

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

GERARDO MURILLO,
VIDA Y OBRA.

Tesis que para optar por el Título
de Maestría en Historia del Arte
presenta Arturo Casado Navarro

México, D.f.

1979



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.

C O N T E N I D O

INTRODUCCION	1
Capítulo I	
VIDA DE GERARDO MURILLO CORNADO ..	4
Capítulo II	
OBRA DE FICCION	57
Capítulo III	
LOS ENSAYOS Y ESCRITOS AFINES	96
Capítulo IV	
ESCRITOS POLITICOS	152
Capítulo V	
OBRA PLASTICA	195
CONCLUSIONES	256

I N T R O D U C C I O N

En el presente estudio nos ocuparemos de la vida y obra de Gerardo Murillo, mejor conocido con el pseudónimo de Dr. Atl.

Hemos dividido nuestro análisis en cinco capítulos, el primero de los cuales está dedicado a sus datos biográficos, tres a su obra - como escritor y uno a su producción plástica. Sus escritos los agrupamos como sigue: a) obra de ficción, b) ensayos y escritos afines y c) escritos políticos.

Como toda división de un material de estudio, la efectuada aquí entre, vida por una parte y obra por otra, y ésta última en cuatro - diferentes capítulos, podría aparecer artificial e incluso un poco arbitraria, pero metodológicamente fue necesaria para un mejor acercamiento a la figura de Atl y a su producción. Por haber tenido el personaje que nos ocupa una personalidad tan rica y una vida tan - llena de anécdotas, de no haberse adoptado dicha división, esa personalidad y esas anécdotas nos hubieran conducido a digresiones -- constantes, cuyo resultado, carente del rigor indispensable, poco hubiera agregado a lo que de Atl se ha dicho o escrito.

Sin embargo, para una mejor comprensión de los hechos, queremos expresar también la ventaja, si no la necesidad de remitirse de un capítulo a otro, pues de ese modo se obtendrá un conocimiento menos fragmentario de su vida y obra. Algún dato aparentemente anecdótico quizá pudiera aportar algo para entender más sus pinturas, o tal vez un detalle de alguna narración se podría relacionar con alguna de las manifestaciones políticas del Dr. Atl.

No trataremos, en la medida de lo posible, de hacer una apologia - sistemática de Atl y su obra, como tampoco es nuestro afán lo contrario, sino más bien buscar el abarcar todas las dimensiones de su compleja personalidad y producción escrita y plástica.

Precisamente por eso, no nos detendremos demasiado en sus éxitos y sus obras famosas, sino que veremos también todo lo restante, sus escritos modestos, sus obras menos logradas, sus posiciones políticas insostenibles.

Se ha podido consultar la mayoría de las obras escritas de Atl, - tanto de ficción, como sus ensayos y aquellas de carácter político; gran parte de los artículos y documentos sobre el personaje, que se han publicado en diarios y revistas; además del Fondo Atl de la Biblioteca Nacional, que contiene parte de su archivo personal y de algún documento proveniente del Centro de Documentación e Investigación del INBA.

No siempre se contó con todas las facilidades para hacer las consultas, ya que en ocasiones nos encontramos con ciertas obstaculizaciones, en especial para poder apreciar directamente alguna de las pinturas de Atl. Además, cabe señalar, que la gran dispersión de sus cuadros hacía impracticable toda pretensión individual para un estudio exhaustivo de su obra plástica.

Únicamente conseguimos malas reproducciones fotográficas de pinturas y dibujos, por lo cual no incorporamos ninguna, aparte de que las obras aquí mencionadas son bastante conocidas, pero aún así, - nos permitimos remitir al lector a los libros mencionados en los capítulos de este trabajo.

No se incluye bibliografía porque ésta la constituyen las mismas obras citadas en las notas bibliográficas, y de este modo, evitamos repeticiones inútiles.

Siendo desconocida para la crítica gran parte de los textos de Atl, hemos decidido hacer un estudio bastante cercano de ellos, hemos juzgado imprescindible tratar de abarcar el mayor número de aspectos posible de ellos, porque no consideramos ocioso saber más detalles del autor y de su producción menor, si queremos que este estudio, en su conjunto, sea una aportación real para un mejor conoci-

miento de Atl y no un simple panegírico.

Analizando en su conjunto la bibliografía sobre el Dr. Atl, nos hemos percatado que hay bastantes aspectos poco conocidos de su vida y obra, y nos convencimos que si se quería aportar verdaderamente algo, era necesario rechazar un estudio fragmentario del personaje, como hasta entonces más o menos se había procedido. Uno fue el pintor, escritor, excursionista y político y no debemos seleccionar lo mejor de su obra y pretender pasar por alto lo demás si perseguimos un conocimiento cabal del autor y de su obra. Atl, por su complejidad no nos autoriza a parcialidades. Su obra y su vida son un todo y como tal se deben estudiar. El hombre es un conjunto lleno de contradicciones, pero no deja de ser nunca una sola persona. Para decirlo con las palabras que Marx emplea en su teoría de la plusvalía: "El hombre constituye él mismo la base tanto de su producción material como de cualquier otra producción que él realiza. Todas las circunstancias que afectan al hombre en tanto que sujeto de la producción, modifican más o menos todas sus funciones o actividades - en su calidad de creador de la riqueza material, de las mercancías."

(1)

Por este partido, voluntariamente tomado, tal vez se encuentren - aquí asuntos que no parezcan demasiado importantes o de suficiente interés, pero su análisis nos pareció impostergable para no reducir nuestro discurso a mera mitificación.

Se agradece a todas las instituciones y personas que hicieron posible la conclusión de este trabajo, a Xavier Moyssen, asesor de esta tesis, a Raquel Tibol, a Daisy Arena, a Angeles Suárez, a Sofia Rojas, a Alicia Bazarte, a Dieter Boris Archer y a Jürgen Albrecht.

(1) citado por Wilhelm Reich. La psicología de masas del fascismo. México, Ed. Roca, 1973. 157p. p.28

C A P I T U L O I

VIDA DE GERARDO MURILLO CORNADO

El 18 de marzo de 1942 Diego Rivera escribió sobre la vida de Atl lo siguiente: "El Dr. Atl es uno de los personajes más curiosos que ha nacido en la modernidad del Continente Americano- tiene la historia más pintoresca de todos los pintores, imposible ensayar de relatarla sin emplear varios tomos." (1)

En este capítulo nos ocuparemos de analizar algunos aspectos de la existencia de Gerardo Murillo, quien prefirió ser reconocido con su pseudónimo -Dr. Atl- y no por su nombre y dejaremos obviamente algunos rublos sin profundizar, por haber carecido de informes y datos que lo hubieran permitido.

Rivera continúa pintando con humor la figura de Atl en los siguientes términos: "Cuando volvió de Europa revolvió inmediatamente el agua de todos los pantanos de la antigua Tenochtitlán, se echó azul de metileno en los ojos que decía enfermos de tracoma, predicó teorías estéticas, pintó con pinceles increíbles finas sensaciones de color, acaudilló huelgas, escribió críticas que echaban chispas, agitó al pueblo, estafó a una porción de bobos, empeñó las cámaras fotográficas de todos sus amigos y conocidos, organizó exposiciones y sin tener un centavo, dió de comer peroles enteros de excelentes macarrones y protegió con dinero a docenas de artistas jóvenes, -campeonó el divisionismo del color neoimpresionista, reinventó con copal nacional los colores al óleo de Rafael y planeó negocios, formuló programas de gobierno, preparó presidentes, hizo vender todos los cuadros de una exposición mía para que pudiera irme a Europa. Se apoderó del ánimo de los letrados, hasta de D. Justo Sierra, le perdió el respeto a Fabrés, Ruelas y Gedovius, enseñó a insolentes a todos los jóvenes, se demostró prosista y poeta, vulcanólogo, botánico, minero, yerbero, astrólogo, hechicero, materialista, anar-

quista totalitarista, todo cuanto un hombre puede avanzar con una velocidad mayor que con la que, el entonces en auge, Frégol, cambiaba de traje.

Antes de acompañar a D. Venustiano a la última derrota, editó periódicos, organizó batallones rojos, saqueó iglesias, invitó a té en las sacristías a bellas damas y reunió alrededor de él a un grupo de jóvenes artistas de mayor valer en aquel tiempo. Entre ellos estaban José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, Había otros que valían también, pero han desaparecido. Atl también es en cierta forma, el autor o por lo menos el animador de una de las más grandes figuras de la pintura mexicana: Joaquín Clausell." (2)

Hacia 1950 Gerardo Murillo escribió una novela autobiográfica, que cubre una parte de su vida: Gentes profanas en el convento (3); su biógrafo, Antonio Luna Arroyo, hace referencia varias veces a un supuesto diario del Dr. Atl (4) y el propio pintor escribió unas cuantas páginas de lo que debió ser su libro de memorias.(5)

Antonio Luna Arroyo, amigo de Gerardo Murillo escribió su biografía en 1952 El Dr. Atl, paisajista puro (6) de la que ya en 1947 había publicado una parte en la revista Cuadernos Americanos. (7)

De las fuentes arriba mencionadas no hemos podido consultar el diario, pero en cambio, consultamos muchas más, tratando de establecer con todas ellas, lo más exactamente posible, los datos y las experiencias de su vida. Evitaremos, en cuanto podamos, las repeticiones innecesarias, invitando tácitamente a remitirse a los otros capítulos de este trabajo, en los que se estudia más extensamente determinadas actitudes y actuaciones de Gerardo Murillo.

Unos cuantos meses antes de morir decía Atl: "Muchos amigos se han acercado a mí, unos exigiéndome y otros pidiéndome que yo escriba mi autobiografía. Francamente yo creo que todavía no he vivido lo suficiente, ni he realizado acciones heroicas para tener el derecho de contar mi vida ... A pesar de que no haya en ella sucesos sobresalientes como asesinatos, robos, conquistas de tierras igno-

radas, podría ser, si se escribe simplemente apegándose a la verdad estricta sin reticencias, quizá hasta una lección en el sentido de la comprensión de la vida, de gozarla y hasta de padecerla. Habría que eliminar ese sentido familiar, esa cosa hogareña, defecto que muchas biografías padecen, cayendo también en un exceso de exhibicionismo personal ... No soy un gran escritor, ni un gran conquistador, pero colocando en el escaparate de mi modesta tienda los objetos de mi industria, pudiera suceder que algunas gentes se detuvieran a contemplarlos y quizá hasta a admirarlos." (8)

Algunos años antes había escrito para la segunda versión de su novela Un hombre más allá del universo las siguientes líneas que se le pudieron aplicar perfectamente a él mismo: "Un hombre debe mostrar a sus congéneres lo que ha aprendido. No me satisface guardar sólo para mí mis conocimientos. Necesito volver a la tierra, comunicarlos, describir los mundos que he visto, extender ante la admiración de las gentes las distancias que he recorrido. Necesito la admiración, los aplausos, los honores, disfrutar del asombro, sentirme un dios en medio de aquellos pobres hombres que creen que el universo lo hicieron en una semana y que puede medirse con una cifra." (9)

Nuestra intención aquí es simplemente la de aclarar determinados aspectos de la vida de Gerardo Murillo, incurriendo tal vez en varios errores, por otro lado inevitables al ocuparse de un personaje como él, en quien la imaginación jugaba un papel tan importante junto a los intereses más disímolos.

Nació Gerardo Murillo Cornadó el 3 de octubre de 1875 en el barrio de S. Juan de Dios de Guadalajara, Jalisco, en el seno de una familia encabezada por Eutiquio Murillo, químico-farmacéutico de profesión y su esposa Rosa Cornadó. (10) Conocemos el nombre de dos hermanos de Gerardo Murillo: Luis y Ana. (11)

Resulta inaceptable que el niño de un retrato que data de 1871, - sea Gerardo Murillo Cornadó, como lo afirma Enrique Fernández Ledezma. "Feliz composición de un retrato infantil que procede de --

1871. El niño luce su preciosa indumentaria: cuello escarolado de batista, saco-abrigo de terciopelo, calzoncillos de punta salida con remate de tira bordada, botitas de chinela eugenista. El precioso modelo representa a Gerardo Murillo Cornadó, ahora en el campo del arte, el Dr. Atl." (12)

Seguramente hizo sus primeros estudios en la capital jalisciense en el Liceo de Varones y hacia 1890 estudia un poco de pintura con Felipe Castro, maestro estricto, de carácter misántropo, académico en su enseñanza. (13) Pero "Un accidente familiar hace a Gerardo - alejarse del taller de Felipe Castro y emigrar a la ciudad de Aguascalientes, donde sigue con denuedo su trabajo vocacional." (14)

En esta ciudad asiste al Instituto de Ciencias de Aguascalientes, en donde conoce a Alberto J. Pani, amigo que más tarde le ayudará en diversas circunstancias. Esta persona declaró en cierta ocasión: "De nuestras andanzas por aquellos días recuerdo con lucidez, el periódico escandaloso que publicamos con el nombre de El Horizonte. En él, Gerardo Murillo escribía con el pseudónimo del Dr. Fox, una novela por entregas que llevaba por título "Los naufragos del Pacífico." Quería mi compañero parodiar a D. Julio Verne." (15)

Antonio Luna Arroyo escribe: "Es en este tiempo cuando comienzan - sus excursiones por los barrancos y montes que se abren al este y al norte de la capital tapatía, desde Juanacatlán hasta cerca de las costas del Pacífico." (16) A los 19 años realiza una que dura cuatro meses y de la cual regresa enflaquecido, pero con el gusto afirmado por muy largas caminatas.

Un poco después se viene a la ciudad de México y frecuenta la Escuela de Bellas Artes. Mas pasado algún tiempo, en 1896, decide ir a Europa "sin un centavo y a la buena de Dios" (17)

Si indudablemente el hecho de irse a Europa con escaso dinero era en sí una aventura, no debemos olvidar lo que dice su biógrafo al respecto: "Tuvo la fortuna de encontrar un admirador y una ayuda en

el arqueólogo Leopoldo Batres, quien vencidas algunas dificultades burocráticas, lo presentó al general Porfirio Díaz. La entrevista fue larga, porque el presidente se interesó por el caso y conversó ampliamente con el artista en ciernes, quien salió del Palacio Nacional con una orden de 1,000 pesos para emprender su aventura." (18)

Tratando de hacer rendir el dinero se embarcó en Veracruz hacia Nueva York y después hacia Europa en segunda clase. Se encaminó a París y posteriormente a Roma, "donde se instaló en una casa de una vieja señora que dirigía un cuerpo de ninfas clandestinas y donde se comía estupendamente. Es en esta convivencia donde aprende a guisar y a vivir con soltura." (19)

Antonio Magaña dice: "No estudió entonces pintura, sino filosofía con Antonio Labriola y política con Enrico Ferri. No pintó ningún cuadro ..." (20). Diferimos con este autor, pues pensamos al contrario, que alternó el ejercicio de la pintura con otras actividades, ya que no podemos aceptar que esa única pensión de mil pesos le haya permitido permanecer en Europa por más de siete años. "La pintura ocupa el lugar de un modesto medio de obtener liras." (21)

El 1898 se le otorga el título de Oyente en Filosofía y Derecho Penal. En 1900 participa en la huelga universitaria de Roma en la que hubo muchos muertos durante los enfrentamientos entre policías y estudiantes; igualmente intervino en la rebelión popular por el abaratamiento del pan en la misma ciudad. (22)

Carlos Pellicer escribió que: "renunció al nombre original para llamarse brevemente en lengua náhuatl Atl, agua." (23) mientras que el mismo pintor, en su carta de marzo de 1955 al Colegio Nacional explica: "El que abandonó su casa por inconformidad familiar fui yo y no el otro (Gerardo Murillo); el que tomó participación en las revueltas de Italia, de Grecia y París fui yo y no el otro; el que formó los primeros batallones rojos en México antes que en Rusia fui yo y no el otro; el que inició la revolución artística en el país fui yo y no el otro; al que iban a fusilar en Puerto México en junio de 1914, en Xochimilco ese mismo año y después del desastre

de Algibes, era el Dr. Atl y no el ilustre desconocido cuyo nombre algunos se divierten en exhumar del panteón familiar ... ¿Por qué no habría yo de buscarme un nombre yo mismo, puesto que no estaba - de acuerdo con mis gentes, ni con el santo varón bajo cuyo patrocinio me pusieron? El que ahora llevo es una emanación directa de las circunstancias, de mi modo de vivir y de mi espíritu independiente. Yo soy el Dr. Atl porque soy el Dr. Atl y todo lo bueno o malo que he hecho y que tenga cierto valor, lo hice yo, el Dr. Atl, 'autobautizado' pagamente con el agua maravillosa de mi alegría de vivir, ligeramente coloreada a veces con la sangre de alguna herida ... Además, mi personal denominación social-política-artística-revolucionaria tuvo una colaboración a todas luces magnífica: la de Leopoldo Lugones, que no se sentía satisfecho de que yo llevase sólo el nombre de Atl, y le pareció conveniente agregarle el de Doctor-Doctor en Filosofía- y de allí el nombre completo. Yo fui el ignorado hasta que una tormenta me envolvió con su furia en el Atlántico, y ahora soy el Dr. Atl, aunque sin la posibilidad de que el día de mañana se me adore en un templo, a pesar de mi aspecto de santo de bazar." (24)

Durante esa estancia en Italia colaboró, según su biógrafo en el periódico Avanti, del Partido Socialista. (25)

Sobre sus desplazamientos leemos en su biografía lo siguiente: "Estuvo en París, donde siguió los cursos de Filosofía en la Escuela de Altos Estudios, cursando a la vez materias históricas y geográficas. Después viajó primero por Italia, luego por Francia y España, regresando meses después a Italia; jornadas hechas a pié, llenas de aventuras y enseñanzas. Se pueden citar como curiosas las caminatas realizadas con gran escándalo periodístico, de Roma a París, a propósito de la Exposición Universal de 1900, y la de París a Madrid con fines deportivos. Más tarde, ya en forma normal, recorrió en tren Alemania, Inglaterra y Rusia. Tras otra breve estada en París, hubo un regreso a Roma y viajes rapidísimos por Egipto, la India y China, a donde llegó en la época boxer, durante una expedición punitiva de las naciones aliadas." (26)

Ahora bien, de ser verdad lo anterior, hubo el viaje a pié en 1900 de Roma a París y después de París a Madrid, ambos de más de 1500 kilómetros de distancia, imposibles de recorrer a pié en menos de 30 días cada uno - y resulta que la intervención de las potencias occidentales en China fue precisamente ese mismo año (27), por lo cual nos inclinamos a pensar que esos "viajes rapidísimos" al Extremo Oriente hayan sido más bien imaginarios, como de hecho el mismo biógrafo lo dice. (28)

Es más, si en el ensayo El Paisaje habla de cuadros olvidados en la casa de un ribereño del Yang Tse (29) ¿por qué no hay más referencias en sus escritos a tan remotos lugares, que necesariamente lo debieron de haber impactado sobremanera, si en realidad hubiera realizado tales viajes? También podemos preguntarnos ¿cómo es posible que el mismo año en que concursó en el Salón de París y ganó medalla de plata, haya estado en Roma, haya hecho las caminatas mencionadas y se haya ido hasta India y China, si las comunicaciones entre Europa y el Lejano Oriente en esa época eran sumamente difíciles y peligrosas y el ritmo de la navegación marítima era bastante lento como para permitir llegar a esos países?

Creemos además que incluso esa participación en las revueltas de Grecia, mencionada en la carta al Colegio Nacional, amén de su viaje a Egipto no los pudo justificar con un número mayor de referencias dentro de sus escritos o con mayor precisión en ellas. Igualmente respecto a su recorrido por Rusia, si tantas veces criticó la situación post-revolucionaria en ese país, ¿por qué no precisa más sus recuerdos y los compara con los nuevos datos que maneja? Creemos que aquí Murillo exageró bastante la extensión de su periplo, ya que en esa época ¿que mexicanos habían viajado a Oriente y habrían podido confrontar sus informes con los de Atl y juzgar si esos supuestos viajes del pintor fueron hechos en realidad? Gerardo Murillo contó repetidas veces con la credulidad de sus semejantes.

Su amigo Salvador Echeverría escribe: "Amaba a Francia tanto como a Italia, y su amor en ambos casos, venía del conocimiento." (30)

Su biógrafo, por su parte consigna: "nunca, nos dijo una vez, he tenido una gramática en mis manos, más exactamente, cuando la tuve en la escuela, me reprobaron en la materia. Sin embargo, escribo bien mi idioma y también el francés y el italiano y hablo regularmente el inglés y el alemán." (31) Habiendo vivido largas temporadas en Italia y Francia, es lógico que hablara bien las lenguas respectivas. Por el uso que en ciertas esferas de México se hace del inglés y por sus viajes a Estados Unidos, es posible que lo haya hablado, mas no así creemos que haya hablado regularmente el alemán, pues no vivió en ningún país germánico el tiempo suficiente que le hubiese permitido su aprendizaje, que resulta bastante difícil para hispanófonos, y las publicaciones que hizo en alemán no necesariamente significaron la exclusión de un traductor; igualmente, la propaganda nazi que Atl manejaba para la elaboración de sus panfletos se podía conseguir en español.

Si algunas veces registramos algún galicismo (32) y otras más algunos italianismos (33), no encontramos nunca ningún germanismo que hiciera suponer un conocimiento serio del alemán, al grado de que se le llegara a filtrar en sus escritos en español.

De ese amor a Italia tenemos que lamentar que Gerardo Murillo no haya comprendido la esencia de la lucha "partigiana" contra el fascismo y haya admirado más en ese país la dictadura que la campaña y resistencia democrática. Es probable que haya trabajado para la Embajada Italiana en México durante algún tiempo del "ventenio nero" y se explique así que su libro La Defensa de Italia en México (34) haya sido publicado por la propia representación diplomática.

En los manuscritos del Fondo Atl, que se conservan en la Biblioteca Nacional, encontramos los fragmentos de un informe sobre las actividades de los italianos en México, hecho por encargo de Giorgio Valli, director del Instituto Italiano de Cultura de esta ciudad de 1959-63. (35)

En 1903, regresa Atl a México, totalmente convencido de la necesidad de operar cambios en la técnica, en la enseñanza, en la apreciación y distribución de la pintura. Su biógrafo escribe: "A su lle-

gada de Europa el Dr Atl fue a descansar... haciendo adobes a su patria chica. Allí organizó una exposición de sus cuadros en una casa de S. Pedro Tlaquepaque e inmediatamente después, por el éxito obtenido en la primera, otra en una gran residencia ubicada frente al jardín de S. Francisco, en Guadalajara. En esta última se dieron conferencias de clara orientación revolucionaria, se explicó la necesidad de reformar, de eliminar las viejas expresiones del arte clásico y del academismo, levantando con las obras expuestas y los discursos, un escándalo que dejó aterrada a la pacífica y apostólica gente tapatía, pero en cambio, tuvo la virtud de dar aliento a un grupo de muchachos que con el andar de los años han llegado a señalarse como pintores: Montenegro, Galván, Ixca Farias y sobre todo, Carlos Orozco Romero" (36)

Este último pintor añade que:"el movimiento de la revolución pictórica en México lo inició el Dr. Atl en Guadalajara antes que en México y esa exposición que llamaban del Jardín de S. Francisco fue seguramente una de las primeras manifestaciones de inconformidad con los viejos sistemas de pintar." (37)

Pronto tuvo que dejar el más marcadamente ambiente provinciano de Guadalajara por el de la ciudad de México, y aquí entra en contacto con José Guadalupe Posada. El propio Atl escribe lo siguiente: "Conocí a Posada desde 1904, accidentalmente, luego lo traté con mucha intimidad y quise escribir en El Imparcial un artículo sobre su obra, pero la imbecilidad de aquella gente cursi del porfirismo, concretamente Carlos Díaz Dufoo y Reyes Spíndola se rieron de mí. Sin embargo, en 1914 publiqué varios juicios críticos en Acción Mundial y en Vanguardia, cosas ligeras, acompañadas de tres o cuatro ilustraciones y en 1921-22 levanté el telón para que Posada apareciera con su fuerte personalidad como una de las grandes figuras del Arte Mexicano. Presenté al ilustre grabador, diremos oficialmente en la obra Las Artes populares en México y de esa presentación se derivaron los estudios y las críticas y las exposiciones que dieron a conocer al público nacional y al extranjero, a un verdadero intérprete del espíritu popular, que no se manifiesta sino cuando un genio

le abre las puertas de la cárcel para que pueda volar." (38)

Hacia 1904 regresa a la Academia de Bellas Artes, a los talleres-nocturnos, que menciona Orozco en Autobiografía.(39) El contenido fundamental de las páginas autobiográficas que dictó Atl a la Sra. Marina Vda. de Izunza en octubre de 1963 versa sobre su amistad con Joaquín Clausell y sobre el fulgurante enamoramiento de la sobrina de aquel, en esa primera década de este siglo. En dichas páginas autobiográficas leemos lo siguiente: "Yo tenía un amigo abogado que ocupaba un alto puesto en la Secretaría de Justicia; gran orador, muy amante de las excursiones a montañas y justamente en una de ellas lo conocí casualmente; una discusión sobre la altura del Popocatepetl nos puso en contacto íntimo y nuestra amistad se desarrolló sobre este tema, tan banal al parecer, pero tan alto en realidad ... Pasando días enteros en el campo discutiendo cosas, criticando al gobierno, del cual era miembro pero no partidario, nuestra amistad fue consolidándose hasta hacerse más íntima. Yo frecuentaba su casa a diario y un día me dijo: ¿Por qué no pintas un retrato de mi sobrina? ... Pinté el retrato; era una tela grande, donde aparecía sentada al piano, su grácil figura de perfil y sus blancas y delicadas manos sobre las teclas. Era esa pintura de tonalidades grises sobre las cuales destacaba la negrura del piano y la delicadeza de su piel marfilina. El retrato gustó mucho a la chica y se lo regalé. Mucho tiempo después fue a la casa de Clausell Diego Rivera y me dijo: -Oye, está muy bonito ese retrato, regálamelo; pero no me gusta el fondo, es mucho fondo- Pues córtalo hasta donde te parezca, le contesté. Lo cortó y se lo llevó ante el más grande disgusto de mi amigo y mi linda modelo ...

Siguió adelante la amistad al amigo y paralela la admiración por aquella criatura ... Era una chica muy mona, delgada, fina, algo así como una de aquellas damiselas de Boticelli que rodean a la Primavera en el cuadro de la Galleria Uffizi ... Amada, gran nadadora, magnífica estudiante en la Deutsche Schule, en donde había aprendido el alemán, había absorbido no sólo el idioma, sino las costumbres y el modo de ser de los alemanes, excepto en su físico que

había conservado o mejor dicho, que asemejaba a las finas doncellas italianas del Renacimiento immortalizadas en los muros y en los paneles por Botticelli.

Con frecuencia íbamos a nadar a las heladas aguas de las Fuentes Brotantes ... Pero sobre todo, nos gustaba ascender por las faldas del Ajusco, donde experimentábamos gran expansión física y goce espiritual que nos colmaba siempre de alegría ... O en compañía de innumerables amigos para realizar una de aquellas excursiones nocturnas - que la familia llamaba "lunadas xochimilcas", que consistían en - abordar una trajinera en el puente de piedra y pasar navegando hasta el amanecer en que se llegaba a Xochimilco, sin haber dormido, en - medio de la más grande alegría." (40)

Se trató pues de un cándido apasionamiento del pintor -que doblaba la edad de esa "niña como de catorce años"-, que al final el propio Atl juzgó efímero. Así, leemos: "Y un amor nació. Un amor sin sentido, puesto que yo era un hombre corrido y ella era una niña que todavía no andaba; y entre un ser que corre y otro que aún no sabe caminar, no creo que pueda haber relación. Pero el fenómeno amoroso se produjo casi inconscientemente y ante la suspicacia de la familia surgió algo más que admiración." (41)

Comprendiendo la incompatibilidad real de edad, intereses, modo de vivir, Atl decide retirarse, relatándonos su despedida en los siguientes términos: "Largo rato con mi cuerpo clavado frente a aquella mansión, dudé de cumplir lo que yo consideraba un deber: despedirme en medio de lágrimas y partir a la conquista de lo que yo soñaba.

- ¿Cómo es que llegas tan temprano hoy? me dijo.

- Vengo a despedirme de tí.

- ¿A despedirte?

- Sí. Voy a hacer un largo viaje, partiré tal vez mañana mismo.

- Pero ¿a dónde vas, qué vas a hacer, qué no estás contento aquí?

Yo no le respondí; me sentía cohibido, indeciso.

- Habla hombre, traes una cara que no es la de todos los días ¿Qué te pasa?

- Es que quizá no nos volvamos a ver.

Ella puso sus manos sobre mis hombros, me miró con aquellos sus ojos azules y me dijo: ¿Nunca? ¿Qué significa eso de nunca?

- Me marcho otra vez a París, me voy a conquistar la gloria, el destino me llama.

- ¿El destino?

... Margarita (amiga alemana de Amada) salvó la situación, cogió del brazo a Amada y le dijo mirándome a mí:

- No le hagas caso, está loco, vamos a seguir jugando, valen más los ladridos del perro que lo que está diciendo. Ven.

Yo sentí que toda mi conciencia se removía. Sentí odio, quería injuriarme a mí mismo, quería injuriarla a ella, gritar. Nada hice, volví la espalda y me dirigí a la puerta de la escalera, volví levemente la cabeza y ví que las dos chicas me miraban burlonamente, bajé a grandes zancadas todas las escaleras y al atravesar el patio oí la contraseña que teníamos para llamarnos en la ciudad o en el campo. Volví la cabeza. Ví a las muchachas en el arrebol solar como en el apocalipsis y al perro que meneaba la cola alegremente. Amada, en el grupo luminoso, hizo bocina con sus manos y gritó:

- Me saludas al destino.

Una gran carcajada y los ladridos del perro subrayaron el encargo. Yo volví a sentir una rabia mortal y tuve la intención de volver a subir e injuriar a aquellas criaturas, pero no hice nada; llegué - hasta el portón, lo abrí y salí a la calle. " (42)

Más tarde, el Dr. Atl le escribirá a Federico Gamboa lo siguiente: "Durante muchos años la amé desafortadamente; durante muchos años.- ¿Cuántos? No lo sé - Yo no comí, no dormí, no pensé y no viví; amarla sobre todo ... Y mi amor creció sin obstáculos y como una nube en medio del espacio, se engrandeció y vagó por los cielos, potentemente, cargada de tormentas, hasta que un día se estrelló contra la cima de una montaña, se deshizo en lluvia y bajó por los flancos - del monte, en agua, en torrentes, en lodazales ¡Y toda aquella cosa bella que iluminó mi vida se convirtió en un pantano! " (43)

Después de haber pasado más de siete años en Europa, vemos que el Dr. Atl tenía bastantes dificultades en adaptarse de nuevo a la vi

da mexicana, tan atrasada en tantos campos y después de esta aventura que nos muestra una búsqueda de encontrar satisfacción a sus necesidades afectivas, se va, en otro rasgo elocuente de crisis, a vivir por largos meses a las soledades de los volcanes. "No hay mejor remedio, -escribió el Dr. Atl, en artículo periodístico- para las enfermedades del alma que veinte grados bajo cero entre los hielos de las puntas de un volcán." (44)

A su amigo Federico Gamboa embajador de México en Bruselas, le escribió lo siguiente: "Tu sabes que yo pasé dos años entre los peñascos y las nieves de nuestras montañas maravillosas. Allí recuperé mis fuerzas, renació mi esperanza, comprendí la vida, bajo la acción del sol, junto al alentar arcano de las rocas desnudas y entre la pureza de los hielos, que sólo toca el invisible rocío del polvo sideral." (45)

Después de esos meses, desciende y vuelve a sus viajes sistemáticos dentro de la República, pues se proponía conocer todas sus ruinas y bañarse en todos sus ríos. (46)

Volvemos a tener noticias de su regreso a la ciudad de México y a las actividades pictóricas realizadas ya no en la soledad de los montes, por la referencia que da su biógrafo de una exposición cerrada al público en general: "La revista El Mundo Ilustrado, año 16, tomo 2, número 21, de noviembre de 1909 señala una exposición en México dedicada exclusivamente a los pintores." (47)

En 1910 instala su estudio en la Academia de Bellas Artes y de nueva cuenta inicia su labor proselitista en favor de la renovación artística. Gran papel le tocará jugar en los sucesos del centenario del Grito de Dolores, y en la organización del Centro Artístico, - que obtuvo los primeros muros de los edificios oficiales para decorarlos.

Nosotros creemos que no abandonó de nuevo el país únicamente por las intrigas surgidas en torno a dicho centro, sino también por las dificultades que encontró para adaptarse a la situación tan quieta en la que se hallaba no solamente la provincia, sino también la capital. El, que te-

nía tantas ambiciones y tantos proyectos por realizar.

Así, regresó a Europa en 1911. Claro está que por lo precipitado de su partida -aunque ya desde varios años atrás había pensado en regresar al viejo continente- no la hace en las mejores condiciones. De esa crisis anterior a su huida del país y de las penalidades de su viaje, cuenta a Federico Gamboa: "Al principio me mantuve de la energía acumulada en los montes, en parte perdida durante la travesía del océano, donde una infección intestinal me tuvo postrado entre una montaña de estiércol y la hamaca de un tuberculoso moribundo ... 20 días, 20 días de fiebre, sin comer y sin dormir." (48)

De cuando ya estaba en Europa, concretamente en París, hacia junio de 1911, sigue relatando: "Un día, Luis Quintanilla me encontró, me llevó a su casa, me bañó, me acostó en una cama y me dió de comer - cosas muy buenas. Su mujer Ana María, me cuidó y volví a la lucha... A París llegué cargado con mi proyecto de ciudad integral, por el mes de junio del año pasado. ¡París es más difícil de escalar que el Popocatepeti! ¡Cuántos barrancos, cuántos precipicios, qué desfiladeros y qué murallas tan altas y tan mudas! ... María González - Quintanilla, prima de Luis, me conoció, me ayudó, me compró cuadros y empecé a tratar gente. Paul Fort, Ricciobio, Vansables, los del Figaro, los de la Comedia, poetas, periodistas, literatos, críticos. Todos me ayudaron. Traté de editar mis libros ... Las calamidades que me agobiaron, las consecuencias del viaje a S. Sebastián, del cual ya tienes noticias, fueron las más terribles moral y físicamente ... En estos últimos días mi salud puesta a pruebas verdaderamente formidables durante años -todos los días más duras- se resintió: un fragmento del intestino se paralizó y la nutrición de mi organismo martirizado no se verificaba. Las fuerzas faltaron, los músculos y la sangre se envenenaron, el espíritu flaqueó y caí lleno de amargura y de desesperanza.

En esos momentos recibí tu tarjeta. Te escribí y me contestaste con palabras de cariño y con dinero. ¡Ya ves, sí llegó a tiempo! Pude comprar una purga y evitar una catástrofe inminente. ¡De cuán poco

depende la salud, la vida, las esperanzas de un hombre!
Y desde entonces, estoy como el hombre que se ha metido en una ciénaga y que mientras más se mueve más se hunde ... Tu me cogiste de las mechas que me quedan y me tiraste dulcemente." (49)

Antonio Luna Arroyo dice de su biografiado: "En cuanto tiene dinero piensa en gastarlo en proyectos fantásticos. Uno de ellos se le ocurrió en París por esos años. Quería construir una nueva ciudad para los privilegiados del talento: la urbe aristocrática del espíritu. Para tal objeto empezó a publicar una revista llamada Action d'Art, donde, como es natural, gastó su dinero." (50)

El propio Atl nos señala que esa "ocurrencia" fue anterior a ese fatídico regreso a Europa -del que, como hemos visto, Murillo se expresa con los más lúgubres tonos, totalmente extraños a su pluma -. Así pues, de su proyecto escribe: "Yo siempre he creído que las artes, para llegar al máximum de intensidad de desarrollo, necesitan servir de expresión a un altísimo ideal. Imbuído de esta idea, yo abandoné Roma, hace muchos años, y fui a México a pedir apoyo al Gobierno para fundar una ciudad integral, donde los hombres de todas las razas, al amparo infinito de la belleza, puedan dar rienda suelta a todas las energías que suprimen o desvían las corrientes necesidades que forman nuestro estado social. Naturalmente nadie me hizo caso, y mientras yo fracasaba en mi primer intento, para el cual ya tenía en Roma algunos elementos organizados, una mujer (Amada) surgió /Nel mezzo del cammin di nostra vita/ -justa la cita en todos sus sentidos- precisamente en el momento en que yo me volvía a Italia." (51)

En principio dicho proyecto parece ser encomiable, ya que hubiera permitido la dedicación completa de una élite a actividades especializadas, para nada prosaicas, pero ese proyecto también entrañaba, por tanto, la segregación del resto de la población.

Si el propio avance del capitalismo en Italia hizo posible la aparición de planes de la "città nuova", como el de Antonio de Sant'Elia, en México, tales proyectos no podían presentarse sino por la

intervención de individuos mantenidos más o menos en contacto con los modos de operar de ciertas vanguardias y que desconocían profundamente la situación económica del país. No nos extraña pues, que Diego Rivera, hacia 1935 considerara estas ideas de Atl como "propias de un romántico" (52)

Françoise Perus ve en el Modernismo latinoamericano un repliegue -- defensivo del artista tradicional, y su punto de vista se puede aplicar también a las miras del Dr. Atl. La autora dice: "... De ahí la exacerbación de esa actitud aristocratizante supuestamente destinada a preservar los valores "eternos" del "arte" y la "belleza" frente a la mezquindad del medio ambiente; actitud que constituye un desesperado esfuerzo por salvaguardar la función específica de una categoría social tradicional amenazada por el avance del modo de producción capitalista. " (53)

En la carta del 12 de diciembre de 1911 Atl continúa diciendo a Federico Gamboa: "A pesar de todo, yo no perdía de vista mi quimérica ciudad. Era necesario un grupo de audaces con ideas homogéneas, una falange de hombres sin prejuicios, sin dinero, inteligentes, cultos, enérgicos, capaces de llegar a una acción práctica y que tuvieran del Arte un elevadísimo concepto como yo. No se trataba de encontrar modestos pescadores llenos de fé, sino individuos de mi igual pujanza, y como en París lo hay de todo, encontré los hombres que necesitaba, algunos con ideas muy semejantes a las mías -- ¡En la vida nadie tiene el monopolio de los grandes ideales! --, formamos un grupo, en el que naturalmente cada cual conserva la independencia de su criterio y decidimos fundar un órgano para propagar nuestro credo y realizar nuestra obra. En enero saldrá el primer número ... Somos once. Todos nos cotizamos para fundar el periódico L'Action d'Art. La semana entrante estaremos instalados con imprenta propia; un comerciante nos da todos los materiales a crédito, y como todos somos hombres rudamente forjados por la vida, estamos dispuestos a arremeter todas las dificultades." (54)

Entre los personajes que apoyaron el proyecto de Atl en París, su

biógrafo menciona a los siguientes: Saint Georges de Bouhélier, Paul Fort, Paul Dermée, Henri d'Avray, André Colomer, Alexandre Marcraux, Canudo, Arnyvelde, José Rodó, Rufino Blanco Fonbona y el ex-sultán de Marruecos Mulay Hafid. (55)

En un manuscrito, tal vez para velar un poco el fracaso definitivo de su proyecto en Europa, Atl escribió lo siguiente: "Las ayudas de toda especie llovieron: terrenos para levantar la ciudad, cerca de Plessis-Piquet, dinero y apoyos oficiales de diversas instituciones. Pero yo me consideré obligado a volver a México, no sólo para incorporar al movimiento iniciado por Carranza, al que yo podía prestar algunos servicios, sino porque me pareció que en un país de tan vasta extensión y de tan grandes recursos como México, y al amparo de una revolución, mi programa podría realizarse más fácilmente. Me equivoqué." (56)

En una carta posterior a su biógrafo, define "La superciudad (proyecto de una ciudad que hubiera sido en realidad una proyección del París de 1900), un programa revolucionario para poner en práctica en México en 1915." (57)

Fue un error notable de apreciación el considerar que los recursos nacionales, en su mayoría potenciales, hubieran garantizado en México la realización de sus planes. Ese centro especializado en actividades de estudio, investigación y producción artística, por el desarrollo capitalista francés en la segunda década de este siglo, era de cualquier ángulo de vista, mucho más factible allá en París que aquí. Sin tener en cuenta esos aspectos económico-sociales, Atl escoge de entre todos los caudillos revolucionarios al más influenciado por la burguesía parisina y ve en Carranza el más serio partido para sus proyectos.

Por otra parte, la Revolución Mexicana no contaba con una "inteligencia" como la tuvo la soviética, que en cambio pudo permitir la realización de bastantes innovaciones en el campo de las artes, gracias a que estuvo respaldada por grupos e individuos informados y conectados con diferentes movimientos de la vanguardia europea. La

estatura internacional de varios de ellos contrasta netamente con la desinformación de la mayoría de los mexicanos que llegaron a influenciar en los regímenes postrevolucionarios de aquí.

Mario Brant describe sobre la descabellada adaptación a México del proyecto de Atl lo siguiente: "Por muchos años Murillo alimentó el sueño de construir una ciudad utópica llamada Olinka, dedicada solamente al progreso de la humanidad. Consiguió impresionar a muchos con sus planes, al grado que varios gobernadores le ofrecieron sitios dentro de sus estados. Pero después de examinarlos y compararlos con su esquema mental, los rechazó uno tras otro ... Una ciudad de unos cien mil habitantes en que habría un grupo más o menos permanente de científicos, artistas, maestros y técnicos de todo el globo. Estos instruirían y ayudarían a desarrollar las habilidades latentes de la población trashumante, compuesta de estudiantes, aprendices y estudiosos ... En el centro de la curva inferior de una figura de ocho círculos se erigiría la estructura del Templo del Congocimiento. Donde las curvas se cruzan, el rascacielos cilíndrico del Centro Cultural Internacional tocaría las estrellas "para reconcentrar el potencial mental del hombre y dirigirle hacia la conquista del universo, la verdadera meta del progreso humano". Hacia un costado imaginó la forma de hongo del museo, sus alas de sostén abriéndose alrededor del perímetro como pseudópodos que abrazan el conocimiento del mundo para nutrirse. A la orilla del plano imaginó modernas aulas con altos cielos rasos destinados a inducir a los estudiantes de todas las naciones a concentrar sus energías mentales y a abrir la senda de la humanidad a nuevas aspiraciones y éxitos ... Aunque realmente esperó que subvenciones privadas y donaciones ayudarían a sufragar los gastos, para no hablar de las asignaciones oficiales, sabía que tan gigantesca empresa debería eventualmente sostenerse por sí misma. Con este fin propuso que las patentes de los descubrimientos e invenciones hechos en Olinka las retuviera la ciudad. Lo mismo ocurriría con las ganancias de los libros técnicos escritos y publicados allí; así como con los pagos de industrias que encargarían a los cerebros de Olinka la reunión de estadísticas, el trazado de diseños industriales y la investigación objetiva que los

elementos de la ciudad permitieran. En el comienzo, para los gastos generales inmediatos, previó que dicho centro mundial constituiría una gran atracción turística que volcaría una renta continua en sus arcas." (58)

Para 1942, a los 77 años, esperando todavía ver a Olinka hecha realidad, Gerardo Murillo fundó el Consejo Nacional de Cultura, cito en su propia casa de la calle de Pino, de esta Ciudad de México. La ubicación de esa utópica ciudad que se llamaría como un antiguo poblado olmeca, fue primero el cerro de la Caldera, sobre la ruta México-Puebla (se explica así el número de veces que aparece ese cerro en los dibujos de Atl), para después desplazarse a Jalisco. Realiza una exposición de obras suyas para continuar, con el producto de la venta de los cuadros, como dice él mismo: "los trabajos emprendidos en el Valle de Pihuamo, Jalisco, desde el día 24 de junio de 1953; trabajos que inician la creación de la Ciudad Internacional de la Cultura ... Escogí el Valle de Pihuamo por sugestión del licenciado Agustín Yañez, Gobernador de Jalisco. Pihuamo es un valle accidentado, pintoresco, de panoramas ondulantes -amable rincón del mundo- propicio a la reconcentración del pensamiento de los investigadores que en él van a vivir." (59)

Quizá hubo un último desplazamiento, según consta en el folleto de homenaje que publicó el Estado de Jalisco: "Su gran y variada actividad se truncó trabajando en un cuadro con la imagen de la Barranca de Oblatos, de Guadalajara, lugar en el que pensaba realizar el sueño de su vida: la ciudad para las ciencias y las artes." (60)

En 1914, de nuevo en el país, haciendo a un lado sus especulaciones sobre Olinka y adaptándose al estado de guerra en que encontró a la nación, enfrenta la etapa más llena de peligros de su vida. Sobre su segundo regreso a México, Gerardo Murillo escribe: "Yo salí de París en junio de 1914 (el 28 de junio sería asesinado el Archiduque Francisco Fernando en Sarajevo), después de una campaña realizada en unión del Comité Constitucionalista de Francia para impedir que el general Huerta obtuviese un empréstito de 75 millones de francos." (61)

Por los años 1911 y 1912 había colaborado en L'Humanité, que dirigía Jean Jaurès. (62) De esta campaña en contra de Victoriano Huerta dice en otro lado: "Pude interesar al camarada Jaurès para que con su prestigio influyese en la opinión pública y cerca del Ministro de Finanzas Dumont y evitara -como lo evitó- que del ahorro francés saliese el dinero que hubiera podido consolidar al gobierno usurpador del general Huerta. Jaurès y también muy activamente Clemenceau fueron los grandes paladines de la defensa de México." (63)

El Dr. Atl pretende que fue decisivo el hecho de la publicación de la simple fotografía de Victoriano Huerta en Les Hommes du Jour, - para impedir la concesión de dicho empréstito, por la mala impresión que causó la foto del usurpador. (64)

De Europa se dirigió primero a Washington, donde residía la junta revolucionaria: "En el seno de la junta acordamos, a principios de julio de 1914, que yo viniese a México para organizar un complot contra el general Huerta ... Me embarqué en Nueva York para la Habana, en donde permanecí varios días, y en seguida, a bordo del Westwald, me dirigí a Puerto México y de allí a Veracruz, donde permanecí del 12 al 16 de julio ... Se supo que el general Huerta había abandonado el poder la noche del 15, dejando en su lugar al licenciado Francisco Carbajal. El complot contra el usurpador quedaba pues, descartado." (65)

Su biógrafo dice que al desembarcar en Coatzacoalcos, el Dr. Atl venía disfrazado de Oficial de la Aviación Italiana y que usaba el nombre de Giorgio Stello. (66)

El 20 de julio de 1914 Carranza y Obregón ya se encontraban en México. Luna Arroyo describe así el encuentro de Atl con Venustiano Carranza: "Antes de que bajase de su tren, el Dr. Atl fue a entrevistarlo. No se conocían, pero el Primer Jefe tuvo la impresión de que el artista era un hombre en quien podía confiarse y lo nombró jefe de propaganda de la ciudad de México. El Dr. fundó inmediatamente un periódico: Acción Mundial, un semanario ilustrado y diarios que se vendían en Tampico, Tams., en Guadalajara, Jal., y en Torreón,

Coah." (67)

También recibió de Venustiano Carranza la Dirección de la Academia de Bellas Artes, institución que el propio Atl cerró sin llegar nosotros a saber la causa o la finalidad de esta clausura. Siqueiros escribe al respecto: "Al entrar las tropas constitucionalistas, cuyo primer jefe era entonces don Venustiano Carranza, el Dr. Atl fue nombrado inmediatamente director de la antigua Escuela de S. Carlos, ya para entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas. Su primera actitud fue llegar rápidamente con aquellos diminutos pasitos que le eran habituales, al gran portón de dicha institución educativa para colocar en ella un papel blanco escrito con lápiz azul (documento que obra en mi poder) y en el cual estaba la siguiente ultra abstracta oración "¡También con los ladrillos se hace la Revolución!" Nosotros, los muchachos estudiantes, que esperábamos a Atl con verdadera angustia, viendo en él el principio de una nueva era para el arte de nuestra tierra, nos quedamos prácticamente inmovilizados. Los más optimistas dijeron: "siendo de Atl, es bueno y basta". Sin embargo, dijo otro de nosotros, "no estaría por demás adivinar lo que realmente quiere decir".

