de sus virtudes esenciales—de masas y de tonos,—ya no triangulizando su apasionamiento, su calidez, sino rindiéndolos al fin en una curva ingenia y pomposa como la de los frutos tropicales, y ligera.

Tal es la evolución de Carlos Mérida, entre los mejor dotados de nuestros pintores uno de los que, por singular dominio de sí mismo y respeto a su arte, ha desmenuado su labor limpia de las contaminaciones que vician de per-

Página 20



durabilidad el trabajo de varios de los grandes maestros mexicanos. Un poco camarada suyo desde hace ocho años, en el principio de aquella breve época en que por "inesperada fortuna"—dice un extranjero, André Salmon, y mejor gubernamentalmente, en México, el desarrollo de una pintura de ambiciones ilimitadas y realidades valiosas: desde entonces, simple estudiante o noticiero más simple aún, siguió el ritmo de la tarea de Mérida y le conservo admiración y respeto incondicionales. Cada uno de sus raids en el dominio siempre inédito de la plástica, me interesa y me atrae; más, claro, cuando Mérida retorna con las manos llenas de dones y la sencillez del que lee, aventanado, ayudándose con la pantalla de la lluvia.

Cada una de sus vicisitudes personales me inquieta, por lo que significa de albur para la obra futura, que se quedará en pensamiento sin siquiera llegar a formularse en palabra.—Ahora habla poco de sí mismo.—Ahora que, sin holgura económica, no es posible exigir a nadie una tarea abrumadora e incansable, me he puesto a pensar para él—Carlos Mérida—como para Xavier Villaurrutia, Agustín Lara, Jaime Torres Bodet, Salvador Novas, Samuel Ramos y otros, uno de esos "vagos consulados o plenipotencias" que

(Sigue en la página 68)

El Arte de Carlos Mérida

PREFACIO DEL ALBUM "IMAJES DE GUATEMALA"

EDITIONS DES "QUATRE CHE-MINUS", PARIS, 1928.

CARLOS MÉRIDA
Por ANDRÉS SALMON.

CUANDO los Capitanes de Aventura—marinos poetas que la Iglesia pensó entronizar entre los Santos—abandonaron el Nuevo Mundo, fueron singularmente solícitos por el espectáculo que les ofrecía el Arte y la Industria de aquellos que, en un momento, acababan de subyugar para siempre.

En el Siglo XX nuestros plásticos comprendiendo que no existían materias nobles propias únicamente a los fines del arte, se decidieron a tratar, con los mismos fines, materias hasta entonces despreciadas, en cambio los americanos primitivos habían pasado, deliberadamente, hasta a la nobleza del oro, repartiéndolo en los talleres sin preocuparse de saber si allí se tornaría en Dios, mesa o vasija.

Ante los ojos de los Conquistadores preocupados para espectáculos inauditos por la revelación de "nuevas constelaciones", los nativos demostraban creaciones artísticas que equivalían a esplendores áureos; vergeles artificiales, por ejemplo, de donde pendían, pesadamente, racimos y manzanas de oro, el oro mismo estimado en el valor de un fruto, una fruta brillante.

Sin duda los españoles introdujeron el arte que hacía el esplendor de las catedrales de la Península, arte que llegó a su límite cuando todo se encontró sometido al gobierno moral de los Jesuitas.

Sin duda en el Siglo XIX las Repúblicas Sudamericanas—constituyéndose a través de esas heroicas convulsiones de las edades hasta hoy, solamente, hemos adquirido la noción exacta que es noción de respeto—Hamaron, de Buenos Aires a la Habana a los académicos de Europa, para comunicar a los artistas jóvenes, ansiosos de orden estético, la tranquilidad de una tradición continua.

A la aurora del Siglo XX los primeros especuladores de la América Latina llegaban expresamente a París a recibir esas lecciones que no se daban sino a la sombra del Instituto. Yo recibí sus confidencias.

Fué en ese momento que auténticas potencias locales comenzaron a sugerir a la juventud americana la fresca ambición de un arte absolutamente nuevo, capaz de

emocionar vivamente a Europa que se interroga sobre su posible decadencia después de tantos esfuerzos ininterumpidos, bebido en las propias fuentes del arte indígena.

Este arte está hoy en pleno desarrollo. En tanto que aislado, el araucayo Pedro Figari—ante todo intelectual—traduce las convulsiones políticas con la técnica impresionista, los mejores pintores

decaración dándole todos los beneficios de una actitud oficial.

Es el arte que en Guatemala, y pienso yo, más allá de los límites de la República, impone Carlos Mérida, con autoridad vivificante, alegrándonos que haya tenido el placer, la preocupación, de revelarlo a París para que París lo juzgue.

Comprendámonos bien. A ese arte no conviene ninguna de las medidas comunes propias a lo que nosotros llamamos: Arte Decorativo, sin atomizarlos por un conjunto tan basto.

Si Carlos Mérida tiene la seguridad de traernos riquezas de color jamás contempladas, el elemento de sorpresa no se podría poner en paralelo con el elemento con que vinieron a sorprendernos los ballets-rusos. La Europa civilizada es, en parte, justa heredera del Asia antigua. Además, los artistas de Moscú instruidos por coleccionistas más ágiles que los nuestros, no ignoraban ni a Henri Matisse ni a Odilon Redón. Los abismos que separaban América de Europa eran más extraños y profundos.

Ninguno mejor que Carlos Mérida—favorecido felizmente—está predestinado para esa labor de unión sin entregas, sin capitulaciones; ninguno ha hecho más sensibles las virtudes de un arte opulento que, producido por un deseo de perfección estética, solicita sus principios a los elementos mismos del antiguo arte indígena y manifiesta esta opulencia que yo sitúo más allá o más acá de la bárbara devoción a la opulencia; por lo contrario, reduciendo toda extrema suntuosidad, de acento, de tono, a su parte mesurada en armonioso concurso en donde el oro—digo—ya no es como en las obras que emocionaron a los hombres de las Carabelas, una única cualidad dependiente de todo, o bien de un valor exagerado y enemigo de recuerdos supremos—ordenada por Mérida.

¿Soy visionario? ¡Cuánto mejor! ¿Han vibrado mis oídos o lo he escuchado?

Carlos Mérida que ha venido hacia nosotros con una grande y segura alegría, con la obra cálida de su juventud, ¿puede él después de varias semanas, varios meses, dudar más o menos y pensar que crece hoy sólo un brillante cargamento exótico?

Y sin duda Carlos Mérida descubre la Escuela de París, se sorprende, se emociona ante todo eso

que niega—tan vigorosamente—el espíritu decorativo.

Sin embargo, él puede tener confianza. Además de la alta decoración, la arquitectural sobrepasa el otro espíritu decorativo. Nosotros la vemos brillar allá donde se practica en América en jóvenes maestros que compartieron los peores tormentos estéticos de los nuestros. En fin, parece definitivo que la Escuela de París, por su voluntad de volver a los principios esenciales, ha libertado a las naciones, una a una, devolviéndolas a su arte propio, cuando se creyó, por tanto tiempo, a una unificación cosmopolita.

Pero ¿no es cierto, Carlos Mérida, que usted ha dominado esos principios esenciales, fundamentales, esas corrientes sin las cuales no sería ese maestro nacional cuyas creaciones voluntarias, limitadas en los frutos por los límites conocidos del terreno, serán sensibles a todo el universo cultivado al mismo tiempo que nutrirán las pasiones inmediatas de su raza?

Si París le atormenta en 1927, bendito sea ese tormento.