Naturalmente yo, como todos nosotros me quedé sin entender el sentido de su cartel escrito con lápiz azul y fijado en la puerta. ¿Qué quería decir el Dr. Atl con aquello de que también con ladrillos se hace la revolución? ¿Que la revolución se hace a ladrillazos también o que la revolución es construcción, es edificación, es arquitectura? Y dicho todo esto en una escuela de arquitectura, la cosa parecía - aclarar el significado. Después esa misma noche y noches subsiguientes el Dr. Atl hizo una defensa apasionada del arte monumental, de la vuelta, en condiciones conceptuales y técnicas nuevas a la gran pintura del pasado. Se dedicó a hacer sarcasmos muy hirientes contra los métodos de enseñanza existentes hasta ese momento en la escuela. Se burló del sistema Pillet, de la copia del yeso, del desnudo al natural con "posturitas amaneradas", en fin, con una voz y un estilo oratorio dannunziano, marcó de hecho un programa que implícitamente tenía que conducir las mentes de los jóvenes de entonces hacia el muralismo." (68)

A pesar de que la conferencia oficial de Cuernavaca entre constitucionistas y zapatistas fue el 29 de agosto de 1914, el Dr. Atl afirma que tuvo contactos personales con Emiliano Zapata ese mismo mes. "Entre el 23 y 24 entrevisté a Zapata en la iglesia de S. Francisco, situada en las laderas del Ajusco." (69) A su vez, Antonio Luna Arroyo escribe: "...tres días de andar a pié en medio de una lluvia menuda y pertinaz para encontrar al caudillo en el Estado de Morelos. Si la presencia del Dr. Atl fue sensacional en las antecámaras presidenciales, en la iglesia de S. Francisco, donde estaba acuartelado Zapata con su Estado Mayor y gran cantidad de tropas, fue todavía más teatral. Se quería fusilarlo inmediatamente, pero Zapata intervino y dijo que era muy justo que el señor procurara evitar más derramamiento de sangre y estudiar la forma de llegar a un acuerdo entre ambos grupos y facciones. Se redactó un acta -en la que intervino personalmente el caudillo suriano- modelo de precaución y de buena letra, porque Zapata escribía con una letra admirable, y una vez que fue leída y aprobada, el caudillo del sur, que presidía aquella junta improvisada, se levantó, llamó al Doctor aparte y le dijo:

- Usted es el único enviado del carrancismo que me da la impresión de ser un hombre sincero, a pesar de que no tengo más que unas cuantas horas de conocerlo. Y lo llevó al templete del altar mayor, detrás del cual el hombre audaz y el líder agrarista tuvieron una larguísima conversación. Dice el Dr. Atl que le sorprendió el buen sentido del jefe suriano y sus intenciones íntimas, que desgraciadamente fueron siempre obstaculizadas por la gente que lo acompañaba y por la de Carranza y Obregón." (70)

En este párrafo notamos un claro intento de disminuir responsabilidades, achacando el fracaso de dichas pláticas no a los jefes, sino a sus comparsas, para no menguar los supuestos méritos de dichos héroes. Superficialmente, sin considerar que no era posible llegar a ningún compromiso entre personajes con puntos de vista tan opuestos como lo eran los de las facciones zapatistas y carrancistas, concluye Luna Arroyo diciendo "El arreglo establecido en la iglesia de S. Francisco no llegó a realizarse entre ambos partidos por

intrigas de gentes de uno y otro bando." (71)

Después de estas supuestas tentativas sinceras por unificar esas dos fuerzas, sin mayores cuestionamientos, el Dr. Atl organiza la Casa del Obrero Mundial y los Batallones Rojos con los obreros de las fábricas de Atlixco, Puebla y Orizaba y los tranviarios de la ciudad de México, arrojándolos contra las tropas zapatistas. Este hecho se manifestará a la postre, como el elemento decisivo de la derrota definitiva de Emiliano Zapata.

Zapata ocupa la capital en noviembre de 1914, la abandona y vuelve de nuevo el 11 de marzo de 1915. Cuando Francisco Villa la ocupó, Atl acompañó a Carranza a Veracruz y "en Orizaba fundó un nuevo órgano, La Vanguardia y organizó la confederación revolucionaria, integrada por diez militares y diez civiles, entre los cuales figuraban el general Obregón, el general Hill, Jesús Urueta, Luis Cabrera y Rafael Zubarán Capmany. Esta agrupación tuvo una influencia importante en la nueva organización política del país, pero fue disuelta por el Primer Jefe cuando había adquirido un preponderancia considerable." (72)

"Con estudiantes (entre los que se contaba Siqueiros) formó grupos de propagandistas que fundaron periódicos murales en Guadalajara, - Hermosillo, Tampico, Mérida. Atl hacía los máximos esfuerzos por darle mayor contenido ideológico a la lucha popular." (73)

En un manuscrito posterior, Atl, sin profundizar demasiado sobre estos hechos y sobre su actuación en este período dice: "Comprendí - que lo primero que había que hacer era unificar los esfuerzos de los grandes grupos revolucionarios, el zapatismo y el constitucionalismo y fomentar la organización del proletariado nacional ... Las avanzadas de las huestes (de Zapata) se encontraban cerca de la ciudad de México. Las atravecé y llegué al campamento del jefe suriano. Largas discusiones reticentes al principio y muy cordiales al final. Zapata convino en unirse al constitucionalismo bajo ciertas condiciones. Comunicué su decisión al Primer Jefe. Tres de sus consejeros deshicieron mis gestiones y el zapatismo siguió su desarrollo ais-

ladamente.

En cambio, mi labor entre los trabajadores, especialmente en la Casa del Obrero Mundial, obtuvo resultados que sobrepasaron mis propios deseos, mi propio programa." (74)

Al constatar Atl que la posición de Carranza no era lo bastante flexible como para garantizar ciertos avances reivindicativos de los trabajadores, a quienes debía en gran parte su triunfo sobre Zapata y Villa, Atl se separa de modo bastante notorio del Primer Jefe." En 1917 se produce el rompimiento entre Carranza y el Drl Atl. Fue cerrado el periódico Acción Mundial (1916-1917), los trabajadores encarcelados, y su director salió desterrado hacia Los Angeles, California. Ahí funda el periódico Sonora." (75)

Regresa clandestinamente, evitando ser fusilado en Mazatlán por el general Iturbe. De allí continúa a Manzanillo en barco y después a Guadalajara, en donde el comandante militar también lo debió de haber hecho pasar por las armas, pero el pintor se adelanta y llega a México para ponerse de nuevo al servicio de Carranza, que se preparaba para abandonar definitivamente la capital. (76)

Su biógrafo dice: "Los incidentes surgidos entre Carranza y Obregón transtornaron por completo la política del país y el aguerrido pintor, fiel a sus principios y a las condiciones del momento -siempre escoge al perdidoso-, se colocó nuevamente del lado de Carranza y para ser más consecuente con su mala fortuna política, la emprendió desde California -vía Mazatlán- para ponerse a las órdenes del Primer Jefe. Esto, naturalmente, disgustó mucho al general Obregón y la vieja amistad entre nuestro pintor y el caudillo sonorenses, se rompió, al grado de que Obregón solía decir: "no lo mando fusilar por el recuerdo de su agradable amistad y por el cariño que siempre le han tenido todas las gentes de mi casa." (77)

Acompaña pues a Carranza en su retirada en ferrocarril hasta Tlaxcalantongo. Allí es tomado prisionero, llevado a Ometuzco, después a la cárcel de Tlatelolco de donde se logra evadir gracias a la ayuda de uno de los carceleros; y después vagó sin rumbo por la ciudad,

hasta que encontró a Ángel, uno de los obreros enrolados por él en los Batallones Rojos, quien lo hospedó en el exconvento de la Merced. Después acudió a Rafael Loera y Chávez, quien le dió dinero para comprarse ropa. (78)

Su biógrafo escribe: "Todos sus amigos le volvieron las espaldas, con excepción de Rafael Loera y Chávez, impresor y Rafael Zubarán Capmany, político carrancista reinvidicado. Nadie se dignaba saludarlo en la calle, ni mucho menos impartirle ayuda. No desdeñaban al hombre andrajoso, temían al rebelde que había osado pronunciarse primero contra Carranza y luego contra Obregón. A su regreso a la capital, atrevidamente fue a visitar al caudillo sonoreño, acto imprudente y estéril, pues los ánimos se exaltaron y la entrevista estuvo a punto de terminar en una balacera con la muerte casi segura de nuestro personaje. En estos días también pudo lograr volver a la prensa, publicar su primer artículo en El Universal dirigido contra Obregón que estaba en el poder." (79)

Según Raquel Tibol, en 1920, por orden gubernamental es nombrado en cargo del exconvento de la Merced, y responsable de su conservación, (80) Esa será una de sus casas, en la que pasará varios años. De esa etapa, su amigo Carlos Pellicer escribe: "Cuando habitó en lo que queda del ex-convento de la Merced, estudió y dirigió la reconstrucción de la hermosa escalera y sufragó los gastos, nunca supimos cómo." (81) Tal vez ignoraba el poeta que Atl contó con un presupuesto oficial para reparar el convento, aunque el propio Atl no mencione dicha reparación al lado de otras que efectuó.

Cuando su antiguo compañero del Instituto de Ciencias de Aguascalientes, Alberto J. Pani, Secretario de Relaciones Exteriores, le encomienda en 1921 el catálogo de su colección de arte, Atl tiene la oportunidad de volver de nuevo a la notoriedad. El pintor escribe: "Dada la posición oficial y la personalidad del coleccionista, así como la clase de mi labor, enteramente ajena a la política, el contacto social con el viejo amigo me permitió volver a la circulación humana ... Mis antiguos amigos de la Revolución, generales, políticos y mercaderes enriquecidos me abrieron las puertas de sus casas

y de las cantinas ." (82)

Igualmente en ese año 1921 se publican Las Sinfonías del Popocatepetl, (83) vive un tórrido romance con Carmen Mondragón y prepara y publica la primera edición de Las Artes Populares en México, (84) - bajo los auspicios de Alberto J. Pani.

Por varios años el Dr. Atl animó iniciativas en favor de las artesanías mexicanas. Existe un manuscrito de Atl titulado Historia del Comité Nacional de las Artes Populares, que lleva como leyenda introductoria las siguientes líneas: "La historia suscita del comité puede resumirse así: el esfuerzo individual para proteger y ayudar a las industrias vernáculas comprendido y ayudado por el gobierno y destruido por el mismo gobierno." (85)

En ese estudio, los puntos más sobresalientes de los desarrollados por Atl son los siguientes:

1.- En 1920: aceptación por parte de Obregón de la Exposición de Artes Populares, cuidada por Jorge Enciso y Roberto Montenegro, y la fundación al clausurarse ésta, del Comité Nacional de Artes Populares.

2.- La primera edición de Las Artes Populares en México en 1921, edición que se agota rápidamente y la aparición de la segunda edición en 1922, despertando el interés mundial.

3.- El intento de asistir a la Feria Internacional de Praga de 1927, frustrado por la oposición del Secretario Morones.

4.- La subvención el 1929, de 310,000 pesos otorgada por Emilio Portes Gil, con la cual se debían cubrir los siguientes rubros: a) la organización de cooperativas en Puebla, Oaxaca, Jalisco, Guerrero, México y Tlaxcala; b) la creación del Mercado Central de Artes Populares en la Merced; c) la organización de exposiciones internacionales y d) las publicaciones.

De esos 310,000 pesos, 110,000 estaban destinados a la reparación del ex convento y a su organización como mercado, mientras que los 200,000 restantes para las exposiciones, la organización de coopera

tivas y los gastos de funcionamiento. De la cifra inicial destinada al exconvento, sólo se gastaron \$ 70,000, faltándole a éste el piso de corredores y patio, los muros y el cúbico de la escalera.

Después, esos fondos pasaron a depender de las Secretarías de Industria y de la de Comunicaciones. Por disposición de Luis G. León, Secretario de Industria, el comité se transforma en cooperativa y los fondos de que disponía en exclusividad debieron ser compartidos con otro tipo de sociedades cooperativas.

5.- El fracaso de las exposiciones de S. Antonio, Texas, en Sta. Bárbara, California, en Estocolmo y en Berlín por trabas burocráticas.

6.- La disolución, el 31 de diciembre de 1931 de la Cooperativa Nacional de Artes Populares. (86)

Para liquidar las existencias de esa cooperativa, al no poder abrirse el Mercado Central de Artes Populares en el exconvento de la Merced, se vendían en el Mercado de Manufacturas Populares, pequeño local abierto en el número siete de la Av. S. Juan de Letrán. Funcionaba como gerente del mismo Carlos Sánchez Pontón. Atl hizo un volante con estencil en gris, magenta y negro en el que se lee: "Antes de abrir el Mercado de Artes Populares en el exconvento de la Merced, hacemos una pequeña experiencia estableciendo un pequeño en la calle de S. Juan de Letrán." (87)

Resultan pues equivocadas las aceveraciones de Antonio Luna Arroyo, quien escribe: "... Se iba a transformar el edificio en un verdadero mercado de artes populares. Esta reforma se llevó a cabo en sus partes esenciales. Se adquirieron objetos bellos de todos los lugares de la República y se organizaron exposiciones al extranjero, entre las cuales se cuentan en Europa la de Suecia, la de Alemania, la de Francia y en Estados Unidos la de Nueva York, Los Angeles y S. Diego." (88) Sólo para esta última reconoce el biógrafo impedimentos definitivos de la burocracia, pareciendo hacer creer que todas las demás sí se efectuaron.

El 20 de octubre de 1936, todavía Atl escribe sobre las funciones

del Mercado Central de Artes Populares: "El gran patio y los corredores se convertirán en el centro turístico más importante de la capital y será posible que pequeños productores vendan directamente al público en vez de pasar por las horcas caudinas de los comerciantes extranjeros." (89)

Y todavía en carta del 20 de junio de 1940 a Agustín Velázquez Chávez, le da cuentas de los seiscientos pesos gastados en viajes, compras y fotografías y le pide los cuatrocientos restantes para completar el material previsto para una nueva edición de las Artes Populares en México.

Entre las "locuras" máximas de Atl que su biógrafo menciona y que a nosotros no nos parece tal, está la de convertir el Bosque de Chapultepec en museo. Era consecuente para un pintor que combatía los museos y las academias en cuanto refugios de conservadurismo, el hecho de que haya sugerido que los espacios abiertos de ese gran parque fueran ornados con obras, puestas sin peana alguna, al alcance de todos. Luna Arroyo de esto escribe: "Lo secundaba otra vez el Ing. Alberto J. Pani y ambos tuvieron el más rotundo de los fracasos, - pues lo único que lograron fue que se llevaran 6 o 7 esculturas italianas a adornar una de las plazoletas del bosque." (90)

Respecto a la planificación de la ciudad de México, derivación consecuente de los utópicos planes de la ciudad ideal, vemos que en realidad progresó bastante, si atendemos a los hechos que menciona el propio Atl. Dicho progreso se debió en parte al apoyo recibido por Emilio Portes Gil, cuando era Presidente de la República. Se fundó una compañía -La Planificadora S.A.- de la que eran los principales directivos el propio Atl y Fernando Galván. Llegó a contar, al menos nominalmente, con la cooperación de los Ferrocarriles, de la Secretaría de Hacienda, de la Cfa. General Electric y de las Finanzas de la casa Blair & Co. de Nueva York.

Hacia 1930 el proyecto aparecía bastante sensato, aunque un poco - prematuro para la época; constaba de "una estación central para pasajeros en el antiguo palacio legislativo, rodeada de un gran centro

cívico compuesto de almacenes para comercio, salas de exposiciones y bibliotecas; una estación central de carga en los terrenos de la Hacienda de Guadalupe, rodeada también de una nueva ciudad obrera con capacidad para 15 000 habitantes; calzadas con nuevas avenidas y apertura de calles; creación de un gran museo con biblioteca naturalista en los terrenos de la ciudadela." (91)

Las trabas burocráticas fueron nuevamente uno de los motivos achacados por Atl, de que ese proyecto no fraguara y así "la capital de la República perdió la única ocasión que tenía de transformarse en una ciudad de primer orden." (92)

En un manuscrito posterior de Atl, intitulado: Planificación urbana, un antecedente importante y una proposición lógica, recuerda dicho fracaso y analiza sus causas, para después concluir diciendo: "Lo primero que se necesita para solucionar los múltiples y complicados problemas de la capital es un dictador ... Napoleón III y el Barón de Hausmann pasaron por encima de los convencionalismos que vulgarmente se llaman leyes, destriparon la vieja Lutecia, sistematizaron su circulación y la convirtieron en la dama más elegante del mundo ... Uruchurtu sería una conjunción de Napoleón III y del Barón de Hausmann, es decir, el salvador de la capital de la República." (93)

Otra de las iniciativas de Atl de la que no podemos aventurarnos a juzgar sobre su seriedad o no, se vino abajo en 1936 cuando se abandonaron los minerales de Angustias y Peras, en el Estado de Oaxaca, y poco después también, el de Cerro Colorado. Esa determinación fue tomada después de la visita que Lázaro Cárdenas hizo al mineral en compañía del pintor. Su biógrafo escribe: "Ciertas personas, de las muchas incompetentes que los rodeaban, había informado a la Secretaría de Hacienda que Cerro Colorado no tenía importancia y que el dinero gastado debía considerarse perdido." (94)

El año de 1921 estuvo marcado por el fulgurante romance de Gerardo Murillo con Carmen Mondragón. El uno cambió su nombre por Atl y la otra por el también náhuatl, de Nahuí Olin. Esta mujer colaborará con algún material para ilustrar el libro de Las Artes Populares

en México.

El Dr. Atl no era ya ningún jovencito, sino un hombre de 45 años y la amante no era ya una espiritual adolescente, sino una persona - sensual en extremo. "Su diario señala una fecha con mayúsculas y - con tinta roja. Esa fecha es el 27 de julio de 1921, y es ese día - en que conoce a Nahui Olin, el amor más intenso y terrible que ha vivido en su vida." (95)

Murillo, en el prólogo de una antología poética de Carmen Mondragón escribe metafóricamente de ella:

"Nahui Olin
Fulgor vertiginoso
Radiación destructora de la muerte
Ansia luminosa de mayor esplendor
Desesperación de mayor vida
Hoguera en cuyo centro vibra la llamarada azul
de tu más vivo deseo
Inquietud ardiente
Flama suavemente coronada de aureo resplandor
Fulguración en cuya lumbre la conciencia se precipitó
como un planeta desorbitado en el fuego de un sol.
Es tu nombre el más grandioso símbolo de
las cosmogonías,
Es tu boca la más hermosa de todas las bocas
Son tus ojos dos abismos abiertos entre el polvo
sideral -anillos de una nebulosa através de los cuales
se miran los abismos del caos.
Gloria ardiente es tu cuerpo y es tu pensamiento una
rotación que conmueve el universo
e ilumina mi corazón." (96)

La mujer por su parte le escribía: ... "Atl, te ofrezco mi cabeza para que sirva de escabel a tus pies o de escalón a tu gloria. Eres Dios -ámame como Dios- ámame como todos los dioses juntos, no, ámame como tu sabes amar.

Haz pedazos mi corazón -juega con él cual un niño con su juguete-, rásgalo sin piedad, ¡Oh, divino amor!" (97)

En una serie de poesías bastante convencionales de Atl, publicadas en 1959, el amante escribe de la boca de la amada:

"Espesa miel de panal
pulpa jugosa

de la roja fruta del nopal
 boca sensual
 purpúreo abismo
 donde llamean todas las hogueras
 del pecado mortal
 boca que se abre
 al calor del deseo
 como la rosa al sol
 boca que sonríe
 bajo el centelleo de tus ojos
 claros y hechiceros;
 aurora que se asoma
 bajo el parpadeo
 de los luceros
 manjar puesto en el altar
 de tu cuerpo ... " (98)

Y sobre su relación con Carmen Mondragón publicó también:

"Carmen
 Mitológica serpiente
 siniestra y emplumada
 enredada
 en el árbol del Bien y del Mal.
 De rama en rama haces saltar
 hasta tus fauces abismales
 mi consciencia sin ojos
 y los despojos de mi voluntad." (99)

El mismo Gerardo Murillo, sin duda con más posibilidades para la -
 prosa que para el verso escribe sobre su pasión saciada por tan -
 excepcional mujer: "¡Noche fugaz y eterna en que todo mi ser se -
 apretó contra tu ser, en que todo tu ser se abrió ante mi furia y
 se volcó sobre mí y me envolvió de lujurias ... ¡Cuántas noches así
 se han seguido, llenas de sollozos y de aullidos, de caricias y de
 lágrimas de placer! Noches sin fin y sin principios en que la virgen
 furiosa que había siempre soñado en el amor se derramó sobre mí con
 voluptuosidades perversas. Ahora nos pertenecemos y nada existe fue-
 ra de nosotros. Mi vieja morada ensombrecida por las virtudes de -
 mis antepasados se ha iluminado con los fulgores de la pasión. Nada
 nos estorba, ni los amigos, ni los prejuicios, ella ha venido a vi-
 vir a mi propia casa y de ha reído del mundo y de su marido." (100)

De dicha relación tan intensa, en la que el Dr. Atl le enseñó a -
 Carmen a pintar y a escribir, también podemos entrever los vicios

que finalmente terminaron con ella.

De Guadalupe Marín y de Carmen Mondragón, ambas retratadas por Diego Rivera en el parainfo del Anfiteatro Bolívar, Siqueiros escribe: "Sus escándalos marcaron toda una época, una época de bohemia empistolada y agresiva muy sui generis." (101)

Efectivamente, "si el Dr. Atl hablaba con su secretaria, Nahui Olin hacía una escena; si el artista conversaba con un compañero de oficio o con un amigo, otra escena de celos, acompañada del calificativo que traducido al lenguaje decente es "eres un invertido". Si el pintor se ponía a trabajar, malo, no le hacía caso; en fin, si el político del pincel salía de casa, seguramente la abandonaba para enganarla con un hombre o con una mujer ... Así las cosas, el amor se fue convirtiendo en una carga y la vida común en una tragedia." (102)

Era bastante claro que esa situación tenía algo especial, no era un romance común, pues ambos no se contentaban con las formas ordinarias de convivencia y de comunicación, ya que mantuvieron en la alternancia de su trato y de su correspondencia -de cierta altura por cierto- una tensión pasional excepcional.

El moralista biógrafo de Atl dice: "Las cartas anteriores, de las que se han suprimido algunos párrafos que podrían parecer obscenos, están entresacadas de más de doscientas contenidas en distintos paquetes y revelan un temperamento sensual lleno de ardimiento y una exacerbación mental desarrollada constantemente fuera de la violencia de los actos sexuales. Abarca un período aproximado de un año y cinco meses en que la pasión de ella -y la del artista seguramente- fueron in crescendo en el lecho amoroso, en la vida de todos los días y en las cartas. Las que preceden a esta nota son secreción cerebral de un denuedo sexual inextinguible." (103)

El epílogo de esa pasión se nos relata así: "Cuando se encontraban en algún lugar público ese sitio se convertía en un escenario de carpa. Su violencia no tenía límites y la gente que los rodeaba

intervenía para calmarla. Otras veces era la policía. Sus vidas eran el escándalo máximo de la ciudad." (104)

Ya para entonces, era otro el tono de las misivas, por ejemplo: "Te mueres de rabia porque Carmen es la ambición de todos los jóvenes bien de México. Tengo ya mi novio que es un cantor italiano de ópera y no te necesito a tí. Nahui Olin." (105)

Luna Arroyo comenta al respecto: "La verdad es que Nahui siguió siendo bella y atractiva muchos años después. Verbigratia: en los años 1928-29 el periódico Ovaciones publicó en sus portadas desnudos artísticos de ella. Más tarde, el artista Matías Santoyo, de la Sociedad Rosacruz y miembro de la Orden del Acuierium enamoró insistentemente a la señora Mondragón, iniciándose un nuevo romance público de gran pasión." (106)

La última anécdota de los ex-amantes sucedió así: "Años después nuestro personaje se encontró deshecha a Nahui Olin en la calle de S. Juan de Letrán. Ella dijo que iba a visitar a su despacho al señor licenciado don Franco Carreño. Por el recuerdo de sus amores la llevó a su estudio y le regaló dos de sus cuadros y le entregó dos muy bellos de los que era autora Nahui Olin que el mismo autor conservaba. Días después volvió por sus pies Nahui a venderle sus cuadros al pintor, pues decía que nadie se los quería comprar. El personaje de este relato aceptó la oferta y le pagó quinientos pesos por cada uno de los cuadros de Nahui y doscientos por cada uno de los suyos. Pero ¡cuál sería la sorpresa del caritativo ex-amante! que al día siguiente se presentó la misma señora con dos policías y el delegado de la demarcación para que levantaran un acta sobre los cuadros que él le había "robado". Y el Dr. Atl pagó otra vez ... Fue la última vez que ayudó a la serpiente de los ojos verdes." (107)

"Pasaron los años y no sabemos si la decepción, la vida agitada o la pobreza acabaron con la extraordinaria belleza de Nahui Olin...

Una vez el imaginativo doctor recibió la visita de un imprudente amigo que fue a venderle fotografías de bellos desnudos de Nahui Olin, agregando que la propia interesada se dedicaba a venderlas; y el artista lo despidió, diciendo, con adjetivos violentos, que esa

historia era historia antigua de su vida: su época negra." (108)

El biógrafo de Atl señala finalmente que hacia 1950, Carmen Mondragón daba clases de dibujo en una escuela primaria vespertina. (109)

Muchas mujeres frecuentaban el exconvento de la Merced y de sus posibles relaciones amorosas Atl escribe a su biógrafo: "Me privo, muy a mi pesar, de escribir sobre los amores del Dr. Atl, porque no me toca a mí hablar de esas cosas -pregúntenselas a las mujeres." (110)

Muy extraña debía resultar para la época y para el barrio la vida - que llevaba la gente que vivía o frecuentaba el exconvento de la Merced, a pesar de lo cual "de 1936 a 1937 el revolucionario de bolsillo abandonó estratégicamente el Claustro de la Merced y se cambió a una casa muy grande en las calles de Cuauhtemotzin, en donde se convirtió en protector, amigo y casi hermano de todas las "viejas" que en aquella época vendían su amor por la calle. Aquí no tuvo estudio de pintura." (111)

En una entrevista concedida el mismo año de su muerte, declara con humor a los 88 años de edad: "Soy soltero, soy feliz, el hombre solo ... como dice el dicho "el buey solo bien de lame" y otras cosas que no puedo decir ... Mi vida privada, francamente no es publicable, está vedada por la Iglesia y por la sociedad." (112)

En otro lado había manifestado lo siguiente: "Sólo hay una cosa más grande que el amor, el no amar. Desgraciado del hombre que ama a una mujer más de una hora. Prolongar el placer es destruirlo. El hombre que se casa es un imbécil elevado a la categoría de héroe." (113)

La vida era bastante alegre por lo demás, en el exconvento, pues había banquetes cotidianos que se servían en el patio o en los corredores. Hubo para cinco o seis o hasta para cien comensales. Los invitados cooperaban con algunas cosas, por ejemplo, el escultor Ponzanelli con vino, el amigo apellidado Quiróz con queso, el compadre de Apan, don Gumersindo, con pulque, la señora Pearson, con mermelada de naranja y el dueño del restaurant Roma, Agapito Croce, coope-

peró con tres barriles de Frascati y de vino de Castel Gandolfo. (114) El Dr. Atl era magnífico cocinero, como concuerdan todos los testimonios de sus amigos. Su biógrafo dice que tenía guardados en cajones numerosos recetarios de cocina, (115) y a él le escribe el propio Atl con motivo de la publicación de la segunda edición de la biografía, prometiéndole un capítulo que "contendrá un juicio breve sobre la importancia de la cocina, lo que significa el arte de comer y los resultados que puede acarrear el arte de no comer, que también es muy importante. A continuación vendrán algunas recetas de diverso carácter, sobre platillos fantásticos de tan reales que son y algunas otras que podrán ser aprovechadas por las más modestas amas de casa. (116)

Atl, como buen siberita, decía respecto de la culinaria: "las gentes que no han guisado por puro gusto; aquellas que ignoran el arte de combinar los elementos crudos para convertirlos en manjares exquisitos; aquellas otras que tienen mala digestión no podrán comprender nunca que el cocinar y el comer son un arte excelso y un placer inefable del que se puede disfrutar cotidianamente. Ese placer no es privilegio de la riqueza, pero sí del talento. Se extiende a todos los hombres, a todos los lugares, hasta los más humildes y los más pobres, con tal de que tengan el sentido del gusto y un buen estómago." (117)

A pesar del bullicio y de los jolgorios que se daban con tanta frecuencia en el exconvento, más tarde, Atl reflexionará de otro modo sobre esa despreocupada época: "Los años pasados en el convento fueron una fiesta dionisiaca y nada más ¿Cómo no había de sentirme hastiado?" (118)

Sin que se pretenda que haya habido un cambio radical en el modo de vida de Gerardo Murillo, sí notamos que poco a poco se van alternando otras actividades mucho más serias, como son, al menos teóricamente, sus publicaciones. Así, en 1926 aparecen Las Iglesias de México; en 1930 los Cuentos Bárbaros; en 1933, 1936 y 1941 respectivamente los tres volúmenes de los Cuentos de todos colores; en 1935

aparece su novela Un hombre más allá del universo; mientras que dos años antes había publicado su ensayo El Paisaje y en 1938 su otra novela El Padre Eterno, Satanás y Juanito García. Entre esta cronología de publicaciones se deben intercalar los libros, folletos y panfletos pronazis y profascistas, desde el primero La defensa de Italia en México de 1936, hasta el último que registramos: Los judíos sobre América que data de 1942.

Además de todo esto no podemos precisar otros datos sobre la novela De la vida alegre y peligrosa, en preparación hacia 1952, (119) las otras tres novelas que menciona Raquel Tibol: Seis ráfagas en la noche, El elogio del suicidio y La ciudad miserable y confiada (120) y los otros relatos que sin mayor precisión cita la revista Tiempo: Las cuatro hermanas, El hombre que fracasó y Noche en la ciudad (121)

Junto a estas obras, publica otras de distinto tipo, sobre actividades que le interesaban, como las de carácter geológico y mineral sin abandonar por demasiado tiempo la pintura y el dibujo. Así, en 1943 se va a vivir a las inmediaciones del Parícutín, en donde dibuja, pinta y escribe sobre el volcán, regalando después a la Nación una parte de esa producción.

Anteriormente la seria enfermedad del aparato digestivo que mencionamos, sería el pretendido tracoma, que le llevó casi a la ceguera por haberse bañado en el Nilo, enfermedad que fue atendida con operaciones y lavados por el Dr. Urrutia, según dice su biógrafo. (122)

Podemos pensar de manera general, que Gerardo Murillo contó con una excelente salud, la cual menguó un número ínfimo de veces, a pesar de las imprudencias que cometía el pintor. Por ejemplo la que sigue: "Durante cuatro semanas -afirma con orgullo- anduve en un lodazal helado sin quitarme las botas. En otra ocasión estaba tan emocionado pintando diversos aspectos del cráter del Popocatepetl, al que vigilaba día y noche, que pasaron dos meses sin que me cambiara zapatos. Al cabo de los años, estos excesos fatalmente habrían de producirme trastornos circulatorios." (123)

Si fuera verdad lo que declaró en su última entrevista, viajó a París en 1948. "Después de mi estancia de un año en París me vino una serie de choques nerviosos. Un día tuve un colapso muy fuerte y el Dr. Palacios Macedo, que por casualidad llegó a casa, me dijo "usted se está muriendo", me llevó ¡Oh contrariedad! a una maternidad. Yo creí que iba a tener un niño, pero no. Me cortaron una pierna; salí sin niño y sin pierna." (124)

Debió ser un golpe bastante rudo el hecho de la amputación de su pierna derecha, a causa de una tromboangueítis obliterante, ya que era él tan inquieto y tan independiente. A partir de ese año, 1949, hubiera parecido que se le negaba toda movilidad, pero no, con un gran optimismo dijo a Alfredo Cardona Peña lo siguiente: "Desde que me operaron empecé a escribir una novela -Gente profana en el convento- que me llevó tres meses. No tengo más programa que trabajar y seguir trabajando. En verdad que me han hecho un gran servicio cortándome la pata, porque me han fijado en un sitio que necesitaba para seguir trabajando." (125)

Atl declaró en 1949 a la revista Tiempo: "Trabajar, trabajar, pintar, escribir y si es posible, -si encuentro una pierna artificial muy buena- arar, también arar." (126)

Carlos Pellicer escribe de esa etapa: "De tanto andar sobre la nueva piel de esa tierra, algo entró por un rasguño en el pié derecho y con el tiempo el artista y vulcanólogo perdió toda la pierna derecha. Ni así dejó de andar: con las muletas, en silla de ruedas y en su automóvil, nos daba cuenta de muchas cosas. Así, todavía volvió por unas horas al Popocatepetl." (127)

En 1953 se traslada por algún tiempo a Pihuamo, para la fundación de Olinka, aunque en realidad solamente se haya inaugurado una escuela a la que se le impuso el nombre del pintor. (128)

Además de seguir viajando por el país después de la amputación de la pierna, de resultar exactos los datos de una carta de Atl a su amiga Laura Santos Galindo, -a quien también animó a pintar- el Dr.

Atl habría hecho otro viaje a París, desde donde escribió dicha misiva el 20 de mayo de 1952. (129)

Respecto de las exposiciones su biógrafo escribe: "Las exposiciones son innumerables y se realizan en todas partes, durante largos años. Una muy importante se llevó a cabo en París, en la casa número 18 de la Place de la Madeleine, otra en Roma y una última en Munich, Alemania en 1913. En ésta, todos los cuadros estaban pintados a la petroresina. El éxito fue magnífico y Atl salió de esa exposición con los títulos de reformador de la técnica pictórica y con el de ser un gran paisajista. A principios de 1914, en su taller de la Rue de la Gaîté, reunió una colección de dibujos y cuadros pintados con atlcolors para hacer una exposición dedicada exclusivamente a los artistas. En México se sucedieron año tras año en 1914, 1915 y 1916, entre un mitin político y una balacera revolucionaria. Después de la revolución y el exilio, con un intervalo de tres o cuatro años, las exposiciones continuaron hasta 1942, pero ninguna tuvo la importancia de la que se efectuó en el Convento de la Merced en 1933." (130)

Atl, en 1920 había realizado otra en ese mismo lugar, de la que exageradamente escribió lo siguiente: "Colocado el convento en el centro del mercado más importante de la ciudad, pasan forzosamente frente a sus muros decenas de millares de gentes que van a surtirse de toda clase de comestibles, y cuando aquel inmenso gentío vió abierto el gran portón en cuyo centro había un rótulo que decía: "Exposición de pinturas. Admire los paisajes de México. Entrada libre", se derramó como un torrente por los corredores y el patio. Cinco a seis mil personas diarias, durante un mes, posaron sus ojos sobre mis obras. El 90% de los visitantes era gente del pueblo o de la clase media, que no sabían una palabra de pintura o de dibujo, pero que poseían en su mayoría un gran espíritu de observación y un firme sentido común." (131)

Regresemos a la exposición de 1933 en el exconvento. Allí se mostraron 11 acuarelas, 4 óleos, 4 atlcolors, 20 acqua-resinas, un

fresco y cien dibujos. Su biógrafo concluye diciendo: "Fuera de las obras exhibidas en los corredores, muchas fueron expuestas en el patio mismo y a pleno sol y entre las arquerías del grande y magnífico patio del Convento de la Merced; aquellas obras vivísimas habían hecho nacer un fantástico jardín en medio de las ruinas ... Fue como el punto final de una gran trayectoria que el artista había empezado en México en 1904, señalando rumbos revolucionarios." (132)

Entre las exposiciones individuales que hemos podido registrar de acuerdo con los catálogos consultados destacan las siguientes: en 1942 en su propio estudio de la calle de Artículo 123; la inaugurada el 14 de septiembre de 1944 en Bellas Artes, que quedó abierta hasta el 15 de octubre de ese mismo año; la de "Valles y Montañas de México", también en Bellas Artes, durante marzo y abril de 1948; la del Parícutín, presentada a finales de 1950 y principios de 1951 también en el Palacio de Bellas Artes y en junio de 1951 en el Museo Michoacano de Morelia; la del Aereopaisaje, efectuada en el Salón de la Plástica Mexicana en 1958 y otra allí mismo en enero de 1960. Póstumas fueron la de la Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México en julio de 1966; la del Instituto Anglo-Mexicano de Cultura en octubre de 1975 y la de la de la Galería del Marqués del Jaral de Berrio, de septiembre a noviembre de 1978.

Atl participó también en numerosas exposiciones colectivas, de las que mencionaremos las siguientes: la del Palacio de Minería en junio de 1925; la de "Los independientes" de 1940; la de "Pintura Jalisciense" de abril de 1944; la de 45 Autorretratos de Pintores Mexicanos", en Bellas Artes, en 1947; la de "Paisajistas Mexicanos Antiguos y Modernos", efectuada en Guadalajara, en marzo de 1951; la de la Galería Proteo, de junio de 1956; la "Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado" convocada por Bellas Artes en 1958; la del Salón de la Plástica Mexicana de diciembre de 1959 y ese mismo año en la Mexican Art Gallery de S. Antonio Texas; en Bogotá en octubre de 1961; la de "Pintura Mexicana del Siglo XX" en Puebla en 1962 y de forma póstuma, la de "Cincuenta años de Pintura Mexicana" de octubre de 1976.

Entre las distinciones acordadas a sus obras mencionamos la medalla

de plata que recibió en el Salón de París de 1900 por su conocido autorretrato al pastel y el máximo galardón en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado por su aereopaisaje "cuyo tema central era la sierra nevada con las cumbres del Popocatepetl y del Iztaccíhuatl, la Malinche un poco al este y en la lejanía el Pico de Orizaba que emergían de un mar de nubes." (133)

Sus talleres estuvieron instalados en varias partes de la ciudad, sin olvidar el improvisado refugio en las inmediaciones del Paricutín y las otras guaridas de que se servía en sus permanencias en los volcanes. Su biógrafo menciona los estudios del exconvento de la Merced; el de la torre de la iglesia del exconvento de S. Pedro y S. Pablo; el de la antigua casa de Clausell; el de Artículo 123; uno más en la Villa de Guadalupe, donde por cierto vivió Velasco, a quien parece no haber estimado especialmente; otro en una cueva del pedregal, en un terreno de Luis Barragán, el de la Casa de Cristal en Dr. Lavista, el de la casa de José Queralt, el de Niño Perdido y el de su casa de la calle de Pino. (134)

Gerardo Murillo fue distinguido con el nombramiento para ser miembro del Colegio Nacional, pero después de algún tiempo renunció por considerar del todo impropia su presencia en el seno de semejante organismo. En su carta de renuncia leemos algunas líneas que nos revelen tal cual era su manera de ser: (la renuncia) "...es la consecuencia lógica de mi falta de espíritu de asimilación, de mi vida azarosa, sin finalidades, desorbitada, incapaz de someterse a una disciplina ni a discusiones amables ... Cuando Carranza trató de incorporarme al ejército en 1914 con el grado de general por haber contribuido a reforzar las fuerzas armadas de la Revolución con los Batallones Rojos que yo había formado, rehusé y cuando me quiso nombrar director de la Escuela de Bellas Artes, en pleno período revolucionario, cerré la escuela.

Cree que la alta distinción que se me confería podía borrar, de un golpe, todo mi pasado y convertirme en el planeta de un sistema solar. Cree que mi pierna amputada me obligaría finalmente a adoptar una posición sedente. Cree que era tiempo, después de 75 años de re

tación, de encontrar un punto de atracción que me sistematizara. Mi lema ha sido siempre "no llegues nunca al puerto", lema que podría mejorarse diciendo elegantemente con el adagio latino "navigare est necessit, vivere non est necessit".

El Colegio Nacional era el puerto ideal para que yo hubiese podido anclar, pero ante su magnitud y su positiva seriedad, he sentido el temor de un pobre navegante que en su mísero barquichuelo tratase de atracar en un muelle de New York. Vuelvo al océano." (135)

Con sutileza, haciendo un aparente cumplido, en realidad Atl recobra su libertad haciendo ver a ese organismo gerontocrático, que no se podía identificar su inquietud con las finalidades del todo sesatas del Colegio.

Antonio Luna Arroyo, cuando Atl tenía 70 años lo describía así: "De gran vitalidad aún, de corta figura, de menudos y vivísimos ojos claros, de nariz larga y enérgica, de grandes pabellones de oído, de inquietud juvenil." (136)

En 1959, cuando Atl tenía 84 años, decía de sí mismo lo siguiente: "No es normal que un hombre, a los ochenta y tantos años trabaje, coma, duerma y se lance a colosales empresas como un hombre de treinta, bien dotado, inteligente y audaz." (137)

El Dr. Atl recibió la medalla Belisario Domínguez, como consta en el Diario de Debates del Senado del 2 y 9 de octubre de 1956, en reconocimiento por sus servicios a la patria, en tiempos de paz como en los menos tranquilos. Con este hecho, el Estado reconoció los "servicios" de Atl, aunque algunos de ellos hayan significado el enfrentamiento armado de campesinos y trabajadores, y la derrota y persecución de grandes contingentes de mexicanos que apoyaron a la revolución.

El elogio oficial hecho por Luis I. Rodríguez contenía una larga serie de incongruencias. Se llegó incluso a confundirlo con Saturnino Herrán, ya que en una parte del discurso se dijo sin el mayor empacho: "buscó su naturaleza en el hombre y en el campo, llevó su propio fuego al fuego de los volcanes ... pintó criollas en vez de ma

nolas." (138) Montes y Bradley por su parte, lamenta que muchos artistas no hayan asistido a la condecoración del Dr. Atl por escepismo, ya que solamente estuvieron presentes Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugart. (139)

Tan artificial aparece en esos discursos la figura de Atl, como en esa pieza del poetaastro oficial que trata de retratarlo:

Salutación a Gerardo Murillo

humo
 Remolinos de polvo
 Remolinos de fuego
 Fumarolas
 Relámpagos
 Y árboles calcinados
 Y el avance incontenible
 De la lava.
 Poeta de pinceles
 Paleta y agua
 Espíritu volcánico
 De volcanes
 A tu imagen y semejanza
 Viajero incansable de montañas
 Heredero de ninfas y de musas
 Marcado por los valles y los lagos
 Fundido a veces en la majestuosidad
 y el colorido
 De los cielos azules
 Predicador de zodíacos gloriosos
 De claro social cataclismo
 Labor triptolémica sobre los volcanes
 Sobre los volcanes.
 De los espacios de donde has venido
 De planos curvilíneos
 Cuajados de nebulosas como dices
 De atrás, muy atrás
 Envueltos en masas multicolores
 Y nubes increíbles
 Surgen los soles
 De todos tus paisajes
 A detener al tiempo.
 Y el tiempo dormita
 Sobre los senos de nieve
 Y los volcanes respiran
 Y un cráter melindroso escupe
 Lagunas de ceniza." (140)

En los últimos años de su vida se dedica a pintar a bordo de aviones y helicópteros, y en junio de 1958 lanza un manifiesto: "Un

nuevo género de paisaje: El Aereopaisaje."

Para realizar este tipo de pintura necesitaba de aparatos que únicamente sus amigos le podían proporcionar, como consta en la carta que le envió de la Secretaría de Patrimonio Nacional el 23 de septiembre de 1959, Eduardo Bustamante:

"Querido Amigo: Desde principios de agosto tengo en mi poder original de tu carta del 7 de julio al señor Presidente (López Mateos), quien me la entregó con la recomendación de ponerme en contacto contigo para facilitarte a tu conveniencia y las veces que quieras, el helicóptero que deseas para volar en torno a los volcanes ... El helicóptero que deseas está al servicio de Petróleos Mexicanos, pero su director, -nuestro amigo Pascual- tiene instrucciones del licenciado López Mateos de facilitártelo las veces que lo necesites." (141)

A cambio de estos favores, el pintor estaba obligado a corresponder de alguna manera. Así, en la misma misiva podemos leer lo siguiente: "tengo cuatro semanas de luchar infructuosamente por comunicarme contigo sin lograrlo ¿Es que quieres eludir tu compromiso de tener listo el retrato del señor Carranza para el día de conmemoración del centenario de su nacimiento?" (142)

A pesar de sus muletas, seguía caminando por lugares agrestes y tuvo una caída en la barranca de Oblatos, cerca de Guadalajara, al estar pintando un cuadro para Adolfo López Mateos en junio de 1964.

El 8 de agosto de ese mismo año fue operado de una úlcera en el duodeno en una clínica de la ciudad de México, después de la cual pasó seis días inconsciente. Estando así, lo fueron a visitar López Mateos y Ernesto P. Uruchurtu.

Falleció a las 13.35 horas del día 15 de agosto de 1964, a consecuencia de un paro respiratorio y cardíaco.

A sus funerales asistieron Adolfo López Mateos, Ernesto P. Uruchurtu, Jaime Torres Bodet, Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros, Carlos Pellicer y Nahui Olin entre otros. (143) Fue enterrado en la

Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores.

Algunas semanas antes de morir había vendido a una compañía de tele visión norteamericana una historia de aparecidos (144) y al fallecer dejó varias actividades inconclusas, como nos lo refiere Salvador Echeverría: "Durante la última charla que tuve con él, me dijo que venía a pintar dos paisajes que pensaba regalar al Presidente López Mateos. Me dijo también que proyectaba emprender un viaje a China - para estudiar a los paisajistas de ese país, que fue otro de sus amores. Había estudiado chino y una vez me enseñó novecientos ideogramas que llevaba aprendidos." (145)

Antonio Magaña escribió después de su muerte: "Nadie supo nunca dónde terminaba la verdad y en que punto terminaba el sueño, el mito en la personalidad del Dr. Atl ... Al morir ahora, cargado de gloria y con una pierna de menos, su leyenda se fortalece." (146)

Ya en 1935 Diego Rivera había hecho un retrato hablado de Gerardo Murrillo buen ejemplo de mitificación que reproducimos aquí:

"El Dr. Atl es un hombre de resorte, accionado por toda clase de fuerzas. Si se aplicara un adjetivo literario y desusado se le llamaría protéico; Ramón González de la Serna hubiera dicho tal vez hablando de él, que sería el hombre moderno por excelencia, si no llevase barbas. Las barbas que Atl tiene son su drama, pues sin barbas Atl no conservaría trazas de romanticismo. Y hubiera sido un pintor supernaturalista, de la familia de Hiroshigue, expresándose en maravillosas estampas, dibujos y acuarelas. Sería inmortal en todas las historias del arte. Un geólogo vulcanólogo audaz y sabio, célebre en todas las sociedades científicas del mundo. Un hombre público, poseedor de larga serie de carteras ministeriales en sucesivas administraciones. Hubiera pasado o pasaría por la Presidencia de la República Mexicana siendo el más activo presidente. Hubiera sido el más atractivo y más eficaz hombre de negocios tras la aparición de la personalidad más pintoresca de su tiempo y de su país. Hubiera sido el general de mayor sangre fría, el de más ingeniosas combinaciones personales estratégicas y más cuantiosos fondos de reserva en los bancos internacio-

nales. Gran ocultista, hubiera igualado a Paracelso. Sería el Dr. Atl, botánico, teólogo, fluidoterapeuta, químico, físico, histólogo, enderezaría a los torcidos y resucitaría a los muertos. Mandaría a las fuerzas de la naturaleza, sus extraordinarios aparatos transformarían las energías del tiempo, por modificar el espacio. Don Juan, las listas del Tenorio llenarían apenas una semana de su carnet. Financiero, como exige la casa Morgan, preponderaría la casa Atl. Cocinero, sus fórmulas hubieran hecho olvidar a Vatel y a Brillant Savarin, a causa de una alimentación enteramente nueva la humanidad hubiera cambiado hasta la forma. Periodista, Hearst sería apenas su pequeño subalterno, el trust mundial de la prensa le hubiera dado la corona imperial de la tierra. Pero barbas tiene Atl y su genio múltiple hace de él el hombre más simpático de México, el artista más inteligente del mundo." (147)

Hablando sobre la personalidad de Atl, Enrique F. Gual sin embargo, cree que esa simpatía y sociabilidad sean solamente una apariencia: "Ante el hombre semeja enconcharse, esconder algopreciado con la algarabía del "causeur" brillante, que sólo es una extroversión relativa, diametralmente opuesta a la franca entrega que hace de sí mismo en picachos de águila, solitario, enfrentado a mudos y gigantes modelos ... El Dr. Atl, con su oscuro recogimiento sobre sí mismo disfrazado de exclamaciones, de salidas extemporáneas y travesuras diálecticas, es otro ser ante el Parícutín brotado de la nada. Ahí es donde debieron formarse los sinceros y cósmicos diálogos que no pudo o no quiso entablar con sus semejantes ... Esa afinidad íntima la encuentra en los sobrecogedores organismos de la naturaleza, atormentadores del introvertido que -suprimidas las apariencias- es el gran pintor." (148)

Nosotros no creemos que se trate de dos actitudes excluyentes una de la otra, sino de dos elementos complementarios; su capacidad de vivir lejos de la comunicación humana, ensimismado en la contemplación, alternada con su alegre convivencia junto a los hombres.

Ese continuo sucederse entre introversión y comunicatividad quizá

pueda expresarse con esa frase relativizadora de Atl: "La armonía y la contradicción me han parecido siempre la misma cosa. Cuando la lluvia mojaba mis vestidos, el sol los secaba y cuando el sol quemaba mi cuerpo, la lluvia lo bañaba." (149)

Esa actitud pronta al cambio, ese rehusar enraizarse, ese antisedentismo de Atl fue uno de los impulsos que marcaron tantas posibilidades en su vida, sin negar que le creó igualmente conflictos en una sociedad que tiende a estatizar a los individuos en pro de una creciente especialización de actividades. El mismo decía sobre su despreocupación frente a tantos valores establecidos: "La imprevisión total frente a todos los problemas de la vida, cualquiera que sea su carácter y su importancia es una de las modalidades más visibles del modo de ser de la gente de México, pero entre esas gentes hay un gran número que han convertido esa virtud nacional en un alegre sistema de vivir, y entre ese grupo de elegidos, yo me he considerado como su máximo representante." (150)

Claro está que esa disposición para dejar lo que le ocupaba, lo que los demás consideraban compromisos la podía tener no sin pagar un alto precio; necesitaba una gran entereza y fuerza de voluntad para sobreponerse a todos los miedos e inseguridades en que lo colocaba su libertad. El era consciente de ello, pues escribió: "Si quieres ser tu mismo, desprecia todas las cosas. Mientras menos cosas poseas, serás más poderoso, a condición de que tengas la energía necesaria para imponer tu pensamiento. Cuando tengas un dolor, quévalo sobre el ara de tu voluntad, para que su llamarada ilumine tu camino. Una convicción cualquiera que sea su carácter, es una fuerza que tiene el mismo origen mecánico y la misma acción dinámica que la naturaleza." (151)

Después de todo lo que llevamos visto podemos pensar que la vida de Gerardo Murillo no fue gris o de tonos menores, sino pletórica en muchos aspectos. Sin tratar de mitificarla, debemos reconocer que ella es una de las existencias más brillantes, en diferentes esferas, de los mexicanos de este siglo, a pesar de que él mismo haya escri-

to sencillamente sobre ella lo que sigue:

"He caminado sin reposo toda mi vida por los caminos del mundo, a través de los desiertos, sobre los montes, bajo los follajes espesos y húmedos de las selvas y por las calles intrincadas de las ciudades. Mis piernas se han encajado en mi vientre. Tanto yo he caminado. Pero ahora me reposo. Sentado a la sombra de un árbol, contemplo tranquilamente la ruta sin fin que se extiende hacia atrás y hacia adelante. Pocas cosas he visto durante mi peregrinación: una mujer, pocos hombres, muchas nubes y muchas estrellas en el cielo." (152)

NOTAS

- 1.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Homenaje del pueblo y del gobierno de Jalisco al pintor Gerardo Murillo, "Doctor Atl" en el primer aniversario de su fallecimiento. Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1965. 30p ilus. p.19
- 2.- Ibid p.19-20
- 3.- Dr. Atl. Gentes profanas en el convento. México, Ed. Botas, 1950. 280p.
- 4.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. México, Ed. Cultura, 1952. 250p. p.61
- 5.- Dr. Atl. "Ocho páginas únicas de la autobiografía inconclusa del Dr. Atl." México en la cultura. Suplemento de Novedades 3(829): 1,5. 7 de febrero, 1965.
- 6.- Luna Arroyo, Antonio. Op. cit.
- 7.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." Cuadernos americanos 33(3): 237-249. 1947.
- 8.- Dr. Atl. "Ocho páginas ..." p.1
- 9.- Dr. Atl. Archivo personal. Fondo Atl, Biblioteca Nacional. (sin clasificar)
- 10.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.15
- 11.- Ver dedicatoria de Autorretrato fechado 10-V-59 de la Colección Banamex y Archivo personal del Dr. Atl
- 12.- Citado por Henestrosa, Andrés. "La nota cultural: el Dr. Atl." El Nacional 4a. ép. 3(12,711): 3. 7 ago. 1964.
- 13.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947. p.238
- 14.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.17
- 15.- Ibid p.16
- 16.- Ibid
- 17.- Fernández, Justino. Arte moderno y contemporáneo de México. México, UNAM, 1952. 524p. ilus. p.229
- 18.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.18
- 19.- Ibid
- 20.- Magaña Esquivel, Antonio. "El prodigioso Dr. Atl." El Nacional 4a. ép. 3(12,731): 3. 27 ago. 1964.
- 21.- Tibol, Raquel. Atl, inventor del paisaje. México, Fomento Banamex A.C., 1978./s.p./ (Catálogo de la exposición)

- 22.- Ibid
- 23.- Dr. Atl, pinturas y dibujos. Pról. de Carlos Pellicer. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1954. 138p. ilus. p.7
- 24.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.7-8
- 25.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.110
- 26.- Ibid. p.19
- 27.- Babini, Rosa D. de. Los siglos de la Historia. México, Fondo de Cultura Económica, 1960. 350p. p.178
- 28.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.157
- 29.- Dr. Atl. El paisaje, un ensayo. México /s.e./ 1933. 14p. ilus. p.3
- 30.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.10
- 31.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.71
- 32.- Ver por ejemplo "glaciers" en: Dr. Atl. Las sinfonías del Popocatepetl. México, Ed. México Moderno, 1921. 150p. p.97; y "pendantif" en: Dr. Atl. Cuentos de todos colores. México, Ed. Botas. 1933-1941. 3v. v.2 (1936) 204p. p.107
- 33.- Ver por ejemplo "nevosa" en: Dr. Atl. Las sinfonías del Popocatepetl. p.91; y "ripristinado" en p.121 de la misma obra.
- 34.- Dr. Atl. La defensa de Italia en México. Pról. de Pedro M. Rodríguez. México, Ed. de la Colonia Italiana, 1936. 108p
- 35.- Dr. Atl. Archivo personal
- 36.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.23
- 37.- Citado por Luna Arroyo, Antonio. Ibid
- 38.- Zuno, José Guadalupe. Introducción de la Historia General de la caricatura. Pról. del Dr. Atl. Guadalajara /s.e./ 1959 iv, 72p. ilus. p.iv
- 39.- Orozco, José Clemente. Autobiografía. México, Ediciones Occidente, 1945. 196p. ilus. p.19
- 40.- Dr. Atl. "Ocho páginas ..." p.5
- 41.- Ibid
- 42.- Ibid
- 43.- Dr. Atl. "Carta a Federico Gamboa". México en la cultura. Suplemento de Novedades 3(829): 5, 10. 7 feb 1965. p.5

- 44.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947.
p.241
- 45.- Dr. Atl. "Carta a Federico Gamboa" p.5
- 46.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947.
p.242
- 47.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.161
- 48.- Dr. Atl. "Carta a Federico Gamboa." p.5
- 49.- Ibid p.5, 10
- 50.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p. 34
- 51.- Dr. Atl. "Carta a Federico Gamboa." p.5
- 52.- Tibol, Raquel. Op. cit.
- 53.- Perus, Françoise. Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo. México, Siglo XXI, 1976. 140p p.77
- 54.- Dr. Atl. "Carta a Federico Gamboa." p.10
- 55.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.76-77
- 56.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 57.- Dr. Atl. "Instrucciones de Atl a su biógrafo el Lic. Luna Arroyo." México en la cultura, Suplemento de Novedades 3(829): 5. 7 feb 1965.
- 58.- Brant, Mario. "Dr. Atl." Américas. (Washington) 17(9): 35-37. 1965. p.37
- 59.- Fernández Márquez, P. "En memoria del Dr. Atl." Revista mexicana de cultura. Suplemento de El Nacional (909): 14
30 ago 1964
- 60.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. Cit. p.3
- 61.- Tibol, Raquel. "Recuento del Dr. Atl en el centenario de su nacimiento." Revista de Bellas Artes (19): 2-13. Ene. 1975
p.6
- 62.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.110
- 63.- Ibid. p.36
- 64.- Ibid.
- 65.- Tibol, Raquel. "Recuento ..." p.6
- 66.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952
p.37
- 67.- Ibid. p.39
- 68.- Alfaro Siqueiros, David. Me llamaban el coronelazo. México, Biografías Gadesa, 1977. 614p. ilus. p.86-87

69. Tibol, Raquel. "Recuento ... " p.6
- 70.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952 p.38
- 71.- Ibid.
- 72.- Ibid. p.39
- 73.- Tibol, Raquel. Atl, inventor del paisaje.
- 74.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 75.- Tibol, Raquel. Atl, inventor del paisaje.
- 76.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.43-48
- 77.- Ibid. p.41-42
- 78.- Ibid. p.49-51
- 79.- Ibid. p.50
- 80.- Tibol, Raquel. Atl, inventor del paisaje.
- 81.- Dr. Atl, pinturas y dibujos. Op. cit. p.7
- 82.- Dr. Atl. Gentes ... p.65
- 83.- Dr. Atl. Las sinfonías del Popocatepetl.
- 84.- Dr. Atl. Las artes populares en México. México, Ed. Cultura, 1922. 2v. ilustr.
- 85.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 86.- Ibid.
- 87.- Ibid.
- 88.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.78
- 89.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 90.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.87
- 91.- Ibid. p.79
- 92.- Ibid. p.81
- 93.- Dr. Atl. Archivo personal
- 94.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.85
- 95.- Ibid. p.61
- 96.- Mondragón, Carmen. Optica cerebral. Pp.61. del Dr. Atl. México, Ed. México Moderno /s.f./ 126p. p.7-8
- 97.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.65
- 98.- Dr. Atl. Poemas. México, Ed. Vargas Rea, 1959. 20p. p.11
- 99.- Ibid. p.7
- 100.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.64

- 101.- Alfaro Siqueiros, David. Op. cit. p.478
- 102.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.71
- 103.- Ibid. p.66-67
- 104.- Ibid. p.73
- 105.- Ibid.
- 106.- Ibid.
- 107.- Ibid. p.73,74
- 108.- Ibid. p.74
- 109.- Ibid. p.73
- 110.- Dr. Atl. "Instrucciones ..."
- 111.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.150
- 112.- Zabludovsky, Jacobo. "En la última entrevista de su vida,
el Dr. Atl se confesó a Siempre! Siempre! 59(586): 22-23
16 sept. 1964. p.23
- 113.- Tibol, Raquel. "Recuento ..." p.13
- 114.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.104-105
- 115.- Ibid. p.103
- 116.- Dr. Atl. "Instrucciones ..."
- 117.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.102
- 118.- Dr. Atl. Gentes ... p.274
- 119.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952
p.115
- 120.- Tibol, Raquel. Atl, inventor del paisaje.
- 121.- "Dr. Atl!" Tiempo 16(393): 25-27. 11 nov. 1949 p.26
- 122.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.106
- 123.- "Dr. Atl" Tiempo, p.27
- 124.- Zabludovsky, Jacobo. Op. cit. p.22
- 125.- Cardona Peña, Alfredo. "Anécdota y concepto del Dr. Atl."
Suplemento semanario de El Nacional. 2a. ép. no. 540: 8-9
4 ago. 1957. p.9
- 126.- "Dr. Atl." Tiempo, p.27
- 127.- Dr. Atl, pinturas y dibujos. Op. cit. p.8
- 128.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.6-7
- 129.- Matamoros, Noemí. "Cartas de amor y cariño del Dr. Atl a
Laura Santos Galindo." Excelsior Sec. B 4(22,014): 1-3
25 jul. 1977. p.3

- 130.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.162
- 131.- Ibid. p.57
- 132.- Ibid. p.162-163
- 133.- Maldonado Koerdell, Manuel. "Vulcanología y vulcanofilia en las pinturas del Dr. Atl." Suplemento dominical de El Nacional 2a. ép. no.953: 8-10. 27 jun. 1965. p.10
- 134.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.107-108
- 135.- Ibid. p.122-123
- 136.- Ibid. p.15
- 137.- Tibol, Raquel. Atl, inventor del paisaje.
- 138.- Fernández Márquez, P. Op. cit.
- 139.- Montes i Bradley, R. "Belisario Domínguez, el Dr. Atl y los intelectuales." El libro y el pueblo. 19(28): 65-69. 1957 p.68
- 140.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.5
- 141.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 142.- Ibid.
- 143.- Ochoa Céspedes, Ernesto. "México pierde a su más brillante paisajista." Novedades 29(8478): 1, 11. 16 ago. 1964. p.1
- 144.- Baights, Juan. "La mentira como categoría estética!" Diorama de la cultura. Suplemento dominical de Excelsior 60 (21,909): 12. 10 abril 1977
- 145.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.12
- 146.- Magaña Esquivel, Antonio. Op. cit.
- 147.- Tibol, Raquel. "Recuento ..." p.7
- 148.- Gual, Enrique F. Pintura mexicana, Dr. Atl. México, Cfa. Ed. Anáhuac, 1967. /s.p./ ilus.
- 149.- Tibol, Raquel. "Recuento ..." p.11
- 150.- Dr. Atl. Gentes ... p.247
- 151.- Tibol, Raquel. "Recuento ..." p.13
- 152.- Ibid. p.11

C A P I T U L O I I

O B R A D E F I C C I O N .

Posiblemente Gerardo Murillo sea uno de los pintores mexicanos que más haya escrito. Su producción resulta muy variada, como lo fueron intereses. En este capítulo nos ocuparemos de su obra de ficción, reservando a otros dos posteriores sus ensayos y sus escritos políticos.

No pretendemos el análisis exhaustivo de toda su obra de ficción sino que nos mantendremos dentro de los límites impuestos por los escritos que de Atl hemos podido consultar.

Como algunas obras son muy poco conocidas, nos vemos obligados a extendernos y a ser prolijos en citas y referencias. Entiéndase que al estudiar la obra escrita del Dr. Atl -que resulta bastante desigual- no la proponemos sino como otra manifestación de su compleja personalidad y rara vez como ejemplo válido del género en cuestión.

Dentro de su obra de ficción incluímos los Cuentos bárbaros, - los tres volúmenes de Cuentos de todos colores, las novelas Gentes profanas en el convento, Un hombre más allá del universo y El Padre Eterno, Satanás y Juanito García y finalmente Las sinfonías del Popocatépetl.

C U E N T O S B A R B A R O S

Fueron publicados en 1930 por la Editorial Libros Mexicanos. Fue la primera de las cuatro series de cuentos y la más reducida, ya que no sobrepasa el centenar de páginas, de formato

pequeño y fue la única acompañada de sencillas viñetas del propio Atl.

Santiago de la Vega, en su presentación dice: "Cuentos Bárbaros es una serie de relatos humanos, íntimamente vividos, escritos con un lenguaje preciso y vigoroso." (1)

Si el autor escogió para esta antología de cuentos el calificativo de bárbaros, en contraste con el de todos colores, es sin duda por la secuencia de brutalidades que en ella aparecen. Solamente dos de los seis relatos no se refieren a hechos de sangre: "La limosna" y "El robo sacrílego"; los demás, nos muestran hechos de nota roja, como son el de un niño devorado por un cerdo:—"El niño quiandaba por ai"-; un muchacho sacrificado arbitrariamente en la sierra por una cuadrilla militar—"El ahorcado"-; el asesinato pasional de una joven—"La muchacha del abrigo"- y el descuartizamiento de una mujer por un uniformado—"El soldado y su mujer"

A pesar de tal contenido, no se llega a lo espeluznante, a provocar disgusto en el lector, al punto de abandonar la lectura pues si bien hay ciertas descripciones minuciosas de violentos sucesos, se mezclan ingredientes y consideraciones de otro tipo: la fatalidad, la miseria, los desequilibrios síquicos, etc.

Constatamos en varios de los relatos un primitivismo en la descripción de las relaciones entre el hombre y la mujer; se habla de ellos como de animales. Por ejemplo en "La limosna" se puede leer: La mayor parte de los concurrentes salían por parejas -del cabaret- macho y hembra." (2) En "El soldado y su mujer" la incitación al asesinato es proporcionada por la propia mujer masoquista, arguyendo motivos de absoluto machismo, ya que le dice a su marido: "Mejor mátame de una vez, como los hombres" Para insistir más adelante: "Lo que pasa es que no eres un hombre". Dicho relato termina con la psicótica declaración del soldado ante el juez, que curiosamente le pregunta su estado de ánimo mientras victimaba a su mujer: "Yo nomás pensaba cuan

do la estaba destazando: si ella me hablara, me habría de decir "Pedro, la verdad, eres muy hombre." (3)

En el cuento "La muchacha del abrigo" no hay en ningún momento algún rasgo de racionalidad, sino únicamente instinto en la descripción de la protagonista y de las reacciones que despierta en el narrador: "Surgió como una serpiente entre la hojarasca, pero su magnífico desarrollo y su fiereza sexual sacudían mis sentidos exaltados. Había en ella la radiación de un dinamismo sexual irresistible." (4) Será vista la muchacha sólo como un objeto de placer y sin mayor explicación caerá victimada por un asesino misterioso.

No cabe duda que los relatos mejor logrados de los seis, son los que más obedecen a este carácter de salvajismo que el título promete y que el lenguaje empleado reproduce tan fielmente.

Si aún actualmente los sucesos de violencia y primitivismo son los que más atraen la atención de las mayorías, se comprende - que la serie de los Cuentos Bárbaros respondía a los intereses de gran parte de la población, que todavía mantenía frescos los recuerdos de las matanzas y demás hechos violentos de la revolución, amén de las grescas cotidianas. No alcanzaron mayor difusión entre el pueblo por el altísimo grado de analfabetismo de aquellos años. Antonio Luna Arroyo dice que se publicaron solamente cien ejemplares, y de su lectura comenta: (son) "tan bárbaros que me abstengo de comentarlos!" (5)

Son interesantes estos cuentos entre otras cosas por la referencia que hacen a las costumbres de la época; su biógrafo quizá no les apreció debidamente porque su estilo no estaba a la altura de su gusto, supuestamente más refinado.

CUENTOS DE TODOS COLORES

El primer volumen de esta serie apareció en 1933, editado por Gabriel Botas. Incluye los relatos: "El robo sacrílego", "El niño que andaba por ahí", "La muchacha del abrigo" y "El soldado y su mujer" de los Cuentos Bárbaros.

En poco más de doscientas páginas, los temas resultan más variados, al igual que el tipo de personajes y los lugares de ambientación: se nombran poblados de México junto a ciudades como Roma y París, con sus calles y plazas.

Entre los relatos en primera persona en los que el autor figura como protagonista se encuentra la enigmática persecución de "Sora Giulia" (6); "Los cuarenta francos" (7) en el cual nos cuenta el autor que él y un amigo fingían, el uno suicidarse arrojándose al Sena y el otro rescatarlo, para poder ganarse esos cuarenta francos de recompensa; "La mariposa de Lupe" (8) trata del regalo llevado a la novia desde los volcanes.

Hay otros relatos sin más personaje que el propio narrador, en los que no sucede prácticamente nada, como en "El chorro de Atlixoloaya", (9) "Las olas, el hombre y el perro", (10) "El Potomac", (11) "La conciencia", (12) y "Entre las rocas". (13) Aparte del baño del pintor, solo se anotan especulaciones referentes a la vida, a la naturaleza, a la superioridad del pensamiento, etc.

Dentro de los cuentos de carácter tremendista se encuentran: "La rueda del carro", (14) sobre el accidente en el que pereciera en 1906 en París Pierre Curie; "Primitivo Ron", (15) muchacho que asesina al general Ramón Corona en Guadalajara y a su vez fue victimado; "El viajero", (16) que escapa de la codicia de los posaderos, quienes creyendo matarlo para robarlo en la oscuridad de la noche, asesinan sin saber a su propio hijo borracho; la infalible historia de la niña que se hace justicia de propia mano del seductor de su madre en "La vengadora" (17);

el grotesco "Velorio", (18) interrumpido por enemigos del difunto, cuyo cadáver es puesto en pié y vuelto a fusilar, antes de que los dolientes repuestos de la sorpresa los maten, y el espeluznante cuento "Médico de Mazapil", (19) en el que dicho galeno golpeaba a una joven paciente hasta hacerle perder el conocimiento para estruparla, dejándola morir finalmente de una sífilis avanzadísima que él mismo le contagió.

Aparecen referencias irónico-cínicas sobre la revolución en varios relatos. En "El chacal" leemos lo siguiente: "Allí lo esperaba una muerte estúpida- una muerte que puso fin a un hombre que atravesó la vida entre la tragedia de las revoluciones, haciendo el bien y repartiendo golpes por puro gusto". (20) Igualmente en el cuento "Mi tío" escribió: "Como ahora no hay revoluciones, dijo mi tío, necesitamos divertirnos de algún modo." (21) En el relato intitulado "Felipe" leemos: "A las pocas semanas fue a verme a un palacio en donde yo vivía, y que en nombre de la revolución yo le había quitado a su dueño -porque yo estaba metido en una de tantas revoluciones liberadoras, metido de muy buena fé; pero procurando por todos los medios, acaparar grandes sumas de dinero." (22) finalmente en el cuento llamado "Potomac" se encuentran estas líneas: "Allí vivíamos algunos de los que más tarde habíamos de tomar parte muy activa en la Revlución 27 340 serie B." (23)

El levantamiento popular en Roma contra el alza del precio del pan, aparece en el cuento "Nemesio de Morgrobejo." (24)

Hay claras ideas moralistas en "El niño y el general", que relata tres muertes absurdas por rezar el rosario durante la represión religiosa postrevolucionaria, la de Francisco Espinosa, la de su hijo y la del verdugo de ambos, el propio general; termina el relato con estas palabras: "Se encontraron tres cadáveres amontonados inútilmente en nombre de la ley, del amor filial y de la disciplina." (25)

Ese moralismo sobresale especialmente en el cuento intitulado

"Todos murieron" en donde después de la muerte por excesos de varios jóvenes, leemos lo siguiente: "Así murieron todos -así murió toda la juventud de aquella ciudad blanca y levítica- arrebatada por una vorágine de alcohol y haciendo remolinos sobre el clítoris putrefacto de una prostituta. Y así murieron todos, deshechos por vicios estúpidos, amparados criminalmente por madres consentidoras, descuidados por el padre falto de energía- así murieron todos, decenas de muchachos de todas las clases sociales, pero unidos por la fuerza espiritual del alcohol, en una sola casta. Así murieron todos, entre plegarias estériles de la familia, entre las bendiciones de Nuestra Santa Madre Iglesia. (26)

Las similitudes que establece Gerardo Murillo en sus cuentos - tienen mucho que ver con sus intereses de vulcanólogo, por ejemplo, en "La monja" dice: "La luna de miel no fue tal, más bien parecía una corriente de lava del Etna." (27) En el cuento intitulado "Las olas, el hombre y el perro" escribió: "Las olas se levantan, se levantan, mugen, agitan el aire, forman cadenas de cascadas, conos verdeosos, como volcanes lejanos, en cuya cima las nubes de espuma se deshacen. Ondas inmensas que se precipitan mugiendo y levantando torbellinos de agua pulverizada, como fumarolas de un cráter." (28)

En algunos cuentos el Dr. Atl usa una escritura que se aleja de la grafía convencional para transcribir con éxito notable el modo de hablar de la gente del pueblo. Así, en el relato intitulado "La juida", leemos esta sabrosa réplica del diálogo entre dos forajidos: "I todo pa' ké? tanto correr y tanto susto i tanta ambre, pa' ké? Pa ke mi coronel si'ande pasiando en automóvil con una bieja ke dise k'es k'es su mujer." (29)

Igualmente esa escritura anticonvencional aparece en los diálogos entre los parroquianos de cantinas y pulquerías que resultan excepcionalmente verosímiles, por ejemplo, el que se desarrolla en la pulquería llamada "Horas de consuelo y de olvido": "Usté ki ombre va ser, a ber pégueme! A nosotras las mujeres

deberas, naiden nos levanta la mano, i menos las mulas como usté!
 (30) "Karay, decía una mujer tapándose la cara con el rebozo - esta Juanita no tiene remedio: a kada rato los ombres se pelean por eya, ni tan bonita que juera! Tan kakariza i kon esa kortadota ke tiene en el osiko!" (31) En el cuento "El cantinero" vemos que al ofensivo "Ai' sta su tequila, jijo de la tiznada" del dueño de la piquera, responde el protagonista diciendo en un tono no menos bien escogido: "Cóbrese lo de la tequila y el resto se lo retaca en el sunfiate a su retiznada madre." (32)

Los cuentos gustan al lector por el tema y por el atinado uso del lenguaje popular, del que no se suprimen los rasgos picantes. En Novelistas y cuentistas de la Revolución leemos este juicio, que compartimos sin reservas: "Estos cuentos nacen de la charla, están salpicados de humor a la mexicana, es algo muy nuestro, en donde están mezclados por igual la ironía y lo trágico." (33)

El segundo volumen de los Cuentos de todos colores apareció en 1936, editado igualmente por Botas. Hay un poco más de variedad temática, pues se va desde la simple anécdota de "La pulga" (34) que pica a un bandido y le hace soltar el revólver, hasta el relato del "Hombre y la perla" (35) que se suicida, al no ser tomada en serio la venta de la gema que con su peligroso trabajo obtuvo y que según el Diccionario de escritores mexicanos, sirvió como antecedente a Steinbeck para una novela. (36)

De los cuatro relatos que tratan de tesoros escondidos: "El relicio del muerto", (37) "El muerto sentado", (38) "El tesoro del pagador" (39) y de "Un cuento inverosímil", (40) solamente éste último termina con la renuncia de la riqueza engendrada con la muerte.

Entre los relatos de amor, sobresale el que lleva por título "Firmeza sobrehumana" (41) que trata de la fidelidad guardada durante 25 años de separación entre dos personajes de sugestivos nombres: Miguel Angel Gertilcore, que emigra a Nueva York y María della Pieta, que se queda en Nápoles. Dicho relato

delicado -Atl afirma que fue un hecho real- (42) contrasta con la pasional trama de "La apuesta", (43) en la que un maquinista pierde y hace que la prostituta amada lo mate de cinco tiros; con el dramón del cuento intitulado "Lo mató al amanecer", (44) en el que la heroína muere engangrenada por preferir no afearse la cara y su doctor es asesinado por el amante de aquella y con el guión del cuento llamado "Acción a distancia" (45) en el que se recurre al maleficio como venganza a un desprecio amoroso.

El cuento intitulado "El pendantif de jade", (46) se ambienta en China, durante la expedición punitiva contra el levantamiento de los boxer, mientras que en Italia se desarrolla la extraña historia de "La barra de metal", (47) y el moralizante relato de "El muchacho que salió del lodazal". (48)

Durante la travesía de un barco entre Ceilán y Liverpool sucede la escalofriante desbandada de ofidios que muerden a despavoridos pasajeros en el cuento llamado "Serpientes en el mar". (49)

Hay dos relatos del tiempo de la revolución: 1) "Amanecer" en el que los ciudadanos armados se vengan del español Benito Cobos, que "curtía" menores en el desierto, para después emplearlos - como cuidadores de su ganado y que finaliza con esta frase alusiva a la toma de conciencia del pueblo: "Anochecía, pero en el alma de la gente despuntaba la aurora." (50) y 2) "El soldado la serpiente y el gobernador", (51). En este cuento el gobernador de Oaxaca, congruentemente presentado como compadre de D. Porfirio, manda fusilar a un soldado, que sus compañeros dejan escapar en la sierra, donde es mordido por una víbora de cascabel, pero invoca a la Virgen de la Soledad y sana, mandando pintar después un retablo. El gobernador llega a saber los que había pasado y lo hace pasar finalmente por las armas.

En el relato de "Goyo" (52) Atl nos presenta un levantamiento extraño a la causa cristera, pero que se amalgama con ella, magnetizando el descontento que se había creado en el campo.

En el cuento de "la niña que sacó a su madre de la cárcel", (53) Gerardo Murillo nos relata el chisme de vecindad de una mujer que moja a otra y al bebé de ésta, el cual muere de pulmonía; hay una paliza en represalia, por lo cual la madre que perdió al niño es apresada. La chiquilla se hace ayudar de una fregona borracha y malhablada y logra finalmente liberar a su mamá. Refiriéndose al juez que la soltó, dijo la benefactora: "Hasta que encontré un cabrón con los tompiates en su lugar." (54)

En "El Padre Eterno y el perrito", (55) Atl pinta la cándida escena de un niño indígena que lo confunde con Dios Padre y le pide la bendición, mientras su perro le gruñe maliciosamente.

Claros referencias autobiográficas, o al menos antecedentes de lo que más tarde aparecerá en Gentes profanas en el convento respecto de su regreso a la ciudad de México después del asesinato de Carranza y de sus andanzas por la Merced, las encontramos en los cuentos "Mis hermanos" (56) y en "Lucio". (57)

En dos descripciones, la de María della Pietà y la de la estatua de Nefert, Atl hace referencia a recuerdos y emociones que tuvo delante de obras de arte en Europa. De la estatua egipcia escribió: "Su faz modelada con todas las dimensiones de la pasión, se levantaba iluminada por el misterio, y su boca, suavemente cerrada parece esperar la caricia presentida hace treinta siglos". (58) Mientras que de la prometida del cuento "Firmeza sobrehumana," dijo: "Esperaba, aureoleada de cabellos grises, con las manos cruzadas sobre el vientre ingrávido, más bella que la fortaleza que Lorenzetti pintó en el Palazzo Comunale di Siena". (59)

También en ese mismo cuento llamado "Retrato inacabado" de Nefert (60) aparece esta opinión discutible de Atl sobre la representación de la realidad en el arte egipcio: "El escultor día tras día, iba haciendo surgir del bloque de madera los encantos de la soberana, con aquel sentido de la realidad que

sólo los escultores egipcios alcanzaron". (61)

En el mismo sentido de dar más significación a los hechos ordinarios, en el cuento titulado "El albañil", en el que el humilde constructor pueblerino vence a dos ingenieros de la ciudad en un concurso para la edificación de la cúpula de la iglesia de Zinacatepec, aparece un comentario que quizá correspondía a las sensaciones que el propio Atl tenía al terminar una obra: "Por la noche, fatigado por tanto agasajo y con el vacío que en toda alma pujante deja la terminación de una obra que se separa definitivamente, como miembro amputado ...". (62)

El tercer volumen de los Cuentos de todos colores, apareció en 1941 editado como los anteriores por Gabriel Botas. En el único ejemplar que se pudo consultar, faltan dos relatos: "El bautizo del nene" y "La iglesita de Sta. Ursula". (63)

En esta última serie hay mayor número de referencias autobiográficas que en las dos anteriores. Hay relatos en que aparece el Dr. Atl y otros amigos suyos. Así en el cuento llamado "El hombre que se quedó perplejo", (64) el Ing. Francisco Barragán bota un dije en la tasa del W.C., que costó 1,500 francos, a pesar de la inseguridad económica del grupo de mexicanos en París. En "El hombre que se quedó empeñado", (65) figura Atl y el poeta Barrera, de nuevo en la bohemia parisina, abandonando el Comité Revolucionario Mexicano por una parranda con "cocottes" en el Casino de París; podemos leer: "La hidalguía de aquellos extranjeros que establecen comités revolucionarios en un país neutral para procurar el derrocamiento de un gobierno que en su patria no les conviene, ofrece sus lados patéticos, sus aspectos chuscos y sus momentos ridículos. El poeta Barrera y yo éramos dos miembros archipaupérrimos del Comité Revolucionario Mexicano, al mismo tiempo que constituíamos la fuerza intelectual operante de nuestro grupo, y llevábamos sobre nuestras espaldas -así lo creíamos con sobra de vanidad- todos los trabajos y responsabilidades frente al Gobierno de Francia." (66)

En el relato intitulado "El cerro que se derrumbó", (67) Atl cuenta cómo en uno de sus gustados baños en una cascada, se desgañó un cerro y él quedó atrapado.

Dos relatos simpáticos resultan en cambio los cuentos "Simple equivocación", (68) en el que Mme. De la Valière y su amigo Paul son encerrados en el manicomio de St. Germain en Laye, en vez de los dos sobrinos transtornados de la señora, que mientras esto sucede se divierten en el casino; y "La envidia, señor, la envidia", (69) en el que el terror de una cacería peligrosa se convierte en risa, pues el terrible oso, era de circo y se había escapado poco antes en Chihuahua.

Según Atl, por serios errores tipográficos que aparecieron en la versión del cuento "El hombre y la perla", (70) en el segundo volumen, fue necesaria una nueva en el tercero, en la que aparecen variantes sencillas respecto de la anterior -cambio de precio de la perla, se precisa el nombre de los lugares-. Sin embargo, en esa segunda versión notamos la incongruencia entre dos hechos, ya que se dice primero: "La barca, juguete de las olas y el viento, fue a estrellarse entre las rocas de la isla", y después, sin mediar reparación alguna de la estrellada embarcación, continúa Atl diciendo: "En su pequeña barca destrozada -volvió al puerto." (71)

Otro relato que nos habla de desastres ocurridos por temporales es el de "El niño que iba a nacer", que patéticamente termina con una extraña metonimia: "Entre las piernas de la muerta, asomando por el clítoris desgarrado apareció la cabecita del niño que iba a nacer." (72)

El cruel relato de "Pobrecita, la colgaron", (73) ambientado en Leeds, Inglaterra, trata de una infeliz anciana que practicó la eutanasia en su propio hijo idiota, para no abandonarlo, ya que nadie lo hubiera protegido al morir ella. Quizá por la fuerza dramática del suceso y por la forma de narrarlo, sea uno de los más convincentes relatos del Dr. Atl.

El cuento de horror llamado "El alma de la bruja", (74) nos relata el fin de una hechicera huasteca que envenenó a un mancebo, por complacer a una doncella que la vino a consultar. La familia del envenenado mata a la bruja, le rompe todos los huesos y el alma de ésta se reencarna en un coyote que viene a devorar en la noche sus propios restos.

Encontramos un antecedente de la novela "Un hombre más allá del Universo" en el mediocre y largo relato de ciencia ficción intitulado "El hombre que se quedó ciego en el espacio". (75)

Los datos del cuento llamado "Los que murieron en el cráter", (76) que trata del terrible suceso provocado por una irresponsable detonación de dinamita en el cráter del Popocatepetl, vuelven a aparecer en el libro Volcanes de México, volumen I, "La actividad del Popocatepetl", en las páginas 23 a 27.

Otro argumento del que se volverá a ocupar en Gentes profanas en el convento es el del cuento intitulado "La señora del horno" en el que el contradictorio coautor de "Las iglesias de México" regala a la permisiva matriarca del relato elementos de un cenobio, para que iniciara la construcción de un horno para camote, que vendido, podría ayudar a alimentar la numerosa prole de sus desprejuiciadas e irresponsables hijas. Leemos: "Al día siguiente deposité ante la choza de doña Clemencia dos hermosas lajas que provenían de quién sabe qué convento decomisado por quién sabe cuál gobierno emanado de una inclasificada revolución". (77) De las hijas nos dice: "Las mujeres del pueblo de Méjico, tan cristianas, tan recatadas, en apariencia por lo menos, son las más fieles practicantes del amor libre, libre y cambiante, pero siempre pasional y constante. Las muchachas usaban plenamente de esa libertad, aumentando cada año la familia con un nuevo retoño". (78) Así no para mientes en que esa creciente prole constituía la ruina del convento de la Merced en donde todos vivían.

Los sucesos del cuento "La flor y el general" (79) están empa

rentados con el relato que el Dr. Atl hace en su novela Gentes profanas en el convento antes de la Derrota de Albiges. En ambos casos se trata de una mediación frustrada; en la novela el Dr. Atl y Pancho Serna por parte de los carrancistas tratan de pactar con los obregonistas, mientras en el cuento, Antonio de los Monteros trata de unir las facciones del sur con las del norte. Sin duda que el Dr. Atl se identificaba con Antonio de los Monteros cuando escribió lo siguiente: "A esa revolución marchaba el hombre de la flor, saturado de entusiasmo, de experiencia en las luchas sociales y de sabiduría encuadrada en el marco literario y elegante del magnífico París de avanguerra". (80) En el mismo relato, siguiendo una larga tradición retórica, nos dice: "La flor es un sexo que se abre para alegrar el universo. Una flor es un sexo perfumado y luminoso que la tierra ofrece al género humano como una dádiva de belleza, siempre renovada, multi forme y polícroma. La flor es un sexo que la madre tierra prodiga generosísimamente para solaz de los mortales". (81)

Se inspira inequívocamente en una leyenda popular para escribir el cuento llamado "El aullido de la Llorona", (82) escuchado por un pescador mexicana antes de la conquista, por Gonzalo de Velasco durante el virreinato, durante el sitio de Cuautla por algunos personajes que intervienen en él, y en el convento de la Merced y en una mina de la sierra de Oaxaca por el propio Atl.

En el cuento intitulado "El camión y el cuete", que termina con el asesinato del lento chofer, ya vemos muestras de antisovietismo y de fobia a toda forma de colectivismo; así leemos por ejemplo lo siguiente: "El camión nacional es una síntesis individualista que se mueve libremente en medio de la estandarización sindical dictada por Moscú. El camión que corre por las calles y por los caminos, a pesar de su origen yanqui, es una de las pocas cosas verdaderamente nacionales que aún quedan en medio del naufragio provocado por el oleaje turfístico." (83) Y más adelante "Tomamos definitivamente el camino que había de conducirnos a nuestro destino, que esta vez, para ser compl-

cientes con la fraseología imperante, era un destino colectivo: la muerte." (84)

Mitificantes de la realidad indígena resultan los cuentos del "Filósofo desconocido" (85) -simple vendedor azteca que vende en el mercado de Uruapan-, el "Orador mixteca" (86) y "El cuadro mejor vendido". (87) De éste último, que vuelve a aparecer como anécdota en Gentes profanas en el convento, entresacamos una opinión de Atl sobre su propia actividad pictórica: "El artista trasladaba a la superficie de la tela aquella belleza áspera con una lentitud que revelaba el gran amor que ponía en su trabajo, o dicho de otro modo, la evidente dificultad para hacer visibles las sensaciones recibidas." (88) El paisaje, finalmente vendido a la humilde mujer de Sta. María Aztahuacán en cinco pesos, era considerado así por la compradora: "No es el mismo, pero está más bonito aquí en la pintura que allá donde lo hizo - Dios Nuestro Señor. Será, agregó en un tono de duda, que en estas cosas ponemos la inteligencia que Dios nos dió." (89)

En el satírico cuento intitulado "El descubrimiento del ángel", Atl nos muestra sus recuerdos o fantasías parisinas en torno de un tumulto que provocó la caída del mojigato prefecto del Sena apellidado Delaunay. El motivo original era la develación del monumento fúnebre en la tumba de Oscar Wilde, obra de Epstein, en el cementerio Père Lachaise. (90) A dicho monumento se le amputó más tarde un personaje, por pudibundería de las autoridades. Atl nos escribe lo siguiente: "El modesto monumento erigido sobre la tumba del anfíbio poeta inglés (sic), el ángel azteca que lo adornaba, un poco ambiguo y el poeta muerto en olor de sodomía, habían sido declarados inmorales por el funcionario público ... Los seis redactores de la revista Action D'Art- en el París de avantguerra cualquier grupo estaba listo para hacer un motín- nosotros con más razón, que teníamos la impunidad de ser intelectuales, estábamos protegidos por nuestra elevación espiritual." (91)

El Dr. Atl afirma en su novela autobiográfica Gentes Profanas

el convento que había preparado un cuarto volumen de cuentos -que nunca llegó a publicarse- y que Juan Azcárate planeaba la versión cinematográfica de cuatro relatos: "El hombre y la perla", "La muchacha del abrigo", "El cuadro mejor vendido" y "El orador mixteco". (92) De éste último cuento, Julia Hernández escribe exageradamente: "Nadie podrá escribir nunca algo tan lleno de dolorosa verdad." (93)

En el Diccionario de autores mexicanos leemos este juicio: "Los tres tomos que constituyen sus Cuentos de todos colores con temas de la revolución, lo consagraron como uno de los mejores -cuentistas de esa etapa histórica. Su más grande atractivo es, sin embargo, su sed de justicia que sus narraciones contienen." (94) Nosotros creemos que tal pretensión edificante desconoce las manifestaciones de escepticismo y de cinismo que Atl muestra en esos relatos. No siempre esa lucha armada aparece en los cuentos como suficientemente motivada por fines del todo transparentes y equitativos, tal como lo pretende la propaganda oficial del Estado que de ella emanó. Más válida nos parece la continuación del juicio: "Su prosa es rica y vigorosa ... El sabor popular de sus relatos se debe, en gran parte, al uso atinado que el Dr. Atl hace del habla común del pueblo mexicano." (95)

UN HOMBRE MAS ALLA DEL UNIVERSO

Esta novela, de 124 páginas apareció en 1935, en la editorial Cultura. Después de la última narración del primer volumen de los Cuentos de todos colores y posterior al índice, venía prometida su publicación como "la novela más fantástica que jamás se haya escrito." (96)

Fue dedicada "A Emilio Portes Gil, abogado, estadista, hombre ejemplar y amigo del autor." (97)

Posiblemente el propio autor dudó de la validez de esta obra.

Sin embargo, por la dedicatoria, la presentación hecha por Diego Rivera en las páginas 7 a 9 de la que nos ocuparemos en otro lugar y el hecho de haberla prologado, creemos que Gerardo Murillo sobreestimó los resultados, que no nos permiten ni siquiera pensar en un parangón con otros autores de ciencia ficción, desde Verne hasta H. G. Wells.

En el relato suceden pocas cosas. Sobre la cumbre del Popocatepetl el narrador conversa con el hombre de cristal, el que venía más allá del universo, quien parte de nuevo, llega después de mucho viajar a un planeta de oro y monstruos, pierde la ruta, dialoga con la materia pensante y finalmente muere angustiado. Ya en el prólogo, Atl nos advierte: "Este libro no es una novela -no hay en él ni amor, ni heroísmos ni aventuras-. Es una abtrusa sinfonía de la suposición, el rumor de extraños sonidos en el frío silencio de la Muerte." (98)

La mayor parte de la obra se pasa en largas y pesadas descripciones de los aparatos y de los procesos que permiten que la nave se desplace con una aceleración que crece en proporción geométrica. Dichas descripciones son interrumpidas con lucubraciones y especulaciones que justifican plenamente el sentido abtruso de la "sinfonía de la suposición" que el autor se propuso darle. Damos tres ejemplos de esas especulaciones que pululan en la obra: "En el universo hay una cosa fatal: el límite. Más allá está la suposición que tal vez no es ya el universo." (99); "El universo es silente porque espera la muerte." (100); "El universo es la suposición más indefinida de la mente y constituye su más grande fuerza expansiva." (101)

La obra presenta en su temática algunos puntos que la aproximan a posteriori y sólo teóricamente con las ideas de los futuristas. Así, aparecen conceptos que hacen referencia a la cinestesia de Carlo Carrà, que escribía el 11 de agosto de 1913: "Hay sonidos, ruidos y olores cóncavos o convexos, triangulares, elipsoidales, oblongos, cónicos, esféricos, espiroidales, etc." (102) Mientras que Atl habla del Silencio sólido, de la materia pensante. Algu

nos títulos de cuadros, como la "Conquista Sideral" de Oriani, la "Espiritualidad del Aviador", de Fillia o la "seeleno-automobile" de Raoul Hausmann (103) parecen ser antecedentes de tópicos que aparecen en esta novela de Atl.

Respecto del valor de la obra, se externó esta opinión que nosotros no compartimos. "Su último libro Un hombre más allá del universo, quedará -dice el crítico Pedro Gringoire- en las páginas de nuestra literatura como una creación magistral y perdurable." (104)

Entre los manuscritos del Dr. Atl encontramos el original para una segunda edición de esta novela -notablemente aumentada-, que en principio debió de haberse publicado en 1954. (105)

GENTES PROFANAS EN EL CONVENTO

Esta obra aparecida en 1950 fue considerada por su autor tanto como novela como ensayo autobiográfico. "Hay en esta novela múltiples e interesantes acontecimientos de la vida de un hombre... y una colección de cartas de amor encontradas en una tumba del claustro mercedario que dignifican y llenan este ensayo autobiográfico, que tiene el tono y el estilo de una simple conversación con un amigo." (106)

Aquí nos ocuparemos de todos los tópicos que aparecen en la obra, excepto uno, pues todas las incidencias referentes a la pintura las trataremos en otro lugar.

La obra apareció editada por Gabriel Botas y cubre los años que Atl pasó en el abandonado Convento de la Merced, a donde llega a refugiarse después de caer en manos de los obregonistas y de estar prisionero dos semanas en Tlaltelolco. Es conducido allí por un tal Angel Gutiérrez, que el Dr. Atl había reclutado años atrás para los batallones rojos.

Después de relatar sus penalidades al regresar a la capital y de hablar de su instalación nos dice que reanuda sus excursiones al Popocatepetl, durante las cuales volverá a pintar y a dibujar muchísimo. Una emprendedora secretaria suya, Leonor, llevará al claustro numerosos turistas norteamericanos que le comprarán y harán que se vuelva a hablar de él, restableciendo sus relaciones de amistad con Rafael Loera y Chucho González. (107)

En el exconvento escribe mucho, los Cuentos de todos colores, de los que algunos fueron traducidos al francés, al italiano y al inglés en algunas revistas; El Padre Eterno, Satanás y Juanito García, al igual que numerosos artículos para los periódicos y diarios, junto con varios opúsculos. Se ocupa de la publicación de Las iglesias de México, de Las artes populares en México y de otras iniciativas para promover el conocimiento del arte mexicano en el extranjero, que desgraciadamente fracasaron. Se ocupa igualmente del proyecto de planificación de la ciudad de México, que emprende junto con Fernando Galván, pero que no es llevado a la práctica. (108) Nos habla también de sus opúsculos Oro más oro y Petróleo en el Valle de México y repite varios argumentos allí esgrimidos para volver a reprochar la incomprensión de la burocracia, que impidió el desarrollo de sus ambiciosos proyectos. Concluye diciendo que "su verdadero carácter y su historia completa son una vergüenza para los gobiernos de México." (109)

Después se ocupa de las profanas ilustres que frecuentaban el convento, todas jóvenes, joviales, organizadoras, talentosas, bellas o graciosas. Habla de la dramaturga Amalia Castillo Ledón, de Isabella Corona que se dedicaba al cine, de María Luisa Ocampo y de Adela Formoso, fundadora de una institución educativa para mujeres.

La obra que nos ocupa nos sirve además para conocer un poco el comportamiento del autor ante los cambios de rumbo del gobierno. Así leemos: "El choque que se produjo entre él (Obregón) y yo, después del asesinato de Carranza, destruyó nuestra anti-

gua amistad. En ambos había surgido un odio profundo que no podía borrar la dádiva de un libro (Artes populares en México). Pero en fin, había por mi parte una cierta obligación oficial de ofrecerle un libro que el gobierno había pagado y un cierto mezquino interés de que la gente creyera que Obregón y yo habíamos vuelto a ser amigos." (110) Casi al final del libro Atl dice: "ciertos afectos familiares y la intervención del Ing. Pani hicieron presión en el ánimo de Obregón y en el mío y nos reconciliamos bajo las arcadas del claustro mercedario. Me invitó a tomar parte en su campaña que iniciaba para alcanzar la presidencia de la República y formar parte del Gobierno después del triunfo. Me rehusé. La amistad toda entera, de política, nada." (111)

Al comentar la desaparición de la Liga de Escritores de América de la que era miembro, hace ver que el sostén estatal en México es indispensable, sin medir demasiado los compromisos que esto acarrea. "Grupos de esta naturaleza están destinados al fracaso porque no responden a un movimiento profundo, ni están sostenidos por una institución oficial. Nuestro espíritu revolucionario era en fin de cuentas, puramente literario." (112)

Los rasgos exageradamente presuntuosos del autor aparecen en una carta a Joaquín Gallo, director del Observatorio de Tacubaya y reproducida en la obra en cuestión, carta en la que el Dr. Atl pretende haber sido el introductor de la hipótesis de un centro gravitacional del universo, en torno al cual giraban las nebulosas, y que sólo más tarde apareció en la revista Coronet, atribuida a Harlow Shapley, comentada por Waldemar Kaempffert. "Ri- gurosamente no se trata de una hipótesis, sino de una visión - real de algo que yo vi con mis propios ojos desde la cima del Popocatepetl." (113)

El tono abiertamente provocatorio aparece en varias ocasiones en el libro. Así dice: "La Biblia y especialmente los Evangelios, son el verbo de un Dios omnipotente comunicado a los hombres por su propio hijo. Ahora esos evangelios se han cerrado.