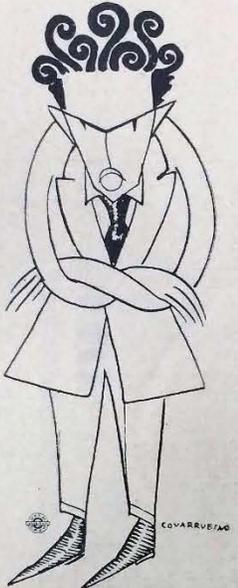
Indudablemente usted irá más allá de las obras que juzgamos hoy y que nos cautivan por múltiples razones.

Usted nos sorprende, armoniosamente, con un Egipto nuevo. Los dibujos de los trajes resplandecientes, de los ehales, de los ponchos nos parecen como otros jeroglíficos que descifrar para encontrar el secreto de los dioses dormidos entre las cimas y los lagos, ante esos horizontes que mide el cuello del llama misterioso y familiar.

Joven apasionado, a su turno usted merece el nombre heroico de Libertador si arranca un mundo, el Imperio del Sol, de la esclavitud pedagógica en que le mantenían los etnógrafos.

Eso sería mucho. Pero la línea, su decisión, sus posibilidades de rupturas fecundas, una ciencia profunda de la distribución de tonos, nos garantizan y nos demuestran que pronto, mañana, usted habrá satisfecho toda su ambición, alcanzando un arte nacional inteligible a todo el joven universo de la plástica.

Basta la prueba benéfica: algún vestigio parisienne para poseerse mejor, haciéndose ya bien reconocido.



Caricatura del pintor Carlos Mérida, por Miguel Covarrubias.

de América vuelven, con facilidad maravillosa, a ese arte desnudo, diría, al cual parecen estar destinados, arte que Gauguin, primer europeo que lo soñara, no pudo obtener sino después de esfuerzos de una intelectualidad singular.

Es el arte que en México, por inesperada fortuna política, viene a libertar los destinos de la gran

Para el convalesciente

cuyo estómago delicado necesita alimentos sanos, fácilmente asimilables, nada hay mejor que un atole de **Maizena-Duryea**. Este y muchos otros platillos nutritivos y digestibles se describen en el librito de cocina que se manda gratis a quien lo solicite de nuestro representante.

José Cruz y Celis
3a. de Hamburgo 55, México, D. F.
Convéngase de que compra la legítima



MAIZENA DURYEA



ATAQUES o Epilepsia

HAGA CESA de los ataques. Solo para demostrar sus resultados, envíenos GRATIS una muestra y un folleto a toda persona que nos diga su edad. Se le usará desde hace el año. ¿Para qué sufrir más tiempo, cuando se le ofrece el alivio? Gratias Dúrese a **Tovms Remedy Co Milwaukee, Wis., U.S.A.**

ANILLO MISTICO de la Buena Suerte

Con el Anillo Místico y el secreto de su uso se le ofrece un libro que muestra cómo usar este anillo místico de PARADISE de la Buena Suerte. Los "SECRETOS" del Anillo se envían gratis con este anillo. Envíelo

en el juego, en el amor, en los negocios y en todo lo que usted quiera. El anillo está hecho de gruesa PLATA ESTERILINA, con relieve de oro rojo, rubio antiguo y será adecuado con la cabeza de PARADISE (el símbolo sagrado de la Buena Suerte y el poder) rodeado por dos serpientes y enmarcado con bonitas joyas. NO HAY DIFERENCIA. Está balanceado (peso, dirección) y un papel con el tamaño del dedo. El precio del anillo para el dedo es \$1.00. Expone alce (7) pesas, oro lactado, más una cualidad especial por los dioses. No tiene pasajes los gastos de embarque. Satisfacción o dinero devuelto. METRO SALES CO., Depto. B. 48 212 Broadway, New York, N. Y., E. U. de A.

Andrés Salmon, "El Arte de Carlos Mérida", en Revista de Revistas del 22 de Julio de 1928 (Acervo de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada)

Cartones de Paris. Cardoza y Aragón.

Por ORTEGA



Cardoza y su pipa inseparable

Servicio especial para
EL UNIVERSAL ILUSTRADO

ESTE Luis Cardoza y Aragón es el que se raptó a la Tour Eiffel. Una mañana París amaneció incomunicado y sin música, con la sensación de que algo le faltaba en la cabeza sin que fuera, precisamente, su cabeza misma. Los periódicos de la tarde, que aparecen ya con la fecha del día siguiente, abrieron una investigación y una encuesta, con opiniones del Primer Ministro y las Dolly Sister que en ese momento salían a invernar en Niza y a las que, injuriosamente, las registró la mujer del aduanero en la estación de salida, por si no se llevaban a la Tour Eiffel prendida como un alfiler que no las dejaría dormir. Nadie acertó con la verdad, sino una chiquilla del Barrio Latino—no entrevistada por los periodistas—que esa noche confió a sus amigos de "Les Noctambules":

—La Tour... sólo un mexicano... y ese mexicano sólo Cardoza y Aragón...

Lo recordaban todos. Temblaron las botellas de champaña, porque cuando llega Cardoza y Aragón las abre a puñetazos, y únicamente con él bailan las doncellas que siempre están esperando lámpara encendida en la mano, y sus gritos maelstrómicos son como la alegría de veinte orquestas de jazz:

—¡Viva yo!

Debía haber ido a México, hace quince años, porque hubiera sido el perfecto revolucionario destructor y constructor. Con ese mismo gesto que tuvo para llevarse a la Tour con todo y antenas y jardín—la más alta lira del mundo, dice Pierre Mac Orlan—ha arrasadado a golpes de mano y por la cuarta vez, su "Torre de Babel", ensayo de obra maestra, para rehacerla siempre más alta y limpia de impulso. Luego, se queda en una terraza de los Grados Bulevares, con esa acertada actitud de "boxeador en descanso", como lo retra-



Cardoza visto por Lazo

tó en su dibujo Agustín Lazo, viéndole la muscular fuerza de su inteligencia.

Actitud de boxeador, y de príncipe. Dice que es un príncipe maya. Moreno y delgado. Ojo pequeño, relampagueante y negro—como el de todos los buenos luchadores.—Desde aquel lord inglés, todos los nobles pueden saltar en el ring, siempre que sea para noquear a la vida y...

Una tarde, en la terraza de "Los Italianos", con al lado la atención amiga de Carlos Mérida, charlamos:

—Sabe, sabe que muchas tardes me da usted la impresión de que estoy conversando con un discípulo de Platón...

Sólo le falta, quizás, un poco de humanidad, de ese humano sentido hacia los débiles, porque—buen mexicano, al fin—es corrosivo en la ironía, como cuando habla de aquel esposo al que su mujer deja como un paraguas, en cualquier parte, y que ya no es sino eso, un paraguas.

Se ríe de los viejos:

—A mí me interesa más la opinión de un joven, de un camarada...

En ese tiempo teníamos casi listas las maletas para irnos a Rusia. Falta-ba que nos metiéramos en el tren, y la

niebla y el frío. Rusia y México son los espectáculos más interesantes, probablemente sin ningún otro. A Rusia no vamos, como que gritaba Cardoza y Aragón, y si no:

—¡A México!

Le describí la estampa japonesa que es la llegada a la Altiplanicie. Transparencia. Luminosidad. Se burlaba él de los artículos de Paul Morand, que no supo ver la pintura de Diego María Ribera, ni nada fuera de que la Habana es un gran bar en medio del Golfo de México. Quiere escribir un libro, el que se debe a país que está todavía aguardando el escritor, que si quiera escriba Baedeker. Páginas sueltas ha hecho ya, que van en un estudio sobre Carlos Mérida y en artículos.

España: Ramón. Cuando hablamos de España, no quiere recordarse de Madrid. Se carcajea de Buenos Aires, y de la disputa sobre el Meridiano Intelectual de Hispano-América.

—Creo que México hará más, en ese sentido. Tiene más fuerza de atracción y mejor pureza. Es despreciable esa li-



Cardoza en el norte de Africa

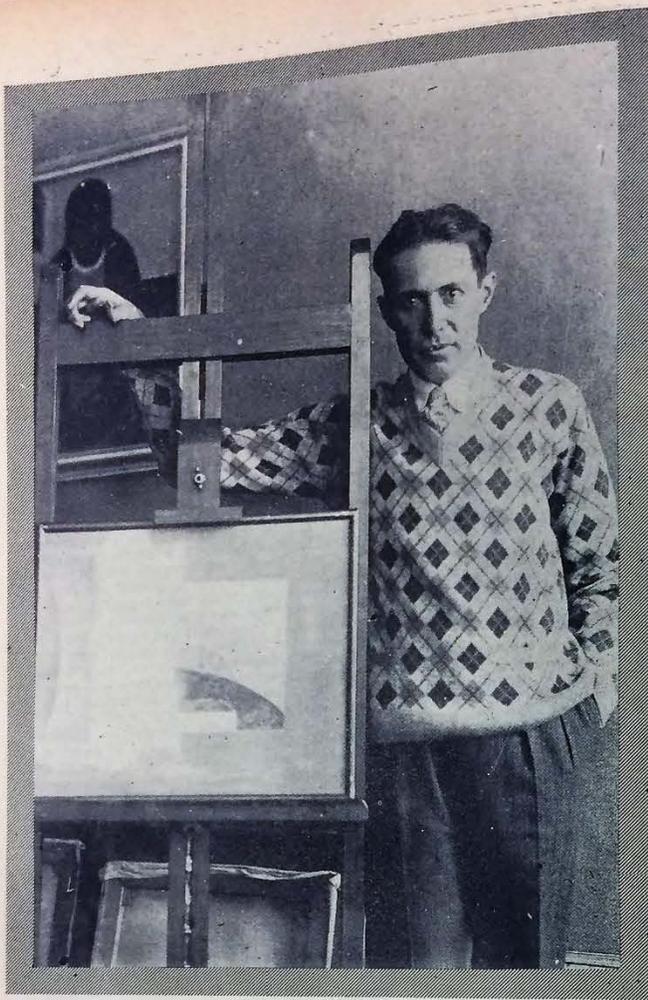
teratura argentina de regionalismos artificiales, de secas palabras colgadas al viento de una pampa donde la única verdad es Don Segundo Sombra.

Del proyectado viaje Rusia-México, ha dado un salto mortal, a Italia. De ahí, a Oriente. Pero no lo hemos perdido.

París-enero, 1928.

ORTEGA.

Ortega, "Cartones de Paris. Cardoza y Aragón", en el Universal Ilustrado, (XI, 558), Enero 19 de 1928, 20.



Carlos Mérida, en su "atelier".—A su diestra el caballete con su último cuadro.

LOS GRANDES ARTISTAS DE AMERICA

Carlos Mérida nos Dijo

Por JUAN DE ECA

LA silueta de Carlos Mérida, uno de los jóvenes pintores de más alta personalidad en el continente, surge, inesperadamente, en nuestra redacción. No obstante de haberse hundido en el torbellino de París, durante más de un año, y vivir, fuera del radio del estudio pictórico, intensas horas de boulevard, no trae ni la exquisitez del traje ni la novedad epatante de la corbata. Sí. Impermeable a la exageración de las modas, al rastacuerismo, en una palabra, aparece con ese aire de modestia y sencillez con que todos le conocemos. Y es que París, o, mejor dicho, lo que más vale de la Ciudad Luz, lo trae por dentro. Visiones de galerías consteladas de cuadros nuevos. Percepciones de técnicas en el arte. Sabidurías inéditas legadas por las manos de la experiencia y de la comprensión.

—Posiblemente—comienza a decirnos—permaneceré en México durante algún tiempo. Aquí, en este ambiente

de cordialidad y de silencio, proyecto desarrollar algunos motivos pictóricos, hacer, en fin, obras planeadas ya y otras nuevas que surgirán en mí al contacto de la realidad.

—¿Puede usted decirnos algo de lo que hizo en París?

—En el término de un año celebré una exposición, en noviembre próximo pasado, en las Galerías de Quatre Chemins de París, anexas a la famosa casa editorial del mismo nombre, que me editó en edición de lujo y en tiraje reñes de las mejores acuarelas exhibidas en las Galerías anteriormente citadas. Este álbum, el que me prologara André Salmón, acaba de llegar a México, siendo el Secretario de Relaciones Exteriores, señor Estrada, el primero en adquirirlo.

—¿Qué nos cuenta de su exposición?

—Casi todos los periódicos de arte se ocuparon de ella, apreciándola de diferentes maneras. Entre las principales

publicaciones que se han ocupado de mi exposición, que celebré en Quatre Chemins de París, sin duda los que la juzgaron con preferente atención fueron "L'Amour de l'Art", "La Semaine de Paris", "New York Times" y "Chicago Tribune", ediciones parisinas; "Chicago Times" y otros diarios y "El Lunes" de Francia que por hoy no recuerdo.

—¿Cree usted que su pintura haya evolucionado?

—Indudablemente y en una forma muy sensible. Sin perder su consistencia y su carácter americano, ha evolucionado más libre, más pictural, más evolucionada, más plástica. Sin embargo, en Europa mi arte fue encontrado por algunas personas como demasiado decorativo. Y esto es debido, tan solo, a la tremenda reacción que ha aparecido en el Viejo Continente en contra de la pintura que sea de ese género. En más motivos se han ido excluyendo, con lentitud, además, los temas indígenas. Esto no quiere decir, en manera alguna, que en una forma más fundamental, más honda, hayan perdido su carácter eminentemente americano.

Un momento de silencio. Carlos Mérida, después de quedarse meditando por esos breves instantes, nos muestra su lujoso álbum de acuarelas. Notamos en ellas un especial colorido, una técnica nueva. Minutos más tarde y después que nos explica algo de su arte, proseguimos la conversación.

—¿Los mexicanos en París?—le interrogamos.

—Tuve relaciones con muchos de ellos, entre estos algunos elementos de gran valor. Entre los pintores de México que se encuentran en la Ciudad Luz se destaca Agustín Lazo. Ocupa también un preferente lugar el escultor Bracho. Juzgo sumamente interesante el caso del pintor Lazo. Cada día que pasa, este artista joven va desmexicanizándose al hacer universal su pintura, sin perder, por ello, el carácter étnico.

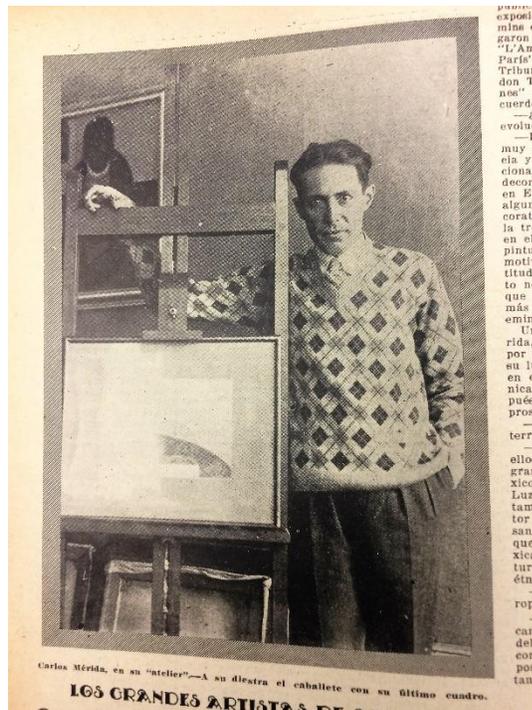
—¿Las nuevas tendencias de Europa?