Pero el pueblo elegido ha escrito un evangelio nuevo: Das Kapital. Otra iglesia judaica surge: el comunismo y tendremos otros veinte siglos de judaísmo si la conciencia humana sigue sumida en el aburrimiento de la vida fácil, como lo estaba la conciencia grecolatina, cuando Pablo de Tarso apareció en el mediterráneo hace 1900 años." (114)

La finalidad de la Liga de Escritores de América era "la defensa y la expansión de la cultura" y formaron parte de ella Alejo Carpentier, Manuel Toussaint, Alfonso Reyes y Jaime Torres Bodet entre otros. De su desmembramiento y de la desaparición de su órgano de divulgación dice: "Una de las causas del fracaso de la Liga se debió a que cuando quisimos hacer frente a la expansión comunista patrocinada por el gobierno, muchos de nuestros miembros se separaron para pescar una chamba y los que quedamos tuvimos que recurrir a explicarnos en los diarios." (115)

Varias de sus posiciones supuestamente liberales que alguien poco informado ha visto como anárquicas, aparecieron en "Arriba, arriba" de donde extrae algunos fragmentos y cuya explicación Atl formula de la siguiente manera: "Los estudiantes de la preparatoria, capitaneados por Chano Urueta, me pidieron que les escribiera algunas hojas para llevar en el bolsillo como "libro de horas". Escribí una especie de canto lírico, ultraoptimista y desorbitado que acogieron con entusiasmo." (116) Sigue después: "En cuanto a mi pobre grito a la vida, considero que su fracaso se debió a la inconsistencia moral de los estudiantes, a la pereza que los obliga a seguir la rutina familiar marcada por un tradicionalismo." (117)

Extraña que si Atl había escrito que "la ley es la adecuación de un principio establecido al cerebro anquilosado de un juez, o a los intereses de un político o a la astucia de cualquier gente" y que "La familia es el primer enemigo del ser que nace, en ella están condensados todos los prejuicios y las ambiciones del mundo y de ellos serás víctima desde el instante de tu nacimiento", (118) pudiera aconsejar a su amigo Guillermo Delhora

seguir los estereotipos de conducta para el amante engañado o se pueda alegrar que su amiga Adela Formoso inicie vida familiar "llena de ideales humanitarios y de esas raras virtudes propicias a la formación de lo que yo considero como la más quimérica de las empresas: la creación de un hogar feliz." (119)

En el prólogo de la antología poética llamada Del dolor, del misterio y del destino de Fernando Díaz Dufoo, escribió estos comentarios totalmente concordantes con el "Establishment": "Siguieron las grandes cacerías, la biblioteca se ordenó y se enriqueció, fundó un hogar que es un modelo y alrededor de los negocios que maneja con rara habilidad, cristalizó en versos su interna inquietud." (120)

La interesante interpolación de una supuesta novela epistolar dentro de la obra, que dignifica, según Atl, toda la obra, ocupa más de sesenta páginas y está basada fundamentalmente en el epistolario real que se estableció entre el Dr. Atl y su amante, Carmen Mondragón. En esa interesante digresión, se devela la relación amorosa de dos personajes, pero se centra sobre todo en Eugenia, mujer casada, que recuerda un poco ciertos rasgos de Madame Bovary de Flaubert. Siempre aparecerá como un ser pasional, obsesionado, narcisista, perverso, mientras que el hombre, Pierre, médico de profesión, será siempre sensato. La acción supuestamente se desarrolla en el siglo XIX y termina con la muerte trágica de ambos y su sepultura clandestina en la iglesia del convento. Junto a sus osamentas, Atl pretende haber descubierto dos retratos y la serie de 600 cartas, junto con las poesías en francés que no corresponden en nada al tono vago y sostenido de las misivas.

Llama la atención el cariz de la relación y especialmente el lenguaje tan directo de las misivas, así como el hecho de que el Dr. Atl no se haya preocupado de "camuflar" de un modo menos infantil su relación con Carmen Mondragón, quien con el pseudónimo de Eugenia, escribe lo siguiente: "Vuelve a mí porque mi cuerpo te llama, porque la lujuria preside mi vida." (12)

Sin reticencias aparece un lenguaje alejado de todo convencionalismo amoroso: "A veces todo mi cerebro está en mi sexo y a veces todo mi sexo está en el cerebro. Recibo el semen de tu miembro como tu propio pensamiento y tu pensamiento se derrama en mi cerebro como tu propio semen", (122) y más tarde: "bésame siempre desde la cabeza hasta los pies, quiero el jugo de tu vida, ese jugo inagotable, hirviendo siempre en la caldera de mi amor." (123)

Poco antes del supuesto asesinato y suicidio, se pasa del erotismo a la demencia, recordando ya de cerca alguna obra del Marqués de Sade. Eugenia le escribe al amado: "ven a mi casa, que he arreglado para tí y cumpliré la idea perversa que me enloquece. Quiero que vengas para que yo te arranque los botones de tu bragueta y mis dientes muerdan y desgarran tu miembro como un perro una piltrafa. Dulce y sombría voluptuosidad." (124)

Las múltiples amistades y relaciones del Dr. Atl, su dosis de exhibicionismo y lo novelesco de su vida llena de anécdotas, hicieron posible que escribiera esta especie de memorias, género por cierto, bastante raro en las letras mexicanas.

Raúl Noriega opina que "es su novela más acabada, más completa, donde la unidad narrativa no resulta violada. Está escrita con los mismos trazos vigorosos que toda su pintura ... Allí la autobiografía es más sincera y al mismo tiempo más ingenua." (125)

EL PADRE ETERNO, SATANAS Y JUANITO GARCIA

Esta novela fue editada por Botas en 1938, fue traducida al inglés y según Atl, fue excomulgado por haberla escrito. Esto resulta comprensible si se tiene en cuenta que la sátira a las bases bíblicas y a los dogmas de la religión católica se mantiene siempre violenta y que el relato se cierra con la destrucción definitiva de Dios.

Consta de dos partes, la primera de las cuales es mucho más larga (180 páginas) y llena de peripecias que la segunda, que sólo se extiende por 70 páginas.

En el primer capítulo se nos presenta a Juanito García, jefe de investigaciones de la Jefatura de Policía, quien intervendrá en el proceso de eliminación de la divinidad.

Después Atl pasa a la descripción de un Padre Eterno senil y a la invasión sorpresiva de las fuerzas del infierno en el capítulo cuarto, en las que el autor incorpora junto a Mefistófeles, Fausto, Atila, Gengis Kahn, Guillermo II y Julio II, a Trotsky, Foch y Wilson y a figuras mexicanas como "Pepito Vasconcelos", organizador de putos mexicanos, derrochador de dineros públicos traidor de amigos que le dieron valimiento" o Pancho Villa, "guerrillero sin programa y con fortuna, ídolo de derrotados y de solteronas americanas." (126)

El Arcángel S. Miguel pierde la batalla con su ejército de ballet, despierta el Señor y S. Pedro vence ayudado de guerreros célebres, desde las figuras de Julio César y Napoleón, hasta los de la primera guerra. Se disuelven después los ejércitos.

En el capítulo VIII se trata de las relaciones de Dios con el género humano, interpolándose después la historia del charro empistolado Torcuato Robles, que es regresado a la vida y a quien le da una nueva ley, donde se estipuló entre otras cosas "no formar hogar por ningún motivo ni pretexto; tener relaciones incestuosas según el modelo padres-hijas practicado por Lot, entre parientes cercanos como Jacob y ceder la propia esposa al extranjero como Abraham; matar a los hermanos con reglamentación bíblica y quemar todos los libros no judíos, desde la Biblia hasta Marx y Lenin." (127)

Más tarde, se trama un tentativo golpe de estado capitaneado por el Arcángel Gabriel, que para ser aplacado es nombrado Jefe del Parlamento del Partido Nacional Revolucionario Celes-

tial pro Regeneración Humana. Hay asambleas y mítines para votar una línea más liberal. Se manifiestan en pro Francisco de Asís y Teresa de Avila; en contra Moisés y Sto. Domingo de Guzmán; intervienen como moderadores César y Sto. Tomás de Aquino.

En el último capítulo de la primera parte, Dios viene a ordenar la Tierra y abandona el Paraíso.

En la corta segunda parte, ya en el mundo, Dios hace que se firme el armisticio China-Japón después del bombardeo de Shangai, disuelve la Liga de las Naciones, vuelve a Torcuato Robles un marido perfecto y suspende los procesos stalinistas. "En aquel salón de la Rusia roja se estaba juzgando a once desgraciados obreros que habían trabajado en medio de terribles sacrificios desde la fundación del régimen soviético y sostenido contra su voluntad una tiranía judaica que sólo a los judíos había beneficiado." (128)

Mientras Dios realizaba esas rectificaciones, el Ing. Perroni de la Westinghouse, una ayudante, Marta y Juanito, planean la destrucción del Padre Eterno, misma que logran un poco más adelante: "Allí estaba el Dios de Israel, el dominador histórico, la causa de todos los males humanos, el Dios de los ejércitos, el dictador de leyes absurdas, impuestas a los pueblos por las gentes de su raza; allí estaba el fabricante de preceptos de moníacos conservados en libros sagrados por una humanidad bárbara; allí estaba el Dios bíblico, barbudo y vengativo, padre de Adán y de Noé, de Moisés y de los profetas, de Jesús y de Pablo, de Marx y de los Rotschild, de León Blum y de Trotsky. Allí estaba, al alcance de la mano, la incubadora de la raza de víboras." ⁽¹²⁹⁾ Lo suprimen finalmente, lográndolo triturar, para felicidad de todos.

Gerardo Murillo hace aquí una extraña mezcla desacratizante plagada de referencias históricas, literarias, políticas y religiosas, tanto de México como de otros países.

En Gentes profanas en el convento confiesa que pretendía alcanzar una buena novela al estilo de Anatole France, pero si algunos pasajes no carecen de humor, decae frecuentemente en repeticiones machaconas de sus prejuicios sobre los judíos, la revolución rusa y la tradición católica; mientras que se filtra continuamente su admiración por el autoritarismo, lo que viene a preludiar sus exaltados panfletos políticos.

Así, Pedro, consejero de Dios, el pescador del proverbial sentido común le dice al Padre Eterno: "La democracia es el desorden organizado, la creación diabólica de la astucia de los perversos que necesitan un biombo para disimular sus verdaderas intenciones. Por otra parte, jamás una masa de gente ha podido organizar ningún sistema de ninguna especie. Se necesita la dirección, la voluntad única que se imponga." (130)

De esta obra su biógrafo, Luna Arroyo escribe: "A pesar de su irreligiosidad esta novela ha sido traducida al inglés y su éxito se explica, no sólo por su extraordinaria fantasía ligada a curiosos acontecimientos reales, sino a su estilo brillante y fluido." (131)

SINFONIAS DEL POPOCATEPETL

Fueron publicadas por la editorial México Moderno en 1921. El Dr. Atl se las había prometido a Chucho González y fue dedicada a sus amigos "que habían creído en él, que lo habían amado siempre", les ofrece "la belleza y la energía de esta montaña, condensadas en la voluntad de agradecerles." (132)

Esta obra proviene de sus primeros años como escritor, y es por lo tanto la más identificada con su vida de idealista, por lo que alcanza cierta vena lírica, de la cual parece que se arrepentirá más tarde, como de un pecado de juventud: "Reuní diversos viejos poemas y al conjunto le puse un nombre bastante pre

tencioso: "Las sinfonías del Popocatepetl". Chucho González las editó, pero la verdad sea dicha sin ambages, cuando leí los poemas encerrados dentro de la seriedad de un libro, me parecieron insignificantes y hasta cursis, con excepción de dos o tres. En realidad, la obra, en su conjunto carecía de valor literario." (133)

Atl según le contó a su amigo Federico Gamboa, pasó dos años en los volcanes, de 1907 a 1909, y nosotros creemos que esa estancia en las soledades de los montes favoreció por varias razones sus tendencias individualistas, al igual que su inclinación por la pintura, pues contó con mucho tiempo para ello, sin las distracciones que la vida en la ciudad le imponía. Lo espectacular del medio le brindaba motivos más que suficientes para la contemplación y acrecentó también sin duda sus ansias de comunicar sus emociones.

Históricamente, la obra trae sus orígenes en los últimos años del porfiriato, que se ve retratado en la campaña que el autor deja a su paso al ascender para la montaña: "Pero la travesía por campos secos y caminos descuidados, la visión constante de pueblos sepultados en el polvo y la pereza, la desolación del paisaje y el aspecto taciturno de las gentes que trotan por sus caminos han dejado en mi espíritu una aplastante sensación de tristeza, un sentimiento de honda compasión, una terrible certidumbre de barbarie funeraria mantenida por la tiranía, rociada con pulque y alumbrada por un sol que no tiene misericordia para revelar miserias." (134)

Más adelante Gerardo Murillo considera que la situación de postulación del mexicano va más allá de una determinada época: "El mexicano vive atormentado en ese ambiente de melancolía fatal que reina sobre todos los pueblos de México, visible en la soledad de sus calles, en la pobreza y en el silencio de sus casas, en el abandono de los corrales, en los rostros de las gentes, en la aridez de los campos, en la inmovilidad de la vida ... en el silencio que la pereza engendra y que rompe solamente la

esporádica alegría de borracheras salvajes, reveladoras de una desesperación milenaria, más honda y más ~~amarga~~ que la tristeza del mismo pueblo." (135) Así, del espectáculo de la fiesta de muertos en un cementerio cercano al Popocatepetl, saca esta visión de todo México: "En el paisaje grandioso, ante el quimérico cadáver de la Mujer de Nieve y la montaña enorme que a su pié humea, el fúnebre espectáculo de la muchedumbre sobre las tumbas, brutalmente iluminado por un sol implacable, asume proporciones de un inmenso drama -de una tragedia escrita por la fatalidad- sobre la desolación de un pueblo." (136)

Sobre la gran atracción que sentía por las montañas escribe que trafa su origen en su sentimiento panteísta, su pasión ardiente por las realidades de la vida y por las fantasías del pensamiento. Después continúa rememorando sus emociones diciendo: "Del pueblo adormecido ascendí a la montaña viviente. En el agua de sus torrentes mi cuerpo se limpió de toda inmundicia, entre los bosques de pinos se perfumó con la esencia de las selvas, bajo la potencia del sol se fortificó y sobre los hielos mis pasiones se congelaron." (137)

En el interludio un poco rimbombante, recuerda su segunda estancia parisina, con los éxitos de galería sobre temas del volcán, hacia 1912 y su enrolamiento en la lucha revolucionaria en México. "En la urbe inmensa, crisol del esfuerzo humano, entre el estruendo de la lucha y los esplendores de la civilización, la montaña palpité en las moléculas que arranqué a su belleza y que expuse en líneas, en colores y en palabras ante la conciencia de los civilizados. Los poetas cantaron la grandeza de la representación. Appolinair (sic), Canudo, Lugones, Darío, Paul Fort, Arnyvalde, Warnood, elevaron himnos al hombre que derramó sobre París en centenares de modalidades plásticas, la grandeza del monte azteca; los artistas las admiraron y los clarines de la fama cotidiana las ensalzaron ... y abandonando las glorias del Arte, me mezclé a la lucha, sin vacilaciones ni debilidades, con la voluntad fija en un ideal esplendoroso le-

vanté por doquier el espíritu y la enegía de las gentes, y por años luchamos por el establecimiento de la justicia, del bienestar y de la dicha." (138)

La lucha entre las diferentes facciones, todas pretendidamente revolucionarias, la describe así: "Entre las ruinas humeantes de las ciudades y sobre los campos gemían los pueblos. Donde había un bosque, nació un cementerio; sobre los huertos blanqueaban las osamentas humanas; donde había un árbol, apareció una cruz. El símbolo de la muerte se erguía por doquier señalando la destrucción. Cruces por los caminos, por los prados, cruces sobre los cerros." (139)

Más tétrico que ese espectáculo resultaba el balance de la lucha armada, inicialmente contra una dictadura, posteriormente tan viciada: "En el seno mismo de la victoria surgió el espectro que aterró a los débiles, fomentó las discordias y volvió estériles los sacrificios que habían vivificado la vieja tierra del Anáhuac y sobre el mundo desesperanzado y hambriento reinó la paz de la muerte. Los antiguos campeones renegaron de sus principios, se vendieron al oro, tuvieron miedo de aparecer sobre el parapeto desmantelado. Las masas de hombres que el entusiasmo sacudió en los albores de la lucha, permanecían inertes y la prudente infamia imperó sobre las conciencias doblegadas." (140)

Ante esta visión tan pesimista, el volcán aparece como inspirador de un vigor místico que hará reaccionar al hombre. "Repentinamente, entre la oscura visión, el volcán tembló. Sus milenarias entrañas rugieron y su carcomida boca vomitó fuego. Bajo mis pies surgió una llama y su fuerza ardiente subió hasta mi espíritu convertido en molécula helada de la montaña ... En la vieja tumba, hay fuego nuevo." (141)

Las reflexiones que Gerardo Murillo transcribe en esta obra reflejan el estado de cosas imperante en el país junto con sus reacciones ante la naturaleza. No nos da un texto referencial únicamente, frío, objetivo, sino que animifica los objetos, les

concede sentimientos y actitudes humanas y dialoga con ellos, llegando a conmovirse sin forzar las comparaciones y sin ampulósidades logra buenos trozos de prosa poética; "En otro tiempo, el fondo del cráter estaba silencioso como una tumba abandonada ... Hoy el viejo sepulcro se ha convertido en fragua. En el fondo una enorme prominencia se levanta como una flor de fuego." (142)

Su estado de ánimo, la soledad y lo grandioso del paisaje propiciaban pues el abandono del discurso racional, dejando la vía libre a la subjetividad, a la metáfora continua. "Lleno de amargura penetré en sus bosques, erré largo tiempo buscando las antiguas veredas que el abandono cubrió ... ¡Qué extraña relación! El mundo entero está como este bosque, con su mismo aspecto desolado, con los mismos colores aterradados, con todos sus esfuerzos arrojados contra el suelo." (143)

Viendo a los árboles azotados sin descanso por el viento, elabora una fina secuencia metafórica, en la que se podría identificar el mundo después de la primera guerra mundial, México después de su revolución fallida o a la humanidad o a él mismo. La muerte, el referente lingüístico que aparece sutilmente tantas veces en toda la obra, se hace mucho más patente en estos trozos que resultan ser quizá los más ricos:

"Uno tras otro, en largas filas, los enormes troncos inclinados están bajo la potencia del aire, doblegados, desamparados. Cada uno es el símbolo de una dramática lucha -cada uno es un canto a la vida y a la muerte." (144)

"Donde las arenas empiezan a invadir los grandes zacatales, aparecen semienterrados, largos troncos -enormes osamentas que defienden con sus cuerpos fofos y blanqueados, a la angustiada vegetación muriente. Estos detritus insepultos parecen los restos de un naufragio. Hay troncos largos y lisos, semejantes a vergas de navíos que asoman entre montones de madera gris y esqueletos de curvas ramas, que parecen restos de naves encalladas

sobre la playa." (145)

"En el filo de una loma, como descomunales huesos calcinados, dos troncos casi juntos, con algunas protuberancias lisas, se inclinan sobre una barranca profunda y arenosa -se asoman a la muerte -se asoman a su tumba-" (146)

"Los árboles nacieron y fueron poderosamente nutridos. Sus troncos crecieron hasta poca distancia del suelo y cuando asomaron su punta en el límite invisible donde el aire sopla, fue éste imponiendo su dirección a la naciente extremidad ... Crecieron horizontalmente, en vez de crecer hacia el cielo, como obligados por los cuidados de un jardinero loco." (147)

"Inclinados todos, en desesperadas actitudes hacia el cono corroído del volcán, mutilados, los troncos cenicientos tienen algo de humano, algo de implorante. Hay en ellos el lamento impotente y seco de la existencia vencida. Algunas ramas torcidas parecen pedir gracia." (148)

El autor recurre al vocativo, al hablar con la piedra, concretización de la ausencia de palabra y a la noche como ausencia de luz: "Piedra, yo sé dónde está el secreto de tu grandeza: en tu silencio. En todas partes estás muda -en los flancos de los montes, surgiendo entre los arenales, en las cimas de las montañas, sosteniendo domos de nieve en el fondo del torrente que muge. En las profundidades del océano, cuyo peso soportas sin quejido." (149) "Tu eres fascinante ¡Oh noche!!-más fascinante que la boca de mi amada -más dulce que la palabra de mi madre -más profunda que la sabiduría de los hombres. Más terrible que el dolor -más intensa que el placer -más bella que el amor y más -- grande que todos los dioses." (150)

El silencio de las rocas, eneludiblemente destinadas a desaparecer por la erosión lo interpreta como si realmente fueran seres sensibles que se percataran de lo que les sucederá. "Peñascos grises, solitarios como torres destruídas se levantan desde lo más profundo de la barranca y sus masas agrietadas parecen espe

rar en el silencio resignado la hora de la catástrofe final." (151) "Este agujero fantástico está callado, y sus muros carcomidos revelan la antigüedad de su silencio, los espasmos de su pasado, la tristeza de su presente y la tragedia terrible que ha desgajado su boca desmesuradamente abierta en la frialdad de la altísima atmósfera." (152)

La obra mereció la atención de algún editor italiano, que la publicó por la validez temática, su vigor imaginativo y descriptivo logrado en la síntesis de la observación de la naturaleza y de la historia y por el cariño un poco místico hacia los elementos de la montaña:

"Y el viento los azota hora tras hora, día tras día, siglo tras siglo. Los inclina lentamente, los despoja con paciencia de sus pequeñas ramas, retuerce los vigorosos brazos del árbol, los mutila, los arranca; pule el tronco con suave perfidia, lo desenraiza y al cabo de siglos lo abate y lo convierte en un esqueleto que blanquea sobre la hierba amarilla." (153)

"Sobre los arenales que descienden en declive desde los formidables acantilados y que cubren la colosal estructura de la montaña, el viento se apacigua, canta y juega con el polvillo gris, como un guerrero que cansado de luchar, se divierte con unos niños. Mas si sobre los declives surge una roca, el viento deja de jugar y la embiste con furia, con una furia visible, humana, malévola. La hiere, la azota, la raspa, la lima, abre canales en su dureza, la taladra, desprende sus moléculas y al cabo de siglos la destruye, convirtiendo su masa compacta en polvo que rueda por los declives y que la lluvia arrastra por el fondo de las cañadas a los ríos, cuyas aguas van llevando las arenas hasta el mar ... allá va la montaña." (154)

"El viento mira la grandeza de la montaña y se revuelve contra ella. Pero al subir por las laderas, los bosques de pinos, flexibles y elegantes destruyen su empuje y entre las ramas aromáticas su aliento se perfuma y su furia se convierte en sinfonía!"

(155)

"Ráfagas de viento ... rumor de frondas ... el viento agita los bosques -rumor de oleaje parece- Chicotazos del viento contra las rocas -golpes secos. En la claridad de la noche vibra el dolor de la peña. Se la ve sufrir -se la mira padecer- y sus rudas aristas lloran arena." (156)

¡Que cosa tan fatal es esta montaña vista bajo la acción del viento implacable! Se la siente dolorida, desesperada bajo la sutileza invisible y a veces parece que se levanta, no como una fuerza, sino como un lamento. En la claridad de la atmósfera sólo lo consuela su desmoronamiento el sudario cristalino de la nieve." (157)

Con ironía que nos parece un poco injustificada, Atl escribió en su novela autobiográfica lo siguiente: "El éxito de las sinfonías fue colosal: en seis meses se vendieron quince ejemplares. Seguramente la literatura no me llevaría por el camino de la gloria ni por el de la riqueza." (158)

Su biógrafo que denotó no demasiada pericia para valorizar la obra de Atl dijo por su parte: "Las Sinfonías del Popocatepetl ensayo, poema o lo que sea, contienen versos mal medidos, con excepción de los dedicados a la piedra, la lluvia y parte del viento. No tuvo éxito de ninguna naturaleza ..." (159), mientras que Pedro M. Rodríguez afirmó lo siguiente: "Las Sinfonías del Popocatepetl son cúspide en nuestra literatura; (las sinfonías han sido traducidas al italiano por el profesor Guido Callegari de Verona y publicadas por una casa editora de Milán)!" (160)

Nosotros creemos que después de lo que llevamos visto, esta obra no es una especie de justificación de la repetitividad del volcán en la iconografía de Gerardo Murillo, sino que en sí mismas, Las Sinfonías del Popocatepetl tienen cierto valor poético por la riqueza y propiedad de ciertas metáforas, independientemente de la labor pictórica de Atl. Aquí la autoevaluación de Gerardo

Murillo nosotros la juzgamos no muy afortunada, al igual que en los casos del Hombre más allá del universo y de las supuestas -poesías a su amante Carmen Mondragón.

El único libro sobre la obra de ficción del Dr. Atl de que hemos podido tener noticia es La obra narrativa de Gerardo Murillo, Dr. Atl, de Constanze Adelman, tesis aparecida en 1976 en la Universidad de Illinois. En el resumen que de dicha tesis publicó Dissertation Abstracts International se dice que ese estudio analiza detalladamente doce cuentos y las tres novelas publicadas de Atl; que se ocupa de la anécdota, el ambiente, el carácter, el tema, el estilo y la estructura de cada relato y que señala que las novelas representan un ensanchamiento de los horizontes literarios de Atl, ya que marcan una trayectoria de los simples temas bélicos hasta los que reflejan una ideología "científica y filosófica" propia de la sociedad mexicana de la época. (161)

A pesar de que no se pudo consultar dicha obra, deducimos que se trataría de un estudio restringido, que sin embargo podría ser válido como intento de establecer ciertas frecuencias temáticas y estilísticas y de darles una interpretación relacionada con la situación del país en la época que fueron escritas.

N O T A S

- 1.- Dr. Atl. Cuentos bárbaros. Pról. de Santiago de la Vega. México, Ed. Libros Mexicanos, 1930. 92p. p.5
- 2.- Ibid. p.11
- 3.- Ibid. p.52
- 4.- Ibid. p.86
- 5.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.115
- 6.- Dr. Atl. Cuentos de todos colores. v.1 204p. p.159-165.
- 7.- Ibid. 2a. edición. 1946. p.17-22
- 8.- Ibid. 1933. p.109-110
- 9.- Ibid. p.115-116
- 10.- Ibid. p.34-35
- 11.- Ibid. p.179-181
- 12.- Ibid. p.117-120
- 13.- Ibid. p.171-172
- 14.- Ibid. p.5-9
- 15.- Ibid. p.87-93
- 16.- Ibid. p.103-108
- 17.- Ibid. p.173-178
- 18.- Ibid. p.80-85
- 19.- Ibid. 1946. p.55-59
- 20.- Ibid. p.43
- 21.- Ibid. p.188.
- 22.- Ibid. p.24
- 23.- Ibid. p.179
- 24.- Ibid. p.152-159
- 25.- Ibid. p.124
- 26.- Ibid. p.134-135
- 27.- Ibid. p.14
- 28.- Ibid. p.34
- 29.- Ibid. p.64
- 30.- Ibid. p.65

- 31.- Ibid. p.69
- 32.- Ibid. p.73
- 33.- Hernández, Julia. Novelistas y cuentistas de la Revolución. México, Unidad Mexicana de Escritores, 1960. 304p. p210
- 34.- Dr. Atl. Cuentos de todos colores. v.2 p.93-99
- 35.- Ibid. p.195-200
- 36.- Ocampo, Aurora M. y Prado, Ernesto. Diccionario de escritores mexicanos. México, UNAM, 1967. 422, LIVp. p.246
- 37.- Dr. Atl. Cuentos de todos colores. v.2 p.141-152.
- 38.- Ibid. p.186-194
- 39.- Ibid. p.67-78
- 40.- Ibid. p.87-92
- 41.- Ibid. p.117-122
- 42.- Dr. Atl. "Firmeza sobrehumana!" Excelsior 1(6489): 5. Sección A. 16 ene 1935.
- 43.- Dr. Atl. Cuentos de todos colores. v.2 p.31-37
- 44.- Ibid. p.39-46
- 45.- Ibid. p.153-164
- 46.- Ibid. p.107-115
- 47.- Ibid. p.129-140
- 48.- Ibid. p.123-128
- 49.- Ibid. p.179-185
- 50.- Ibid. p.12
- 51.- Ibid. p.79-85
- 52.- Ibid. p.171-178
- 53.- Ibid. p.21-29
- 54.- Ibid. p.29
- 55.- Ibid. p.59-65
- 56.- Ibid. p.13-20
- 57.- Ibid. p.165-169.
- 58.- Ibid. p.106
- 59.- Ibid. p.122
- 60.- Ibid. p.101-106
- 61.- Ibid. p.105

- 62.- Ibid. p.56
- 63.- Ibid. v.3 192p. p.81-96
- 64.- Ibid. p.37-40
- 65.- Ibid. p.53-60
- 66.- Ibid. p.53-54
- 67.- Ibid. p.135-144
- 68.- Ibid. p.63-71
- 69.- Ibid. p.75-79
- 70.- Ibid. p.105-110
- 71.- Ibid. p.108
- 72.- Ibid. p.15
- 73.- Ibid. p.31-34
- 74.- Ibid. p.7-9
- 75.- Ibid. p.171-187
- 76.- Ibid. p.153-162
- 77.- Ibid. p.151
- 78.- Ibid. p.149
- 79.- Ibid. p.19-28
- 80.- Ibid. p.20-21
- 81.- Ibid. p.19
- 82.- Ibid. p.43-49
- 83.- Ibid. p.125
- 84.- Ibid. p.130
- 85.- Ibid. p.111-116
- 86.- Ibid. p.165-169
- 87.- Ibid. p.119-122
- 88.- Ibid. p.119
- 89.- Ibid. p.120
- 90.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. . . .
1952.. p.110
- 91.- Ibid. p.98, 101
- 92.- Dr. Atl. Gentes ... p.182
- 93.- Hernández, Julia. Op. cit. p.211
- 94.- Ocampo, Aurora M. y Prado, Ernesto. Op. cit. p.246
- 95.- Ibid.

- 96.- Dr. Atl. Cuentos de todos colores. v.1 p.209
- 97.- Dr. Atl. Un hombre más allá del universo. México, Ed. Cultura, 1935. 124p. p.3
- 98.- Ibid. p.5
- 99.- Ibid. p.89
- 100.- Ibid. p.96
- 101.- Ibid. p.114
- 102.- Pierre, José. El Futurismo y el Dadafismo. Madrid, Aguilar Ed., 1968. 210p. ilustr. p.105
- 103.- Ibid. p.146, 117
- 104.- Citado en: Dr. Atl. La defensa de Italia en México. p.6
- 105.- Dr. Atl. Archivo personal
- 106.- Dr. Atl. Gentes ... p.5
- 107.- Ibid. p.62-63
- 108.- Ibid. p.74-77
- 109.- Ibid. p.207
- 110.- Ibid. p.66
- 111.- Ibid. p.269
- 112.- Ibid. p.257
- 113.- Ibid. p.77
- 114.- Ibid. p.39
- 115.- Ibid. p.257
- 116.- Ibid. p.190
- 117.- Ibid. p.197
- 118.- Ibid. p.88
- 119.- Ibid. p.273
- 120.- Díaz Dufoo, Fernando. Del dolor, del misterio, del destino. Pról. del Dr. Atl. México, Botas, 1938. 120p. p.5
- 121.- Dr. Atl. Gentes ... p.146
- 122.- Ibid. p.107-108
- 123.- Ibid. p.109
- 124.- Ibid. p.150
- 125.- Noriega, Raúl. "Imaginación y realismo en la extraordinaria existencia del gran pintor." México en la cultura. Suplemento de Novedades. 29(804): 1,8. 16 ago 1964. p.8

- 126.- Dr. Atl. El Padre Eterno, Satanás y Juanito García. Mé
xico, Ed. Botas, 1938. 262p. p.32
- 127.- Ibid. p.87
- 128.- Ibid. p.234
- 129.- Ibid. p.256
- 130.- Ibid. p.113
- 131.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.115
- 132.- Dr. Atl. Sinfonías ... p.5
- 133.- Dr. Atl. Gentes ... p.59
- 134.- Dr. Atl. Sinfonías ... p.32-33
- 135.- Ibid. p.37
- 136.- Ibid. p.40-41
- 137.- Ibid. p.47
- 138.- Ibid. p.125
- 139.- Ibid. p.139
- 140.- Ibid. p.125
- 141.- Ibid. p.141
- 142.- Ibid. p.133
- 143.- Ibid. p.132
- 144.- Ibid. p.65
- 145.- Ibid. p.67
- 146.- Ibid. p.66
- 147.- Ibid. p.69
- 148.- Ibid. p.65
- 149.- Ibid. p.100
- 150.- Ibid. p.115-116
- 151.- Ibid. p.74
- 152.- Ibid. p.76
- 153.- Ibid. p.64
- 154.- Ibid. p.70
- 155.- Ibid. p.63
- 156.- Ibid. p.77
- 157.- Ibid. p.79
- 158.- Dr. Atl. Gentes ... p.59

- 159.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro.
1952. p.112
- 160.- Dr. Atl. Defensa ... p.6
- 161.- Dissertation Abstracts International, A (The Humanities
and Social Sciences) 37(10): 6524-A. 1977

C A P I T U L O I I I

LOS ENSAYOS Y ESCRITOS AFINES

Gerardo Murillo, además de sus libros de ficción, de los que hemos discurrido en el capítulo anterior y de sus escritos políticos, fue autor de varias obras que no pretendieron tratar profunda y exhaustivamente un tema, sino ocuparse simplemente de determinados aspectos de su problemática. Algunas obras parecen sin embargo, más rigurosas que otras; a veces las llamó ensayos, - otras, monografías. Dichas obras las podemos concentrar en:

- 1) en torno a la vulcanología: ¿Cómo nace y crece un volcán? El Parícutín; "Un tratado de geología dinámica: el Parícutín"; Volcanes de México, vol I "La actividad del Popocatepetl".
- 2) en torno a cuestiones artísticas: Las artes populares en México; Las iglesias de México; El paisaje, un ensayo y El catálogo de la Colección Pani.
- 3) en torno a la antropología y lingüística: Un grito en la Atlántida
- y 4) en torno a la explotación de recursos naturales no renovables: Oro, más oro y Petróleo en el Valle de México.

La dispersión de intereses del autor lo llevó a una falta de especialización en sus estudios, que si no se hubiera dado, hubieran sido de mayor valía los resultados obtenidos. Así y todo, correspondieron a una época bien precisa de la cultura nacional, en la que con frecuencia, con meras obras de divulgación, ya se contribuía al desarrollo de la misma, al proporcionar informaciones a veces desconocidas para las grandes mayorías. Otras son las circunstancias actuales, y por eso nos guardaremos de condenar en bloque este tipo de obras del Dr. Atl, a pesar de sus - exiguos resultados.

1) Escritos sobre vulcanografía¿COMO NACE Y CRECE UN VOLCAN?

Dentro de los escritos de Gerardo Murillo que se ocuparon de asuntos relacionados con la vulcanología de mayor o menor pretensión científica, destaca este libro sobre el volcán Parícutín, editado once años después del estudio más modesto sobre el Popocatepetl que data de 1939.

En esta monografía, la seriedad de resultados dista mucho de las gratuidades y apriorismos que aparecen por ejemplo en su ensayo titulado: Un grito en la Atlántida, apenas tres años anterior a dicho estudio monográfico. Del libro ¿Cómo nace y crece un volcán? el Parícutín, Manuel Maldonado Koerdell escribe: "El Dr. Atl siguió paso a paso su evolución (del volcán), tomó apuntes, pintó cuadros, discutió con científicos, ordenó sus ideas y dejó una maravillosa herencia que vale tanto como los numerosos trabajos de investigadores nacionales y extranjeros que tuvieron idéntica oportunidad y que produjeron en otros aspectos, - obras de mayor interés para el mejor conocimiento de la geología mexicana." (1)

El Dr. Atl emprende pues, con este tema, la publicación de su libro más logrado en cuanto a los aciertos de atractiva presentación y en general, buena prosa. Eran otros tiempos, en 1950, y las técnicas tipográficas podían ofrecer entonces mayores posibilidades que antes, además que la obra contó con alto patrocinio: "Esta monografía del Parícutín ha sido editada bajo los auspicios del C. Licenciado Miguel Alemán, Presidente de la República." (2)

La obra consta de dos partes, entre las cuales va intercalada una addenda y se termina con un amplio apéndice de ilustraciones, además de las que pertinentemente aparecen en medio del texto. La primera parte -la más extensa- va hasta la página 103, la addenda comprende once páginas y el estudio vulcanológico

propriadamente dicho abarca de la página 121 a la 145.

Es un libro en el que predominan las ilustraciones frente al texto: 166 en total, de las cuales 95 son dibujos tonales o esquemas al lápiz o hechos con tinta china, 14 croquis, 45 fotografías ["He tenido la fortuna de encontrar entre estas últimas las de los fotógrafos Navarro, especialista en la reproducción de erupciones, S. García, Olivares, Brehme, las de El Borceguí, las de Rafael García, magníficas y las de la Sra. Mary Saint Albans, que son seguramente entre las mejores que se han hecho del volcán y sus alrededores (3)]; dos levantamientos topográficos hechos por el Ing. Alfonso Morán Lagarde y por Adán Pérez Peña . . . y nueve reproducciones de pinturas al óleo y una con Atlcolors. Mención especial merecen por su calidad estas reproducciones a color de pinturas en general, muy bien terminadas, por ejemplo el óleo al temple de la figura 87 y el óleo de la figura 57, aun que no así el de la figura 30bis, por lo poco trabajado de los colores y la pobreza de trazos.

El interés que movía a Atl, era con seguridad, muy grande, si tomamos en cuenta lo logrado del libro. El mismo autor nos lo declara así: "Yo me ocupo del Parícutín con un profundo interés, obedeciendo solamente a la acción de una fuerza tradicional: gran parte de mi vida la he ocupado en escalar volcanes, en estudiarlos, en dibujarlos, y de repente, la naturaleza puso a la puerta de mi casa un volcán nuevo." (4)

Atl describe el contenido de la obra diciendo que: "La primera parte encierra mis observaciones personales, hechas cotidianamente durante la gran actividad del volcán, de mayo a diciembre de 1943 y las posteriores realizadas en 1945, 1947 y 1948, a las que agrego los puntos esenciales de los trabajos publicados por otros estudiosos del Parícutín, que pudieron ver cosas que yo no ví y hacer apreciaciones de mucha utilidad, con todo lo cual pretendo dar a toda esta primera parte en carácter puramente expositivo, y podría decirse, histórico. En ella se apre

cian algunos fenómenos importantes ignorados hasta la fecha."(5) A esta primera parte, sigue una sección llamada "Paisaje Paricutíneo y una addenda que contiene algunas apreciaciones sobre las corrientes lávicas, las arenas y las fumarolas." La segunda parte comprende un estudio sobre el origen del Paricutín, el carácter singular de sus erupciones, la crítica de las clasificaciones que de ellas se han hecho y una serie de observaciones y de hipótesis sobre la mecánica externa del Paricutín y sobre su posible o probable mecánica interna." (6)

Manuel Maldonado Koerdell escribe: "A propósito de los conocimientos del Dr. Atl sobre los fenómenos volcánicos debe recordarse que algunos biógrafos dicen que además de estudios en Filosofía y Derecho en la Universidad de Roma a fines del siglo XIX, el pintor mexicano cursó en la misma institución hacia 1911, Vulcanología y ciencias afines." (7)

La terminología empleada por Gerardo Murillo en esa presentación del contenido de la obra, nos manifiesta que a pesar del profundo interés y gusto por el tema, no se deja arrastrar por entusiasmos que lo lleven a afirmar posiciones disparatadas, sino - que se conserva siempre dentro del marco adecuado al ensayista, y dentro del discurso mismo de la obra, tratará de dilucidar - ciertos problemas, sin pretender nunca llegar a la afirmación contundente de la verdad definitiva.

Eso se advierte más en esta nota: "A esta monografía puede considerarse como un diario ilustrado del Paricutín, adicionado de algunas hipótesis derivadas de los hechos observados." (8)

A pesar de la superficialidad que a veces puede reprocharse a otros escritos del Dr. Atl que pretendieron ser más o menos válidos científicamente, Manuel Maldonado Koerdell escribe respecto a la solidez de conocimientos vulcanológicos de Atl lo siguiente: "Sin embargo, ese interés mantenido por el pintor mexicano durante casi por cuatro décadas, indudablemente lo familiarizó con ciertos datos geológicos y cronológicos, así co-

mo con fenómenos telúricos que pudo después asociar a la contemplación de las erupciones volcánicas en territorio mexicano ... En otras palabras, asoció en su mente la concepción de los rápidos cambios tectónicos (fracturas de corteza, hundimientos, sísmos, etc.) a una apreciación de los más lentos procesos erosivos y de transformación del paisaje, que se revelan en sus pinturas, tal como un geomorfólogo puede captarlas al estudiar un relieve." (9)

No obstante nuestra ignorancia en el terreno vulcanológico, podemos percatarnos que ese conocimiento real que vislumbramos en sus cuadros le pudo marcar una pauta certera en todo el libro, moderación y sentido de las proporciones que no son la dominante de otros ensayos suyos.

Dentro de este supuesto diario del Parícutín, 1943 es el año más favorecido, puesto que en él tienen lugar las más importantes manifestaciones de actividad del volcán; por lo tanto se justifica que el mayor número de páginas del libro le estén dedicadas (de la 19 a la 81). Si el 20 de febrero de ese año aparecen las evidencias del fenómeno, el 26 del mismo mes llega Atl a instalarse en las inmediaciones, arriesgando su propia vida. El martes 14 de diciembre de 1943, lamentándose, escribe: "Acontecimientos ajenos a mi voluntad me obligaron a abandonar el volcán y suspender este diario, quizá por mucho tiempo. Vuelvo a la civilización lodazal más tétrico que este parícutíneo, donde no habrá, seguramente, un torrente de fuego que lo ilumine." (10)

De 1944 escribirá -a pesar de no haber podido estar cerca del volcán- sobre su actividad general, sus bocas, las corrientes lávicas y sobre la dramática destrucción de los poblados de Parícutín y Parangaricutiro. De 1945 a 1949 escribe ya cuando la actividad del Parícutín viene a menos, sobre "la evolución del volcán en esos años", para terminar finalmente con "las condiciones del Parícutín el octavo año de su existencia", en donde optimistamente anota la reaparición de la flora y fauna, tras la terrible destrucción, ya que encuentra madroños y pinos peque-

ños, además de conejos, coyotes y zorrillos.

Junto con la descripción de la naturaleza de los fenómenos, de sus alcances y consecuencias, se detiene en los moradores de las cercanías, con los que convivió esos meses de 1943. "Así era la gente de este pueblo (Paricutín) y San Juan (Parangaricutiro): indiferente ante el peligro y sonriente ante la desgracia. No es cierto que los tarascos de estos pueblos estuviesen llenos de pavor ante las amenazas del volcán. Ese terror lo inventaron los reporteros y los sabios. Ni el indio ni la india de México se asustan ante el peligro. No tienen nervios y son estoicos. Los desastres ocasionados por el volcán los dejaron indiferentes; pero la prensa y los geólogos se empeñaron en que los indios tenían miedo y la gente lo creyó." (11)

Frente al disgusto que a veces parece acusar por la vida en la ciudad de México, contrasta el placer indudable que encuentra en la observación de las terribles manifestaciones del volcán y en el trato con la gente de esos lugares, a la que llegó a inspirar simpatía su presencia tan llamativa, como se colige de estas líneas: "Con dificultades se les arrancó de sus hogares. Los más obstinados eran las mujeres y los niños, las niñas, sobretodo. lloraban por su gato o por su perro. No querían dejarlos y se escapaban de las manos de los soldados para buscar sus pequeñas cosas. Una mujer a quien se le había quemado su casa y todo cuanto poseía, pudo salvar con dificultad una gallina y una cazuela. Con una filosofía ejemplar, después de matar al animal, se puso a pelarlo y mientras yo la miraba con curiosidad, me dijo sonriendo y en un español muy claro: "Señor, no se vaya. Voy a cocinar esta gallinita y lo convido a que nos la comamos." (12)

En 1943, la magnitud de los acontecimientos que presenciaba le hacía tomar apuntes de sus observaciones, al mismo tiempo que animaban su actividad pictórica. Encontramos varias notas en las que los datos exteriores sirven de pormenorizada didascalia a una pintura o dibujo que la belleza imponente, el colorido y la fuerza de los fenómenos, motivaban. Así leemos para la figu-

ra 72 (que en realidad corresponde a la 71) "Paisaje nocturno. Durante la semana que acaba de pasar no se ha producido ningún fenómeno extraordinario, ni en el volcán ni en sus alrededores. la actividad explosiva continúa en ligero aumento, y el tiempo, que había sido lluvioso, se ha despejado completamente. Ayer - por la noche las nubes se acumularon sobre el gran círculo del horizonte, dejando limpia la bóveda celeste tachonada de estrellas, que entre el humo ligero de una erupción silenciosa, parecen las chispas que el volcán arroja en un esfuerzo fabuloso hasta las profundidades del firmamento." (13)

El interés con el cual el Dr. Atl seguía la evolución del Parícutín lo arrastraba a posiciones temerarias, como la de estar solo y lo más cercano posible al volcán, en diversos modos arriesgando su propia vida. Pero tales peligros -que indudablemente- fueron una fuente de emociones- se compensaban ampliamente con el espectáculo excepcional que el volcán brindaba. Reproducimos aquí, por el interés emocional que reviste, quizá la más terrible jornada que Atl pasó cerca del volcán: "Sábado 25 de septiembre de 1943. Explosiones de lava y nubes ardientes -ayer durante todo el día hubo furia de erupciones gaseosas que por la noche aumentaron su intensidad hasta el amanecer y continuaron in crescendo hasta medio día de hoy, hora en la cual terribles explosiones sobre el borde del cráter hicieron estremecer los árboles, las colinas y el suelo. (Perfección máxima del cono, furia extraordinaria de las erupciones, algo va a pasar, seguramente) ... 17 horas. Una escoria cayó a cien metros de mi tienda - fui a verla. Medía tres metros de largo y en su parte más ancha, poco más de un metro. Tenía el aspecto de un caramelo retorcido y se resquebrajaba rápidamente ... 18 horas. Empieza a oscurecer. El cielo está nublado, y yo, de pie, bajo la reja defensiva, estoy esperando que algo suceda. Repentinamente fui azotado contra el suelo por una violenta oleada de aire: una escoria enorme cruzó sobre mi cabeza y fue a enterrarse a poca distancia, produciendo un choque que hizo temblar fuertemente la tierra. Un humo blanco que ascendía en remolinos señaló el lu-

gar de su caída. Fui a ver ... Al volver a mi pequeño campamento, paso a paso, admirando el volcán que por el lado sur es solemne, la tierra tembló y de la base del cono, junto al gran chichón - oscuro, brotó entre detonaciones, un ramillete de fuego envuelto en nubes de polvo (Fig 83). Un río de lava corría hacia donde yo estaba. El calor me sofocó. Quise huir, pero mis piernas se negaron a moverse. Cogido al pequeño tronco de un encino sentí que marme. No había otra cosa que hacer más que mirar antes de morir. El ancho río de lava se precipitaba en cascada, mientras de la fuente ígnea surgía un enorme remolino de fuego rojizo y espeso, y otros remolinos de polvo lo acompañaban en su fantástica danza. (Fig 84). La columna ardiente extendió su cima en forma de nube. Vagamente pensé que debía correr, pero no pude moverme. Mis brazos fueron resbalando por el tronco del arbolito, y debo haberme caído al suelo. Inesperadamente el viento del oeste empujó polvaredas, llamas y calor a lo largo de la base del cono. Pude respirar y recuperar los sentidos, pero permanecía clavado en el suelo. Esperé un largo rato, y un poco repuesto, me levanté; y despacio, me fui acercando hacia el límite de la lava, que se había detenido a pocos metros de mi campamento. Era más fluida - que la que había salido en febrero y marzo y después en junio y julio en diversos lugares en la base del cono. Probablemente su temperatura era más elevada. En ciertos lugares aparecían pequeños puntos de un color azul y de una luminosidad deslumbrante, que brillaban entre el fuego -especie de cintillar de estrellas salidas del fondo de la tierra- La misma lava encendida aparecía oscura frente a estos puntos luminosos. Eran seguramente fragmentos de algún material que por su composición química había alcanzado una altísima temperatura, mayor que la normal de esas lavas, que es de 1200 grados.

20 horas- La corriente de lava muy fluida que acababa de extenderse sobre la tierra fue volviéndose oscura, pero entre sus intersticios, las estrellas azules seguían brillando con extraordinaria potencia. De repente me di cuenta de que el bombardeo de la columna central no había cesado, y que los proyectiles

seguramente habían seguido cayendo a mi alrededor, como caen ahora. Regresé al amparo de mi enrejado de troncos y me puse a escribir estas notas a la luz de una lámpara, pero un fuerte temblor de tierra me hizo ponerme en pié y eché a correr con los papeles en la mano. Era tiempo. Mientras corría por una pequeña cañada, una gran nube roja surgió de la fuente ígnea y se extendió rápidamente por el camino que yo seguía, quemando los troncos secos de los pinos y alcanzando mi refugio, que vi arder desde lejos con verdadero placer, porque es difícil darse el gusto de presenciar espectáculos tan bellos como los que yo estaba mirando. Ascendí a una loma cubierta de arena tratando de ganar espacio y tuve que trasponerla para escapar del peligro.