—La nueva pintura europea se hace cansada. Todo sigue girando alrededor del cubismo, o, por lo menos, de las corrientes que este engendró. Hay grupos, como los neo-cubistas, que resultan interesantes. Está integrado por al-

(Sigue en la página 68)

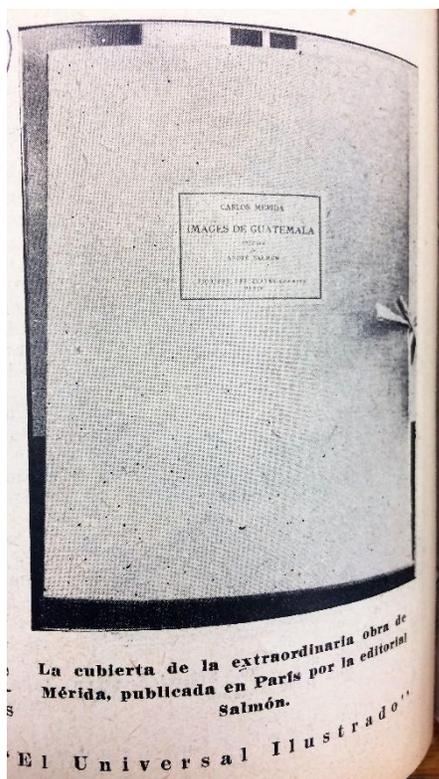


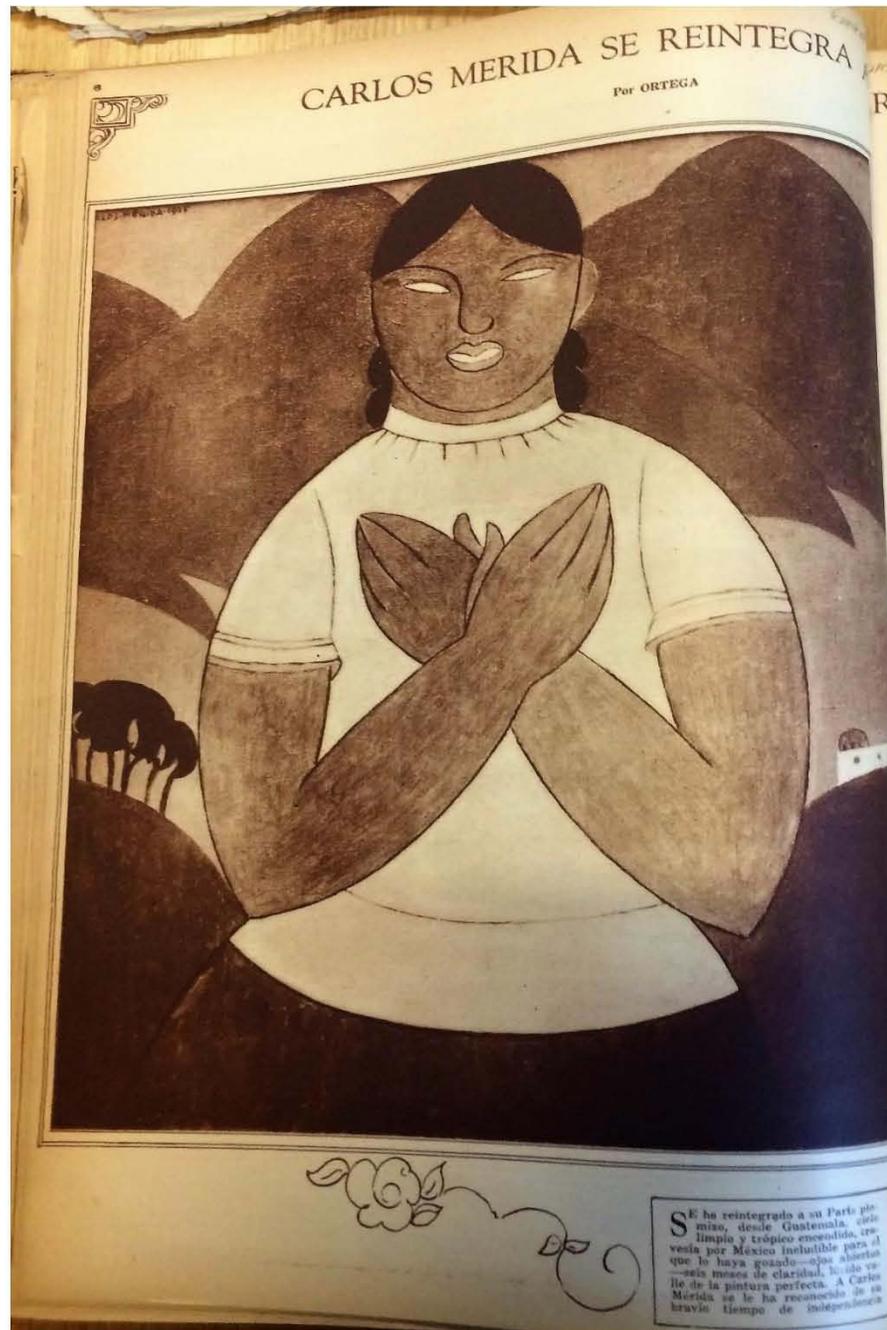
La cubierta de la extraordinaria obra de Mérida, publicada en París por la editorial Salmón.



exposic
 mine d
 garon
 "L'Am
 Paris",
 Tribun
 don Ti
 nos" c
 cuerdo
 —L
 evolue
 —It
 muy e
 cia y
 cionad
 decora
 en. En
 algun
 corall
 la tre
 en el
 pintu
 motly
 litud,
 to no
 que
 más
 eminu
 Un
 rida,
 por
 eu lu
 en el
 nica
 pues
 prose
 —
 terró
 —
 ellos
 gran
 xico
 Luz
 taml
 tor
 sant
 que
 xica
 tura
 étni
 —
 ropé
 —
 cané
 del
 cori
 pos,
 tan

Juan de Egea "Extractos de los Grandes Artistas de América. Carlos Mérida nos Dijo...", en el *Universal Ilustrado* (XII, 88), 16 de Agosto de 1928, 34 y 68



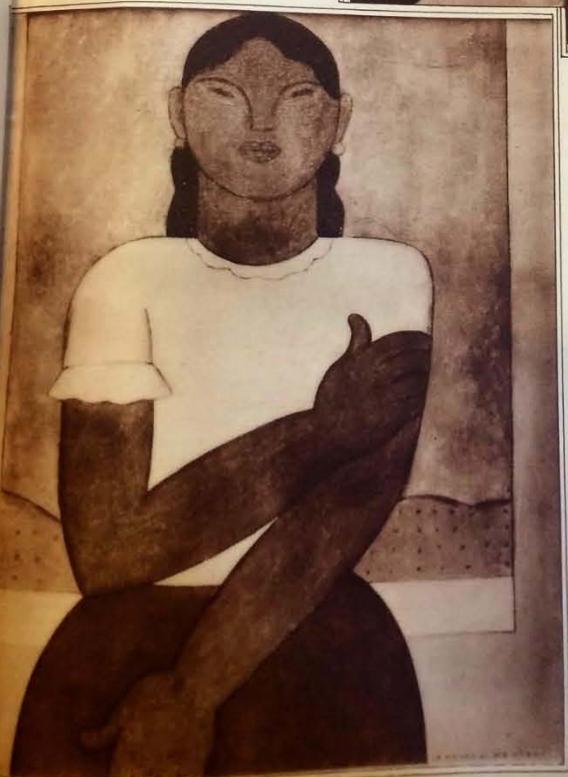
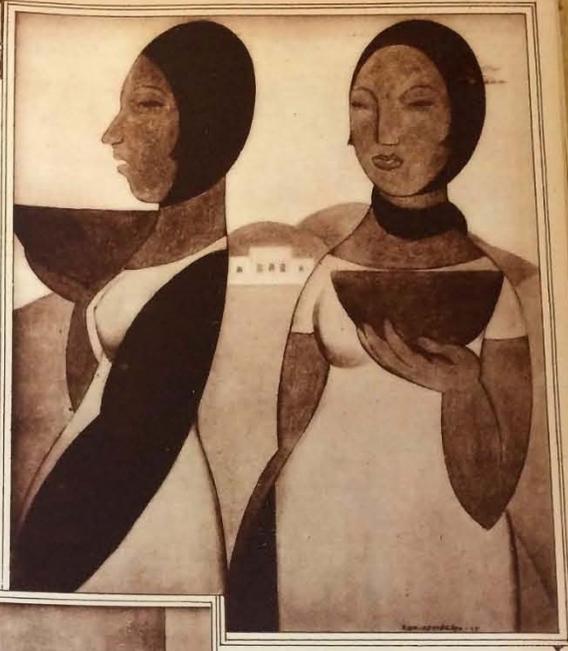