22 horas. Todo ha terminado, menos el fluir de la lava y el sabor amargo de mi boca. Volví a mi pequeño campamento convertido en cenizas y entre ellas recogí dos cosas que no se habían quemado: un machete de acero y una botella de whisky. Con ambas cosas ascendí por entre lomas cubiertas de ramazones secas y junto al tronco de un pino me senté desfallecido. El machete no me servía para nada, pero el whisky me reanimó primero y me adormeció después y entre la visión renovada de los espectáculos que acababan de sucederse con tanta rapidez y tanta furia y el espíritu prodigioso del brebaje escocés, me quedé profundamente dormido." (14)

Si la insaciable capacidad de admiración del pintor ante tan portentoso espectáculo lo gratificaba plenamente de su aislamiento y de los grandes peligros que lo acechaban, su libro no relata únicamente esas peripecias, sino que en ellas vemos preocupaciones más directamente ligadas a problemas de investigación científica: "Desgraciadamente, nuestros investigadores no pudieron disponer ni en los primeros días, ni nunca, de los elementos indispensables para llevar a cabo su estudio constante y amplio de los fenómenos que se desarrollaron a su alrededor. Jamás dispusieron ni de una casa cómoda ni de instrumental adecuado, ni de medios de comunicación propios. Los trabajos que realizaron durante las primeras semanas del desarrollo del volcán, tu-

vieron, como era lógico, sólo un carácter informativo." (15)

Gerardo Murillo inicia el planteo de sus opiniones sobre los fenómenos del Parícutín afirmando la necesidad de desechar el argumento de autoridad, proponiendo en su lugar, la observación directa de los hechos. "Para que un estudio sobre el origen del Parícutín y sobre el carácter de su mecánica eruptiva pueda conducirnos con cierta seguridad al establecimiento de hipótesis lógicas dignas de ser tomadas en consideración, es indispensable apartarse de las investigaciones rutinarias, eliminar los prejuicios y partir de hechos personalmente observados, condición esta última, que en muchos casos no se ha cumplido al estudiar los fenómenos que el volcán michoacano ha presentado." (16) Así, se opone a las teorías vulcanológicas de Lemery, Buffon, Quettard, Patrin y Gay Lussac y apoya los puntos de vista de Gratton, de Paul Weitz, de Wegener, referentes al calor residual del núcleo terrestre como origen de los volcanes. Hace notar que científicamente puede valer más la observación repetida y registrada de los fenómenos que teorías de reconocidos hombres de ciencia, si éstas no se basan en la realidad observada, sino en meras suposiciones apoyadas en un prestigio.

Atl recuerda que la simple observación y anotación de datos que él practica entonces en el Parícutín, estaba apoyada en la anterior experiencia vulcanológica italiana: "Durante los años de 1911 y 12 observé innumerables explosiones del Stromboli y las dibujé de lejos y de cerca; y cuando en 1943, dispuesto a estudiar lo que sobre ellas se ha escrito, pude compararlas con las del Parícutín, tuve la evidencia de que se trataba de dos fenómenos diferentes." (17)

Manuel Maldonado Koerdell equipara los resultados obtenidos por el Dr. Atl en este campo con los de otros investigadores nacionales y extranjeros. (18) El Dr. Atl formula en los siguientes términos las conclusiones de sus estudios que no todos los especialistas que observaron el fenómeno llegaron a exponer tan cla

ramente: "Por lo que llevamos dicho, el lector comprenderá que los volcanes que el hombre ha visto nacer y de los cuales ha llevado un record, son en número insignificantes, y ellos mismos insignificantes ante el Parícutín, que los supera a todos no sólo por su longevidad y su belleza, sino por las siguientes características: 1) Sus erupciones han sido las de mayor potencia y duración entre todas las que se conocen, con excepción de las del Krakatoa y del Monte Pelé. Las del primero, que fueron formidables, duraron sólo unas cuantas semanas, y las del Monte Pelé fueron periódicas y de corta duración. En cambio, las del Parícutín alcanzaron desde el principio de junio hasta principios de noviembre de 1943 un volumen de millones de metros cúbicos y una altura que ha sobrepasado los 12 km de elevación sobre el nivel del cráter. 2) Su sorprendente método de trabajo, rítmico y preciso, destructor y reconstructor constituye un caso singular en la historia de la vulcanología. 3) Es el aparato volcánico más completo que el hombre ha podido contemplar y estudiar desde su nacimiento y durante un corto período. 4) El Parícutín se singulariza, finalmente, por un tipo de erupción sui generis; una erupción dual típicamente parícutínea (alterna: una gaseosa y la otra piroclástica) y totalmente diferente de las erupciones strombolianas y vulcanianas a las que arbitrariamente se pretende asimilarlas." (19)

Nosotros creemos que si los dibujos y pinturas del Dr. Atl difícilmente pueden competir con las fotografías en cuanto material documental, en cambio el libro fue un magnífico álbum y el texto una tentativa de lo más seria en el campo científico de parte de Atl.

UN TRATADO DE GEOLOGIA DINAMICA: EL PARICUTIN

En el número correspondiente a los meses de marzo y abril de 1947 de la revista Cuadernos Americanos, cuyo director, Jesús

Silva Herzog era amigo de Gerardo Murillo, apareció el artículo que nos ocupa, cubriendo quince páginas, en el cual, además de reiterar los argumentos que más ampliamente son tratados en el libro ¿Como nace y crece un volcán? el Paricutín, incluso con repeticiones literales (20), presenta algunas especulaciones de tipo filosófico, junto con ocho dibujos de regular tamaño, tres de dimensiones reducidas, un esquema y dos fotografías del volcán. Pasando de los fenómenos estudiados a otro tipo de problemática escribe: "Nos encontramos ante hechos tangibles que nos llevan más allá de los simples estudios analíticos de laboratorio. Se trata de hechos fundamentales de orden universal, tan importantes y complicados como la rotación de una planta en torno al sol, ligados a principios mecánicos de carácter cósmico que nos conducen a estudiar la cuestión bajo los más diversos aspectos -metafísico, religioso, científico o filosófico- para encontrar una explicación." (21) Igualmente por ejemplo, de la constatación de las tres fases de la dinámica del Paricutín -trabajo constructivo, destructivo y reconstructor- pasa a cuestionamientos a los que puede responder sólo con meras especulaciones: "Los tres fenómenos de los que nos estamos ocupando, y que presentan un ritmo mecánico tan sorprendente, nos parecen sujetos a una ley ineludible y los consideramos como lógicos o racionales porque los interpretamos a través de un concepto fundamentalmente antropomorfo. Si nosotros no existiéramos sobre la tierra, esa mecánica admirable carecería de sentido." (22)

Probablemente el libro del que se inspira este artículo de Cuadernos Americanos ya había sido elaborado en gran parte hacia 1947, aunque haya sido publicado hasta 1951; fue completado necesariamente con los datos correspondientes a los años 1948 a 1950. De esa primera base, proviene gran parte del contenido del artículo, y fuera de las disquisiciones de tipo filosófico, que quizá correspondieron a las que su ánimo afrontaba por ese tiempo, no hay ninguna aportación nueva, pero lo hemos mencionado aquí para valorar mejor todavía lo acabado de la monogra-

ffa sobre el Paricutín.

LA ACTIVIDAD DEL POPOCATEPETL

Este fue el primer libro del Dr. Atl sobre vulcanología editado en México y fue el primer y único volumen de una proyectada serie titulada Volcanes de México .

Está profusamente ilustrado con fotografías de González, Daniel Romero, Hugo Brehme, la Compañía Mexicana de Aerofoto y del propio Dr. Atl, además de llevar esquemas y dibujos del pintor, de entre las que destacan El Popocatépetl en erupción , de 1922, dibujado desde un aeroplano y el Cono del Popocatépetl , lado norte y El Popocatépetl , por el lado poniente, del año 1938.

Después de afirmar que conocía más las montañas europeas y asiáticas que las de su propio país, sin embargo, se considera capaz de emprender esta publicación porque dice: "Periódicamente he vivido largas temporadas en todas sus zonas, muy especialmente en la región noroeste y he alcanzado a darme cuenta de lo que gentes saturadas de sabiduría no han podido observar." (23)

Recordemos que del injustificado arrepentimiento que tuvo de haber publicado sus Sinfonías del Popocatépetl, surgió este estudio, como homenaje serio al gran volcán. A pesar de que había prometido no ocuparse de la crítica de los autores que sobre el Popocatépetl habían escrito: "He tratado de hacer una obra fundamentalmente expositiva, sin lanzarme, tomando en cuenta un fenómeno comprobado, a generalizaciones fuera del caso o a criticar la serie de barbaridades que ilustres sabios han dicho y escrito sobre esta maravillosa montaña." (24) Se ocupa sistemáticamente del análisis de los pareceres de autores tan disímbolos como Torquemada, Cervantes de Salazar, Bernal Díaz, Hernán Cortés, José G. Aguilera, Ezequiel Ordóñez, Lyell, Felix Lenck, el Dr. Weitz y Lazzaro Spallanzani. Una vez más, vemos que su in-

tervención no origina la polémica, sino que en una actitud revanchista, se ve obligado a intervenir a causa de la "presunción e ignorancia de otros autores."

Divide la existencia del Popocatepetl en cuatro períodos: el lávico estructural del gran cono, el eruptivo noroeste, el explosivo y el activo histórico que va de 1539 a 1839.

A pesar de que el autor concibió este estudio como un homenaje al volcán en cuyas laderas había vivido y producido pinturas y dibujos, y por el que sentía gran afecto, el resultado es mucho más modesto que el constatado con el libro sobre el Parícutín. Además, de la comparación de ambas obras surgen algunas contradicciones sobre cuál de los volcanes sería más importante, por belleza y longevidad. Sin embargo, los dos libros pueden considerarse globalmente como afortunadas síntesis de estudio sistemático, observaciones y reflexiones aunadas a la publicación de obras de interés pictórico.

Al lado de estas obras de vulcanología, su biógrafo Antonio Luna Arroyo menciona un libro ilustrado editado en francés: "Con el esténcil el pintor de las montañas ha hecho algunos álbumes, uno de los cuales Les volcans du Mexique, editado en París obtuvo gran éxito." (25); la publicación de su estudio sobre los volcanes mexicanos en la Rivista Vulcanologica di Napoli y otro sobre el origen del Pedregal de S. Angel (26)

Sobre la génesis y el desarrollo de la última erupción del Popocatepetl -1919-1939- publica Atl un artículo en Berlín en - Zeitschrift fur Vulcanologie, según Antonio de la Fuente (27)

2) Escritos sobre cuestiones artísticas

LAS ARTES POPULARES EN MEXICO

A Gerardo Murillo fue encomendada, por Alberto J. Pani, la monografía sobre las artes populares, cuya primera edición fue elaborada en 1921 con bastante precipitación y presentaba varios defectos, a pesar de lo cual se agotó rápidamente, por lo que se hizo una segunda, el año siguiente, corregida y aumentada, contando con la venia del Presidente Alvaro Obregón.

Los antecedentes remotos de esta obra los encontramos en el "influxo lento pero constante de artistas, de literatos, de periodistas, de hombres de letras y también gracias al interés demostrado por los excursionistas americanos, admiradores de los productos típicos de México " que se cristalizaron más tarde en la exposición de arte popular mexicano en 1921, que "fue sin duda la nota más saliente de los festejos del centenario." (28) Esa muestra, en la que colaboraron entre otros, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard y Francisco Cornejo, tuvo trascendencia en la vida intelectual de la República, pues se impuso "el estilo de la exposición" y creció la demanda y el gusto por muchos productos de los artesanos mexicanos.

La monografía, en dos volúmenes, "está dedicada exclusivamente al estudio de las artes populares mexicanas en su estado actual" o sea en el año 1921. El libro, primero en su género, se encuadra en el período postrevolucionario, el cual, tratando de distanciarse del europeizado y elitista porfiriato, llevará el nacionalismo a varias esferas, incluso al arte, pues es la época de los albores del muralismo mexicano y el auge del interés por toda manifestación netamente popular.

Se define a las artes vernáculas como "una de las manifestaciones más características de la manera de ser del pueblo mexicano!"

(29) en donde "están contenidas todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México"(30) y enfatizando los valores autóctonos, se dice que "todas las artes populares llevan el sello del vigor de las razas indígenas." (31)

Si "esta obra constituye el homenaje oficial del Gobierno de la República al ingenio y habilidad del pueblo de México" (32), cabe preguntarnos si ese homenaje no era más bien una maniobra - política de los híbridos regímenes postrevolucionarios para tratar de amalgamar, por un lado, el trabajo de las clases populares, que con elaborados objetos satisfacían bien precisas necesidades, y por otro, los gustos de las clases intermedias y altas.

Atl escribe que "bien puede afirmarse que desde esa fecha (1921) el Gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas, que habían estado siempre relegados a la categoría de parias." (33) Recordemos que la gran mayoría del país era analfabeta y que dicho homenaje era una celebración cerrada de una clase medianamente culta y con dinero, de la que estaban excluidos los artesanos, objeto del homenaje. Si la mayoría de ellos ni siquiera se enteró de la publicación, así como de la anterior exposición del centenario, sí pudieron constatar el incremento de la demanda de sus productos, proveniente de núcleos de población que antes no se interesaban por ellos; lo cual, por los precios irrisorios de las artesanías, no significó necesariamente una mejora de la situación económica de los artesanos.

Atl establece un paralelismo entre los pisanos y orvietanos del renacimiento con los mexicanos de la revolución: "ambos tipos de hombres poseen ese extraño quietismo que inmoviliza a los - sensuales, a los pasionales, a los artistas durante la ejecución de una obra de arte y el dinamismo animal que los empuja a la venganza y a la lucha. Ambos llevan un ardimiento sin el cual no es posible la obra de arte." (34)

Como un libro encomiástico de una de las clases que no llegó al

poder, lógicamente la obra insistirá hasta el cansancio en las cualidades del pueblo mexicano. Más que un estudio analítico, se nota una marcada tendencia a la albanza, inscrita en el cuadro de un paternalismo chauvinista que de ningún modo preveía un - cambio sustancial en la injusta organización de la producción y distribución de las artesanías. Así pues, Atl escribe que los artesanos de México tienen "un gran sentimiento artístico, especialmente un fuerte sentimiento decorativo -una enorme resistencia física, un espíritu metódico, un gran espíritu de asimilación, un espíritu individualista que transforma y organiza dándole un sello personal a todo lo que asimila- una gran habilidad manual y una gran fantasía." (35) Pero ese "sentimiento y habilidad no han sido hasta la fecha suficientemente comprendidos," (36) y por eso son puestos en relieve por esta obra, además de que en ella se sugerirán otras aplicaciones para dichas cualidades, como la mecánica, la cirugía y el arte.

En un esfuerzo por remachar esa tendencia netamente populista, el autor dice: "A. Mendizábal, jefe del departamento etnológico, afirma muy justamente que una visita al Museo Nacional, cuando el departamento esté debidamente organizado, dirá más al hombre de estudio y enseñará más a los simples visitantes que todas las manifestaciones artísticas de carácter puramente intelectual." (37) Más tarde, seguramente bien intencionado, el Dr. Atl pretenderá ignorar toda diferencia entre el arte popular y el arte en sentido estricto: "La obra de arte no tiene dimensiones, ni estilos, ni escuelas y las interpretaciones de la naturaleza transmitidas por las vibraciones de un espíritu y la fuerza de una mano, pueden tener el mismo valor en el gran muro de una - iglesia toscana o de la Umbria, que en una porcelana china o en un cuadro veneciano, o en un paisaje moderno, o en una terracota griega o en un jarro de Tonalá decorado por Zacarías Jimón." (38)

Si Gerardo Murillo no se ocupa aquí del "arte meramente intelectual", nos parece muy pertinente que al tratar de estas "indus-

trias vernáculas" que producen bellos objetos de uso ordinario, hable de la importancia social de las mismas, aunque no haya -- ahondado en la antítesis entre la idea de seriación implícita -- en la noción de industria, por un lado y la idea de obra de arte, producto profundamente individualizado, diferenciado y en muchos casos irreplicable. Anacronista sería la pretensión de pres- tarle a Atl la noción de arte seriado que aparecerá más tarde. Gerardo Murillo dice simplemente que "las artes populares en Mé- xico son importantes porque ellas satisfacen vitales necesida- des sociales por la variedad de sus productos, porque todas tie- nen o en sus formas o en su técnica o en su espíritu decorativo o en sus coloraciones, el sello de un innato y hondo sentimien- to estético; porque algunos de sus productos son de un valor ar- tístico de primer orden, porque sus manifestaciones puramente -- intelectuales están impregnadas -- como la música-- de una profun- da melancolía --o como la poesía religiosa-- de un suave misticis- mo, y son ambas, poderosamente subjetivas." (39)

En el primer tomo, la alfarería resulta privilegiada tanto por lo detallado de su enfoque como por el gran número de ilustra- ciones fotográficas de piezas muy interesantes. Después de una amena introducción en las páginas 54, 55 y 56, intenta analizar las bases económicas de la producción alfarera, a pesar de que no existía en esa época estadística alguna al respecto. Entonces, para escoger los centros más importantes, se fija en "el número de familias empleadas temporalmente, el número de horneadas efec- tuadas al año, el valor de cada horneada y el término medio del valor de la producción y venta." (40) Continúa diciendo que: "la alfarería es una industria que se ejerce en todos los Estados -- de la República, pero los centros más importantes de los que nos ocuparemos en esta monografía son, enumerados en el orden de su capacidad productiva, los Estados de México, Jalisco, Oaxaca, -- Michoacán, Puebla, Guanajuato, Hidalgo, Aguascalientes, Tlaxca- la, San Luis Potosí, Chiapas y Chihuahua." (41)

Por esos años, Atl era un gran admirador del pueblo y quedándo

se en un plan meramente teórico, no pretenderá ir más lejos de la alabanza, a pesar de haber meditado necesariamente sobre los datos que manejó. Si nota situaciones de miseria e injusticia, no las censura, sino que recurre a la mitificación de las salidas encontradas por esos pueblos de economía de subsistencia. "Esta curiosa manera de comerciar (con precios irrisorios) sólo se explica conociendo la extrema pobreza de la clase indígena - de México, su maravillosa resistencia a la fatiga y su extraordinaria sobriedad. Entre las cosas inverosímiles, absurdas, dentro de las que vive el pueblo de México, se realizan cuotidianamente este milagro comercial de manufactura y de la venta de los productos de la alfarería. Pero dentro de ese milagro viven y lo que es más extraño, son muy felices -así he podido constatarlo- millares de hombres, de mujeres y de niños. " (42)

Es obvio que en 1921, las artesanías mexicanas, y de modo especial la alfarería, distaban mucho de las estandarizaciones actuales, que se fueron extendiendo paralelamente al aumento de la demanda y al desarrollo de la industria, ya que ésta compete con aquellas valiéndose de recursos totalmente desproporcionados y sus fines son totalmente pragmáticos, no decorativos; pero, obligando a la competitividad, hace que se aumente el ritmo de producción de los artesanos, conllevando necesariamente una decadencia en la calidad. El desarrollo industrial parece condenar ineludiblemente, si no la existencia, al menos el florecimiento, de las llamadas artes populares, como se ha podido constatar en numerosos países industrializados, que anteriormente tenían renombre por sus artesanías, por ejemplo Italia, China y Rusia.

Es pues entendible, que si actualmente no podemos pensar en las artes populares como productoras de piezas únicas, en la época en que la monografía que compuesta, la ejecución, el acabado y en general la calidad de las piezas resultaban más características. Esto nos obliga sin embargo, a aceptar sin reservas lo que Atl opina al respecto: "aunque en cada región existen tipos especiales de vasijas que se distinguen perfectamente entre los productos de uno y otro pueblo, la variación dentro de un mis-

mo tipo es constante, pues el artífice, trabajando constantemente a mano, imprime a cada pieza un sello diferente. De aquí esa infinita variedad de formas que pueden observarse en los mercados de loza." (43)

A la miseria anexa al ejercicio de la alfarería, Gerardo Murillo agrega innegables compensaciones creativas: "he observado que to dos los pueblos exclusivamente alfareros son de una cortesía in nata, de una inteligencia muy despejada, parecen muy contentos de la vida y trabajan siempre con gran interés. Estas cualidades se deben indudablemente al carácter reposado del trabajo y a que la manufactura y decoración de las vasijas, proporciona indudablemente goces espirituales."(44)

A pesar de la promesa de ocuparse de la alfarería de doce Estados, Atl no lo hace, sino que para algunos de ellos, se limita únicamente a reproducir ilustraciones de su producción, como en el casos de Hidalgo y Aguascalientes, mientras que escribe muy poco sobre la de Michoacán y Guanajuato, y pasa por alto la de Tlaxcala, Chiapas, Chihuahua y San Luis Potosí.

De los pueblos alfareros del Estado de México, nombra a Texcoco, San Sebastián, Valle de Bravo, Cuauhtitlán, Coscomatepec, San Marcos Atlamilpa, Almoloya y Metepec. Juzga bastante severamente la producción de este último centro alfarero diciendo: "La alfarería se ejerce tradicionalmente de padres a hijos y por simple espíritu comercial. No es un pueblo de artistas: es un pueblo manufacturero de loza ... No me ha parecido que los alfareros de Metepec tengan por su arte un gran amor. Ellos hablan siempre de la importancia de su oficio desde el punto de vista exclusivamente comercial." (45)

Al ocuparse de Jalisco, al contrario, se detiene bastante en Tonalá, pues dice que "los productos de esta localidad merecen ser estudiados detenidamente, porque ellos son los más rica y fantásticamente decorados entre todos los del mundo entero ... Esta comunidad es ejemplar bajo el punto de vista social y ar-

tístico. Todo el mundo trabaja en Tonalá: hombres, mujeres, niños y ancianos; todos decoran y hacen vasijas con amor. El carácter de estos indígenas es extremadamente pacífico y amable. Son metódicos en su trabajo, sumamente corteses y cosa desconcertante, desconocen por completo la envidia." (46) Para apoyar sus opiniones, introduce entrevistas inusitadas con esos artesanos, a los que llama francamente artistas. "Entre estos artistas, los que en mi concepto se distinguen son Ladislao Ortega, Amado y Epigmeo Galván y Zacarías Jimón." (47)

Resulta raro el paralelo que establece entre la decoración de Tonalá y la asiática, sin mayor precisión y sin explicar las bases de tal acercamiento: "Yo no creo que haya, hecha excepción de la cerámica china, ninguna otra que iguale en belleza a la cerámica tonalteca. Sus formas severas, su decoración sobria, son extraña mezcla de un sentido decorativo mexicano y de un sentimiento asiático." (48)

La alfarería poblana la cataloga como porcelana burda: "no siendo la talavera de Puebla un arte realmente popular, ni por su procedencia (Faenza, Talavera de la Reina) ni por su precio, ni por su mal gusto, no tiene cabida en esta monografía." (49) Agrega que "es perfectamente lógico que los tipos salientes de la alfarería poblana (talavera, permeable y vidriada), corresponden a estas dos características de la comarca: el buen comer y el mal beber, pero mucho ... (pulque)" (50)

De Oaxaca se ocupa de la producción de loza blanca, la de Santa María Atzompa, la de loza chimolera y la de Coyotepec, mientras que de Guanajuato menciona los centros productores de San Miguel de Allende, San Felipe Torres Mochas y de Dolores, notándose en la producción de este último centro una decadencia marcada respecto a la producción del siglo XIX, impulsada mucho por Miguel Hidalgo.

Gerardo Murillo cambiando después de criterio, se ocupa en el capítulo XIV de la alfarería ritual, en donde sin ningún texto

presenta fotos de sahumeros de Puebla, Oaxaca, Michoacán y México. Ya en el capítulo VIII había hablado de la loza primitiva de barro cocido, ajena a toda influencia europea en su elaboración, y que no sirve para guisar. Más adelante presenta ilustraciones a color de piezas popolocas y otras provenientes de Coyotepec, y San Sebastián, y en blanco y negro de piezas tlaxcaltecas, poblanas y chihuahuenses.

Haciendo un poco de la historia de la cerámica en México, dice: "la loza vidriada es una modificación hecha desde los primeros años de la dominación española, modificación que intensificó poderosamente el arte de la alfarería llevándola a un considerable desarrollo. Las cualidades de esta loza bajo el punto de vista de la calidad y de la técnica, son muy semejantes en toda la República, porque las arcillas de que está fabricada son muy semejantes en su composición química y porque la materia para producir el vidriado proviene invariablemente de la misma región -Pachuca."

(51) Si las formas y las decoraciones de la gran alfarería antigua mexicana "se han perdido a través de un sinnúmero de transformaciones llevadas a cabo durante tres siglos ... la mayoría de la producción actual tiene un carácter propio sin relaciones generales con el pasado, especialmente la loza vidriada, que es la loza de tipo actual." (52) Frente a la pérdida de trayectoria entre la cerámica prehispánica y la actual, no puede menos que condenar los intentos de producir piezas de tipo arcaico, hechos en San Sebastián, cerca de Teotihuacán. "Estas producciones carecen de valor artístico, están muy lejos de dar una idea de la alfarería de Teotihuacán y tienen el carácter de una falsificación." (53) Acepta entonces que la cerámica mexicana actual tiene más recursos que la prehispánica diciendo: "No creo absurdo afirmar que el conjunto de la producción alfarera actual es muy superior, bajo todos conceptos a la producción anterior a la conquista y la del período colonial ... todos los productos para usos domésticos son ahora superiores a los antiguos ... las vasijas de uso doméstico actuales, a más de ser mucho más variadas, son de mejor clase y llenan mejor sus funciones." (54)

Dentro del capítulo de la juguetería, nos habla de los juguetes de madera, como violines, sonajas y cajitas, y de las miniaturas de muebles; de los muñecos de trapo y de los títeres; de las más caras de cartón, lámina y madera; de los judas y de las piñatas, de los juguetes de dulce, y de los monos de San Pedro Tlaquepa- que escribe: "la influencia de los muñecos de porcelana extran- jera y la cursilería de los monopolizadores del comercio de la alfarería, han convertido este ramo del arte popular en una des- viación híbrida del buen gusto indígena." (55)

La orfebrería, actividad muy vulnerable a las incertidumbres eco- nómicas, necesariamente tuvo que venir a menos con los años di- fíciles de la lucha armada revolucionaria. Acota de ella lo si- guiente: "Los artesanos de hace 20 o 30 años, tal vez más, for- maban una clase importante en algunas regiones de la República, que se dedicaban a labrar el oro y la plata o a hacer joyas, y han ido desapareciendo lentamente al empuje del industrialismo moderno que ha impuesto por todo el país las joyas elegantes ve- nidas de París, las joyas standard de Nueva York o Chicago y - las baratijas que en las ciudades y los pueblos de toda la Repú- blica venden los comerciantes turcos o los siriolibaneses." (56)

Al hablar de la cestería y de los objetos de mimbre, otate, ca- rrizo, tule y palma, hace resaltar la importancia económica de esta actividad para poblados como Silao, Irapuato, Oaxaca y San- ta María del Río.

De la plumaria, actividad necesariamente desplazada por la indu- mentaria europea que se impuso por todo el país, constata sola- mente la decadencia actual, frente al auge en la época prehispá- nica y la simple conservación en la época colonial y en el si- glo XIX, debiendo de hablar , tal vez mejor de su completa de- saparición.

En principio, el Dr. Atl parece creer que las artesanías son un resultado de la unión de dos culturas: "Las artes y las indus- trias encerradas dentro de este capítulo, no son rigurosamente

autóctonas, pero el sentido popular les ha impreso a las importadas un sello muy peculiar específicamente mexicano." (57) Pero, acorde con el auge del movimiento indigenista de la época, afirmará mecánicamente la superioridad conferida a los trabajos por el factor preponderantemente indígena: "Los productos son tanto más interesantes, tanto más bellos y tanto más completos, cuanto sus productores se acercan más al tipo aborígen." (58)

Casi presintiendo las posteriores transformaciones "kitsch", en parte debidas al poder de los medios masivos de comunicación, - dice: "yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de un país -ellas son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la ideosincracia de sus productores, que tocarlas es destruirlas." (59) Y sigue: "las industrias indígenas no pueden ni transformarse ni mejorarse: son lo que son ... gustemos de las obras del pueblo tal como son." (60) Sin embargo, no puede negar la ineludible desaparición de estas actividades, ante el avance industrial que se fomenta en México por todos los medios: "El comercialismo está en su pleno derecho de tratar de reformar las artes autóctonas de un país, o de aprovechar sus elementos dentro del maquinismo contemporáneo," (61) porque muy lúcidamente reconoce que "todo barniz de arte, o de mejoramiento y hasta de altruismo con que se pretenden revestir esas razones, es falso. Y su prueba evidente es que no hay un solo caso de intensificación artificial de la producción aborígen en que ésta no se haya convertido automáticamente en una industria pura y simple." (62)

El estado general de las artesanías que observó en 1921 era el siguiente: se encontraban en decadencia artística y comercial las lacas de Uruapan, la plumaria, la ferronería, la mueblería y la pintura religiosa; mientras que atravesaban por una época de prosperidad los textiles, la rebocería y la jarciería, los trabajos de mimbre, otate y carrizo, las lacas de Olinalán, la tabartería y la alfarería.

Los dos volúmenes están profusamente ilustrados con reproducciones de piezas que si en esa época parecían interesantes, ahora resultan muchísimo más, ya que las artesanías actuales, por las influencias determinantes que se han mencionado, se alejan bastante de las que se podían apreciar hace más de medio siglo. La mayoría de las piezas con que se ilustra el libro eran escogidas dentro de la producción normal, aunque hay algunas excepcionalmente bellas que pertenecieron a colecciones formadas por Carmen Mondragón y Jorge Enciso, entre otros. Las fotos fueron hechas por M. Ramos y J. Arriaga, mientras que los grabados fueron de J. A. Vargas, E. A. Tostado y A. Garduño. Dignas de mención son las bellas piezas de alfarería, provenientes de muy diversos lugares, las portaviandas, enfriaderas, canastas, cántaros, flores, cazuelas, jarras y jarros pulqueros con sugestivas leyendas: "soy la niña consentida de la casa" o "soy borrachito" o "de lo que hay adentro sale el amor, el cariño y hartos balazos!"

En el segundo volumen, al tratar de las diversiones populares, se ocupa detalladamente de la música y en especial de la canción, que define como el "alma del pueblo". Al referirse a sus orígenes dice sin el menor empacho lo siguiente: "La mayor parte de la música popular mexicana está profundamente influenciada por la música española, pero lleva en sí, características muy marcadas que la distinguen esencialmente. El sentimiento mexicano - transformó el sentimiento español y creó una música propia. El pueblo de México tiene su música, sus cantos, sus sones perfectamente suyos y en ellos ha puesto toda su alma, diferenciándose en esto del pueblo español, que aceptó la música árabe conservándola a través de los siglos sin haber agregado una sola nota, sin haber puesto nada del propio sentimiento." (63) Quizá esta última y aventurada aseveración respondía más al momento nacionalista que se vivía entonces en el país y no a un conocimiento profundo de la historia y evolución de la música ibérica.

De la temática de las canciones mexicanas populares dice: "Lle

van en sus notas la amargura de seculares desengaños, la tristeza de las cosas perdidas, el dolor de una puñalada, el mareo de una borrachera, el despecho de una traición, el fatalismo de la esperanza." (64)

El Dr. Atl opina muy justamente, aunque contradiga la propaganda oficial, que más que los símbolos patrios, une a las masas la música popular: "Es que el pueblo, a pesar de sus gritos de entusiasmo al sentirse herido por el himno nacional en los días de paz, siente en los días de combate, la necesidad de extraer de lo más profundo de su ser, la música que más cuadra a sus sentimientos. El pueblo, en los momentos terribles de la lucha, cuando es él, no siente la conciencia de una patria, y por encima - de las confianzas adquiridas, aparece el hombre que aspira vagamente al derecho ... y por eso, automáticamente desaparecen los acordes oficiales, el símbolo musical que hasta ahora no ha representado más que una hipótesis." (65)

Por lo tanto, la música popular tan llena de cualidades, debe - respetarse y siguiendo una posición bastante radical, condena a los intentos de Manuel M. Ponce de buscar obras en cuya base es tén las canciones y las melodías populares: "Algunos músicos mexicanos han tratado de arreglar o de vestir la música popular - de México para presentarla dignamente ataviada en un salón de - niñas cursis. En mi concepto, estas transcripciones o deturpaciones que llevan nombres clásicos: sonatas, fugas, rapsodias, etc. son depravaciones académicas de la vigorosa corriente del sentimiento popular - como lo son igualmente los pastiches gráficos del arte azteca ejecutados por artistas "nacionalistas." (66) Guardada toda proporción parece que no pudo aceptar varias de - las obras de Liszt, Smetana y Tchaikovsky, entre otros.

Dentro de las artes temporales populares, nos parece una laguna importante el hecho de que no se haga siquiera mención del rico acervo de danza folklórica nacional; tal vez la precipitación con la que se hizo el libro sea la causa de tan notoria omisión.

Si la música popular en México tenía tanta vitalidad, lo mismo no sucedía con el teatro, y parece que pretende justificar esa carencia afirmando que las disputas cotidianas lo pudieran reemplazar: "Teatro en México no lo hay ... y tal vez no lo habrá en mucho tiempo. A nosotros los mexicanos nos gusta hacer el teatro en la vida de todos los días y muy especialmente, el teatro trágico." (67) Las sacras representaciones que Atl quisiera hacer pasar por populares, tenían siempre una finalidad evangelizadora o edificante promovida por las autoridades eclesiásticas, aunque en algunos casos aparecieron sin la intervención de organizaciones religiosas.

En la opinión del Dr. Atl, otra fuente de goces es el lenguaje popular: "La jerga o el argot, o el slang, es decir, la espontánea y vibrante manifestación lingüística es la más viviente manifestación de su sentimiento y de su carácter ... Los pueblos de raza latina, saturados de humor ... tienen entre las agrupaciones humanas el primer lugar en el arte de decir. La elegancia y la nobleza del toscano, la aspereza elocuente y despreciativa del dialecto romano, el gracejo del andaluz y la sutileza del argot de París son incomparables. Está muy cerca de estas palpitaciones populares el excesivo lenguaje del pueblo de México; lenguaje agudo como pocos, impregnado de una viveza y de una ironía, que contrasta con las dramáticas modalidades de la vida cotidiana." (68) El autor de tan sazonados cuentos, lamentándose se que falte la transcripción escrita de ese "arte de decir", anota: "existe el lenguaje popular, la jerga especial del país, pintoresca y vibrante, pero no la exposición gráfica del idioma del pueblo. Las producciones que tratan de cristalizarlo son escasas y la mayor parte de ellas, mezquinas ... Aquellos escritores que se atreven a usar en parte, la ortografía fonética rigurosamente correspondiente al lenguaje hablado, son muy pocos." (69)

Respecto del arte culinario mexicano, hace una distinción tajante entre los que lo pueden apreciar y los que no: "El indio, es

pecialmente el indio de las montañas es extremadamente sobrio. Se alimenta generalmente de tortillas y frijoles cocidos, a veces de habas frescas cocidas o tostadas, muy rara vez come carne y poquísimas, fruta. En su organismo extremadamente recio, dotado de una fuerza de asimilación prodigiosa, esta alimentación, unida al aire del monte, le da una resistencia que en muchos casos parece fantástica. Pero el indio de las pequeñas ciudades, el criollo, el ciudadano, el aristócrata, el rico y el pobre de todas las ciudades de México es un gourmand y un gourmet." (70)

De los textiles artesanales, de entre la gran variedad de zarpes, se detiene en los de Oaxaca, de los cuales escribe: "Todas estas prendas revelan grande sentimiento decorativo, un indiscutible equilibrio mental, un gran mérito y una muy grande habilidad." (71) Sin embargo, de estas industrias populares, que por otro lado producen tan hermosos ponchos, gabanes y cobijas, no deja de señalar su peligro: la tuberculosis, como también lamenta que los deshilados y bordados lleven a sus ejecutantes a deformaciones corporales y a la pérdida de la vista.

En el libro, una de las mayores fantasías se refiere a la industria de las lacas, que para entonces se localizaba en Uruapan, Guerrero, Oaxaca, Yucatán, Veracruz y Chiapas y de la que el escultor Renato Molina le proporcionó algunas muy interesantes para ilustrar la obra. La fantasía a la que se hace referencia está relacionada al origen de esta artesanía en Guerrero y Michoacán: "Es muy posible que los chinos que vinieron a México el año 600 de la era cristiana y que desembarcaron en las costas de Michoacán y de Guerrero, según consta en un documento de aquella lejana época, hayan implantado en las regiones de Michoacán y de Guerrero el arte del cual fueron los inventores." (72)

Un error de valoración parece ser el que lo llevó a hablar de "arquitectura autóctona" y que obligado por la lógica de los hechos, solamente la reconoce en el modo de hacer jacales en Guerrero. Ya anteriormente, tratando de recuperar demagogicamente para las masas un arte netamente impuesto por la jerarquía

eclesiástica, dice que en los altares dorados y policromados "la fe popular empujada por la ambición religiosa de los conquistadores, sembró las tierras de México de un arte bárbaro." (73)

El arte religioso más netamente popular es el ya casi desaparecido de los ex-votos, del que atinadamente anota: "Estos ex-votos son en general, obras pictóricas de un gran interés, por su increíble ingenuidad, y porque representan, más que ninguna otra manifestación, la fe popular. El asunto representado, las coloraciones del cuadro, la perspectiva, las actitudes de los personajes, todo es de un absurdo que mueve a risa. La misma leyenda está escrita en un lenguaje bíblico y generalmente es una contradicción del hecho representado ..." (74) Era pues lógico, que - siendo del gusto popular, aún cuando se profanara una iglesia, capitaneados por el mismo Atl, las turbas revolucionarias se los pelearan: "es muy comprensible el interés que los soldados revolucionarios y sus mujeres tenían en poseer un ex-voto, pues estas pinturas son esencialmente anecdóticas y están ejecutadas en una forma perfectamente comprensible a la mentalidad de los interesados." (75)

Sin señalar las causas del rechazo de la equitación por parte de las tribus netamente indígenas, equitación que a su vez promovió el desarrollo de una elaborada talabartería, afirma, que en general, el pueblo mexicano se identifica con el hombre de a caballo, con el charro, de feo y ridículo traje y de un propio arte de montar.

Al fin de la obra, lúcidamente Gerardo Murillo sugiere un racional apoyo a estas artes populares, por ejemplo, dar facilidades para la obtención de las materias primas, reducir el costo de los fletes y la excención de impuestos; no menos lúcidamente escribe: "No está muy lejano el día en que la mayor parte de las manufacturas indígenas sea sustituida por la producción del maquinismo. Por eso este libro, que es un catálogo incompleto de las artes manuales indígenas, pero único en su género en México y en el mundo entero, tendrá mañana una importancia muy con-

siderable bajo el punto de vista etnológico y constituirá un testimonio de la inteligencia y del profundo sentimiento artístico del pueblo mexicano." (76)

Objetivamente se pueden reconocer varios defectos a la obra, pero no cabe duda de que se le deben reconocer igualmente varios aciertos: el trabajo enorme que debió estar listo en dos meses, y que se prorrogó únicamente otros dos, el entusiasmo del Dr. Atl que hizo 2000 carátulas a mano y 3000 reproducciones con esténciles. Por su conocimiento pormenorizado de tantos pueblos en diferentes zonas del país, era Gerardo Murillo uno de los mexicanos más idóneos para la empresa, de la cual, modestamente al final señala algunos de sus límites y fija las bases de cómo se debería elaborar una nueva monografía, es decir a bajo precio, en cuadernos separados y más abreviada y simplificada.

Valor indudable tuvo la obra, y recordemos que el antropólogo Hermann Beyer le dedicó el artículo intitulado "Revista de dos publicaciones etnográficas recientes" que apareció en El México Antiquo, tomo I, no. 10-12, que por desgracia no pudimos conseguir en ninguna parte.

LAS IGLESIAS DE MEXICO

Otra iniciativa enmarcada dentro del impulso nacionalista oficial fue la publicación de los seis tomos de Las Iglesias de México, en 1927, obra en la que al lado de Manuel Toussaint y José R. Benítez, participa Gerardo Murillo que nos dice al respecto: "La Secretaría de Hacienda ha tenido como miras principales al llevar a cabo esta edición, demostrar la importancia del sentimiento artístico del pueblo de México y realizar una obra de un grande valor educativo. En los seis volúmenes que componen esta serie están definidos y clasificados los tipos

que forman nuestro estilo nacional -el ultrabarroco." (77)

Después del centenario de la consumación de la independencia, celebrado con la exposición y con la publicación de las artes populares, y después de que la revolución confirmó la tendencia de conformación de una nación moderna, bien se comprende que el Estado Mexicano haya financiado toda iniciativa capaz de afirmar los valores propios y la diferenciación de lo nacional frente a las globalizaciones teóricas que desconocían la especificidad de los fenómenos que en México se habían dado. De nuevo, el poderoso amigo del Dr. Atl, Alberto J. Pani, que de la Secretaría de Relaciones Exteriores pasa a la de Hacienda, llama al pintor para que coopere en esta tarea. Casi siempre se puede notar claramente el cariz doctrinal de Atl frente a posiciones más ponderadas de Benítez y Toussaint.

Así, en vez de sentar el principio de una diversidad arquitectónica mexicana, basándose en un análisis detallado de sus características, con un criterio poco elaborado, Atl compara directamente la arquitectura virreinal con otras del mismo período histórico y formula la siguiente apreciación: "El valor plástico de estas expresiones -su valor en conjunto puesto en parangón con las producciones arquitectónicas de Italia de la misma época- es inferior bajo todos puntos de vista, exceptuando uno. Es inferior como sistema constructivo, es inferior en nobleza de concepción, en simplicidad y en elocuencia de expresión lineal y es superior en audacia decorativa." (78)

Dentro de la historia de la arquitectura colonial distingue cuatro etapas: la arcaica del siglo XVI, la seudoclásica, la de los estilos arquitectónicos de construcciones amorfas prolijamente ornamentales y el portato artístico del período virreinal, auténtico estilo nacional. Primeramente reconoce en general los límites de estas obras arquitectónicas diciendo: "Son muy escasos los ejemplos de arquitectura colonial que tienen una importancia suficientemente grande y general para elevarse al nivel de obras de primer orden "; (79) pero políticamente estaba obliga

do a poner en relieve el valor de un número mayor de ellas.

Se pronuncia en contra de las clasificaciones que asimilaban por completo las obras mexicanas a la producción dada en Europa y en esta afirmación de la especificidad de las obras locales radica su finalidad política. La afirmación de la nacionalidad mexicana después de todos los titubeos del siglo XIX y de las luchas revolucionarias era ya un proceso irreversible. Después de mucho ver y comparar diversos tipos de arquitectura, descubre como una manifestación del criollismo el sincretismo arquitectónico iniciado aquí hacia el último cuarto del siglo XVII y floreciente durante el siglo XVIII. "Pero la tendencia general ha sido hasta hoy copiar y recopiar denominaciones y encerrar dentro de ellas los tipos nuevos del último período colonial, síntesis perfectamente definida de un nuevo espíritu- de un espíritu nacional!"

(80) "El tipo nuevo se produjo siglo y medio después de empezada la conquista y constituye la expresión clara y enérgica del sentimiento indio y criollo. El herreriano pesado e inexpresivo, es un barroco negativo; el churrigueresco, arbitrario y florido, es un barroco excesivo y el mexicano, una fusión de los dos con elementos locales nuevos, constituye una erupción paroxismal de ornamentaciones torturadas y de masas polícromas, es el ultrabarroco." (81)

Siguiendo su línea teórica, viene a la ejemplificación de la iglesia del Pocito, "que es la primera frase elocuente de un lenguaje nuevo!" (82) De dicha iglesia dice que su denominación es "capilla cupular mexicana" y su estilo "mexicano!" (83)

Dentro del tercer volumen, se ocupa minuciosamente del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México, del camerín de la virgen en Tepetzotlán, de la iglesia de San Luis Huexotla hecha, según él, sin planos, y de la capilla del Rosario de Xochimilco. A pesar de haber encabezado por un lado el saqueo de la iglesia de Dolores de Orizaba, en donde se instaló la vieja imprenta del periódico Vanuardia, parece lamentar la destrucción de los re

tablos de la iglesia de Chalco, en 1914, debida a las tropas carrancistas y zapatistas, mientras que con mucha razón condena la "kitsch" moda neoclásica del siglo XIX: "Esa homogeneidad - fue destruída en la mayor parte de los templos por la barbarie de los mismos clérigos o de los frailes, que guiados por una mezquina ambición, vendían los magníficos retablos dorados o las esculturas de los nichos o por la furia neoclásica que imperó en México a principios del siglo XIX, la que puso en acción un pobre diablo de arquitecto llamado Agustín Paz, comenzando por destruir los altares de algunas capillas de la catedral de México, substituyéndolos por altares grecorromanos de un gusto detestable. A esa furia no fue extraña la influencia del gran Tolsá ni la de Tres Guerras. Hasta la época de la Reforma, la abominable moda grecorromana se extendió por todo el país, y en menos de cuarenta años se destruyeron centenares de retablos ... A esta destrucción siguió una racha de barbarie decorativa peor que la destrucción misma. Los muros, las bóvedas y las cúpulas de las iglesias despojadas se decoraron en un estilo de boudoir de cortesana de barrio, estilo nacido de la cursi y suave devoción de algunas santas señoras devotas y favorecidas por curas ignorantes y frailes sacrílegos que han convertido las naves de las iglesias de México en verdaderos lupanares del sentimiento artístico católico." (84)

Frente al reconocimiento creciente del valor de la arquitectura colonial, sin muchos miramientos juzga así la pintura de ese mismo período: "La pintura mexicana nunca estuvo a la altura del arte arquitectural o decorativo del setecientos y tampoco fue nunca decorativa. La pintura del virreinato es débil, paupérrima de color y completamente antidecorativa." (85)

Aunque parece desconocer prácticamente la esencia del régimen colonialista, muy interesante resulta su punto de vista del sistema económico sobre el que descansaba la inacabable construcción de iglesias, especialmente concebidas para la transmisión de la ideología congruente con el sistema de dominación. Al respecto

escribe que otra hubiera sido la situación "si parte de las energías consumidas en edificar templos se hubiera puesto al servicio de obras verdaderamente útiles, si se hubiesen cultivado -- campiñas, construido puertos y caminos, organizado la industria y se hubiese enseñado al pueblo a trabajar para obtener un real e inmediato resultado económico, en vez de haber afirmado exclusivamente una preponderancia artística en el continente, supremacía aislada, bizarra e ilógica, que no tiene como en otros países, el paralelo grandioso de otras actividades que la equilibren y la ennoblezcan." (86)

Frente a la ausencia de datos sobre los arquitectos de la mayoría de las iglesias de México, y aunque las iniciativas de su erección provenían de los intereses ligados a la corona, reconoce a los indígenas como los autores colectivos, por el alto costo social que pagaron por empresas de tal envergadura: "Falta decir que a los actos fastuosos de la vida pública y al derroche de la riqueza, se agregaba la esclavitud de millares y millares de indígenas, obligados a construir iglesias y conventos bajo la doble acción de la imposición gubernamental y del terror religioso. El indio fue invariablemente el ejecutor de las obras de arquitectura y en muchos casos, el autor." (87)

Dentro de la tendencia nacionalista que pugnaba por descubrir un hipotético programa, que no se sigue, sugiere el aprovechamiento de los componentes de la exuberante arquitectura barroca en las construcciones actuales. En el tomo IV escribe: "para que este volumen fuese completo, necesitaría tener dos capítulos especiales, uno dedicado exclusivamente a estudiar la parte decorativa de las construcciones ... y otro dedicado a señalar los elementos constructivos y ornamentales que pueden ser aprovechados en la arquitectura contemporánea." (88)

Explayándose en el estudio de la zona de Puebla, allí insiste en la noción de producción colectiva: "La participación que el pueblo tuvo en las obras arquitectónicas poblanas imprimió a éstas un sello muy peculiar, que las distingue del resto del país,

por su espontaneidad, su policromismo, su carácter esencialmente pintoresco y desgraciadamente también, por su mala construcción." (89) Entre las iglesias que estudia, se encuentran la de Tonanzintla y la de San Pedro Cholula, en las que reconoce la clara factura popular, mientras que lamenta la monocromía sobrepuesta a la policromía inicial de las iglesias de la Compañía y de los Remedios de Puebla.

Después de explicar los diferentes elementos que componen el ultrabarroco hablando de la iglesia de Santa Clara de Querétaro, parece señalar el ambiguo carácter del barroco mexicano, que como todo barroco, responde en el plano plástico a la conflictiva represión contrareformista de las libertades descubiertas en el renacimiento, concretizada en la apariencia de exhuberancia y movimiento sobre una base inmóvil. "La exageración de algunos ornamentos y el color con que están pintados produce la sensación de algo morboso -del pecado convertido en floración teratológica." (90) Más adelante, en el tomo IV, continúa diciendo que "esta arquitectura es el principio de un renacimiento -un renacimiento lleno de contradicciones, de exaltación, de audacia- un estilo que expone vigorosamente, en millares de iglesias, las torturas del espíritu, la fe bárbara, los deseos de emancipación." (91) En ese mismo volumen agrega que "este tipo mexicano, que tiene muy diversas modalidades, pero obedientes todas a un sentimiento estético muy firme, le hemos dado la denominación de ultrabarroco, y constituye como el barroco italiano o el español, una expresión revolucionaria, violenta, arbitraria en la mayor parte de los casos, muy individual y que sigue como el barroco clásico, una organización ostentatoria." (92)

Las claras implicaciones políticas de su participación en la obra se manifiestan una vez más en los rasgos generales con los que trata de reconstruir la historia del arte en México: mientras que "el espíritu decorativo y fecundo del siglo XVIII revela las condiciones de un principio de cohesión racial y un

gran sentimiento plástico," (93) y en otra parte donde leemos: "los nombres de la inmensa mayoría de los constructores del se-
tecientos son desconocidos. Anónimos albañiles y maestros de o-
bras, anónimos canteros y ebanistas se adelantaron un siglo a -
la proclamación de la independencia con la formidable afirmación
de un sentimiento nuevo, esencialmente mexicano. Sus obras han
sido vituperadas, confundidas y se ha necesitado más de un si-
glo para llegar a comprender que ellas forman una admirable ma-
nifestación de arte. Cristalización americana." (94) Contrasta es
to con la inseguridad de la primera centuria independiente de Méxi-
co en la que "la mayor parte de los constructores copiaba de los libros
de las bibliotecas los elementos que habrían de servirles para
hacer esas iglesias, realmente abominables." (95) Así pues, en
ese siglo en el que a la iniciación de la vida independiente
acompañaron las inevitables incertidumbres, el campo artístico
se caracterizó por su atonía. Pero en una obvia maniobra de re-
cuperación política, formula esta insostenible opinión: "Es ne-
cesario volver a las expresiones populares para encontrar algu-
nas obras de interés artístico. Entre éstas, pueden citarse la
iglesia parroquial de San Miguel de Allende y la iglesia de San
Antonio de la ciudad de Aguascalientes, ambas obras de modestos
albañiles." (96)

Calcula en 18,000 las cúpulas del país y de modo igualmente arbi-
trario dice que "la mayor parte de las cuales tiene un origen
completamente popular. El tipo de cúpula que no se deriva de -
ese sentimiento, es muy escaso y sus ejemplares pasan apenas de
media docena." (97)

Muy interesante en cambio, es el parangón que establece entre
la economía de la Nueva España y la de las Trece Colonias, com-
paración que resulta tan cercana a la explicación que da Max
Weber sobre el mismo asunto: "Los Estados Unidos consolidaron
su hegemonía espiritual, política y comercial al alba misma de
su independencia. Pero en los Estados Unidos existían los fac-
tores indispensables para esta gloriosa y formidable consolda

ción: derechos civiles, organizaciones civiles, obras de utilidad pública. La religión era una función secundaria, exclusivamente dominical. En la Nueva España la vida entera estaba consagrada a las ceremonias del culto, a las procesiones, a las rogativas, a la penitencia y a levantar iglesias. Quince mil se construyeron en dos siglos y medio." (98)

En el epílogo, como ya lo había hecho en la monografía de las artes populares, el Dr. Atl señala las limitaciones de la obra. ¿Por qué si es conciente de ellas, no cuida de corregirlas, en vez de reservar dicha tarea a los críticos venideros? Tal vez, aparte de factores externos que pudieron influir y que se deberían de tomar en cuenta, la dispersión de actividades que Atl tenía, le hacían insoportable la terminación y revisión de lo que elaboraba. Sin embargo, esta iniciativa fue muy significativa como un primer intento de inventariar, tal vez de modo equivocado, el patrimonio arquitectónico religioso de México.

CATALOGO DE PINTURA DE LA COLECCION PANI

Alberto J. Pani, antiguo compañero de escuela y amigo de Gerardo Murillo, que ocupó primero el cargo de Secretario de Relaciones Exteriores y posteriormente el de Secretario de Hacienda, viajó a Europa en junio de 1919 y regresó al país en septiembre de 1920, después de haber comprado varios cuadros a buen precio en el viejo continente y en 1921 encomienda al Dr. Atl la elaboración de un catálogo de la acrecentada colección.

Gerardo Murillo escribe: "Aprovechando su estancia por Europa, se dedicó asiduamente a buscar por Francia, Italia, Holanda y España, obras de pintura. El estado de agitación y de pobreza en que se encontraba Europa, como consecuencia de la guerra fue sumamente favorable para la adquisición de obras de arte." (99)

Aunque los resultados del trabajo de elaboración del catálogo no fueron muy brillantes, según él actuó del mismo modo que cuando hizo la clasificación de pinturas y esculturas de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1908, o sea, siguiendo un ambicioso programa que procedía así: "eliminación de la clasificación primitiva, estudio artístico de la obra, estudio histórico, análisis técnico sobre la composición de los colores y de los diversos barnices de la tela, tabla o lámina y condensación y revisión de todos esos estudios, para emitir un juicio definitivo." (100) Afirma igualmente que (me he limitado a) "juzgar categóricamente sólo aquellas obras que pertenecen o están relacionadas con las escuelas que yo he estudiado profundamente -la escuela veneciana, la española, la de Parma, la moderna francesa ... y he prescindido de todo alarde o adorno literario para poder ser preciso y grabar con claridad mis juicios." (101)

Las ideas que conforman este catálogo, distan posiblemente de las que pudieran haber resultado de un trabajo basado en el mismo programa, pero realizado por un experto crítico y no por un artista que se tuvo que adaptar a esta tarea. Además, si Atl establece comparaciones entre las piezas de esta colección y otras que se encontraban en Europa, tenía buen margen para valoraciones subjetivas. Si dicho trabajo se hubiera hecho en Europa, consultando simultáneamente las obras a las que hace referencia, se hubieran evitado los riesgos de especulaciones basadas en recuerdos o reproducciones raras y malas a las que por aquel entonces Gerardo Murillo pudo tener acceso. Sin embargo, afirma "tengo la seguridad de que los juicios emitidos sobre esta colección son lógicos, estéticamente justos, históricamente sostenibles y técnicamente justificados." (102)

Según el pintor, "hay cuatro maneras de juzgar las obras de arte: como simples mortales, obedeciendo a nuestro gusto instintivo, como artistas, obedeciendo a nuestra educación estética, como expertos, apreciándolas técnica e históricamente, como comerciantes, por lo que pudieran producirnos." (103) Si no se

nota la opinión del dueño de galería, sin embargo, la amistad entre el coleccionista y el autor del catálogo hizo perder cierto grado de objetividad a los resultados, pues se nota un parangón netamente favorable a las nuevas adquisiciones en los casos de los cuadros de Rubens, Van Dyck y Velázquez. Así, al gigantismo de la mayoría de los cuadros de Rubens contraponen la concentrada Magdalena arrepentida, del mismo pintor diciendo que "pocas cosas he visto de Rubens que desde el punto de vista de la pintura por la pintura me deleiten tanto como esta pequeña figura. En ella Rubens condensó las cualidades que se encuentran diluidas en una obra excesivamente extensa y banal." (104) Del cuadro intitulado Reposo en Egipto de Van Dyck escribe: "No he tenido delante estos últimos cuadros (el de L'Hérmitage y del Palazzo Pitti) para hacer una apreciación técnica muy severa y basándome en el recuerdo de las obras aludidas (¿Alguna vez fue a Leningrado o dónde vió el Van Dyck de L'Hérmitage?) y en algunas magníficas reproducciones que he tenido a mi disposición, puedo asegurarles que las cualidades del Van Dyck son más palpables, más salientes en la tela de la Colección Pani que en las mencionadas. El dibujo es más firme, las figuras más elegantes, las coloraciones más finas, más nobles las actitudes y mucho más equilibrada la composición." (105) Finalmente, comparando por un lado los Velázquez de la Colección Pani y del Hérmitage con el Velázquez de la Galleria Doria, dice que "en el estudio de la galería de L'Hérmitage y especialmente en esta cabeza de la Galería Pani, el artista parece incólume. El dibujo y el modelado son de un realismo inconfundible -son Velázquez- la coloración y la técnica, igual a la de los mejores retratos del artista; la expresión fisionómica es mucho más real que en el retrato grande" (de la Galleria Doria), (106)

Hablando de Bartolomé Esteban Murillo, achaca a la influencia jesuita la melosidad de éste, y cayendo en los subjetivismos de simple mortal, "obedeciendo al gusto instintivo" dice que Murillo "es en cambio menos personal que estos dos artistas (Velázquez y Zurbarán) y sus obras son siempre más bonitas que bellas." (107)

Cuando se ocupa de los cuadros venecianos de la colección, analógicamente afirma que Tiziano, Tintoretto y Veronese son la trinidad de dicha escuela. De modo igualmente discutible afirma que "si la escuela veneciana es la manifestación plástica más importante de la historia del arte humano, Tiziano, Tintoretto y Veronese son la prodigiosa síntesis de la escuela veneciana." (108) Tratando de garantizar la valía de las adquisiciones, sin mucho argumentar sobre el Banquete de la casa de Leví escribe: "Soy - enemigo de apreciaciones apriorísticas, especialmente en asuntos de pintura, pero ante esta tela sólo cabe una afirmación entusiástica: es un maravilloso Veronese. Nadie más que él pudo haberla pintado y los mismos defectos de que adolece, puestos en relación con la tela definitiva (conservada entonces en la Pinacoteca Veneciana) son una prueba de su autenticidad." (109)

De Tiziano, de quien no podía pensar y contemplar sus obras sin multiplicar su admiración "por este revolucionario, cuya espléndida obra es una condensación luminosa de la gran República, - cristalización iridiscente de la libertad, de la audacia y de la grandeza de la soberbia ciudad" (110), estudia el cuadro de Susana y los viejos, y de nuevo, constatamos la pobreza de análisis que trata de suplirse con una especulación: "Este cuadro es un Tiziano, pintado probablemente entre 1560 y 1570, es decir, en los últimos años de la vida de este pacífico revolucionario; pero si no fuera un Tiziano y si lo hubiera pintado cualquier otro hombre, ese hombre sería igual en valor artístico a Tiziano Vicellio." (111)

Ejemplos de meras apreciaciones subjetivas son la crítica a los cuadros de Opie y de Narcisse Virgile Díaz de la Peña; del primero escribe: "Es una pintura hecha con amor que sobrepasa los límites del simple amor al arte y su contemplación deja en el espíritu la seguridad de que el artista estaba profundamente - enamorado de su modelo y, francamente, le sobraba razón. Entre los artistas que no tienen un nombre universalmente glorioso, hay algunos que han llegado a producir obras de profundo senti

miento y muy personales. Este retrato de Opie, es una de ellas." (112); mientras que del segundo pintor acota: "Díaz fue uno de los precursores del movimiento artístico contemporáneo y un pintor muy sincero." (113)

Creemos que este catálogo no fue hecho con demasiado rigor ya - que pudimos constatar la pobreza de conceptos y la presencia de ciertos topos. Irrelevante su contenido, su publicación se justificó probablemente con el prestigio del Dr. Atl, pintor, escritor y supuestamente experto en la pintura europea.

Además de esta obra, Atl publica en 1927 una breve reseña sobre un pintor naíf, autor de numerosos retablos que patentizaban favores recibidos por los fieles del Cristo Negro de Salamanca, Guanajuato.⁽¹¹⁴⁾ Más tarde, en 1945 escribe junto con Roberto Montenegro el catálogo de las obras de Clausell exhibidas en el Palacio de Bellas Artes. (115)

EL PAISAJE

El ensayo de Atl titulado El Paisaje, llamativo álbum que contiene algunas notas de autocrítica, seguidas de un esquema sobre el desarrollo histórico del paisaje y de treinta y ocho ilustraciones, apareció en octubre de 1933 y es comentario de la exposición de cuarenta pinturas y cien dibujos que se verificó en el exconvento de la Merced en noviembre de ese mismo año.

Por mejor convenir a nuestro trabajo, aquí nos ocuparemos brevemente de una parte del ensayo, reservando la autocrítica para el capítulo de la obra plástica del Dr. Atl.

Nuevamente nos encontramos ante la doble clasificación de una obra: su autor habla de ella como de un ensayo y como de un álbum ya que existe un discurso lógico que sería mucho menos cla

ro si no estuviera auxiliado por las ilustraciones, y a su vez éstas, seis a color y treinta y dos en blanco y negro, constituyen un bello álbum. De las reproducciones a color de cuadros de ese período excepcionalmente fecundo que va de enero a octubre de 1933, sobresalen las figuras B y E correspondientes a los magníficos cuadros Repliegues bajo el sol (acuarelesina) y Silencio luminoso (Atlcolors). Sin embargo, creemos que esta obra pudo haber circulado más por el interesante material gráfico expuesto y no tanto por el contenido conceptual del mismo.

Justas resultan sus apreciaciones comparativas sobre la diacronía en la evolución de las representaciones zoo y antropomorfas por un lado y las de la naturaleza por otro, naturaleza que muchas veces fue reducida a ideogramas de sus diferentes elementos.

Si bien más tarde reconoce la existencia del paisaje dentro de la pintura de Roma, no vemos muy claramente la solidez de la base de su argumento cuando habla de la decadencia que esta pintura significaba para él respecto de la de Grecia. "Es hasta este momento evidente, que las obras de pintura romana no son más que parodias o reflejos del arte griego. Por lo menos así se ha supuesto, y creo que con mucha razón, porque los artistas que pintaron en Roma, muchos de ellos griegos, no tienen las características propias de los iniciados, de innovadores, de primitivos: simplicidad de concepción, cierta rigidez de la forma, ingenuidad en la ejecución -son al contrario, hábiles en componer, sus formas son flojas y pintan con una habilidad extraordinaria características que revelan en estos artistas, no sólo un estado de madurez, sino de decadencia." (116)

Si antes dice que "el paisaje desaparece durante siglos en la edad media" (117), más tarde, al extenderse en esa época, corrige el tono absoluto de esa apreciación y acota con más exactitud: "Dios y los santos ocuparon todo el campo del arte y el paisaje volvió a la infancia durante la edad media. La palmera de un mosaico bizantino es muy semejante a la palmera de una pintura egipcia. La representación de un bosque o de un río en

una decoración del siglo XI es también muy semejante a la representación de un relieve asirio: árboles sígnicos, ríos indicados con rayas ondulantes, entre las cuales se mueven algunos peces, etc." (118)

Muy pertinentes nos parecen sus ideas sobre el impulso dado a la representación plástica de la naturaleza por las enseñanzas de Francisco de Asís y por las ilustraciones de los libros miniados, fruto de las largas observaciones de los monjes, no de los misales, como pretende Atl, que fueron institucionalizados después del Concilio de Trento.

No nos parece obvia la importancia del paisaje dentro de los cuadros de Paolo Uccello: "Ese sentimiento era general, profundo, y no tardaría en intensificarse y en producir, al empezar el 1400, paisajes de grande potencia, los de Paolo Uccello (1397-1475) los primeros de gran equilibrio lineal, de magnífica amplitud, poderosamente dibujados." (119) De igual modo nos parece -impropio pensar en Fra Angelico como paisajista, y ponerlo al lado de Giovanni Bellini, al hablar de los estereotipos paisajísticos del renacimiento: "En Italia los paisajistas -hombres que no prescindieron del ambiente telúrico para poner dentro de él al hombre- se cuentan por centenares, todos saturados de una poderosa comprensión, de un aliento cósmico, de devoción intensa: Bellini, Gozzolli, el Beato Angelico, Carpaccio, Mantegna, mil más." (120)

Creemos en cambio que sus ideas sobre la más temprana manifestación del paisaje en China y Japón respecto al occidente y su relativa invariabilidad técnica sean en conjunto sostenibles.

No sucede lo mismo con la negación expresiva que le atribuye a la fotografía: "Es precisa, justa de tonos, amplia, todo lo ve. Le falta sin embargo, algo, ese algo que solamente pueden producir los dedos movidos por el espíritu. La fotografía se aproxima más a la verdad cuando hace un retrato y llega, hay que confesarlo con gran satisfacción, a lo sublime, cuando reproduce

los misterios del espacio, pero nunca ha expresado la vida de las cosas." (121)

Terminamos diciendo que lo más interesante, desde el punto de vista teórico es para nosotros la inequívoca aceveración sobre el origen colectivo de la producción artística, que viene expresada en una simple nota de pie de página y que constituye la - proposición más alejada del individualismo exacerbado que caracterizaba a Gerardo Murillo. En dicha nota, excepcionalmente y contradiciendo todas sus posiciones aristocratizantes y elitistas anteriores y posteriores, afirma la incorporación de los individuos a un contexto histórico del que no se pueden sustraer, que les proporciona las bases a su búsqueda y que incorporará su producción al legado común: "Es ridículo hacer historia con nombres de grandes figuras. Entre cada nombre ilustre hay una vibración de esfuerzos ocultos, o poco visibles, que son determinantes de las grandes personalidades- elementos que deben ser tomados en consideración para establecer con todo rigor el desenvolvimiento de una actividad cualquiera. Es como querer describir un país anotando solamente las características de las grandes ciudades." (122)

3) Escrito sobre antropología y lingüística

UN GRITO EN LA ATLANTIDA

En el año 1947, Gerardo Murillo, a los intereses de estudio de la vulcanología une con mucho desenfado los de antropología y lingüística, al fijarse como tema de ensayo la leyenda de la Atlántida. Ya en marzo de 1932, José Queralt Mir había publicado en el diario Il Secolo XIX de Génova un artículo que preanunciaba la discutible tesis del Dr. Atl, intitulado "¿Está

en México la llave de la Atlántida de Platón?" (123)

Atl introduce la pertinencia de su estudio señalando la necesidad de desechar tanta impostura y fantasía en torno a tal leyenda: "La publicación de otro libro sobre esa cuestión milenaria sólo se justifica si sus páginas encierran un dato verdaderamente nuevo, comprobable y una dilucidación del "discurso del Atlántico". Este ensayo contiene ambas cosas." (124)

Empieza por preguntarse la causa de la persistencia de ese mito en la historia e inventa una curiosa tabla de las unidades de éxito de la leyenda:

Interés científico	1	
Curiosidad pseudocientífica	4	
Curiosidad histórica	5	
Carácter novelesco de los diálogos atlánteos	5	
Prestigio de Platón	85	
TOTAL	<u>100</u>	(125)

Lógicamente, para dar aplomo a su arbitraria tesis anunciada ya desde el comienzo del libro con estas palabras: "en la leyenda atlántea de Platón sólo hay una verdad tangible: los vocábulos atlántico y atlántida, que pertenecen a la lengua náhuatl" (126), era necesario rechazar las necedades e inexactitudes de tantos hombres de ciencia. Menciona 99 obras sobre el tema y ocho sobre lingüística que tuvo que consultar, usando el latín, español, italiano, francés, alemán e inglés en esas lecturas. La obra consultada más antigua fue la Nova Atlantis de Francis Bacon, editada en Amberes en 1668 y la más reciente The Shadow of Atlantis, de Braghine Coronet, que data de 1944, mientras que la más importante fue la traducción de los diálogos platónicos del "grecista" italiano Modugno. (127)

Arremete pues contra una lista enorme de autores como Donnelly, Onffroy, Voltaire, Le Cour, Coussin, el Padre Acosta, etc., y dice que " geólogos como Ternier, antropólogos como Verman, el oceanógrafo Charcot, el geógrafo Berlieux, el teósofo Scott

Elliot, filósofos, poetas zoólogos, artistas botánicos ... se han lanzado a la empresa con el fervor, con el lirismo de poetas, pero sin la conciencia de encontrarse delante de simples hipótesis ... causa sorpresa encontrar a los sabios de primera línea marchando al paso de los ilusos." (128)

En un intento por convencer, incorpora en la obra nueve mapas - con el señalamiento de las cinco ubicaciones posibles del continente desaparecido y cinco "ilustraciones típicas" de la "literatura atlántea".

El planteamiento de su teoría procede en dos direcciones: la primera en dar por verdadero que la palabra atlántida es náhuatl: "mis conocimientos de la lengua náhuatl eran suficientes para aclarar superficialmente esa cuestión etimológica, pero era indispensable profundizarla ... para lo cual consulté al señor Don Mariano Rojas, profesor de lengua náhuatl en el Museo Nacional y de español en dos escuelas oficiales" (129); y la segunda en inferir que los pobladores de la atlántida eran nahuatlacas: "la presencia de dos vocábolos náhuatl en una tradición tan antigua como la de Sais obliga a suponer que los náhuatl estuvieron en alguna tierra al oeste de las costas iberoafricanas, o en la isla de la leyenda platónica, puesto que le dieron un nombre en su lengua." (130)

Siguiendo en esa pérdida de toda noción de exactitud cronológica y glotológica afirma que "no es sólo la palabra atlántico la única de ascendencia náhuatl en el idioma griego: prescindiendo de la semejanza entre los vocablos Theos y Teotl, existen en la lengua griega tres palabras que poseen la radical atl o tla y que tienen la misma significación en la lengua de Platón y en la de Netzahualcoyotl : atlehetes, atlas, tlae." (131) Al preguntarse si es mera coincidencia lingüística, responde con una seguridad asombrosa: "¿coincidencia? Es posible, pero ninguna lengua de la cuenca del Mediterráneo poseía ni posee la radical atl, que es exclusiva de la lengua náhuatl." (132)

En las descabelladas conclusiones aparecen contradicciones como la expresada del siguiente modo: "El descubrimiento del origen y del significado de los vocablos atlántico y atlántida no aclara ni resuelve ninguno de los problemas atlánteos, al contrario, los complica y aumenta en número" (133), por lo que sugiere hacer las "necesarias y grandes exploraciones que abarquen desde las costas de Veracruz hasta el Estado de Morelos, especialmente en el Valle de México, bajo los grandes derrames lávicos del Xitli, arriba de la pirámide de Cuicuilco", para encontrar rastros de los nexos que comprueben su teoría de que los pobladores de la Atlántida eran nahuatlacas. (134)

También en las conclusiones asimila con la mayor desenvoltura a los primitivos teotihuacanos, papantlecos y a los habitantes de Tula al pueblo mexicana, al hablar de un deseable sondeo submarino que compruebe sus puntos de vista: "Sería lógico admitir, en cambio, que entre esos restos se encontrasen testimonios suficientes para establecer una relación cultural entre los pueblos que levantaron Teotihuacán, Tula y Papantla y los habitantes de las islas de la leyenda de Sais, puesto que ambos hablaron náhuatl." (135)

4) Escritos sobre la explotación de recursos naturales no renovables.

ORO MAS ORO

A las múltiples actividades que desarrolló el Dr. Atl debemos unir sus exploraciones mineras en Oaxaca, en la zona de Las Peras, Angustias, Cerro Colorado y el Virrey, al lado del ingeniero De la Cerda y de expertos gambusinos, anotando que durante 1917-1919 había tenido contacto, en Estados Unidos, con J. D.

Haman, asesor de la empresa de Cecil Rhodes.

Para conseguir el subsidio oficial que permitiera la consecución de sus iniciativas mineras en Oaxaca, el Dr. Atl publica este libro en plena época cardenista. (136)

Su espíritu de aventura, su aversión por la vida sedentaria en la ciudad, lo llevaron a emprender esas búsquedas.

En 1931 presentó un proyecto para la investigación aurífera de las zonas mencionadas (137), proyecto que corregido vuelve a ser presentado a las autoridades cinco años después: "Contemporáneamente a la publicación de este libro, ha sido presentado a la Secretaría de Hacienda y al Presidente de la República, General Lázaro Cárdenas, el esquema de este vasto proyecto. Si el gobierno no lo acepta, lo haré público, para que lo aproveche quienquiera- si lo patrocina, el apéndice de este libro será un stock de oro en la Tesorería de la Nación." (138) Para motivar mejor la respuesta oficial a sus planes mineros, afirma contundente la superioridad de los yacimientos nacionales sobre los de cualquier país: "Sólo México entre todas ellas (las naciones), permanece indiferente y prefiere sembrar unos cuantos granos de máfz sobre los campos auríferos más potentes del mundo, a extraer la substancia maravillosa que puede darle bienestar y pujanza." (139) '

Muchas de las páginas del libro son largas exposiciones de las excelencias del oro. Así leemos: "La belleza del oro es imponderable" (140)... "un pedazo de oro pulimentado produce una tremenda sensación de voluptuosidad y la seducción de una joya de oro es incomparable. Los poetas cursis y los santos varones de las religiones han tronado secularmente contra el oro porque nunca lo han tenido en sus manos ... el valor inmanente del oro no puede ser discutido." (141) Continúa diciendo que "el interés por el oro tiene además dos expresiones de una elocuencia formidable: una terriblemente visible en las ambiciones del Gobierno Soviético para producir oro y otra constituida por las

maniobras de los banqueros judíos para acapararlo." (142)

Pero va mucho más lejos cuando insistiendo en la irresistible atracción que la humanidad siente ante el oro, sin pretender si quiera demostrar sus opiniones, escribe: "Es posible también que esa difusión sea mucho más abundante de lo que se supone, y que el oro esté en todas partes, en formas desconocidas, invisibles, pero cuya acción molecular o eléctrica o gravitacional se ejerce a la insaputa del hombre mismo ... El oro es un inmenso imán cuya potencialidad en gauss, distribuida en todo el globo, actúa sobre otros cuerpos y sobre el hombre - creando un fenómeno magnético al cual la especie humana no ha podido sustraerse." (143)

Al final, alejándose un poco del hincapié mercantilista que anima a toda la obra, escribe: "Toda esa exposición de opiniones y de hechos tiende a un objetivo: demostrar la importancia que el oro ha tenido en el pasado y la que hoy día tiene en la economía del mundo, no sólo para la solución de la crisis en su aspecto monetario, sino para intensificar los nuevos sistemas industriales, aumentar los ejércitos ... " (144)

Si la primera conclusión del capítulo XV dice que "queda demostrado que todas las exploraciones y explotaciones que han tenido éxito han sido vigorosamente sostenidas financiera, política y moralmente por los gobiernos" (145), ante la perspectiva de la inutilidad de sus trabajos en la Sierra de Oaxaca, agrega que "esta exposición tiene, además una finalidad más objetiva, más práctica, que es la que pudiera alcanzar una simple demostración- va directamente encaminada a interesar al Gobierno de México para que se decida a realizar una explotación aurífera en los vastos campos de nuestro país" (146), en la que necesariamente él figuraría en los primeros puestos. Si se menciona el interés nacional, detrás de él está, si no la ambición, sí el deseo de que se reconozca en otro campo más, su competencia.

Nosotros, ante la incapacidad de juzgar correctamente sobre la

congruencia técnica o no del proyecto minero de Atl, solamente pudimos constatar la negativa del gobierno de Cárdenas para financiarlo. Las circunstancias de la economía nacional no permitieron tal vez hacerlo o quizá las perspectivas que Atl presentó resultaron demasiado exageradas.

PETROLEO EN EL VALLE DE MEXICO

Posterior a la iniciativa minera fue la referente a la exploración y explotación petrolera en el Valle de México, iniciativa que originó este libro de un centenar de páginas, que aparece precisamente en marzo de 1938 y en donde nuevamente se recurre a todos los argumentos con tal de obtener la subvención estatal.

Atl enuncia la motivación de la obra del modo siguiente: "Los trabajos realizados y los resultados obtenidos en torno a las rebúsquedas de petróleo en el subsuelo del Valle de México ameritan una exposición histórica y técnica, yo la hago en este folleto." (147)

Divide su estudio en tres partes; la primera referente a los períodos de exploración, la segunda a los "abusos cometidos por los elementos oficiales de la Secretaría de Industria y Comercio durante los años de 1927 a 1930" y la tercera una breve noticia con croquis de los lugares explorados desde 1860 a 1937, que determinan una "golden line" en la altiplanicie mexicana.

En la primera parte señala tres períodos de explotación, el guadalupano, en el que se conocía un pozo de keroseno en la colegiata de Guadalupe y que fue cegado más tarde; el período de los "previators", 1858-1906, término que acuña para desechar el inglés "pioneer" y finalmente el período técnico, que se reduce a la presentación de tres documentos reveladores de la congruencia del proyecto de exploración y explotación petrolera en el

Valle de México, seguidos respectivamente de una paráfrasis del Dr. Atl. El primer documento citado in extenso fue el informe del ingeniero petrolero T. Ragotzy, presentado el 14 de mayo de 1930; el segundo fue la carta del ingeniero J. Pohlenz a Fernando R. Galván y el tercero, el informe que el ingeniero R. de la Cerda hizo sobre el estado de las exploraciones y perforaciones emprendidas en la Hacienda de Aragón y en las faldas del Ajusco, informe que ocupa de la página 47 a la 70.

En la segunda parte con un tono burlón, dice que trata de los comentarios y actitudes de los "pontífices petroleros". Puede suponerse fácilmente la tónica usada en contra del miope burocratismo de los ministros y funcionarios que no favorecieron las actividades petroleras en el Valle de México.

En el croquis final, aparte de los dos lugares ya mencionados, se señalan los sitios donde se habían efectuado exploraciones, como Tizayuca, Los Reyes, Venta de Carpio, Ecatepec, Tepexpan y Santa Clara.

En medio de la confusión provocada por la nacionalización del petróleo, a pesar de que reconoce que el Estado será quien administrará ese recurso, se augura sin embargo, la posibilidad de un desarrollo de la iniciativa privada, en la que lógicamente encajarían sus miras, puesto que señala que "estando en prensa este folleto, el Gobierno del General Cárdenas ha fundado una nueva política petrolera, esencialmente nacionalista, expropiando a todas las compañías petroleras, comprometiéndose a pagar las indemnizaciones correspondientes y decidiendo, por primera vez en nuestra historia, que las riquezas nacionales deben estar bajo el control oficial. La medida es audaz y sus consecuencias llenas de peligros y de dificultades, pero por otra parte, pone al país en condiciones de reanimar el espíritu de iniciativa privada y de crear un movimiento coherente no sólo en el campo económico, sino en el político y en el moral." (148)

Aunque la participación presumiblemente accesoria del Dr. Atl

en este tipo de iniciativas, poco podía brindar al campo rigurosamente explorativo y de investigación, su notoriedad en los medios políticos y financieros lo hacían mucho más idóneo que otras personas para la presentación de tales planes.

Cabe señalar el hecho de que en el desarrollo petrolero del país, hasta la fecha no se haya hablado de la existencia de yacimientos petrolíferos en el Valle de México y que sí se hayan explotado otros que el Dr. Atl no menciona siquiera. Para esa fecha, 1938, era mucho más lógico que se sugiriera la exploración de las zonas aledañas a los yacimientos que estaban en explotación y no aventuradas búsquedas en el altiplano.

Si no todas las obras analizadas en este capítulo se les puede reconocer gran valor metodológico o exactitud en resultados, al menos podemos reconocer que la incansable actividad del Dr. Atl sirvió quizá para animar algunas iniciativas útiles a la actividad económica del país.

N O T A S

- 1.- Maldonado Koerdell, Manuel. Op. cit. p.10
- 2.- Dr. Atl. ¿Cómo nace y crece un volcán? El Parícutín.
México, Ed. Stylo, 1950. 152p. ilustr. p.7
- 3.- Ibid. p.13
- 4.- Ibid.
- 5.- Ibid. p.14
- 6.- Ibid.
- 7.- Maldonado Koerdell, Manuel. Op. cit. p.10
- 8.- Dr. Atl. ¿Cómo nace ... p.13-14
- 9.- Maldonado Koerdell, Manuel. Op. cit. p.10
- 10.- Dr. Atl. ¿Cómo nace ... p.81
- 11.- Ibid. p.85
- 12.- Ibid.
- 13.- Ibid. p.55
- 14.- Ibid. p.58-61
- 15.- Ibid. p.29
- 16.- Ibid. p.121
- 17.- Ibid. p.127
- 18.- Maldonado Koerdell, Manuel. Op. cit. p.10
- 19.- Dr. Atl. ¿Cómo nace ... p.12
- 20.- Dr. Atl. "Un tratado de Geología dinámica: el Parícutín". Cuadernos Americanos 32(2): 104-119.
1947. p.112 Reproduce literalmente la cita de la nota número 17 de este capítulo.
- 21.- Ibid. p.116-117
- 22.- Ibid. p.117
- 23.- Dr. Atl. "La actividad del Popocatepetl" México, Ed. Polis, 1939. 40p. ilustr. (Volcanes de México, v. 1) p.2-3
- 24.- Ibid. p.3
- 25.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro.
1952. p.131
- 26.- Ibid. p.94
- 27.- Fuente, Antonio de la. Dr. Atl ¿Cómo nace y crece un volcán? El Parícutín. México, Instituto Nacional de Bellas Artes./s.f./ s.p.
- 28.- Dr. Atl. Las artes ... v.1 p.21
- 29.- Ibid. p.7
- 30.- Ibid.
- 31.- Ibid. p.14
- 32.- Ibid. p.7
- 33.- Ibid. p.21
- 34.- Ibid. p.17
- 35.- Ibid. p.16
- 36.- Ibid.
- 37.- Ibid. p.27
- 38.- Ibid. ver pie de foto s.p.
- 39.- Ibid. p.15
- 40.- Ibid. p.56-57
- 41.- Ibid. p.57

- 42.- Ibid. p.61
43.- Ibid. p.56
44.- Ibid. p.100
45.- Ibid. p.98
46.- Ibid. p.136
47.- Ibid. p.141
48.- Ibid. p.139
49.- Ibid. p.219
50.- Ibid. p.220
51.- Ibid. p.54
52.- Ibid.
53.- Ibid. p.98
54.- Ibid. p.53
55.- Ibid. p.270
56.- Ibid. p.289
57.- Ibid. p.11
58.- Ibid. p.41
59.- Ibid. p.45
60.- Ibid. p.46
61.- Ibid.
62.- Ibid. p.45
63.- Ibid. v.2 p.200
64.- Ibid. p.199
65.- Ibid. p.203
66.- Ibid. p.201
67.- Ibid. p.127
68.- Ibid. p.119
69.- Ibid. p.131
70.- Ibid. p.284
71.- Ibid. p.10
72.- Ibid. p.219
73.- Ibid. p.75
74.- Ibid. p.91
75.- Ibid. p.92
76.- Ibid. p.288
77.- Ibid. Dr. Atl et al. Iglesias de México. México,
Ed. Cultura, 1924-1927. 6v v.6 p.189
78.- Ibid. v.1 p.1-2
79.- Ibid. p.2
80.- Ibid. v.3 p.10
81.- Ibid. p.11
82.- Ibid. v.1. p.26
83.- Ibid.
84.- Ibid. v.3 p.13-14
85.- Ibid. p.52
86.- Ibid. p.8
87.- Ibid. p.7
88.- Ibid. v.4 p.90
89.- Ibid. p.89
90.- Ibid. v.5 p.44
91.- Ibid. v.6. p.147
92.- Ibid. p.5
93.- Ibid. p.188

- 94.- Ibid. p.148
 95.- Ibid. p.188
 96.- Ibid.
 97.- Ibid. p.147
 98.- Ibid.
 99.- Dr. Atl. Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani. México, Universidad Nacional, 1921. 55p. ilustr. p.12
- 100.- Ibid. p.9
 101.- Ibid. p.10
 102.- Ibid.
 103.- Ibid. p.9
 104.- Ibid. p.15
 105.- Ibid. p.19
 106.- Ibid. p.27
 107.- Ibid. p.32
 108.- Ibid. p.34
 109.- Ibid. p.42
 110.- Ibid. p.41
 111.- Ibid. p.37
 112.- Ibid. p.22
 113.- Ibid. p.23
- 114.- Dr. Atl. "Los retablos del Sr. del Hospital." Forma (México) 1(35): 17-20. 1927
- 115.- Montenegro, Roberto et Dr. Atl. Ensayo sobre Joaquín Clausell. México, Dirección General de Educación Estética de Bellas Artes, 1945. s.p.
- 116.- Dr. Atl. El paisaje. p.6
 117.- Ibid. p.5
 118.- Ibid. p.7
 119.- Ibid. p.8
 120.- Ibid.
 121.- Ibid. p.10
 122.- Ibid. p.7
- 123.- Citado por Dr. Atl. Un grito en la Atlántida. México, Ed. Stylo, 1947. 162p. p.7
- 124.- Ibid. p.9
 125.- Ibid. p.17
 126.- Ibid. p.5
 127.- Ibid. p.34
 128.- Ibid. p.49-50
 129.- Ibid. p.129-130
 130.- Ibid. p.141
 131.- Ibid. p.133
 132.- Ibid. p.134
 133.- Ibid. p.145
 134.- Ibid. p.146
 135.- Ibid. p.149
- 136.- Dr. Atl. Oro más oro. El mundo lo necesita, México pue de dárselo. México, Ed. Botas, 1936. 196p. p.167-172
- 137.- Ibid. p.171

- 138.- Ibid. p.194
139.- Ibid. p.7
140.- Ibid. p.20
141.- Ibid. p.21-22
142.- Ibid. p.44
143.- Ibid. p.21-22
144.- Ibid. p.161
145.- Ibid. p.155
146.- Ibid. p.162
147.- Dr. Atl. Petróleo en el Valle de México. Una Golden
Line en la altiplanicie de Anáhuac. México, Ed.
Polis, 1938. 102p. p.5
148.- Ibid. p.90-91

C A P I T U L O I V

ESCRITOS POLITICOS

Una premisa bastante difundida y que se acepta acríticamente es la supuesta posición política revolucionaria de Gerardo Murillo.

En este capítulo nos ocuparemos en analizar sus escritos y sus actuaciones para obtener en la medida de lo posible, una apreciación más objetiva.

Nos centraremos en cuatro aspectos de la obra y actuación política de Atl: el fascismo, el antisemitismo, el anticomunismo y su participación en la Revolución Mexicana. Traeremos a colación escritos y asuntos que nadie parece recordar, inclusive Rivera, ya que nos lo pinta como "revolucionario y anarquista, preparador de presidentes" entre otras cosas. (1)

Una discreta excepción la encontramos en lo que Raquel Tibol escribe en 1975: "El Dr. Atl fue uno de los más tempranos y más persistentes libelistas que tuvo el nazifascismo en México."(2)

Cabe preguntar la causa de tal silencio: ¿respeto mutuo entre los monstruos sagrados de la plástica mexicana? ¿connivencia de intereses entre los grandes exrevolucionarios y Atl, que manifestó inequívocamente sus posiciones de conservadurismo, si no es que de reacción?

La opinión de su biógrafo, Antonio Luna Arroyo ejemplifica muy bien ese incoherente intento aleatorio, pues escribe: "Si se quisiera precisar cuál es la postura ideológica del pintor, se diría sin duda que es fundamentalmente revolucionaria; cosa

distinta de sus cambiantes y transitorias actitudes que siempre están poseídas del espíritu de contradicción que también ostenta ... Atl no es comunista, Atl no es fascista, Atl es Atl, como revolucionario, como agitador, sólo agitador." (3)

Al dividir la obra de Atl en cuatro aspectos y ocuparnos de cada uno en particular, necesariamente haremos referencia a los demás, no obstante las contradicciones que aparezcan, pues no debemos olvidar que uno era el personaje que escribía y actuaba, las más de las veces, sin tomar en cuenta lo incoherente que resultaba la secuencia de sus intervenciones.

Escritos sobre el fascismo

Wilhelm Reich escribe cuando ya Hitler y Mussolini habían tomado el poder: "El fascismo, que por sus objetivos y su esencia se presentaba como la expresión más extrema de la reacción política y económica, se había convertido en un fenómeno internacional y en muchos países hacía retroceder de modo manifiesto e innegable a los movimientos socialistas revolucionarios." (4)

En la presentación que Atl hace de las parciales y comprometidas fuentes de sus escritos pronazis, encontramos que acude a simples transcripciones de textos, sin procurar penetrar en todas sus implicaciones como él mismo parece indicarlo cuando escribe: "Estos esquemas del fascismo y del nazismo han sido trazados delante de las obras que los franceses han escrito sobre estos importantes movimientos, sin aportar gran cosa de mi propio acervo, con el objeto de dar a esta exposición un carácter que podría calificarse de impersonal, y presentar a los ojos del lector un resumen suficientemente imparcial, indispensable a la comprensión clara de las relaciones italogermanas." (5)

El Dr. Atl tomó parte en los motines de Roma no precisamente del lado de las autoridades, y más tarde en la lucha revolucionaria

de México; sin embargo, al ver la trayectoria política de toda su vida, no parecen coherentes esos inicios con sus actuaciones y escritos posteriores, como más adelante trataremos de demostrar.

Wilhelm Reich cita a Wilhem Stapel quien señalaba que "dado el carácter elemental del Nacional Socialismo, resulta imposible a tacarlo con "argumentos". Los argumentos sólo tendrían efecto si el movimiento se hubiera impuesto con ayuda de argumentos." y después comenta lo que sigue: "de acuerdo con esta concepción, los discursos nacionalsocialistas de propaganda se caracterizaba ban por hacer hábiles llamados a los sentimientos de los individuos integrados en la masa y por la renuncia, en la medida de lo posible, a toda argumentación objetiva." (6)

Parece que Gerardo Murillo, fanático admirador del nazismo como se verá más adelante, al igual que del fascismo y del franquismo, a pesar de ser ajeno al lavado de cerebro de la propaganda de esos regímenes, haya encontrado canales de información capaces de alimentar su proclive autoritarismo y llegar a parecidos plante amientos irracionales: "No es necesario, para comprender el - fascismo y el nazismo y explicarse su preponderancia, engolfarse en el estudio de sus doctrinas y considerar sus antecedentes. Basta establecer los datos concernientes a la demografía de Ital ia y Alemania y ponerlos en relación con los de sus enemigos europeos ... un fenómeno demográfico raramente aparecido en la historia, convirtió a Alemania de avanguerra en el grupo humano más joven que haya existido jamás." (7) De Italia escribe en otra parte: "La tremenda fuerza biológica de la estirpe, al ampa ro de sus fuerzas históricas y el genio de un hombre- la salva ron del desastre y la elevaron a la categoría de potencia de primer orden." (8)

Anteponiendo a los mezquinos intereses de los fabricantes de arma s del enemigo, los "justísimos" derechos expansionistas del eje dice: "La defensa italoalemana es una lucha de carácter naci onal en defensa de intereses vitales, fundamentalmente biológi ca, lucha de expansión natural, de necesidad de vivir." (9)

Y continúa más adelante: "la juventud del pueblo italiano y la juventud del pueblo alemán- ambos renovados desde el punto de vista biológico- (son la) causa fundamental que explica el vigor y la expansión del nazismo." (10)

Reich cita a Hitler: "El objeto de nuestra lucha futura será la garantía de la existencia y multiplicación de nuestra raza y - nuestro pueblo, el alimento de sus hijos y la preservación de la pureza de su sangre, la libertad e independencia de la patria, para que nuestro pueblo pueda madurar y prepararse para la misión que le ha sido asignada por el Creador del Universo" y comenta: "tal concepción obtiene sus argumentos de la hipótesis darwiniana de la selección natural, que en más de un sentido, es tan reaccionaria como revolucionario es el descubrimiento que las especies descienden de seres inferiores vivos, como tal sirve de pretexto a la función imperialista de la ideología fascista." (11)

De la juventud alemana, resultado de familias numerosas, Atl dice que: "Ahí estaba el espíritu histórico de Alemania, la muchedumbre inacabable de su pueblo ... ¡Qué viril belleza en estos jóvenes vigorosos y severos cubiertos con sus cascos de acero, marchando mecánicamente bajo la influencia de un espíritu superior." (12) Reich escribe: "Otro apoyo de la familia autoritaria es la ideología de "la felicidad de la familia numerosa"; esta ideología no obedece solamente a los imperativos de un imperialismo belicoso, sino que tiene por objeto, sobre todo, minimizar la función sexual de la mujer en relación con su función generadora." (13)

Si en la Alemania de Weimar "por otra parte, la orientación hacia la derecha no era sólo determinante de los pequeños burgueses, sino también de una parte no despreciable del proletariado" (14), en México parece entenderse entonces no solamente que intelectuales como Vasconcelos y Atl, que de algún modo vivieron la lucha revolucionaria, se hayan replegado más tarde a posiciones acordes con el fascismo, sino que este último haya tenido una actuación tan contraria a los intereses de las mayorías en los

hechos de los batallones rojos. Ambos personajes pertenecieron a cierta clase social y fueron formados dentro de determinada ideología, que finalmente no pudieron superar, a pesar de sus títulos aparentes de radicalismo.

La germanofilia del Dr. Atl llega a expresiones de entusiasmo desmedido por la supuesta superioridad racial: "Las entidades omnipotentes que impusieron la paz de Versalles se olvidaron de la historia alemana y no se dieron cuenta de que el Tercer Reich estaba saturado de juventud y guiado por el espíritu de un hombre extraordinario." (15)

En otro lugar, hablando de la decadencia de los pueblos latinos asienta: "El principio de una supremacía racial establecido por Hitler se avalora extraordinariamente por la evidencia de este fenómeno." (16)

Las demostraciones de admiración se vuelven delirantes cuando se concentran en el Führer, visto muy probablemente como la personificación de su acariciado sueño del poder concedido a los espíritus superiores, a los intelectuales, a los artistas, llegando a expresar lo siguiente: "Ahí estaba el espíritu histórico de Alemania, la muchedumbre inacabable de su pueblo, renovada y organizada por el milagro de voluntad y de fe, bajo la potencia casi milagrosa de un hombre sencillo y extraño que representa en nuestros tiempos la más extraordinaria potencia del intelecto y de la voluntad, porque eso es Hitler: una síntesis de inteligencia, de clarividencia: su espíritu de artista ha llevado a Alemania a las fenomenales victorias del presente y le abre las puertas del porvenir." (17) En otra ocasión declara que: "la ascensión al poder fue lenta y penosa. Una lucha constante contra los prejuicios, contra partidos fuertemente organizados que seguían otras tendencias conservadoras o inadecuadas, llena de episodios que fueron salvados por la clara inteligencia, la fe y la astucia del jefe que surgía." (18)

Respecto al mítico genio artístico del Führer expresa lo si-

guiente: "Noruega, Suecia, Dinamarca, Luxemburgo, Holanda, Bélgica, Francia, España, Hungría, Rumania y Rusia ... Ellos siguen en el nuevo concierto europeo la batuta de Hitler. Esta batuta no se mueve al azar: sigue el ritmo de una partitura clara y vigorosamente escrita por la clarividencia y la profunda fe de un hombre dotado de una percepción poderosa y de un espíritu acometivo (sic) que le permite seguir derechamente las claras decisiones de su voluntad, fenómeno de una simplicidad extrema, pero que raras veces se presenta de una forma tan completa y tan evidente como en el caso del dictador germano." (19)

Un interés particular nos brinda el hecho de que Atl viera en el Führer al estadista, al artista y muy concretamente al pintor, cuando escribe: "la calidad específica de pintor le ha dado posibilidades espirituales que no poseen los jefes de otros pueblos. Es evidente que sus extraordinarias cualidades no deriven exclusivamente de esta causa, pero es necesario tomarla en consideración tan seriamente como la misma herencia maternal, que es el factor más importante para explicar este milagro de intuición, de voluntad y de triunfos." (20) Aquí es presumible que la fantasía del pintor mexicano lo haya llevado a identificarse con el autor de la Kunst Haus de Munich, sin cuestionarse en nada la validez de sus pretensiones aristocratizantes del poder. Hitler sería el artista, el pintor gufa de la sociedad, la realización de su propio ideal, cuando continúa más adelante: "He leído en algunos periódicos ingleses y franceses las críticas burlonas de algunos escritores sobre los antecedentes pictóricos de Hitler. No saben lo que dicen. El pintor tiene, sobre los otros tipos de la civilización la enorme superioridad de su clara visión sobre las cosas. Está acostumbrado a verlas, a analizarlas, e penetrar sus misterios, a considerar su exterior, a juzgar de su armonía o de su desequilibrio. Esta facultad, trasladada a la política le permite una apreciación muy justa de los fenómenos en sus manifestaciones exteriores y ocultas. Esta observación que yo hago ahora frente a Hitler era ya una teoría el 1912. Un grupo de pintores y de escritores que nos reunimos en París para

realizar una revolución social criticamos el absurdo de un mundo siempre gobernado por políticos de oficio, gente malévolos e interesada, ignorante e irresponsable y afirmamos que se imponía la dirección por un grupo representativo, el más refinado y el de mayor elevación espiritual, emanación evolucionada de todo medio social, los artistas. Llamamos a nuestro movimiento Aristocracia. Afirmamos que los pintores eran los mejor dotados para gobernar a los pueblos y para crear una sociedad totalmente diferente de las que han tenido que sufrir el dominio de la política. Hitler es la confirmación de esa teoría." (21)

Otro punto de contacto entre los dos personajes lo descubrimos en el rompimiento de ambos con la familia, el cambio de nombre de Atl concretizó lo que de hecho ya había sucedido antes. Dicha separación agrandada por Gerardo Murillo, era en ambos casos un simple signo de autosuficiencia y no ninguna posición que denotara conocimiento y asimilación de los anárquicos. Lo que Reich escribe sobre Hitler, se aplica igualmente al pintor mexicano: "El mismo Hitler nos ha hecho un relato del conflicto por el que debió pasar, típico de la estructura de masas pequeño burguesas. El padre quería hacer de él un funcionario; el hijo se rebeló contra el plan paterno y determinó no aceptarlo "bajo ningún pretexto". Se hizo pintor y cayó en la miseria. Pero si se hace abstracción de esta rebelión, se observa que no se trataba de poner en tela de juicio o de rechazar la autoridad paterna. Esta actitud ambigua con respecto a la autoridad, una rebelión que marcha pareja con la aceptación respetuosa y sumisa de aquella es un rasgo fundamental de la estructura pequeño burguesa en el momento del paso de la pubertad a la edad adulta y se hace más patente cuando las condiciones de vida son difíciles." (22)

Creo que sea un error de consideración pensar que las críticas -bastante reducidas y convencionales a la familia y a otras instituciones por parte de Atl- tengan que ver con las teorías de Bakunin, Kropotkin o Proudhon. Dicho error se basa en un desconocimiento de éstas últimas y en la exageración de determinados anticonvencionalismos de Atl. Por otro lado la radicalización de prin

cipios libertarios de los anárquicos nada tienen que ver con los postulados autoritarios de nuestro pintor, como el siguiente: "Nuestra historia contemporánea nos demuestra que para hacer vivir, para hacer triunfar a un país, para elevarlo a la más gran de altura, es indispensable la voluntad de un hombre que sobre las instituciones y sobre los peligros, audazmente imponga un programa personal violento, revolucionario: Lenin y Stalin en Rusia son dos ejemplos elocuentes dentro del mismo movimiento comunista." (23) En la siguiente cita también veremos que no es posible ningún entendimiento entre teorías que buscaban la mayor liberalización del hombre con las cerradas opiniones de Atl sobre la función de las dictaduras: " (1a) Delegación (del poder a un dictador) debe ser hecha sin eufemismos, sin reticencias y con la plena conciencia de que no es y no será posible nunca encontrar una solución práctica donde existan más de dos opiniones." (24)

Si en 1932 Atl afirma que "Italia es un país cuyas tradiciones revelan una tendencia siempre constante a solucionar las grandes crisis sociales por una acción directa de la voluntad de un solo hombre" (25), más tarde, por fortuna, se contradice diciendo "es necesario convenir, contra nuestro íntimo deseo, que en Italia hay un hombre, pero no existe el pueblo ... me veo obligado a confesar que el genio de Mussolini no ha podido galvanizar el organismo debilitado del pueblo italiano." (26)

La emotividad en que frecuentemente basaba su argumentación impide a Atl analizar las contradicciones en que incurre, así como tampoco obstaculiza reacomodamientos circunstanciales posteriores. Dice: "el fascismo -tal como es hoy, 1932- no podrá ser tomado como ejemplo para ser adoptado en todos los países, porque él es la consecuencia de determinadas condiciones sociales, sólo existentes en Italia." (27) Pero agrega que "de él deben adoptarse su sentido práctico, su carencia de poesía ideológica, su calculada violencia y su franqueza y autoritarismo lógicos, completamente contrarios a los principios aplastantes del sovie

tismo semítico-mongol." (28) Siete años más tarde comenta que "la frase que se hizo célebre "El fascismo no es artículo de exportación" constituye el único error que el dictador romano ha cometido en su vida." (29)

En una entrevista, con una evasiva y mitificante respuesta, trata de no comprometerse formalmente con el fascismo, aunque todas sus intervenciones sean totalmente a favor de aquel: "Mira, me dijo mientras entregaba las pruebas de su nuevo libro a una de sus preciosas oyentes, no me hagas entrevistas. Yo no soy fascista. Tengo por Italia un amor profundo y múltiple y hacia ella tengo también múltiples deberes que cumplir. Italia es un símbolo de civilización, de cultura y de belleza. Mussolini es, no solamente el defensor de este símbolo, sino su prodigioso animador ... No me hagas preguntas! Yo adoro a Italia y estoy convencido de que el fascismo la ha salvado del caos en que la sepultó la guerra. Mussolini ha hecho más por Italia que todos los héroes y políticos del Risorgimento." (30)

La simpatía por el régimen franquista era de suponerse, pues lógicamente correspondía a sus postulados autoritarios. Al hablar de la República Española dice de sus funcionarios: "Esos dirigentes dilapidaron el tesoro español y pretendieron prolongar la contienda para convertir a España en un feudo moscovita. Y si España pudo salvarse fue gracias al genio extraordinario de un caudillo." (31) Más tarde agrega que "España ha vuelto a ser grande al desencadenar la lucha para arrebatar el territorio a las hordas comunistas." (32) Esta admiración por España contrasta con su anterior proyecto de publicación de un libro titulado "Como desespañolizar a América" (33) y con el antihispanismo que se percibe en varios de sus escritos. Si España le resultaba atractiva es por la clase de régimen que tuvo desde la guerra civil hasta 1976.