Ortega, "Carlos Mérida se Reintegra en París", en *Rotográfico*, (III, I, 105) 8 de Febrero de 1928, 9. (Acervo de la Biblioteca México)

sentimental, lucha en Montparnasse de antes de las manchas y el ruido, cuando Georges Sorel saludaba en "La Revolución" a los comunistas y los veía como a los futuros dioses de su país. Otro, distinto tiempo.

Carlos Mérida regresa con su labor consagrada. Guatemala natal, siete años de México, lucha que lo hizo nuestro, tanto como lo son Jenni Charlott, Fermín Revueillas o aquel otro mitad ruso y media leonesa de David Alfaro Siqueiros, exiliado ahora en las escuelas oscuras de trabajo nunca concluido. Andrés Mérida por ahí, pupila niña siempre, todas las horas de "en el principio era el Verbo": amanecer y acción continuada, tarea sin obediencia social—contaminaciones de Diego Rivera—o las literarias de otros, sino pintura pictórica, plástica, nativa sin aditivo. Amigo por ahí Mérida. México es duro: trabajo en los periódicos, en las colaboraciones, días comerciales y otros, hasta encontrar la república justa que tenemos y exponer sus telas de Guatemala, decorar una biblioteca infantil, cánticos, etc.

Viajes hacia el Norte. Quizás podría precisar el número de despedidas antes de esas cuatro jornadas a Nueva York vespéral, cuando Mérida quería vender en dólares y le discutaron lo que mexicanos y guatemaltecos debíamos conservar, por ser tan paramente nuestro, sus figuras de indias y caciques en sobria fidelidad del paisaje, no flotante sino denso de idealizada realidad en las líneas finas y ágiles. Pintura de virtudes esenciales.



Retornos, Regresos innumerables. Acumulaciones: Guatemala y México en sus maletas, telas coloridas que él ha extendido en vida potente y silenciosa, cuando por esas equivocaciones del cable se le envolvió en París de muerte y Luis Curoña y Aragón con Arqueles Vela (camarada linotipista: la v es la de las vacas pequeñas y fieras que tanto comueven a Ulises irlandés) le escribió su lápida uniéndolo su nombre al de Juan Gris, el español cubista compañero de Picasso, dedicataria del libro que les publicó la Editorial París-América ("El intransferible": "Transfusión de sangre").

Ni Guatemala ni el Atlántico lo hirieron con el filo de la palmera o el de la onda.

André Salmon lo recibe en amplitud y la Editorial París-América, alerta como ni la más prestigiosa y rica de las españolas, contrata la publicación de una monografía de quince acuarelas en las que se reconocerá una tarea limpia y decorosa, gentes y paisajes nuestros. No album de marchand, sino que Mérida viene a situarles a los parisenses, en la geografía, a Guatemala: lo terrible es decir que se es de allá, porque ni siquiera es la tierra desconocida.

En octubre, una exposición. "L'art vivant", "Crapoulot", etc. La vanguardia, da la bienvenida al casi resucitado Carlos Mérida, que en México debemos reclamar por nuestro, ya que allá se hizo y queda lo más de su labor.

París, 1928.

En la página opuesta, Carlos Mérida nos presenta uno de sus grandes óleos, logrado en 1928, y al que titula "Florentina".

Arriba, "Figuras", otras de los óleos de nuestro joven pintor, que ha vuelto a París buscando la consolidación de su triunfo.

El que reproducimos a la izquierda, un óleo debido al fuerte pinxel de Mérida, es también de los acabados por él en 1928. Se titula "Marcelina".

• CAPELUCITA ROJA •

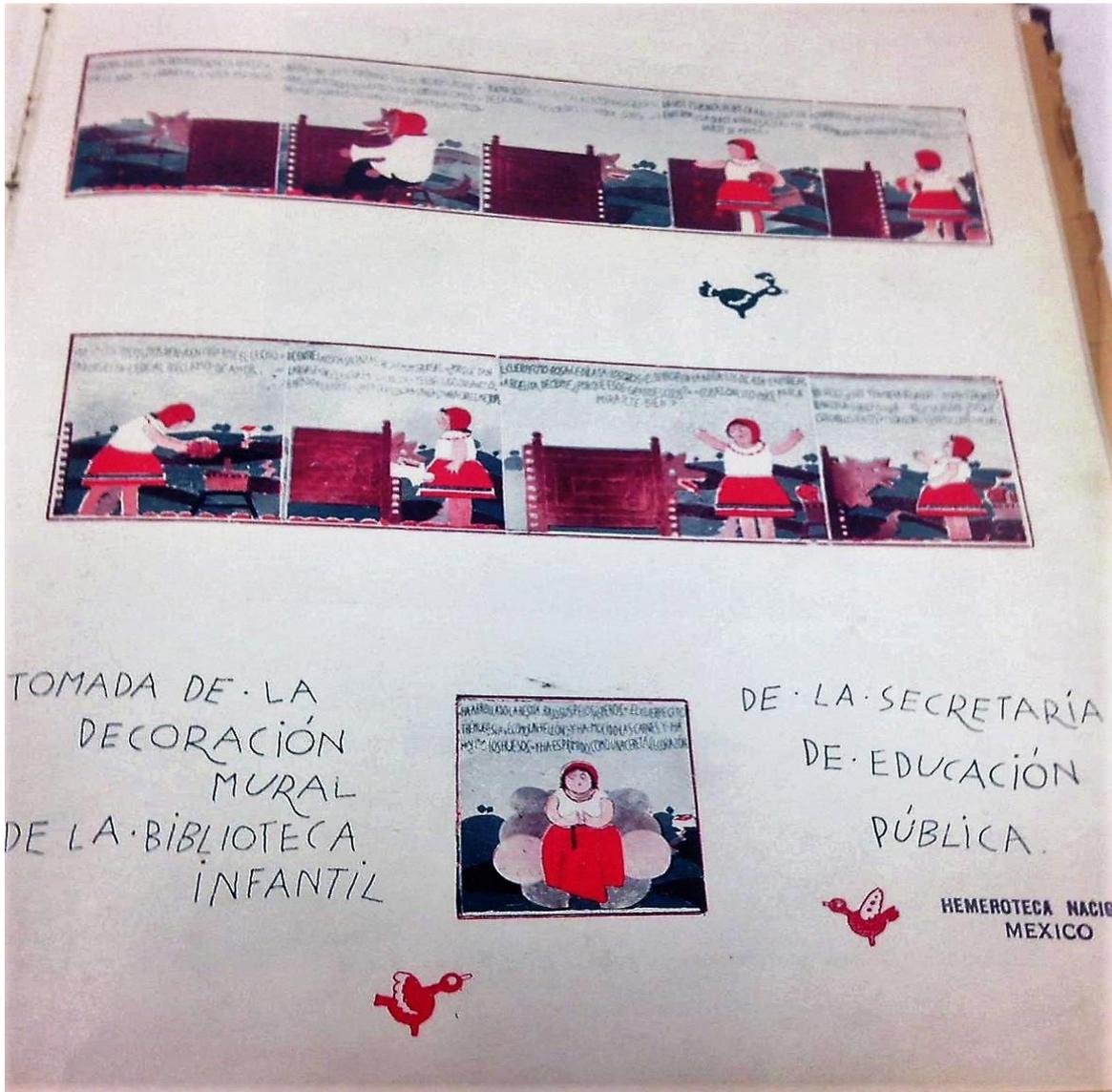


POEMA DE
GABRIELA
MISTRAL



PINTURA DE
CARLOS
MÉRIDA





Caperucita Roja. Poema de Gabriela Mistral y Pintura de Carlos Mérida en *Azulejos*, (II, I), 1 de Julio de 1923.