Para un fascismo belicoso, no había más alternativa que la guerra y mayor enemigo que los intentos de neutralidad y de restablecimiento de la paz. Así la define en los siguientes términos: "La paz es así: romántica, vaga, incoherente. Incoherente porque no corresponde ni a un principio fundamental de la vida que es acción, ni a una fase de su desarrollo biológico que es acción, ni al deseo fundamental del espíritu humano que es de conquista, de posesión, de radiación." (34) "La paz, es una ilusión tras la cual corren las gentes timoratas y los políticos aviesos, es fruto tanto del temor como de la degeneración mental, del debilitamiento biológico o de un estado de inferioridad físico o militar." (35)

Escritos antisemitas

Otro de los puntos recurrentes en los escritos de Atl, que complementa su posición respecto al fascismo es su antisemitismo.

Si Goebbels, el conocido propagandista nazi había escrito: "... no es un ser humano ¡es un monstruo! ; El judío ha tratado mucho peor a nuestra madre Alemania y continúa haciéndolo! El judío ha corrompido nuestra raza, ha minado nuestras fuerzas, pervertido nuestras costumbres, roto nuestras energías ... El judío es la encarnación del demonio de la decadencia." (36), Gerardo Murillo al igual que él, ataca en sus escritos, cada vez que puede, a los judíos, sin demostrar nunca la solidez en que descansaban sus argumentos; desde sus sarcásticas burlas de la novela El Padre Eterno, Satanás y Juanito García hasta los encendidos panfletos pronazis que publicó por cuenta propia, para culminar en 1942 con un libro: Los judíos sobre América, cuyo subtítulo es: "Un estudio sobre la penetración judaica en Estados Unidos y México -su extensión, sus consecuencias- sus similitudes con otros países" y cuyas primeras líneas rezan: "La Casa Blanca convertida

en la Casa de Judá ¿y los americanos 100%? (37)

Esta última obra se nos presenta así: "Este libro, que se debe a la pluma del Dr. Atl es, al mismo tiempo, obra documentada y doctrinaria. La personalidad del autor y su competencia en asuntos internacionales, universalmente reconocida, son la mejor garantía de nuestra primera publicación." (38) En la misma se promete la publicación de otros volúmenes, uno sobre "la explotación del dominio judío en U.S.A." y otro sobre la "preponderancia semita en Méjico." (39)

Como es su costumbre, se dedica a copilar datos y argumentos en favor de su posición y a agregar alguna paráfrasis, sin profundizar mínimamente en un análisis serio. Nos escribe: "fechas, - nombres, datos de toda especie han sido tomados de publicaciones judías de informaciones que han visto la luz en diarios y revistas americanos o franceses y de documentos publicados por los no judíos (gentiles). Hemos agregado de nuestra cosecha algunos datos personales y una serie de comentarios, que a veces asumen un carácter sarcástico justificadísimo." (40)

¿Porqué el Dr. Atl tomó esa posición antisemita? ¿Tal vez movido por una actitud nacionalista, frente al capital extranjero de procedencia judía, o frente al aislacionismo tradicional hebreo o quizá responde simplemente de forma local, a los llamados de la propaganda nazi o por esos tres motivos?

En estas ideas de Gerardo Murillo existe una posición bastante ambigua, pues por un lado es muy parcial su defensa de la raza aria y por otro muy radical su rechazo de la semita; sin embargo estas actitudes no resuelven el problema de identidad de los pueblos latinoamericanos, en general fruto de mestizajes, que de ningún modo entrarían dentro de la raza de los "superhombres".

"Según Hitler hay que dividir a la humanidad en un cierto número de razas, de las cuales unas crean civilizaciones, otras las representan y por último otras las destruyen. El único que se puede considerar creador de civilizaciones es el hombre ario, ya

que sólo de él provienen los fundamentos y defensas de las creaciones humanas. Los pueblos de Asia, como los japoneses y los chinos representan a las civilizaciones que en otros tiempos tomaron prestadas de los arios. Por el contrario, los judíos son la raza destructora de civilizaciones. Las grandes civilizaciones no han podido desarrollarse más que gracias a la presencia de "hombres inferiores". La primera civilización surgió de una tal utilización de las razas humanas inferiores." (41)

En el libro sobre los judíos, máxima concentración de sus tesis, Atl va desde la presentación del Kahal neoyorkino "que es hoy el verdadero gobierno americano" (42), la presentación de los grandes personajes de la política estadounidense como destacados judíos en títulos grotescos, por ejemplo, en el capítulo XV: "chuza de judíos en el juego del obrerismo, en el mentidero político, en las esferas del patriotismo y en otros campos", hasta la pueril comparación de rasgos físicos entre personajes judíos, como Franklin Delano Roosevelt, su hijo y su nieta, con Leon Blum, con Trotzky, con Teodoro Manziés, etc., nutriendo además el texto con citas de revistas como Look y Selecciones del Reader Digest.

Ya en 1940 Gerardo Murillo escribía: "En los Estados Unidos existe desde hace mucho tiempo una quinta columna: el judaísmo. Ella domina los negocios, la política, la banca, la prensa contra todo lo que pudiera ser genuinamente norteamericano." (43)

No se preocupa de analizar las consecuencias del pangermanismo nazista sobre pueblos resultantes de mestizajes seculares, y se permite hablar de "genuinidad norteamericana". En otra parte escribe lo siguiente: "Algunos escritores empiezan a comprender que el comunismo y el judaísmo -águila de dos cabezas- trabajan para destruir la vida nacional americana." (44)

Se puede inferir entonces que las numerosas confesiones cristianas en Estados Unidos se unan al complot contra el Estado si "el cristianismo y el comunismo son las dos más importantes aportaciones del pensamiento judío a la evolución humana. El pri

mero constituye la transformación internacional más trascendental y vasta que hayan visto las generaciones, y el segundo, el fracaso más rápido y rotundo de una doctrina, también de carácter internacional, que pretendió conquistar el mando en beneficio exclusivo de la raza de Judá." (45)

Atl juzga así la timorata actitud vaticana frente a la belicosidad del nazismo: "La Iglesia es una rama del judaísmo y en esta hora de lucha a muerte contra la preponderancia de Israel, el sucesor de Pedro y de Pablo de Tarso, estaba obligado a sumarse a la falange hebrea, por razones de principios religiosos y por razones históricas." (46)

Abundando en sus obsesiones llega a decir que si Haile Salassie emperador de Etiopía se oponía a la expansión italiana en el cuerno de Africa era porque se trataba de un "rey y emperador - "judío" o al menos "judaizado". (47)

En algunos puntos el Dr. Atl se anticipa a Salvador Borrego -autor de libros famosos por su fanatismo antisemita y anticomunista- y antes de él afirma que los males del mundo han sido causados por los judíos: "Pero es la perversidad que ha logrado dominar al mundo. Las mentiras hebreas -proféticas, talmúdicas, cristianas, financieras o comunistas han tenido más influencia en el alma humana que la filosofía de Platón o que los mismos descubrimientos científicos. La mentira es el alma de Judá."(48) En otro escrito Atl define la primera guerra mundial como "cuatro años de matanza. Millones de muertos. El desorden después de la derrota provocada por el judaísmo socialista, por el judaísmo comunista y por el judaísmo capitalista." (49)

Por ese camino, llega a generalizaciones y gratuidades notables plagadas de contradicciones: "Parodiando una célebre frase puede decirse: rascad un judío y saldrá un comunista. Todos los judíos son comunistas, desde los miembros de la más alta banca, de la industria, de la sinagoga o de la política hasta los que ocupan modestos puestos dentro de las mismas organizaciones de

trabajadores. El comunismo es una doctrina fundamentalmente judaica, no sólo porque es el producto directo de la mente de Marx, sino porque tiene como el Talmud o la Biblia, como el sistema bancario contemporáneo o los principios de la Revolución Francesa, el espíritu que caracteriza fundamentalmente la obra de - Israel: la duplicidad." (50)

Frente a tan desastrosa situación, se comprende que Atl añore el triunfo total del fascismo y sobre todo del nazismo: "La cultura alemana culmina después del Tratado de Versalles en un esfuerzo militar para salvar su propia existencia, en un esfuerzo titánico para salvar la civilización, en un empuje unánime para destrozar en todos los campos de batalla, la barbarie judaica." (51)

"Pero el resurgimiento de Alemania ha planteado el problema de la eliminación de estas dos ideologías (cristianismo y comunismo) y de cualquier otra influencia hebrea en el mundo. Esta labor del nazismo basta por sí sola para justificar su política universalista." (52)

Si el Dr. Atl presenta en varios asuntos algún modelo referencial de los futuristas, con este tipo de convicciones políticas elitistas, autoritarias y proviolentas entrevemos también la utilización de dichas intervenciones de Atl por los intereses de la extrema derecha mexicana tal como sucedió con los futuristas en Italia.

Gerardo Murillo, fundador en 1915 de La Vanguardia en Orizaba colabora en las columnas editoriales de Excelsior y de El Universal durante 1935 y 1936 y desde allí defiende sus puntos de vista, siempre dentro del tono conveniente a diarios que necesariamente tenían un sistema de censura interno que impedía expresiones provocatorias chocantes al lector medio. Pedro M. Rodríguez así juzga sus intervenciones: "Durante más de un año ha estado sobre la barricada gastando sólo una parte del parque, porque comprendió que gastarlo todo en una batalla campal como él mismo ha dicho, hubiera provocado una reacción violenta en el ambiente de México, sumamente hostil al régimen fascista." (53)

El propio Atl dice de sus editoriales de esa época: "A muchos mejicanos y naturalmente a muchos anglosajones, la campaña emprendida por mí en las columnas de Excelsior ha parecido excesivamente imparcial (sic) y fantásticos mis pronósticos sobre la derrota inglesa." (54)

Al fanatizarse sus opiniones, tenía obligatoriamente que buscar otros canales de difusión. La justificación de su alejamiento de dichas publicaciones reza así: "Los diarios de mayor reputación se han rehusado a recoger la opinión pública y ninguno ha dado albergue en sus columnas a la opinión de los poquísimos que se han atrevido a escribirla. Sus autores se han visto obligados a llevar a cabo su publicación en periódicos de muy escasa circulación, y de ninguna importancia política, causa por la cual el gobierno los tolera." (55) Emprende entonces la publicación de sus "folletots" o panfletos de la segunda época de Acción Mundial: "Los siete folletos que componen esta serie constituyen un cuerpo de doctrina político-filosófica que los hechos han avalado..."

(56) Negando la impracticabilidad de la publicación de un libro como otra disyuntiva, dice: "En México no hay quien tenga la paciencia de leer un libro, si éste no se ocupa de chismes y no está escrito en bárbaro, me refugio en el folletot donde podré expresar mis ideas y mis convicciones, defender las causas que sean justas y exponer las teorías que la experiencia ha concentrado en mi propia conciencia." (57)

Escritos anticomunistas

Otro aspecto del que nos ocuparemos aquí lo constituye los escritos anticomunistas del Dr. Atl.

En la advertencia de su folleto intitulado la Derrota de Inqla-

terra leemos lo siguiente: "Cada quien necesita exteriorizar su propio yo. El aplastamiento del individuo bajo la aplanadora de mocrático-comunista no me alcanza. El que quiera sufrirlo o que esté dispuesto a unirse al carro de eso que ahora se llama en forma ambigua "revolución", allá él. Los pocos que quedamos fuera del rebaño debemos abrir nuevos caminos -previados- en un mundo lleno de fango. Mi labor será clara y partidista : soy partidario de la dignidad humana." (58)

Estas premisas teóricas, por más bien intencionadas que pudieran ser, no alcanzan a justificar su falta de información y de visión respecto a los problemas de que se ocupa. Una mayor atención le hubiera llevado a un estudio más detenido del marxismo, a una menor parcialidad y por ende a cierta utilidad política de sus obras.

Nos dice de los sostenedores de otras posiciones: "Este error - proviene de que la mayor parte de los periodistas, de los intelectuales y de los universitarios y literatos que escriben en la prensa americana y en muchos periódicos de América del Sur se encuentran profundamente influenciados por las doctrinas comunistas." (59) Más adelante agrega que "en todos los países donde el comunismo ha tenido una influencia abierta o solapada, los promotores de la paz fueron judíos que influenciaron los más diversos sectores sociales, especialmente las agrupaciones femeninas y - los elementos protestantes en los Estados Unidos, los sindicatos obreros, las asociaciones de estudiantes y los mismos gobiernos." (60)

Del régimen de Vichy dice: "En mi concepto Francia no sacrificó a sus vanguardias comunistas por el conflicto interno que en ellas se produjo ... las deshizo precisamente porque llegó al convencimiento frente a las más trágicas evidencias de que el soviético había dominado totalmente su política interior. Si las necesidades de la guerra no hubieran obligado a desbaratar el frente popular, el frente popular hubiera acabado con Francia." (61) Según Atl en el continente americano existía el mismo peligro: "La democracia -que es la bandera que se ha enarbolado pa-

ra constituir a su sombra la defensa de América, es la misma bajo la cual el comunismo disfrazado ha podido trabajar en todo el continente, inyectando, como inyectó en Francia, el virus de la parálisis política colectiva." (62)

La posición de Atl no es asimilable a alguna forma de reformismo, puesto que con sus planteamientos aristocratizantes y dictatorial^o se aleja de toda posibilidad de encuentro con el marxismo y doctrinas afines, y su crítica no será nunca elemento de desarrollo dialéctico, sino que siempre se mantendrá extraña a ellos por encontrarse dentro de la tradición de la derecha más irreductible. Nosotros nos ocuparemos de esta posición de Atl porque es un vacío que se debe de llenar, para terminar de una vez por todas con la estela mitificante que muchos estuvieron interesados en mantenerle, falseando totalmente la realidad. Fuera de los alcances limitados de la Revolución Mexicana, parece que en política Atl niegue todo posible avance para constituir una sociedad más justa y de mayor participación de sus miembros.

De acuerdo con Gerardo Murillo el inmenso complot internacional comunista es orquestado por Israel: "La casa Kuhn and Loeb (judía, que) constituye uno de los pivotes más firmes sobre los que gira la enorme máquina de las finanzas americanas ... financió en gran parte, la revolución comunista en Rusia." (63)

En 1932 ya había escrito en el mismo sentido estas líneas: "Los estados revolucionarios -creados por doctrinas y hombres extremadamente radicales- han sufrido una involución sorprendente y su retroceso ha sido de tal manera visible, que en muchos casos, parece que el movimiento revolucionario ha sido hecho con el exclusivo objeto de crear un amplio campo a la rapiña, explotado exclusivamente por individuos completamente ajenos a los intereses y al espíritu de la raza misma donde el movimiento se ha verificado, como en el caso de Rusia. En este caso, sólo el que no ha querido ver no habrá visto que todo el idealismo redentor de la Revolución Rusa, no es más que una formidable especulación

semítica llevada a cabo con saña sobre la vida entera de un pueblo soñoliento y místico." (64)

Frente a los inevitables actos sangrientos de la Revolución de Octubre en los que según Atl "los judíos bolcheviques aplastaron -más de lo que estaban bajo la bota del zar- los pueblos ensombrecidos para someterlos a la más aterradora esclavitud", (65) presenta la situación de Italia mussoliniana: "Mientras que en Rusia se han violado todos los principios sobre los cuales pretendió hacerse la Revolución Mundial a base de la sangre de los trabajadores y se ha dejado al pueblo entero en la miseria y - sin contacto político con el exterior ... mientras que en Rusia se enarbola la bandera de la libertad y se establece una esclavitud más odiosa que aquella que trató de combatirse, en Italia, negando la libertad, el derecho, aboliendo el parlamento y controlando la prensa, el país entero resurge con una rapidez casi milagrosa del abismo donde lo habían arrojado la guerra y el comunismo." (66)

Publicados posteriormente a su actuación junto a Carranza, estos escritos de Atl, de los que nos estamos ocupando, denotan un paulatino virage a la derecha en la manera de concebir las cosas y corresponden más acentuadamente con las actuaciones notoriamente antipopulares de Gerardo Murillo en la política activa de México. En 1942 escribe que "el obrerismo, el socialismo y el comunismo -todos los "ismos" relacionados con las doctrinas sociales- son producto de la mente judía, sin exceptuar el más insignificante detalle, ni la tendencia más radical, ni aquellas que aparecen llenas de patriotismo o de humanismo y que se presentan en muchas ocasiones como antagónicas unas de otras." (67)

Atl parece anticipar el macartismo de la postguerra cuando escribe que "todo hace suponer la organización continental del comunismo: la raza y las tendencias de los directores de la Defensa Americana; la imposibilidad de crear oposición seria a la expansión obrera, que es, en todos los casos, una concreta expresión marxista y la ingenuidad o mala fe de los gobiernos de

todo el continente que beatamente dejan hacer a los líderes de las organizaciones, los que obedecen, como todo mundo sabe, órdenes del Komitern." (68)

Frente a esta caótica situación, sin esperar la prueba del tiempo, vaticina sin titubeos que "la hegemonía europea bajo el dominio del tercer Reich impondrá un cambio de métodos, nuevas -- normas de trabajo en las regiones conquistadas, mayor intensidad y menor precio en el costo de producción. En la Europa dominada por Alemania no habrá huelgas y salarios elevados para complacer a las organizaciones obreras y encarecer al mismo tiempo el costo de la vida, mientras que de este lado del Atlántico seguirá el predominio sindicalista, las huelgas pondrán siempre en peligro la producción y los gobiernos estarán a merced de los líderes de la clase obrera, que desorganizará la economía nacional como trataron de hacer en Italia antes de Mussolini, en Alemania antes de Hitler y en Francia, desde la firma del armisticio en 18 hasta la derrota de la gran nación." (69)

Si en 1939 el Dr. Atl se había pronunciado contra la neutralidad en la segunda guerra mundial diciendo que "este principio (neutralidad igual a actitud cobarde) lo proclamamos los revolucionarios de México desde que se inició el movimiento constitucionalista y declaramos a los neutrales "enemigos de la causa" ... la guerra actual ha precisado su verdadero carácter: campo de víctimas." (70), en noviembre de 1940 sugiere una revisión de tal posición mexicana, llegando mucho más lejos al afirmar que "desde octubre del año pasado he sostenido y demostrado que Alemania ganaría la guerra ... y como estamos en América Latina, es indispensable decirles a los pueblos que la componen que necesitan cambiar de actitud si no quieren sufrir las consecuencias de la derrota de los pueblos de habla inglesa." (71) En septiembre del mismo año sugiere respecto de los filmes de propaganda sobre las tropas nazis que "aquellos que no se han convencido ante los hechos mismos, deberían contemplar lo que estas películas exhiben, para darse cuenta de la organización

germana. Estas películas de guerra deberían exhibirse en las escuelas de Méjico, como un ejemplo de la disciplina individual y colectiva." (72)

Más tarde, en enero de 1941, sin temer contradecirse abiertamente escribe: "Yo propongo que se forme inmediatamente un comité compuesto por aquellos que hemos defendido la no participación en la guerra al lado de los Estados Unidos, proclamando la independencia de nuestras repúblicas. Yo sé muy bien que el pueblo de México en su totalidad, unánimemente, desaprueba nuestra sumisión a la política dominadora de los Estados Unidos y toca a nosotros encabezar ese sentimiento, no sólo por razones de decoro humano, sino porque tenemos el derecho de hablar por nuestros propios intereses a la hora de la victoria." (73)

La posición de Atl respecto de la independencia de México frente a Estados Unidos era bastante afín, en ese momento, a la que anteriormente Carranza había manifestado y en esos años convenía perfectamente con sus simpatías pronazis: "Si en 1915 y 16, la organización que iniciamos hubiera llevado a cabo su programa, aún sin la amplitud que yo pretendía darle, los países abajo del Río Bravo no se verían hoy sujetos a la dictadura de la Casa Blanca." (74)

Opina que para lograr esa soberana decisión en política exterior, es necesario desconocer los regímenes títeres de los Estados Unidos y abrir así nuevos cauces de negociaciones. "Yo he sido siempre partidario de una "entente de América" basada no en postulados políticos ni mucho menos en la fraseología hueca de un panamericanismo oficial patrocinado por los profesores de la Asociación Panamericana de Washington. Se necesita un interamericanismo basado en realidades geográficas y económicas y en la dignidad de los pueblos de América, alejado de toda influencia oficial." (75) "¿No sería posible que los pueblos de América Hispana se opusiesen al dominio dictatorial de sus gobiernos, creando agrupaciones nacionales, ligadas entre sí y capaces de poner un remedio a las complicaciones que se avecinan? Toca a

Méjico iniciar esta campaña de liberación." (76)

Se debe por tanto "desconocer inmediata y totalmente todos los acuerdos de las conferencias panamericanas, especialmente los acuerdos de la Habana. Sólo así puede recuperarse la libertad", (77) ya que "los miserables gobiernos de la mayor parte de estos pueblos hispanos se prestaron a secundar las maniobras de Roosevelt y en la Conferencia de la Habana, abdicaron de su independencia. Ellos han admitido -México especialmente- un vergonzoso dominio político, el patrullamiento de sus costas por barcos de guerra americanos, la instalación de bases marítimas y aéreas en sus costas, el control económico y hasta la intervención en cuestiones electorales. ¿Era necesario hacer el sacrificio de la independencia para sumarse a los peligros que los Estados Unidos mismos se han creado?" (78) "Roosevelt se precipita en una lucha perdida ya por Inglaterra y por Francia, todo esto en medio del desastre ruso, la oposición del pueblo americano y del odio del pueblo de México, odio que no alcanza a cubrir el servilismo de su gobierno." (79)

Cabe hacer notar que dicho desconocimiento de las instituciones oficiales que negociaban la política conjunta frente al nazismo se proponía en la época presidencial de Avila Camacho y que en el fondo la oposición a los resabios cardenistas que sobrevivían entonces -a los que Atl tildaba de "comunistas"- y su filonazismo eran los que le inspiraban esos llamados tan aventurados.

Escritos sobre la Revolución Mexicana y participación de Atl en ella.

Por último, nos ocuparemos en este capítulo de la figura de Atl, participe en la Revolución Mexicana, basándonos en fuentes diversas así como en sus propios escritos.. A pesar de no haber sido factible una lectura satisfactoriamente amplia de todo lo que posiblemente escribió al respecto, por lo hasta aquí consultado,

creemos poder adelantar juicios bastante certeros sobre el personaje y su actuación.

Emilio Portes Gil dice de Gerardo Murillo: "Recurrimos al Dr. Atl en busca de consejos. Casi siempre hacía de esos consejos - discursos revolucionarios." (80) Mientras que Pedro M. Rodríguez escribe del mismo personaje: "Condotiero, levantó en 1915 al proletariado de México para lanzarlo a la revolución y su labor animadora ha tenido una grande influencia desde 1914 en el desarrollo de los movimientos sociales e intelectuales de México." (81) El propio Atl anota que "cuando en 1913 el general Victoriano Huerta hizo asesinar al presidente y al vicepresidente de la República para posesionarse del poder, un grupo de amigos que vivíamos en París le declaramos la guerra en la prensa y en el campo de las finanzas tratamos de influenciar los medios políticos de París en contra del dictador." (82)

Estos tres testimonios son ejemplos de cómo en diversas épocas se alimentó un mito, pues se etiqueta en bloque la actuación - tan contradictoria de Gerardo Murillo, impidiendo de este modo una valoración más detenida de toda su actuación política en México. Un buen ejemplo de parcialidad mitificante nos lo ofrece Carlos Rojas Juanco cuando afirma que "el destino suele probar la calidad de los hombres presentándoles situaciones clave en que al escoger entre los dos caminos en que se bifurca el que han seguido hasta entonces, deciden inexorablemente, para toda la vida entre la verdad, la justicia y el honor o la mentira o la ignominia. El Dr. Atl supo pasar la prueba apenas llegado a México al advertir el enorme peligro de que la incomprensión entre zapatismo y carrancismo condujera a la revolución, como la condujo, a un trance amargo y oscuro." (83)

Si se tiene en cuenta este parcial punto de vista de que la elección es necesariamente sólo entre dos caminos antagónicos, de que esa elección es de por vida y que no puede variar posteriormente, caeremos en el vicio de una simplificación muy abusiva, pues el hecho de oponerse a Victoriano Huerta y ver el peligro

de luchas internas en el campo sublevado no significará necesariamente una garantía de que después se permanecerá fiel a postulados progresivamente radicalizados, conforme al avance de la campaña militar y política. Hubo muchos modos de ser "revolucionario" y este apelativo resulta demasiado desgastado, genérico y relativo en todos los casos.

Adolfo Gilly escribe: "Todas las interpretaciones de la Revolución Mexicana (las que pretenden estar dentro del campo de la revolución, pues no nos interesan las otras) pueden agruparse en tres concepciones fundamentales: a) la concepción burguesa, compartida por el socialismo oportunista y reformista, que afirma que la revolución de 1910 hasta hoy es un proceso continuo, con etapas más aceleradas o más lentas, pero ininterrumpidas, que va perfeccionándose y cumpliendo paulatinamente sus objetivos bajo la guía de los sucesivos "gobiernos de la revolución"; b) la concepción pequeñoburguesa y del socialismo centrista, que sostiene que la revolución de 1910 fue una revolución democrático burguesa que no logró sino parcial o muy parcialmente sus objetivos; no pudo cumplir sus tareas esenciales y es un ciclo cerrado y terminado. En consecuencia, es preciso hacer otra revolución que nada tiene que ver con la pasada; c) la concepción proletaria y marxista, que dice que la Revolución Mexicana es una revolución interrumpida. Con la irrupción de las masas campesinas y de la pequeña burguesía pobre se desarrolló inicialmente como revolución agraria y antimperialista y adquirió en su mismo curso un carácter empíricamente anticapitalista ... es por tanto una revolución permanente en la conciencia y la experiencia de las masas, pero interrumpida en dos etapas históricas, en el proceso objetivo de sus conquistas." (84)

De acuerdo a estos planteamientos depende qué concepción tenga de la revolución quien hable de alguien como "revolucionario". Los que afirman en bloque el carácter revolucionario de Atl, estarán pues dentro del sistema, los que lo aceptan sólo en parte como revolucionario, reconocerán los límites y contradiccio-

nes de la Revolución Mexicana y por los tanto de sus hombres y ningún marxista podrá aceptar nunca al pintor como un revolucionario.

Lavrov señala que "la Constitución de 1917 no representa la consolidación legislativa de lo conquistado; revistè carácter de programa por el que todavía tiene que luchar el pueblo de México." (85)

Gilly por su parte afirma que "lo cierto es que la aplicación de las cláusulas democráticas de la constitución fue dejada en gran parte como letra muerta por los sucesivos gobiernos burgueses y las conquistas sociales sólo se aplicaron allí donde las organizaciones de las masas impusieron la relación de fuerza que permitió hacerlas efectivas." (86)

Si la Constitución manifiesta defectos de coherencia interna, - esto se debe a que en la lucha donde se originó hubo muchos intereses encontrados, y que varios de los grandes personajes tuvieron posiciones antagónicas irreductibles, que solamente las versiones oficiales o las de grupos ligados con el poder, tratan de pasar por alto, declarando que todo fue impulso revolucionario sano. Los personajes que se mezclaron en alguna etapa a la lucha armada y a la organización del país no tuvieron pues una conducta homogénea y resulta inútil para el conocimiento objetivo de los hechos colocar sobre diversos tipos de individuos la misma denominación "revolucionaria".

Jesús Silva Herzog anota que "si quisiéramos representar gráficamente la trayectoria progresista de los gobiernos revolucionarios en el terreno económico y social, desde 1917, la línea resultaría quebrada y oscilante. A mi parecer la obra realizada arroja un saldo favorable. La lucha armada duró siete años y ya llevan treinta los gobiernos revolucionarios más o menos fieles a sus principios." (87)

Al no haber una línea unidireccional ascendente o sostenida,

se puede entender que ciertas actuaciones e intervenciones se hayan mezclado a los principios radicales y los hayan influenciado en un sentido moderador y el resultado, a pesar de significar un avance respecto a la situación anterior, a la distancia de - los años aparezca relativamente minorizado.

Para oponerse a Victoriano Huerta no se necesitaba verdaderamente ser demasiado jacobino, pues la regresión segura que su régimen concretizaba, hacía imposible el apoyo y simpatía de personajes como Atl, que contaban con un mínimo de convicciones políticas favorables al cambio político y social.

También debemos hacer notar que la juventud de Gerardo Murillo y sus relaciones en Europa lo predisponían a llegar a México y luchar por dicho cambio. Si más tarde fue otra su actitud, quizá se debió a que la formación que había recibido le impidió - entrever posibilidades más serias para mejorar la sociedad. El endurecimiento del stalinismo puede aclarar también un poco la creciente cerrazón del pintor a toda lucha de las clases trabajadoras.

En este sentido, buscando una mayor objetividad en el conocimiento del comportamiento del Dr. Atl, nos tenemos que detener en el análisis de su actuación junto a Carranza, personaje con quien más estrechamente estaba comprometido.

Este caudillo "se ve empujado por las masas mucho más lejos que lo que había pensado al comenzar la contienda", (88) pues como Gilly apunta "en la lucha abierta entre las dos tendencias de la revolución, la tendencia moderada tenía que adoptar demandas esenciales al ala villista, que ésta no había alcanzado a formular pragmáticamente y a la vez acusar al villismo de "reaccionario", presentándolo como responsable de la resistencia al carrancismo a dictar reformas sociales a la caída de Huerta ... así, en vísperas de la toma de Puebla por los zapatistas, el 12 de diciembre de 1914, Venustiano Carranza aprobó en Veracruz el decreto de Adiciones al Plan de Guadalupe." (89)

Recordemos que para Atl como para Carranza, Francisco Villa era un guerrillero sin programa y con fortuna, "ídolo de derrotados y de solteronas gringas." (90) Gilly señala a este respecto que "la mayoría de los rasgos enérgicos marcados con que la burguesía ha tratado y trata de denigrar en Villa -mientras oculta y disimula el carácter cruel y asesino de sus jefes, Carranza el primero, masacradores a sangre fría de miles y miles de campesinos- eran rasgos necesarios para poder ejercer su jefatura sin los medios culturales y de clase con que la burguesía y sus instituciones proveen a sus propios cuadros." (91)

El severo juicio de Adolfo Gilly sobre los pequeños burgueses - de esa época (1915-16) parece aplicarse exactamente al Dr. Atl: "odiaban, despreciaban y temían a Villa y a Zapata. Alzaban con su presencia, con sus actos, con sus modos y con su inacción - una barrera pequeñoburguesa entre los campesinos villistas y zapatistas y el proletariado, barrera que completaban del otro lado los dirigentes sindicales anarcosindicalistas que veían perspectivas de carrerismo con Obregón, no con Villa y con Zapata. Paralizaban y traicionaban todo. Los más corrompidos vivían en el lujo abandonado por la burguesía, los más ilusos vivían en las nubes." (92)

Tal vez el relato hecho en primera persona en el cuento "Felipe" (93), en el que se describe un comportamiento totalmente oportunista, haya correspondido momentáneamente a la conducta de Atl. Tómese esta apreciación con todas las reservas. Este hecho no contradeciría las anécdotas que nos presentan a Atl como pródigo dador de bienes, pues de ser un usurpador de propiedades ajenas y benefactor de necesitados no se puede inferir necesariamente un sentido de equidad y menos aún una crítica de la organización del modo de propiedad, ya que nunca encontramos en los escritos de Atl ningún cuestionamiento del sistema de propiedad que hasta entonces se había dado.

Para Carlos Rojas Juanco las tentativas de mediación que Atl emprende entre carrancismo y zapatismo son vistas como actuacio-

nes del todo plausibles: "En vísperas de la entrada de las fuerzas constituyentes a México, se planteaba el peligro de que estas chocaran con los zapatistas. No faltaban quienes esperaban este choque y lo preparaban cuidadosamente, con la idea de frustar la victoria de la revolución ... El Dr. Atl tuvo el gesto visionario de advertirle a Carranza en una carta que le escribió el 29 de julio de 1914, la necesidad de evitar a todo trance el choque. Y más tarde, el 11 de septiembre del mismo año, se dirigió a Zapata pidiéndole ayudar a la pacificación y pasar de la lucha armada a la política en el terreno de las reivindicaciones agrarias. Asumió así el inquieto artista el papel de un comisionado político, la más elevada y auténtica manifestación de revolucionario. Este era el corazón generoso del comisario político con que el Dr. Atl supo afrontar el más grave conflicto - que se planteó en el movimiento armado revolucionario." (94)

Para Adolfo Gilly, en cambio, no se trataba sino de pérfidos llamados hechos a los zapatistas, para deponer las armas y ver asimiladas y neutralizadas todas las demandas campesinas. A Carranza, Atl había escrito lo siguiente en una carta citada por Carlos Rojas: "El zapatismo como usted sabe, ha sido siempre una - incógnita", (95) mientras que a Zapata le dice en una misiva: "Yo - tengo la firme convicción de que los ideales de la Revolución del Sur no deben debilitarse con concesiones, porque son ideales justos y han costado mucha sangre." (96) Esos escritos se podrían interpretar como intención de mantener doble juego, que posteriormente se aclarará con la intervención de Atl para azuzar a los batallones rojos en contra de los núcleos campesinos. Entonces, ante el fracaso de los señuelos pacifistas, no quedaba sino la guerra abierta. Dicha posición resultó totalmente - congruente con sus ideas de que fueran los ilustrados, los civilizados, los cultos, los que impusieran a las bases la solución definitiva, coincidiendo aquí con la controvertida tesis leninista de la imposición de la revolución por minorías radicales a toda la sociedad.

Lavrov, sobre este hecho que elocuentemente habla de lo heterogéneo de las tendencias que se daban en la revolución escribe: "Durante la revolución de 1910-1917 esta alianza (campesino-proletariado) no se formó. Ocurrió así en virtud de que el proletariado era todavía débil y se hallaba prisionero de la ideología pequeñoburguesa de los anarcosindicalistas y carecía de su propio partido. Mediante el engaño y la demagogia, Carranza y los líderes de la Casa del Obrero Mundial consiguieron enviar al frente de batalla algunos destacamentos de obreros, para pelear no contra la reacción, sino contra los ejércitos campesinos de Villa y Zapata." (97)

En medio de esa confusión de intereses, la actuación del Dr. Atl que interviene directamente en los acontecimientos nos manifiesta a las claras cual era la finalidad desarrollista que perseguía él y toda una tendencia muy fuerte de la Revolución Mexicana; tendencia que buscaba únicamente la modernización de la organización del país pero que negaba en la práctica toda posibilidad de cambio estructural tendiente a una mayor justicia social.

Ya en un telegrama del 18 de enero de 1915, Atl no menciona a los campesinos como elemento por unificar en torno a Carranza, pues parece que entonces se haya decidido sacrificar al campesinado en pro de la revolución entendida como proceso modernizador preponderantemente urbano. Ese telegrama rezaba así: "Tengo confianza en poder unir a nuestra causa a los trabajadores, estudiantes y clase media." (98)

Adolfo Gilly, autor no comprometido con el Estado, después de decir que "dentro de los límites de una revolución democrático burguesa, era totalmente impensable la aceptación de postulados en favor de las clases trabajadoras. Ese tipo de reivindicaciones se podrán resolver únicamente cuando el avance del capitalismo aconseje el conveniente desarrollo de un mercado interno," (99) agrega a propósito de la actuación inequívoca de Gerardo Murillo que "la política de Obregón en la capital culminó en un acto decisivo para inclinar la relación de fuerzas sociales a

su favor. Fue el pacto firmado con los sindicatos de la Casa del Obrero Mundial, por el cual éstos daban su apoyo a los constitucionalistas en la lucha contra el villismo. El pacto se firmó - en Veracruz el 17 de febrero de 1915, entre un delegado personal de Carranza y los dirigentes de la Casa del Obrero Mundial. Según sus términos, el gobierno constitucionalista reiteraba las promesas de mejoras obreras, contenidas en el decreto del 12 de diciembre de 1914 y se comprometía a atender con solícitud ... las justas reclamaciones de los obreros, en los conflictos que puedan suscitarse entre ellos y los "patrones" a cambio de lo - cual los sindicatos afiliados a la COM resolvían organizar batallones para incorporar contingentes obreros agrupados según sus gremios, al ejército constitucionalista y apoyar la causa política de éste a través de sus organizaciones, contra la "reacción". Por el mismo pacto esos contingentes recibieron el nombre de "batallones rojos".

La decisión de ir al pacto no fue tomada, sin embargo, sin lucha interna; más bien provocó de hecho una escisión en la Casa del Obrero Mundial, pues un gran sector se opuso a tomar partido por el carrancismo ... La discusión sobre la posición de la COM se planteó formalmente en la asamblea del 8 de febrero de 1915, con asistencia de más de un millar de trabajadores en el convento de Sta. Brígida, es decir, dos días después de la incautación de la compañía telefónica, oportunidad bien elegida por los partidarios del constitucionalismo, para lograr apoyo para su posición.

Un agente de Carranza, el Dr. Atl, ajeno a la organización, intervino en la discusión para condenar a los extremistas que se oponían al pacto. La intervención provocó un escándalo tremendo y la asamblea se levantó sin tomar resolución. Es decir, de hecho la propuesta de alianza con el carrancismo llevada por los dirigentes de la COM no había podido ser impuesta en la asamblea general de los trabajadores.

Los dirigentes resolvieron entonces convocar a una sesión secreta, donde solamente se invitó a 67 asistentes ... la tendencia favorable a la alianza, mayoritaria en esa reunión secreta, pre

viamente seleccionada sostuvo que para que el movimiento obrero pudiera reclamar derechos al triunfo de la revolución constitucionalista, debía apoyarla armas en mano. El significado del pacto es doblemente trágico; no sólo por el sometimiento histórico de la dirección sindical obrera a dirección de la clase enemiga, sino porque él significaba concretamente en ese momento, ir a combatir con las armas contra el ejército campesino de Pancho Villa!" (100)

Otro episodio que muestra las contradicciones flagrantes en que con frecuencia incurría Carranza y la ambigua actitud del Dr. Atl, es el de la huelga capitaneada por los electricistas: "El 31 de julio de 1916 estalló la huelga general encabezada por los obreros electricistas que dejaron a oscuras la ciudad de México. Unos noventa mil obreros en el D.F. participaron en el paro. La ciudad amaneció ese día paralizada y los trabajadores - acudieron a reunirse en asamblea al local del sindicato de electricistas. Allí, un delegado de Carranza los invitó en nombre del presidente a hablar con él. Al presentarse los dirigentes huelguistas en el despacho de Carranza, éste los insultó en forma soez, los calificó de "traidores a la Patria" y ordenó que fueran encarcelados y sometidos a consejo de guerra. Al mismo tiempo, el ejército asaltó la asamblea que se realizaba en el sindicato de electricistas y la disolvió y las tropas invadieron y ocuparon los locales sindicales. El 1.º de agosto el presidente dictó la ley marcial y el dos de agosto dió a la publicación el decreto correspondiente que establecía la pena de muerte para los huelguistas, basándose en la ley juarista del 25 de enero de 1862, que fijaba dicha pena para los trastornadores del orden público." (101)

Jesús Silva Herzog pretende salvar la comprometida situación del Dr. Atl en ese hecho refiriendo la siguiente versión del mismo: "La última anécdota es rigurosamente histórica. El 31 de julio de 1916 se declaró a media noche una huelga de electricistas. Sin ningún aviso a las autoridades, el día primero de agosto la ciudad estaba prácticamente parada. Don Venustiano llamó a Atl y -

le pidió que le llevara a palacio a los líderes de los electricistas, sus amigos. Atl los llevó ante Don Venustiano, quien perdió la serenidad regañándolos con palabras fuertes y ordenando que fueran encarcelados. Entonces, Gerardo Murillo, con voz firme le dijo a Carranza "yo le pido que a mi también me mande a la cárcel!" (102)

El Dr. Atl siguió trabajando con Venustiano Carranza, a pesar de que cada vez las diferencias entre ellos se hacían más notorias, ya que Atl, para aquel entonces con ideas un poco más abiertas sobre lo conveniente y justo de la organización de los obreros para sus luchas reivindicativas -siempre limitadas por el paternalista arbitrio del Estado- tenían que chocar necesariamente con la inflexibilidad que progresivamente se acentuaba en Carranza.

Antonio Luna Arroyo escribe el desenlace de esa oposición en los siguientes términos: "Y así se pudo seguir trabajando hasta 1917, en que una de tantas huelgas, la de los tranviarios, que tuvo su sede en la redacción del periódico del Dr. Atl Acción Mundial, dió motivo a Carranza para intervenir. Cerró el periódico, encarceló a los obreros y dió rápidamente las disposiciones para que el movimiento constitucionalista siguiera su curso.

Pero el pintor revolucionario no estuvo conforme, hizo una protesta pública, que no dió resultado, en vista de lo cual organizó un complot en el cual estaban comprometidos militares con mando de fuerzas; y en los momentos mismos de acabar la impresión del manifiesto en que se hacía un llamado al pueblo y a los hombres de la revolución para derrocar a Carranza, el jefe de la policía casualmente dió con la imprenta, recogió el manifiesto y con base a esto, el Primer Jefe de la Nación dió orden de prender al agitador. Una circunstancia imprevista lo salvó: el jefe de las comisiones de seguridad era su amigo y le proporcionó la manera de evadirse y de salvarse. Pasados los peligros, tras penoso viaje, se instaló en la próspera ciudad de los Angeles." (103)

Antes de esa ruptura, siendo candidato a diputado por el Partido Liberal Constitucionalista, Atl escribe a Carranza una larga carta el 31 de marzo de 1917, de la que entresacamos los pasajes más significativos para mostrar lo deteriorado de sus relaciones: "Ciudadano Presidente electo: No me mueve a escribir esta carta ni la pretensión de dar a Ud. un consejo, ni la justificable, pero en todo caso, jesuítica habilidad de aprovecharme de esta ocasión para reconciliarme con Ud. ... No quiero que después de mi fracasada tentativa de hacer a Ud. públicas acusaciones, pueda Ud. creer, por un solo instante, que yo trato de halagarlo tras de haberlo atacado. Prefiero, por ésta y por otras razones, hablarle con absoluta precisión, como lo he hecho siempre y espero que esta vez mi sinceridad y la justicia de mis razonamientos puedan serle útiles, no precisamente útiles a Ud. personalmente, sino útiles a la revolución ...

Como revolucionario tengo el deber, de mostrarle, una vez más en forma clara y en un momento crítico, la obligación imperiosa que Ud. tiene de eliminar del seno de la revolución a todos los elementos reaccionarios que Ud. sistemáticamente ha protegido... Efectivamente, Cabrera directamente, Macías en la sombra y Pala vicini en la prensa, han sido desde 1915 los directores de la política de la revolución. Y una de dos: o Ud. ha aceptado esa política, o Ud. la ha inspirado. En cualquiera de los dos casos Ud. es el responsable ...

Siempre que traté o que otros trataron de reivindicar un derecho, o de organizar un grupo revolucionario, Ud. opuso tenaz resistencia y llevó su rigor opositor hasta ofender a sus más adictos y desinteresados colaboradores o a cometer verdaderos atentados como el 31 de julio contra la clase obrera, la única que por sus tendencias y organización está en condiciones de realizar la revolución social ...

Como todos los actos emanados de Ud. como Primer Jefe del Ejército Constitucionalista y Encargado del Poder Ejecutivo han sido encaminados a acumular en su personalidad un poder absolutamente dictatorial, la opinión pública le ha considerado como el único responsable de la situación nacional ...

El país no está con Ud. ... la clase obrera que simpatizó tan sinceramente con Ud. en un principio, lo considera a Ud. como su enemigo ...