Un nuevo volumen de "La Gaceta Literaria"

luis-cardoza-y-aragón

carlos-mérida



ediciones-de-la
gaceta-literaria
-1927-

(Fragmento del ensayo de Cardoza sobre Mérida.)

(El latinoamericanismo se ha vuelto un refugio de impotencias de inteligencias mediocres. ¡Es una lástima! Tres o cuatro nombres merecen únicamente nuestro respeto. Los otros aprovechan que el pueblo sea sensible a latinoamericanismos de esta especie: "¡matemos a los gringos!" O a un comunismo nacido de la pereza. Las manifestaciones trascendentales de la inquietud de América: algunos libros, pinturas, música, etc., etc., es lo único que recuerdo al escribir estas páginas.)

La República Argentina gira alrededor de Buenos Aires. La patria en su "banlieu". Buenos Aires: entre la Magdalena y la Opera de París. Terraza del Café de la Paix, siete de la noche. Perú. Los Incas.

América. Renacimiento de fuerzas primitivas. México, es México hace mucho tiempo. México es un percherón, es una virgen. ¡Qué lástima que se masturbe!

No he insistido, como merece, sobre la labor precursora de Mérida, sobre su significación de "pionero". Es labor de mártir la de los precursores, y a mí me interesan cuando, aparte del empuje que dan, son ellos los primeros en estar en el movimiento que desean emprender, y esto sucede si se tiene perfecto conocimiento de la intención. Hombres con obra importan más que el vago renombre de precursor. Eso mismo me ha hecho tratar con tanto entusiasmo la pintura de Mérida, sin subrayar su influencia. He intentado describir someramente, lo que pude captar. Hay en su pintura no sé qué del dominio poético que me ha obligado a comentarla. Mi vida no me pertenece: la he dedicado a la poesía.

Tal vez por hermandad racial, en donde no supe ver porque no soy crítico, sino sólo amante, mi sangre me hizo encontrar secretas afinidades, y resonaron en mí con cordialidad ancestral. Y, en todo caso, es mejor amar que comprender. Quién sabe si amar no sea una más delicada comprensión, más alta, más aristocrática, porque el amor está lleno de razones platónicas.

Es todo lo que yo reclamo—¡ah!, ¡es tanto!—mi capacidad de amar y amor para aumentar mi capacidad de amar. La experiencia es personal, como la voluptuosidad. No me es necesario, como a rutinarios eruditos, encontrar en algún autor célebre la razón de mi voluptuosidad. Tampoco espero que alguien famoso ame tal o cual cosa para amarla yo. Mis amores son mis amores. Además, cuando alguien me dice las causas de un efecto, yo encuentro otras causas y efectos diferentes. Explicar, en general, es disminuir. El deber, la obligación, es sentir. Hay notas en el alma que se emocionan con una tan grande alegría—una alegría casi triste—, a pesar de que no pueden com-



ESTUDIO EN CURVAS OLEO, 1920

prender. Admirables zonas intercegadas sólo en los efectos.

¡Qué me importa que alguien haya dicho tal o cual cosa, cuando yo he sentido otra! Mi deseo de conocer obedece a razones poéticas. Mis apreciaciones son siempre con sentimiento, parciales como mi crítica: sólo quien no tiene sensibilidad no es influenciable, y yo no soy de piedra para poder ser indiferente. ¿Qué me importa a mí que la luz, el sonido, sean vibraciones? Prefiero admirar la pintura, y escuchar la música que amo, aunque al día siguiente venga a leer otra teoría sobre su esencia física. La verdad poética sigue en pie. No tiene necesidad de pedestal para estarlo: le sobran con las alas de sus hombros.

Dejo aquí, bosquejado, el primer episodio de la aventura artística de Carlos Mérida: 1920-1927.

¡Embraguémosnos mimetóticamente y que hasta nuestra sombra se cheche a andar sonámbula!

Mis sueños, cosidos en tu tierra, América mía, raza de mis abuelos; mis sueños, cosidos en tu tie-



MUJER Y PAISAJE OLEO, 1920

rra, perfumados y humeantes como barbacoa, los coloco en la proa, en las manos de tu México, que protege mi Patria con su cuerpo; los dejo en sus manotas, morenas y robustas, eruditas en caricias, pinceles y fustiles.



HIERÁTICA OLEO, 1920

CANICAS

Nada tan ostent, fuerte y grave como la pantalla del cine. Por ser pantalla, por estar donde está, todo viene a ella. Luz y sombras, la cubren, la penetran efímeramente; la transforman, pero no la transforman. Con el boca y apenas vacía. Se agota el teatro y no se la ve. Desde cambia la forma del teatro o la gracia de una mujer, no hay sino tela blanca. Tras ella y dice, pobre tela mía.

¡Dios previó la pantalla del cine al formar el mundo para ciertos brillantes creadores humanos e ideales su auténtico, resonancia total, su capacidad para ignorar des-
deparante.

Dentro de la piedra angular del capitalismo hay una sepultura.

La Humanidad se esfuerza en recoger cada día el tamaño de dos palabras: *probable* e *improbable*. Cuando sólo queda un mismo pedacito de *improbable* y de *probable*, cada hombre comprenderá el disparate; y la última guerra, la más terrible, será para disputar una vez, una vez, una vez, *probable* y *improbable*. Al fin desaparecerá por completo, y entonces la Humanidad quedará inmóvil en un inmenso, hostoso diván.

Huere de la demencia compaña de los de-
mis a la compañía de sí mismo, que pronto se
demencia también. Perdido casi adormido, in-
consciente.

Nihil novum. Demasiado tarde. En la pulpa
cancida del lugar común se encierra toda la sa-
ludable humana. Va sólo cabe; acaso dispa-
rará secretamente con nuevos ensos, heredi-
tarios, pero nuevos. Lo demás, por lo visto, es
silencio. (O algarabía.)

Tanto repetir que todo se ha dicho ya; tan-
tos y tales diciendo todo sin crear, y sin no
ha dicho nada de lo que si queras ha-
ber dicho. Es raro.

Nada más igual a un mono que otro mono.
Nada más distinta de un hombre que otro
hombre. Hay hombres como monos, pero que
monos, inferiores a ciertos monos. Pero hay
otros muy lejos del mono; así cerca de Dios.
(Evidente; pero livable para muchos, o como
el lo fare.)

"Si sereno en me querrá, sé: si querrá
capitare velim, mecha." (San Agustín) Equi-
vocado, distinto (y sorprendente) desde la
ignorancia se ve, a veces, con claridad el error
de una doctrina que ya no me parece tan cla-
ramente errónea después de estudiar otras
demostraciones de su error.

Y hay cosas complicadas que, a veces, se en-
tendían mejor antes de que nos las explicasen.

Yo no veo la Historia como un mosaico de
cubres estéticas completas en sí e indispa-
rables, sino como una sucesión de pasos pro-
gresivos hacia un fin común. Lo que no obsta
para que haya pasos por distintos caminos,
y hasta otros por caminos que no dan a na-
guna parte.

Es divertido contemplar las razones que al-
gunos pensadores dan para mostrar que no se
debe atender a razones.

RAFAEL CALLEJA.

¡Editores: "La Gaceta Lite-
raria", es vuestro periódico,
anuncia vuestros libros!

"Un nuevo volumen de "La Gaceta Literaria", *Gaceta Literaria*, 15 de diciembre de 1927 (Acervo de la Hemeroteca Digital de Madrid)

Algunas Obras de Carlos Mérida

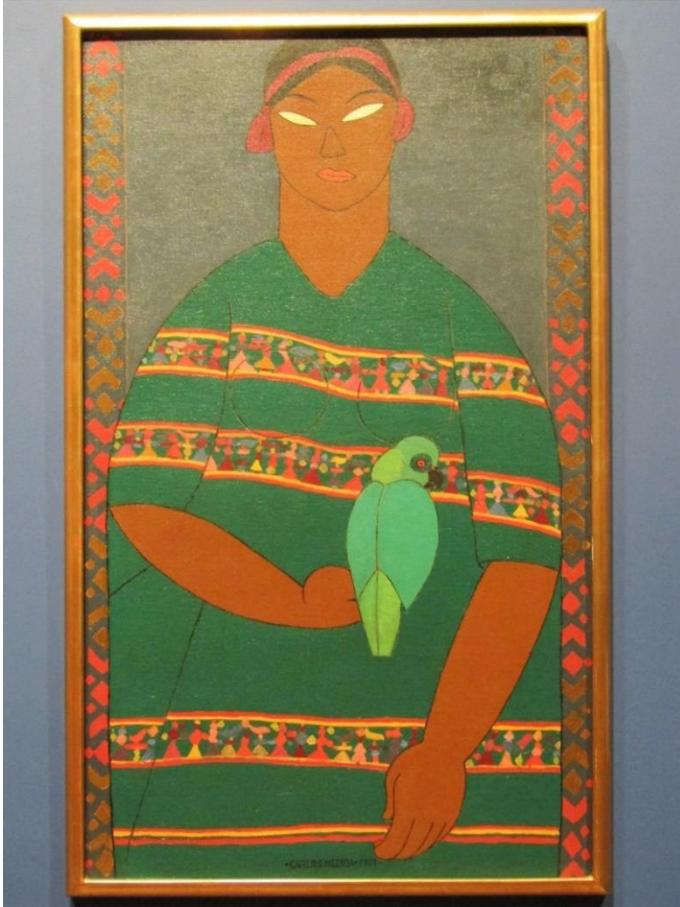


Las Indias de mi Pueblo
Óleo sobre tela, 1926
Colección particular

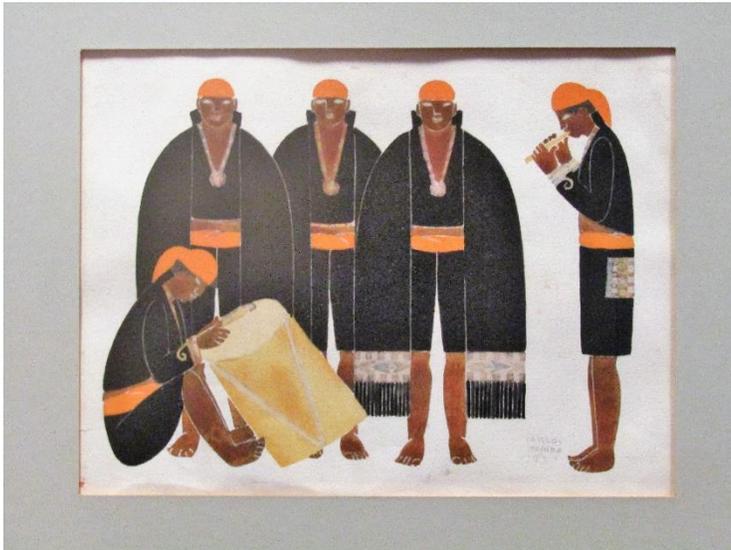
La princesita de Ixtanquiqu
Óleo sobre tela, 1919
Colección Héctor Faghanel
Hernández



Mujeres Guatemaltecas
Óleo sobre tela, 1925
Colección Galería Avril



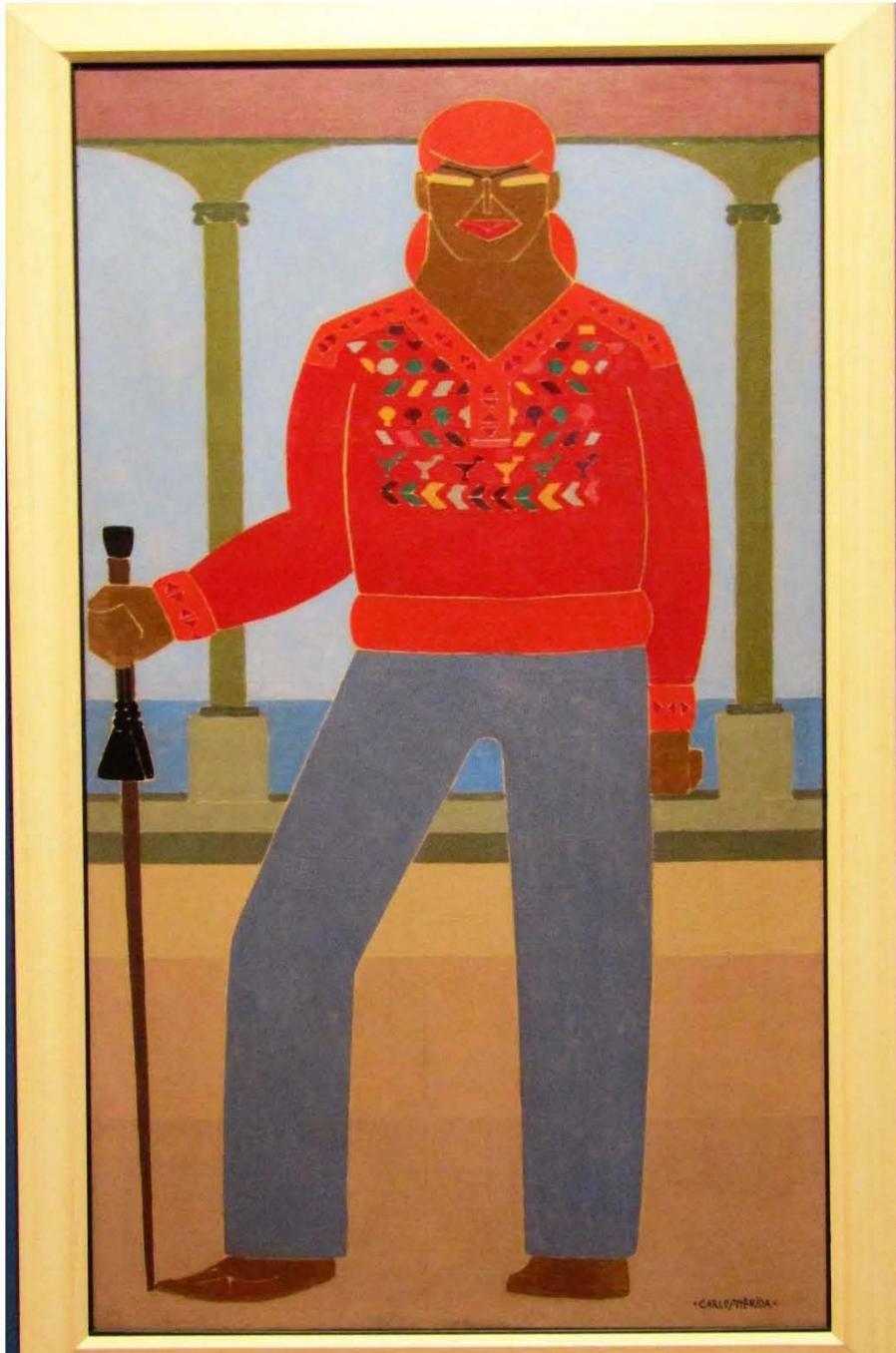
La india del loro
Óleo sobre tela 1917
Galería Avril



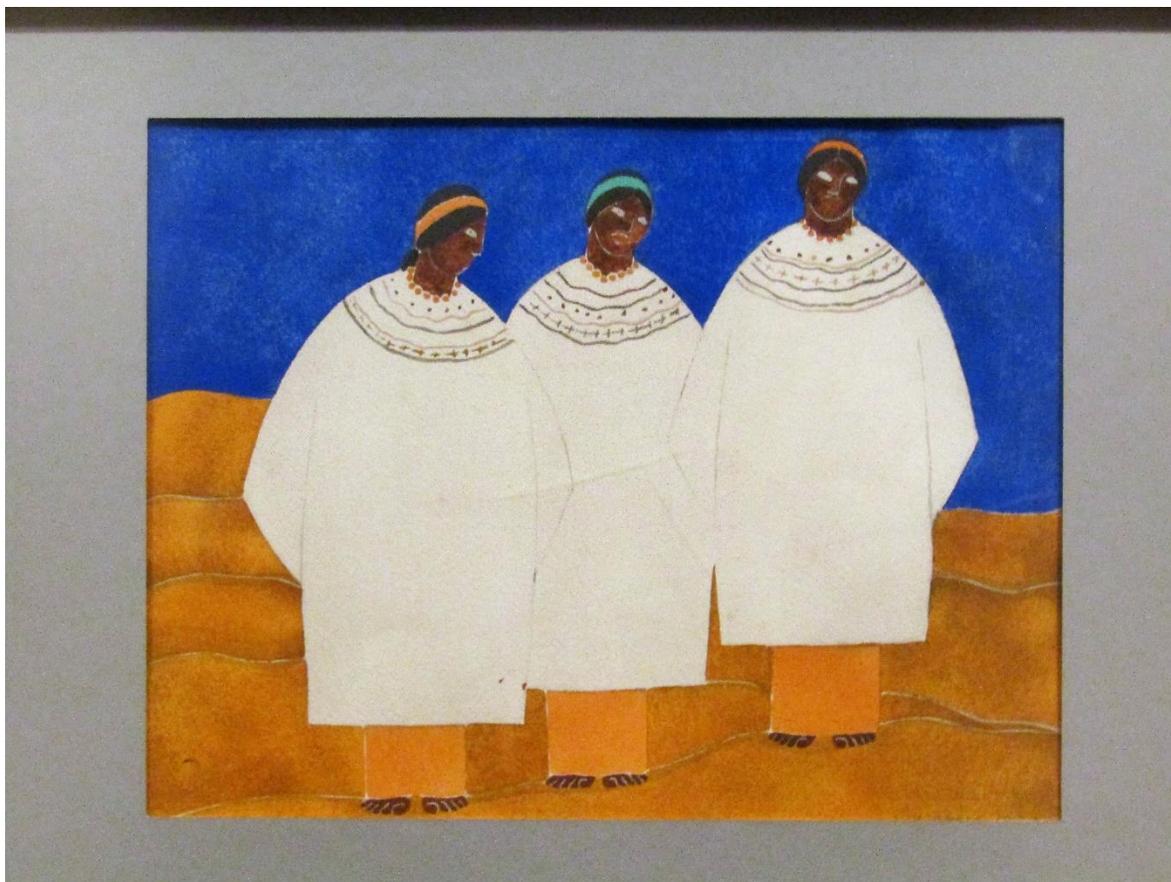
Imágenes de Guatemala (Los Músicos)
Acuarela 1925
Colección Cristina Navas y Mérida



Imágenes de Guatemala
(Las lavanderas) 1927
Colección Cristina Navas y
Mérida



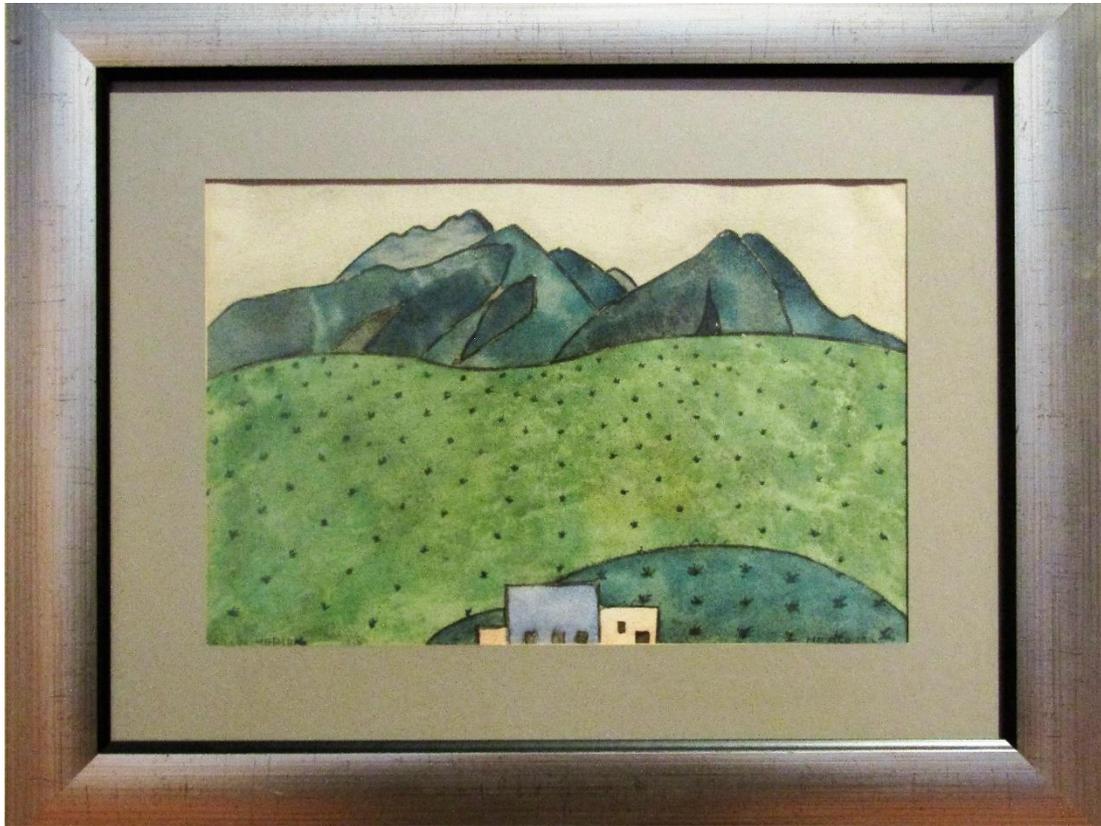
Alcalde de Almolonga
Óleo sobre tela, 1919
Colección Andrés Blaisten



Tres Mujeres
Acuarela 1925-1925
Colección Cristina Navas y Mérida



Tríptico de la
quietud
Gouche y
grafito sobre
papel, 1925
C. Particular



Imágenes de Guatemala (Paisaje de Montañas y Casas)
Acuarela 1926
Colección de Cristina Navas y Mérida



Tributo al Maíz
Acuarela y grafito
sobre papel, 1915
Galera Avril