Yo no hago a Ud. las aclaraciones y las proposiciones anteriores para salvarme de sus persecuciones, sino para salvar a la revolución de un fracaso que parece inevitable ... Y si Ud. se opone, será arrastrado por la violencia misma de la fuerza social que está en marcha." (104)

En este documento, contrariamente a sus furibundas defensas de las dictaduras de los años siguientes, reprocha a Carranza la concentración de poderes en su persona y en una carta a Alvaro Obregón del 20 de mayo de 1921 lo reitera cuando escribe: "En diciembre de 1916 fui el primero en proclamar solemnemente ante una asamblea, en la cual usted estaba presente, el ineludible deber de eliminar a Carranza, porque su actitud en aquellos momentos hacía prever la consolidación de una tiranía." (105)

Respecto del último cambio de partido, cuando Atl abandona el a la obregonista y vuelve al servicio de Carranza, nosotros no podemos sino adelantar simples conjeturas. En la citada misiva a Obregón, le reclama a éste que no haya respetado un compromiso con él, compromiso cuyo contenido exacto nosotros desconocemos, hecho que el Dr. Atl juzgó de capital importancia y por el cual regresó al lado de Carranza. En dicha carta le dice lo siguiente a Alvaro Obregón: "Teníamos un compromiso tácito y un acuerdo explícito llevado a cabo en Los Angeles y en el jardín de Nogales para ayudarnos mutuamente en el triunfo de los principios que usted simbolizaba y que había de llevar a la práctica. En medio de grandes peligros fui a buscarle, pero en Mazatlán leí un telegrama de usted al general Iturbe e inmediatamente, sin vacilaciones asumí la actitud que a todos mis amigos políticos causó tanta extrañeza. No me gusta nadar entre dos aguas." (106)

Quizá la razón de ese cambio repentino se debiera a que el Dr. Atl se hubiera dado cuenta de que el programa de Obregón iba más allá de sus propias miras y ante esta perspectiva más radi

cal, haya preferido replegarse al servicio de la causa más moderada, volviendo la espalda a Obregón, a la supuesta lucha por la democracia y las reivindicaciones obreras y campesinas. Tal vez el detonador de dicha reacción haya sido el conocimiento detallado del plan de Agua Prieta, y no tanto el telegrama de Obregón al General Iturbe, que aduce el propio Atl. (107)

Si antes pudo haber defendido efectivamente a los trabajadores, más tarde encontraremos en Atl otra posición totalmente contraria a las huelgas, dando prioridad absoluta a la producción en detrimento de las reivindicaciones obreras: "En este falso ambiente de paz, Israel organizó el comunismo, partiendo de Rusia y extendiéndolo en todos los continentes por medio de elementos exclusivamente judíos; provocó crisis financieras en Francia y Estados Unidos, desencadenó las huelgas que quebrantaron la industria de las naciones, así de las grandes como de las pequeñas; provocó revoluciones en China; se posesionó totalmente del gobierno de Francia y controló el inglés; sus tentáculos encerraron hábilmente al gobierno americano y al de México." (108)

El gobierno postrevolucionario al que el Dr. Atl más combatió fue el de Lázaro Cárdenas, del cual José C. Valadés escribe: "El propio gobierno cardenista, que en ocasiones apareció ser instrumento servil del socialismo marxista, no fue en el fondo, más que una expresión aunque desfigurada, de esa vocación creadora que constituyó la más alta, ventajosa y menos imperfecta etapa de la revolución ... El general Cárdenas, sin medir las consecuencias, había permitido que se aceptase la idea de que el gobierno nacional y sus principales colaboradores eran socialistas, lo cual sólo formaba parte de un teatro convencional político y no de una realidad social y jurídica." (109)

Gerardo Murillo, antes de que la administración cardenista manifestara su programa y acción con toda pujanza y claridad, saluda a Lázaro Cárdenas como el hombre fuerte que según sus ideas, necesitaba la nación, y así escribe: "En estos tiempos, en que

la masa es sólo un pretexto, el individuo es todo. Los únicos pueblos que están siendo gobernados son aquellos dirigidos por una vigorosa personalidad: Italia, Rusia, Alemania, Estados Unidos. La democracia es un fracaso. México en estos momentos es como una gran masa de barro plástico en que el artista que está delante tiene la ineludible obligación de modelarla y de crear una obra maestra. México tiene fe en el genio de su escultor." (110)

En otro lado Atl critica "la tremenda represión que el gobierno de Cárdenas está llevando a cabo con motivo de las elecciones" (111) y dice, haciendo acto de fe en la democracia que desechó muchas veces como utópica: "El gobierno del general Cárdenas - viola la voluntad popular en los comicios, y los líderes obreros prestan su ayuda a una imposición oficial contraria a todos los principios de un verdadero espíritu democrático." (112)

Adolfo Gilly dice del cardenismo: "Cárdenas no se proponía abatir al capitalismo, se proponía abrir un campo a su desarrollo sobre "bases más justas" y "más humanas", eliminar las formas peores de la explotación imperialista, ampliar el mercado interno y las bases de un desarrollo nacional, que en su concepción, prepararía las condiciones para llegar paulatinamente, en un futuro distante, al socialismo." (113)

Ante la obra de Cárdenas, considerada como el último intento serio de llevar a la práctica los programas de justicia social de la revolución, el Dr. Atl esgrime la argumentación típica del ala moderada del movimiento iniciado en 1910, es decir, presentando la tendencia modernizadora y la tendencia reivindicadora de los trabajadores como excluyentes una de la otra; de este modo escribe en una carta dirigida a Lázaro Cárdenas: "Los acontecimientos políticos que se han sucedido de junio a la fecha, demuestran en forma incontrovertible que la política de Usted se ha restringido definitiva y firmemente a la protección de una clase, olvidando a la Nación ... Usted ha seguido llamando únicamente a los obreros para establecer una política, una eco

nomía y una moral singularmente partidistas y totalmente alejadas de la protección de los intereses nacionales." (114)

En La trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana se encuentra este juicio sobre los que exageraban sus críticas al supuesto marxismo de la administración cardenista, totalmente aplicable a Gerardo Murillo: "por estos principios de justicia y profundamente humanos, no han faltado ignorantes, sobre todo periodistas estadounidenses, que han hablado del comunismo mexicano." (115)

En uno de los manuscritos de Atl encontramos este exagerado juicio sobre el alcance de la obra cardenista: "Cárdenas, más que Presidente de la República es un líder obrero. Sus profundas convicciones, su clara inteligencia y su habilidad política llevaron al obrerismo al dominio de la vida económica del país y le permitieron lanzarse abiertamente por el camino del comunismo." (116)

El Dr. Atl vuelve a caer en ese error valorativo al decir que "el proletariado mundial, que había de hacer la revolución en todos los países, está desorganizado como el ejército, descabezado como él; y si aún aletean en algunas naciones se debe al apoyo directo de sus respectivos gobiernos, como en México." (117)

A la declaración de Cárdenas que decía que "el ideal más grande de la Revolución Mexicana es el de llegar a implantar una democracia de los trabajadores" (118), Atl le responde en una segunda carta con dos preguntas, que a pesar de que encierran una evidencia -es decir, la esencia dictatorial del régimen stalinista- parecen sugerir la imposibilidad de desarrollo de otras formas menos imperfectas de organización social democrática; así cuestiona: "¿Cuál es la democracia de los trabajadores? ¿La que ha implantado Stalin en Rusia o Blum en Francia o el grupo soviético-republicano de Barcelona? (119)

No es pues de extrañar, que concluyera esa segunda carta en los

siguientes términos: "Por eso verá Usted llegar de hoy en adelante, hasta el Palacio Nacional, en oleadas cada vez más vigorosas, las protestas de todos los ciudadanos de la República que desde ahora consideran a usted no como Presidente, sino como líder de un partido internacional." (120)

Aunque haya estado Avila Camacho en el poder al tiempo de la publicación de su libro sobre los judíos, la definición que da del gobierno, sin duda se refiere al régimen de Cárdenas, ya que habla del "embajador (judío) de la Casa Blanca cerca de "nuestro democrático y popular gobierno nacional comunista!" (121)

En esa misma época escribía: "El pueblo de México sobre todo comprende el peligro de un desarrollo comunista más intenso y más apoyado que el que tuvo lugar en la época del general Cárdenas." (122)

Gerardo Murillo, que con frecuencia andará buscando subvenciones para sus numerosas iniciativas, ofreciendo contrapartidas de prestigio, se mantendrá alejado de régimen tan sospechoso y entonces se permitirá criticar a quien busque subsidios oficiales: "Es completamente lógico que en México todos los elementos más o menos conectados con la administración del general Cárdenas se viesan obligados a mostrarse favorables a la política de la Casa Blanca impuesta al presidente de México, a los ministros, diputados y senadores, grupos de estudiantes comunistoides, grupos de intelectuales pegados siempre a las ubres del presupuesto ..." (123)

Las relaciones que tuvo el Dr. Atl con los hombres más prominentes de la esfera política mexicana de este siglo nos vienen a mostrar que existía un buen entendimiento y coincidencia de intereses; todos se alaban mutuamente el supuesto espíritu revolucionario que resulta a veces tan relativo. Si el pintor se comprometió con Carranza, cuya posición en política interna nunca apareció demasiado radical, si fue amigo entre otros de Obregón, de Portes Gil, de López Mateos, de Uruchurtu, de Torres

Bodet, de Agustín Yañez y Gil Preciado y trabaja por ejemplo para Alberto Pani, el autor del irrealizable "Decálogo del capitalista revolucionario" (124), vemos que su trayectoria tuvo que ser bastante acomodaticia a varias sutilezas del juego de poder. Los intereses de los sucesivos regímenes revolucionarios en el poder pretenden desconocer la necesaria especificidad en el estudio de los diferentes períodos revolucionarios; generalizando los limitados impulsos radicales de la revolución, tratan de presentarla como un todo unido, congruente y continuo. Dentro de la resultante mitología revolucionaria, Gerardo Murillo puede aparecer bajo la etiqueta "revolucionaria" y se pueden pasar en silencio, sin más, todas sus posiciones aristocratizantes, autoritarias y fascistas.

Si consideramos que la Revolución Mexicana vino a confirmar la lucha liberal contra el clero emprendida por la Reforma, entonces podemos convenir en que Atl sea considerado "revolucionario", aunque más bien se le debería ver como a un simple liberal, ya que por sus miras limitadas, nunca se propuso seriamente cambios estructurales más profundos. Así, además de sus ataques reiterados a la Iglesia Católica en varios escritos, envió al Presidente Plutarco Elías Calles una carta el 11 de febrero de 1926, en la que frente a las protestas de Arzobispo de México José Mora del Río en contra de ciertos artículos constitucionales, Atl externa lo siguiente: "Los intelectuales de México, que debutamos en el campo de la política al iniciarse la revolución de 1913... incitamos al gobierno que usted concientemente preside a ser inflexible contra esta rebelión espiritual." (125)

Nosotros quisiéramos pensar que la propaganda del Estado o las publicaciones de personas con él comprometidas, fueran más cuidadosas al tratar determinados temas. De no ser así, al calificar de "revolucionarios" a personajes como Atl, pueden hacer entrever los exiguos alcances de la Revolución Mexicana, al considerar críticamente la participación tan representativa del intelectual en ese hecho histórico.

N O T A S

- 1.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.19
- 2.- Tibol, Raquel. "Recuento..." p.6
- 3.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952 p.118
- 4.- Reich, Wilhelm. La psicología de masas del fascismo. México, Ed. Roca, 1973. 158p. p.11
- 5.- Dr. Atl. Paz germana o paz judaico-británica. México /s.e./ 1939. 32p. (Colección Acción Mundial) p.17
- 6.- Reich, Wilhelm. Op. cit. p.51
- 7.- Dr. Atl. Quiénes ganarán la guerra. México /s.e./ 1940. 36p. (Colección Acción Mundial) p.21-22
- 8.- Dr. Atl. Paz germana... p.18
- 9.- Dr. Atl. Quiénes ganarán ... p.20
- 10.- Ibid. p.29
- 11.- Reich, Wilhelm. Op. cit. p.108
- 12.- Dr. Atl. La derrota de Inglaterra. México /s.e./ 1940. 9p. (Colección Acción Mundial) p.9
- 13.- Reich, Wilhelm. Op. cit. p.147
- 14.- Ibid. p.17
- 15.- Dr. Atl. La derrota ... p.4
- 16.- Dr. Atl. El futuro del mundo. México /s.e./ 1940. 30p. (Colección Acción Mundial) p.3
- 17.- Dr. Atl. La derrota: ... p.9
- 18.- Dr. Atl. Paz germana ... p.16
- 19.- Dr. Atl. El futuro ... p.8
- 20.- Dr. Atl. Quiénes ganarán ... p.16
- 21.- Ibid. p.4-5
- 22.- Reich, Wilhelm. Op. cit. p.55
- 23.- Dr. Atl. La defensa ... p.35
- 24.- Ibid. p.103
- 25.- Idem
- 26.- Dr. Atl. El futuro ... p.24
- 27.- Dr. Atl. La defensa ... p.103
- 28.- Ibid.

- 29.- Dr. Atl. Paz germana ... p.18
- 30.- Dr. Atl. La defensa ... p.8
- 31.- Dr. Atl. El futuro ... p.22
- 32.- Dr. Atl. Paz, neutralidad y guerra. México /s.e./ 1939. 32p. (Colección Acción Mundial) p.30
- 33.- Ver última página (sin numerar) de: Dr. Atl. Sinfonías ... en la que se anuncia dicho "estudio sociológico sobre el mal de la América Española y sus posibles remedios."
- 34.- Dr. Atl. Paz, neutralidad ... p.6
- 35.- Ibid. p.3
- 36.- Citado por Reich, Wilhelm. Op. cit. p.83
- 37.- Dr. Atl. Los judíos sobre América. México, Ediciones La Reacción, 1942. 152p. p.3
- 38.- Ibid. p.4
- 39.- Ibid. p.5
- 40.- Ibid. p.12
- 41.- Reich, Wilhelm. Op. cit. p.106-107
- 42.- Dr. Atl. Los judíos ... p.10
- 43.- Dr. Atl. La conferencia de La Habana y la guerra. México /s.e./ 1940. 44p. (Colección Acción Mundial) p.15
- 44.- Dr. Atl. Los judíos ... p.68
- 45.- Dr. Atl. El futuro ... p.26
- 46.- Dr. Atl. Paz germana ... p.30
- 47.- Dr. Atl. La defensa ... p.22
- 48.- Dr. Atl. Los judíos ... p.141
- 49.- Dr. Atl. Quiénes ganarán la guerra. p.25
- 50.- Dr. Atl. Los judíos ... p.141
- 51.- Dr. Atl. Quiénes ganarán la guerra. p.31
- 52.- Dr. Atl. El futuro ... p.26
- 53.- Dr. Atl. La defensa ... p.5
- 54.- Ibid. p.90
- 55.- Dr. Atl. La conferencia ... p.19
- 56.- Dr. Atl. La victoria de Alemania y la situación de América Latina. México /s.e./ 1941. 18p. (Colección Acción Mundial) p.3
- 57.- Dr. Atl. La derrota ... p.3
- 58.- Ibid. p.3-4

- 59.- Dr. Atl. El futuro ... p.14
- 60.- Dr. Atl. Paz, neutralidad ... p.7
- 61.- Ibid. p.20-21
- 62.- Dr. Atl. A los pueblos de América. México /s.e./ 1941. 12p. (Colección Acción Mundial) p.8
- 63.- Dr. Atl. Los judíos ... p.83
- 64.- Dr. Atl. La defensa ... p.102
- 65.- Dr. Atl. Paz, neutralidad ... p.5
- 66.- Dr. Atl. La defensa ... p.101-102
- 67.- Dr. Atl. Los judíos ... p.135
- 68.- Ibid. p.150
- 69.- Dr. Atl. La conferencia ... p.21
- 70.- Dr. Atl. Paz, neutralidad ... p.24
- 71.- Dr. Atl. El futuro ... p.4
- 72.- Dr. Atl. La derrota ... p.8
- 73.- Dr. Atl. La victoria ... p.18
- 74.- Dr. Atl. A los pueblos ... p.5
- 75.- Ibid. p.4-5
- 76.- Ibid. p.9
- 77.- Dr. Atl. La victoria ... p.17
- 78.- Dr. Atl. El futuro ... p.21
- 79.- Dr. Atl. Los judíos ... p.14
- 80.- Pereira, Gabriel. "Genio y figura del Dr. Atl en el recuerdo de cinco personajes." El Día. 3(779): 9. 22 ago. 1964.
- 81.- Dr. Atl. La defensa ... p.7
- 82.- Dr. Atl. "A través del mundo. Los ojos." Excelsior. 19(6523): 5. 1a. sección. 18 feb. 1935.
- 83.- Rojas Juanco, Carlos. "El Dr. Atl, vagabundo iluminado." El Gallo Ilustrado. Suplemento dominical de El Día. no. 113: 1. 23 ago. 1964
- 84.- Gilly, Adolfo. La revolución interrumpida. México, Ed. El Caballito, 1972. 416p. p.397-398.
- 85.- Lavrov, N. M. La Revolución Mexicana de 1910-17. México, Ed. Los Insurgentes, 1960. 176p. p.122
- 86.- Gilly, Adolfo. Op. cit. p.233
- 87.- Silva Herzog, Jesús. Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana. México, Secretaría de Educación Pública, 1973. 214p. p.202-203

- 88.- Ibid. p.13
- 89.- Gilly, Adolfo. Op. cit. p.167,170
- 90.- Dr. Atl. El Padre Eterno ... p.32
- 91.- Gilly, Adolfo. Op. cit. p.97
- 92.- Ibid. p.150-151
- 93.- Dr. Atl. Cuentos de todos colores. v.1 p.24
- 94.- Rojas Juanco, Carlos. Op. cit.
- 95.- Ibid.
- 96.- Ibid.
- 97.- Levrov, N. M. Op. cit. p.117, 125
- 98.- Cumberland, Charles E. "Dr. Atl and Venustiano Carranza."
The Americas (Washington) 13(3): 287-296. 1957.
p.288 (en inglés en el artículo)
- 99.- Gilly, Adolfo. Op. cit. p.183
- 100.- Ibid. p.182-184
- 101.- Ibid. p.214
- 102.- Pereira, Gabriel. Op. cit.
- 103.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.41
- 104.- Cumberland, Charles E. Op. cit. p.290-296
- 105.- Archivo General de la Nación de México. Ramo Presidentes Obregón-Calles. Exp. 104-A-9. 20 mayo 1921
- 106.- Ibid.
- 107.- Ibid.
- 108.- Dr. Atl. Faz germana ... p.8
- 109.- Valadés, José C. Historia general de la Revolución Mexicana. Cuernavaca, Mor., Manuel Quesada Ed., 1967.
10v. v.10 388p. p.16
- 110.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 111.- Dr. Atl. La conferencia ... p.17
- 112.- Ibid. p.39
- 113.- Gilly, Adolfo. Op. cit. p.358
- 114.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952.
p.120-121
- 115.- Silva Herzog, Jesús. Op. cit. p.199
- 116.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 117.- Dr. Atl. El futuro ... p.17
- 118.- Citado por Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.121

- 119.- Ibid.
- 120.- Ibid. p.122
- 121.- Dr. Atl. Los judfos ... p.132
- 122.- Ibid. p.150
- 123.- Dr. Atl. La conferencia ... p.38
- 124.- Citado por Silva Herzog, Jesús. El pensamiento económico, social y político de México. México, Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas, 1967. 750p. p.508-510
- 125.- Archivo General de la Nación de México. Ramo Presidentes Obregón-Calles. Exp. 164-L-23. 11 feb. 1926.

C A P I T U L O V

OBRA PLASTICA

Muchos fueron los intereses de Gerardo Murillo; muchas las formas en que se manifestó su exhuberante actividad; pocos personajes de este siglo en México han sido tan versátiles y su vida - tan llena de cambios. Sin embargo, tenemos que aceptar que este hombre profundizó en alguno de los campos en los que incursionó. El paulatino replegarse de sus múltiples actividades en las artes plásticas, la concentración de sus esfuerzos en la pintura y el dibujo -el año 1933 será clave, como después se verá- lo llevarán al auténtico aprendizaje y especialización. En medio de una amplísima producción llegará a obras muy logradas, que afirman ellas solas la importancia del Dr. Atl en la vida plástica de México.

Los límites del presente estudio están marcados por las siguientes características:

1.- la enorme cantidad de obras de Atl, que aunada a su dispersión impide el establecimiento de un inventario exhaustivo,

2.- la diferente nomenclatura que una misma obra ha recibido de una exposición a otra, de un catálogo a un libro de historia del arte y la repetición de temas por parte del Dr. Atl que favorecen las confusiones.

3.- La imposibilidad de ver directamente muchas de las obras de Atl, por pertenecer éstas a colecciones de difícil acceso. Por lo tanto, restringimos nuestras observaciones a un número relativamente reducido de obras, tratando sin embargo que fue-

ran las más significativas.

Este capítulo lo hemos dividido en los siguientes incisos:

- a) Los inicios
- b) El Dr. Atl, el muralismo y los movimientos de vanguardia
- c) El Dr. Atl paisajista
- d) Atl y su producción tardía
- e) Retratística del Dr. Atl
- f) El dibujo y otras técnicas usadas por Atl
- g) Innovaciones técnicas del Dr. Atl
- h) El Dr. Atl y la crítica

a) L o s i n i c i o s

A los 19 años de edad, Gerardo Murillo inicia sus estudios de pintura en Guadalajara con Felipe Castro (1) y según Antonio de la Fuente, su primer óleo fue el retrato de su hermano Francisco ejecutado sobre una caja de madera.(2). Poco más tarde, ya en la ciudad de México, frecuenta la Academia de San Carlos. (3)

Luis Cardoza y Aragón escribe que durante el porfiriato los pintores "antes de renunciar a su vocación preferían ampararse en la sensiblería de la gente acaudalada o seguían haciendo lo mismo de siempre y, en el mejor de los casos trataban de aportar algo a la corriente académico-indigenista que había despuntado en el período anterior. Para adquirir prestigio y también mejores conocimientos, no veían otra salida que un viaje más o menos prolongado a cualquier país europeo." (4) Por ejemplo Julio Ruelas fue becado por Justo Sierra en 1904, así como en 1906, Gerardo Murillo partió hacia Roma y después a París.

Los datos que Mario Brant da resultan inexactos, ya que según él Atl "comenzó a estudiar pintura con el maestro Felipe Castro cuando tenía 15 años, continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad capital y en 1906 se embarcó para Europa. Durante sus ocho años de estadía obtuvo en Roma el Doctorado en Filosofía ..." (5)

Vemos pues que dicho autor reduce los dos viajes a Europa anteriores a su participación en la lucha armada bajo las órdenes

de Carranza a uno solo, haciendo coincidir con los otros autores el año de su regreso, 1914.

Las relaciones que estableció necesariamente tanto en Italia como en Francia sin duda fueron mucho más estimulantes que las que podía establecer aquí, en medio de la paz porfiriana, ya que los movimientos políticos, sociales y artísticos en Europa favorecían más los cambios y las innovaciones, mientras que un país subalterno, sólo podía brindar simples posibilidades de repetición.

Más que a estudiar en afamadas escuelas, el Dr. Atl se aplicó a familiarizarse primero con las nuevas, para él, teorías de economía política, sociología criminal y después con el Renacimiento italiano, en especial con los grandes murales, pintados al fresco en Toscana, Lazio, Umbria y Lombardia. En Francia conoce los trabajos de los impresionistas y postimpresionistas y las ideas de la vanguardia de Montparnasse.

Pedro Enríquez Ureña escribe que esos artistas "no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas. Al volver estaban en actitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado histórico." (6)

Quizá el primer mural pintado por Gerardo Murillo sea aquel del que Antonio de la Fuente escribió lo siguiente: "Pobló allá por 1901 los muros de una villa privada (Via Flaminia número 14, Roma. Cfr. El paisaje, p.3), cercana de la famosa Villa Papa Giulio en Roma, de seres colosales y fantásticos, extraídos de la Capilla Sixtina, pero iluminados con el arco iris del impresionismo. Yo vi esos muros pintados. En ellos se movía el hombre en sus luchas sociales y en sus batallas contra la naturaleza, para aparecer triunfante en un gran panel central dominando el universo. Estas pinturas fueron destruidas algunos años después de su ejecución al transformar el palacio en un edificio moderno." (7)

Por estos años debió verificarse la visita a Paul Cézanne -muerto en 1906- visita de la que Salvador Echeverría habla en sus recuerdos: "En un viaje anterior había conocido a Paul Cézanne, fue a visitarlo a Provenza. No le gustaron sus paisajes, le parecían mezquinos, sin grandeza." (8)

Antonio de la Fuente señala que a esta etapa corresponden las famosas obras de "pintura signica", que tenían, según él, la intención de anonadar a los burgueses: "Algunas de estas burlas se exhibieron en París en 1902, en México en 1920 y finalmente hacia 1942, por una extraña aberración, esas cosas vuelven a estar de moda como algo nuevo, gracias a la ignorancia y a cierto periodismo." (9)

El propio Atl escribirá más tarde de esto lo siguiente: "Años hace, en París, exhibí en el salón de los independientes, allá por 1910, un cuadro absurdo nacido de esta teoría: "la naturaleza debe ser interpretada por un signo primordial". No tuve necesidad de apoyarla, la prensa se ocupó de ello, primero en París y después en Munich, donde al año siguiente aparecieron muchos cuadros signistas ante nuestras burlas incontenidas ... Pero era necesario seguir pintando, y en un rato de buen humor inventé una teoría pictórica, semejante a muchas de las que pusimos de moda en París, algunos años atrás mis camaradas y yo, las que invariablemente eran aceptadas con entusiasmo por los críticos que creían ingenuamente en la renovación del arte. Me pareció que podía renovarse el absurdo en México y lancé la pintura "signica" cuyo principio obligaba al artista a reconcentrar sus impresiones estéticas en un signo ... tal vez hubiera alcanzado a producir algunas obras interesantes y a establecer una nueva escuela, pero no le di importancia a mi invención y comprendí además que faltaba algo esencial para su desarrollo: el ambiente, la curiosidad pública, la crítica y el interés de los coleccionistas.

La exposición de la pintura signica se realizó en el patio de la Escuela de Bellas Artes y dejó anonadada a la gente. Varios pintores americanos se interesaron por saber dónde se enseñaba la

nueva pintura, "tan moderna y revolucionaria! Ignoro a dónde habrán ido a parar todos los infundios nacidos del signismo." (10)

De esos años es el Autoretrato del Dr. Atl que salió premiado con segundo lugar en el Salón de París de 1900 y el Retrato de Mujer Sentada, con traje negro, cuadro ejecutado al pastel y en el que en un ángulo se lee: "Lo pinté en 1903. No fue firmado. Mauro (?) Beltrán me lo prestó (1958) y lo firmé después de 55 años."

(Qué olvidadizo! Dr. Atl)

En estas dos obras, como en cuadros no demasiado posteriores, podemos encontrar reminiscencias del modo de pintar de los impresionistas, como así mismo en los cuadros de grupos de árboles, por ejemplo en Cerro y pirules (óleo) y en La casita y las nubes (Atlcolors) reproducidos ambos en la biografía de Antonio Luna Arroyo.

El Dr. Atl regresa a México en 1904, con actitudes mucho menos dispuestas al sometimiento a la línea artística que se estilaba por entonces en el país. Si antes había preferido emigrar, ahora con mucho mayor aplomo venía decidido a luchar. Orozco, en sus memorias cuenta que "asistía con nosotros a los talleres de pintura y de dibujo nocturno; mientras trabajábamos, él nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta sus correrías por Europa y su vida en Roma. Nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo ¡Las grandes pinturas murales! ... mientras que los dibujos que hacía Atl eran de gigantes musculosos en actitudes violentas, como en la Sixtina." (11)

Según Alfonso Reyes, Atl, "en pocos meses y con unos cuantos documentos provocó la efervescencia del impresionismo y la muerte súbita del estilo pompier." (12)

Entre 1907 y 1909 se sitúa si no la continua estadía de Atl en las soledades de los volcanes, al menos sí, las largas y formativas temporadas que hacían posible una detallada observación de los fenómenos de la luz, al igual que prolongadas sesiones de dibujos de paisajes del Valle de México, del de Puebla y de los

volcanes. Orozco escribe: "El Dr. Atl se fue a vivir al Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México. En todas las telas aparecían poco a poco, como una aurora el paisaje mexicano y las formas y los colores que nos eran familiares. Primer paso, tímido todavía, hacia una liberación de la tiranía extranjera, pero partiendo de una preparación a fondo y de un entrenamiento riguroso." (13)

En los Apuntes para un diario, del propio Atl, citados por Antonio de la Fuente y por Antonio Luna Arroyo se lee: "En 1909 un ilustre poblano, el Dr. Olavarrieta, regaló a la Nación una colección de cuadros y el Dr. Atl fue encargado de su instalación en una galería de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y le pareció muy adecuado, para festejar el obsequio y la vetustez de la obra, pintar una gran bacanal de mujeres desnudas encima de los cuadros oscurecidos por el tiempo. La decoración causó un escandalo fenomenal. Los periódicos la criticaron duramente y una revista de arquitectura publicó una graciosa caricatura y un comentario muy sarcástico sobre aquella danza de bacantes encima de vírgenes falsificadas y de santos orando en una cueva. La esposa del Señor Presidente de la República, Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, mandó borrar la decoración pagana, una de las primeras manifestaciones que se realizaban en México como un signo de transformación del arte de la pintura." (14)

Si bien, según Orozco, ya desde 1904 contaba Gerardo Murillo con los atlcolors, aunque todavía imperfectos, el cuadro Lluvia en el Valle, que data de 1900 y que perteneció a la colección López Mateos, fue uno de los primeros, si no la primera obra hecha con los crayones que más tarde se llamarían atlcolors. Las decoraciones de la Sala Olavarrieta fueron realizadas con estos materiales. "Con los mismos colors pintó también en gran friso de figuras femeninas como ninfas o musas, conduciendo una gran guirnalda hacia un retrato de Olavarrieta, un filántropo de Puebla que donó una valiosa colección de cuadros antiguos a la Academia. Este friso estaba colocado sobre los mismos cuadros que eran ex-

hibidos por primera vez. Con el mismo material pintó unos cuadros muy grandes sobre tela, que representaban los volcanes y que decoraban un café muy espacioso que hubo en la calle 16 de septiembre en la acera sur, cerca de San Juan de Letrán "dice el Dr. Atl que se llamaba El Vaso de Leche". (15)

No creemos sean correctas las fechas que da Antonio de la Fuente de una docena de obras pintadas en Boulogne sur Seine, ya que en esos años Atl estaba en México y regresó a Europa hasta 1911, después de las intrigas que siguieron a la interrupción de la decoración del Anfiteatro Bolívar de la Preparatoria: "De 1907 a 1908 el Dr. Atl pintó en Boulogne sur Seine doce grandes paneles de yeso para ser colocados en la Casa del Pueblo de París, usando un procedimiento de su invención, muy semejante a la encáustica, pero más brillante y de más fácil manejo ... Al no poder trasladarlos a la Casa del Pueblo y al oponerse la dueña a que se sacaran por el techo, el Dr. Atl dejó el asunto pendiente, abandonó la Ciudad Luz y volvió a México. Yo ignoro el paradero de esas magníficas decoraciones, pero conservo en mi poder tres bocetos originales que pueden dar idea de su importancia y de su carácter." (16)

De alguna de esas obras Salvador Echeverría dice: "En París lo recuerdo en su taller de Boulogne. Yo era aún niño, hace ya algún tiempo de esto, pero nunca se me ha borrado el recuerdo del estudio del Dr. Atl. Para introducir un enorme lienzo de yeso sobre el cual se proponía pintar un mural, fue preciso sacar las puertas de sus goznes. El taller daba a la calle, a una vasta plaza, y el Dr. Atl jamás volvió a poner en su lugar las puertas. Estaba demasiado ocupado en pintar ese mural que, si bien recuerdo, se intitulaba La Creación. (17)

Raquel Tibol escribe: "Siete años fueron tiempo suficiente para quebrantar de raíz la quietud académica. La oportunidad de actuar llegó con el motivo de los festejos del centenario del Grito de Dolores, en cuyo programa se había incluido, haciendo ca-

so omiso de los artistas nacionales, una gran exposición de pintura española. Decidido a dar batalla, Atl, apoyado por Clausell y Orozco, agrupó unos cincuenta pintores y unos diez escultores quienes elevaron una protesta a la Secretaría de Instrucción Pública ..." (18) Orozco relata que a la exitosa exposición de artistas mexicanos, paralela a la ibera, siguió la consolidación de los proyectos de muralismo: "Entusiasmados por el éxito, aceptamos una proposición del Dr. Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de "Centro Artístico" y cuyo objetivo exclusivo era conseguir del Gobierno muros de los edificios públicos para pintar ;Al fin se realizaría nuestra suprema ambición! Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la preparatoria, recién construido, para decorar los muros, nos fue concedido. Nos repartimos los tableros y levantamos andamios ... el día 20 estallaba la Revolución. Había pánico y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos." (19)

De este hecho Raquel Tibol dice: "Ese fracaso accidental desató intrigas en torno al Dr. Atl que, decepcionado se alejó del grupo y regresó a Europa." (20)

Quizá de esta segunda estancia en Europa sean los cuadros a los que Salvador Echeverría, amigo de Atl, hace referencia; uno de los cuales fue regalado a la madre de aquel. De ese cuadro dice: Representaba Xochimilco, en el fondo se veían unos sauces -por lo menos creo que eso eran: unos árboles retorcidos como garabatos, reflejados en las aguas de un estanque ... y de modo especial se pueden relacionar con su segunda y prolongada permanencia en Italia y sus estudios vulcanológicos "el cuadro de un volcán y una copia de la Virgen de la Granada de Boticelli, hecha por el Dr. Atl con extraordinaria maestría y realzada con colores a la acuarela ..." (21)

Durante este período, realiza exitosas exposiciones de paisaje mexicano en París. Hacia 1912 apareció esta crítica de Á. Anyvelde en Gil Blas: "Atl está en París, ha llegado -nuevo atlas- soportando el peso de un mundo, un mundo de montañas luminosas

y trágicas. Todo París las ha admirado fijadas en grandes telas pintadas con un procedimiento especial y en pequeños dibujos hechos con maestría insuperable y con un sentimiento profundo de la naturaleza." (22)

Sobre la causa de ese éxito, el biógrafo de Atl escribe: "Nuestro paisajista llevaba a Francia las agrestes montañas, valles y volcanes de México, pero pintados a la manera francesa del impresionismo. Por eso gustó tanto en la Ciudad Luz, a tal grado que en una de sus exposiciones privadas que organizó en el Barrio Latino, agotó la existencia." (23)

En 1914, a su regreso, se ocupa intensamente en actividades políticas, que por lo convulsionado del país pueden fácilmente entenderse, sin llegar nosotros a tener ninguna noticia precisa de sus actividades pictóricas, salvo la referencia que da Luis Cardoza y Aragón quien dice que Atl en "uno de los números (de Vanguardia) publica un manifiesto en que expone las tareas artísticas de su tiempo." (24) Nosotros no encontramos en esa publicación, en los ejemplares que pudimos consultar, ese manifiesto, y hubiera sido deseable una mayor explicitación por parte de Cardoza y Aragón. Según este mismo autor, en 1916 el Dr. Atl realizó un proyecto pictórico para el cubo de la escalera de la Escuela de Bellas Artes. (25)

Nosotros sabemos por medio de Antonio Luna Arroyo que en 1917, a raíz de su huida a los Estados Unidos, se fabricaban en Los Angeles los Atlcolors (26)

b) El Dr. Atl, el muralismo y los movimientos de vanguardia

Un problema interesante sin duda nos plantea la actitud de Atl frente al Muralismo Mexicano, ese "Renacimiento Artístico de México" del que habla el biógrafo de Gerardo Murillo. (27) Según lo que llevamos dicho, el Dr. Atl había realizado pinturas murales

en Via Flaminia 14, en Roma, los grandes paneles de Boulogne sur Seine y los frisos para la decoración de la Sala Olavarrieta de la Academia de Bellas Artes. Vemos que llegó en 1904 con la idea de realizar grandes frescos y que, en 1921, participa en la decoración del ex-Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, convocado junto con Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugart por José Vasconcelos, Secretario de Educación. "Atl había pintado en los alrededores del viejo claustro de San Pedro y San Pablo una serie de decoraciones con su procedimiento llamado atlcolors, saliendo de todas las reglas y todos los cánones de la pintura mural y exhibiendo entre paisajes y fantasías cósmicas, bellos desnudos humanos." (28)

Con la destrucción mojigata de esos murales, la plástica mexicana pasó una lamentable etapa que enseñó tal vez a las autoridades a respetar las posteriores manifestaciones del muralismo, a veces tan agresivo. Aún después de derrocado Porfirio Díaz, en esa ocasión y en otras más, los regímenes "revolucionarios", supuestamente libertarios, no se han distinguido demasiado por su amplitud de criterio y la censura es un derecho al que no renuncian todavía. De tan lamentable hecho, junto con una autocrítica, Atl escribe el motivo de su resentimiento: "El Licenciado José Vasconcelos, en su calidad de Secretario de Educación encomendó al suscrito la decoración de los muros de lo que se llamó la preparatoria chica, en el ex-claustro de San Pedro y San Pablo y de la escalera que ocupa una de las alas del edificio. El suscrito se propuso llevar a cabo un trabajo basado en principios artísticos revolucionarios, empleando técnicas de su invención -el óleo al temple, la petroresina y los atlcolors. La decoración de los muros y el patio estaba formada por grandes paneles representando paisajes muy estilizados, encuadrando figuras simbólicas totalmente desnudas. Había muchos errores en la disposición general, pero el conjunto del trabajo era muy original y podía haber marcado el principio de una verdadera renovación artística, si el Señor Vasconcelos primero y el Señor Bassols después, no hubieran mandado borrar por considerarla según ellos dijeron, completamente pagana." (29)

Si la destrucción de la decoración de la Sala Olavarrieta podría haberse pensado como sanción a su arbitrariedad, resulta injustificable la de la preparatoria, pues era un conjunto mucho más estudiado y en nada obsceno, con títulos totalmente inocentes como La Lluvia, El Sol, La Luna, El Hombre que salió del mar. Su censura primero -como los desnudos de la Capilla Sixtina- y su destrucción después, por más que se hable de la gran preparación de Vasconcelos y se recuerde la obra educativa sexual de Bassols, no se pueden entender sino como muestras de atávico moralismo e incoherencia. Fijarse en sexo de los desnudos y no en el sentido alérgico, previendo los peligros a que se exponían los jóvenes estudiantes resulta ser una actitud bastante común de parte de las autoridades, aquí como en otros muchos lugares, por desgracia. La miopía de la malicia va más allá de la imaginación.

"Mi obra decorativa, dice el pintor, estaba inspirada en una filosofía pagana, no tenía relación con la propaganda revolucionaria patrocinada por el Gobierno. Eran paisajes llenos de luz, noches estrelladas, mujeres y hombres desnudos con todo lo que Dios les dió." (30)

No resultan convincentes las razones invocadas por Luna Arroyo -que contienen errores anacrónicos- ya que los murales en cuestión se realizaron después de la promulgación de la Constitución de 1917 y no se puede aceptar que su tibieza ideológica haya sido el motivo de su destrucción, pues la radicalización temática del arte fue posterior. Dicho autor escribe que "como Atl no se sirve del arte para hacer propaganda política, ni le gusta seguir las modas oficiales o extraoficiales en ningún sentido, como es un pagano bajo todos los aspectos, se dió a pintar una serie de desnudos simbólicos que encuadraban grandes paisajes. No había en sus decoraciones ni obreros con blusas manejando la hoz y el martillo, ni tampoco indígenas maquillados al gusto gringo, ni retratos de mandatarios oficiales de ayer y de hoy. Era una expresión plástica sin más finalidades que la belleza sin adjetivos." (31)

Fue, repetimos una vez más, la falta de libertad y tolerancia, la obligación de censura, que las autoridades pretenden tener ca si por "derecho divino", para salvaguardar determinados valores, útiles para sus fines, las causas que determinaron tan lamentable suceso. Atl, con mucha razón escribe sarcásticamente: "Una hermosa mañana encontré todos mis desnudos ornados de preciosos ta parrabos pintados por un artista oficial. Tal vez Pepito Vasconcelos, iniciador y sostenedor vergonzante al mismo tiempo de la putería capitalina, del comunismo artístico y ahora del catolicismo decadente, quería convertirse en émulo de la Señora Carmen Romero Rubio de Díaz, sólo que con más inteligencia, pues les mandó tapar las partes nobles del cuerpo, en vez de borrarlos, pa ra no causar escándalo, dejando la moral pública ileso. Poco tiempo después, el ministro Bassols se sintió saturado de moralidad porfiriana y mandó raspar todos los muros del exconvento de San Pedro y San Pablo. La verdad es que éste fue un grave error del inteligente Secretario de Hacienda, al que no obstante hacía años había dejado de ser ministro de Educación, seguan interesándole las cuestiones artísticas, aunque sólo fuera para destruirlas." (32)

Totalmente gratuita pues, aparece la versión de autodestrucción avanzada por Raúl Noriega: "Lo conocimos allá, cuando por 1920, pintó una serie sinfónica de murales al temple en los corredores del viejo colegio de San Pedro y San Pablo: lagos, montañas, precipicios, con el leit motif de figuras de adolescentes símbolos del bien y la belleza, del intelecto y voluntad creadora, murales que el propio Atl destruyó por considerarlos con tildes de la tradición académica que él mismo combatió." (33)

Inequívocas pues, son las conclusiones que en 1951 escribe el propio Gerardo Murillo: "En aquellos días imperaba un criterio completamente moscovita y no se admitía más que obreros en función de propaganda y símbolos marxistas. Si la decoración no hubiera sido destruída y al suscrito se le hubiera encomendado o bien las reformas que su trabajo exigía o algunas otras, quizá

nuestro arte pictórico hubiera tomado nuevos rumbos, y al par de los artistas que desde aquella época fueron protegidos por el Gobierno, le hubiera sido posible presentar una renovación de un interés universal." (34)

Por la consecuente frustración que la destrucción de esas pinturas murales acarreó en el artista, podemos entender lo tardío de su proyecto muralístico para el Casino de la Selva de Cuernavaca, compuesto de tres paneles y dudar de la atribución hecha a Atl y discípulos (¿cuáles?) del fragmento de mural que se conserva en el Castillo de Chapultepec, Vista arquitectónica de la Ciudad de Puebla, en el que se identifican entre varias iglesias, la de la Compañía, la del Carmen y la Catedral, junto con raros edificios civiles. Dicho mural parece ser, fue desprendido del exconvento de la Merced y llevado en 1958 al Museo Nacional de Historia.

De la técnica posterior de Atl, Luna Arroyo señala algún remanente de la pintura mural al fresco: "No sería completamente exacto si no dijera que el artista ha trabajado con éxito al fresco y al fresco al óleo (sic), pero estas actividades de excepción en su vida profesional sólo se refieren a algunos cuantos y pequeños cuadros sobre fibrocemento ...". Y en cuanto su función y dimensiones, el mismo autor agrega: "conozco dos monumentales cuadros de caballete puestos como murales: el primero en el Hotel del Congreso, de la calle de Allende de esta capital, representando la lava en movimiento, con dimensiones de 4.00 por 2.40 metros; y el otro, un dibujo de 3.50 por 1.80, cuyo motivo es el Parícutín." (35)

Respecto al nudo central del problema, es decir, el rechazo por parte de Atl del muralismo político y el arte comprometido en general, debemos nosotros rebatir las falsas opiniones que tratan de asimilar sus murales al movimiento seguido posteriormente por Rivera, Orozco y Siqueiros entre otros. Es explicable que más que por desinformación o por intereses políticos se trate de recuperar la categórica y reiterada negación de Gerardo Murillo a toda

temática de tipo social y político, resultando así, incongruentes las tentativas de convencernos de lo contrario, como la de Ignacio Martínez Espinosa, que dice: "Pero como el Dr. Atl siguió, por su parte, luchando con el fin de que lo ideológico no desmayara, logrando al fin su propósito de que fuera aceptada su idea para que se pintaran murales donde se hicieran referencias a los movimientos de la libertad de nuestros pueblos."

(36)

De su renuencia respecto a la pintura mural, escribe su biógrafo Antonio Luna Arroyo: "No sabemos si los cuadros monumentales de caballete que dibuja o pinta nuestro personaje obedecen a una justificada prevención de evitar que los destruyan los políticos o a que realmente no siente vocación por la pintura mural ... La verdad, en mi opinión, es que el pintor como muralista no hubiera alcanzado éxitos tan resonantes como los ha tenido con sus dibujos y pinturas de caballete -por algo no se dedicó a ello con cuerpo y alma, como lo hace con todo aquello en que tiene verdadero interés." (37)

El mismo escogió esa ruta del no compromiso ideológico en la pintura, tanto con la revolución como con los ambiguos regímenes posteriores. A pesar de haber estado relacionado personalmente con personajes de alta jerarquía, no cedió a seguir con los grandes y con pintores de menor valía pero más oportunistas, aquel motu de "No hay más ruta que la nuestra."

Si en Europa había tenido la ocasión de enterarse de nuevas teorías sociales y de luchar por las causas populares y tal vez de representarlas en sus obras, después, ya con un conocimiento suficiente de tantas incoherencias, injusticias e inoperancias de la Revolución Mexicana y siendo consciente de tantos errores de la izquierda de otros países, no podía sino rehusarse a adular personajes, a seguir mitificando sucesos del pasado y del presente, a permitir que su producción fuera mediatizada por gobiernos supuestamente revolucionarios.

Raquel Tibol dice: "Atl revivió pero no sería el mismo. Los padecimientos físicos y morales y cierta desilusión ideológica quebrantaron su entereza y lo convierten en un tipo anarcoindividualista." (38)

Luis Cardoza y Aragón escribe que "si la idea de la pintura mural había ido germinando con la vuelta de Atl en 1904, la idea de una obra revolucionaria nació posiblemente hacia 1911, con la huelga de la Academia de Bellas Artes, y sobre todo, como consecuencia de la Revolución" (39), es fácilmente comprensible que cuando Gerardo Murillo, con más experiencia, y por lo tanto, con más frustraciones ya no podía compartir la fe y el entusiasmo de la generación de pintores más jóvenes, haya preferido replegarse en el paisaje y se haya percatado del peligro que acarrearía la temática social en la pintura, peligro de deslizarse rápidamente a una nueva forma de retórica, que atacando el viejo régimen y abriendo perspectivas de muchísimo mayor alcance social -que el nuevo no pretendía sino verbalmente- haya servido cándidamente al fortalecimiento de un Estado que poco a poco ha demostrado su limitado programa de justicia social.

Podemos felicitarnos de que Atl haya desertado de ese camino no totalmente afortunado, sobre todo en sus manifestaciones posteriores, y que se haya alejado así de la banalidad repetitiva de tantos murales, emparentados estrechamente con el estático realismo socialista, y haya podido realizar así, una obra personal mucho más significativa.

Nos parece totalmente válida la justificación que el Dr. Atl externa respecto de su aislamiento del muralismo ideológico, cuando dice que "la teoría del progreso la reserva para la política o las ciencias." (40)

Podemos aceptar lo que Antonio de la Fuente escribe sobre el contenido de los murales de Via Falminia 14: "En ellos se movía el hombre en sus luchas sociales y en sus batallas contra la naturaleza para aparecer triunfante en un gran panel central dominan-

do el universo." (41) porque corresponde a vida estudiantil que Atl llevó en Roma en tiempos de la huelga universitaria y de los motines populares en contra del alza del pan, vida nutrida con las enseñanzas de izquierdistas como Antonio Labriola y Enrico feri. Sin embargo, muy dudosas nos hubieran resultado las mitificaciones de personajes y sucesos del pasado de México y el entusiasmo por la Revolución Mexicana y otras por venir al lado del escepticismo y pesimismo de Atl. Es inútil, pues, tratar de buscar intenciones didácticas o compromisos ideológicos en la obra plásca de Murillo ; a pesar de su militancia derechista, no conocemos ninguna obra de él en que podamos señalar desviaciones de ese tipo, que sí se dieron en la Italia fascista y en la Alemania nazi.

Antonio de la Fuente también, concluye categórico: "Los choques ideológicos que el Dr. Atl tuvo con esos señores ministros le impidieron continuar su personalísima labor muralista y se refugió en el paisaje." (42)

En realidad, Atl vino a participar en la animación temprana del muralismo, en sus búsquedas técnicas, pero separó categóricamente la función didáctica y el contenido patriótico o revolucionario de su temática. Debemos interpretar su reacción como el fruto de varias influencias, entre ellas, la de los futuristas y los teóricos del arte por el arte. Si Atl hubiera concebido la pintura como medio de acción política, posiblemente hubiera encontrado en el ámbito de la derecha mexicana, algún espacio para servir de contrabalanza a los muralistas de izquierda, pero no fue así.

Repetidas veces se ha generalizado que el Dr. Atl fue siempre "revolucionario", en cuanto que fue partidario de las corrientes nuevas frente a las anteriores. En primer lugar señalaremos que ese juicio de valor -el ser revolucionario- fue emitido por personas que ignoraron o pretendieron ignorar ciertas opiniones inequívocas de Atl totalmente contrarias a las manifestaciones de vanguardia. Sin querer insistir demasiado en algunas opinio-

nes del Dr. Atl que resultan bastante erróneas, como la que considera a Goya como un "magnífico impresionista aragonés", (43) debemos citar algunos pasajes que nos muestran claramente la posición de Gerardo Murillo, las más de las veces contraria a toda vanguardia, basando desgraciadamente su rechazo en prejuicios políticos y no en un conocimiento suficiente de ellas.

Así escribe: "Los cubistas -Picaso y Cía.- S. en C. (sic) pretendieron establecer la geometría pictórica a base de guitarras y botellas, porque su concepción de la vida y del universo no podría ir más allá del pobre ambiente en que vivían, hecho de absinthe y de música barata." (44)

En otra parte dice que "En el arte no hay revoluciones ... el arte es como un círculo, algo que se mueve y que está en su lugar, como lo definió Aristóteles. En el arte no hay progreso ... (45)

Con esas premisas, no es de extrañar que dé estas apreciaciones bastante discutibles: "Si se quiere encontrar el lejano origen de la decadencia actual, es necesario remontarse a dos artistas famosos: El Greco y El Bosco. El primero, salvo algunos retratos y composiciones, como el entierro del Conde de Orgaz, es una caricatura del Tintoretto hecha bajo la influencia de teorías filosóficas y religiosas ... El segundo artista inició el surrealismo con sus obras que parecen ilustraciones de cuentos infantiles." (46)

Siguiendo según él, no la historia del progreso de la pintura, sino la de su decadencia, dice: "Pero es necesario dar un salto hasta fines del siglo XIX, para encontrar de nuevo, de una manera muy evidente nuevas expresiones de impotencia: los impresionistas, los divisionistas, Cezanne y compañía." (47)

Para ser congruente con su posición política antisemita de derecha, la causa de esa regresión la ve así: "La propaganda soviética -lo que generalmente se entiende por comunismo- no va solamente contra el capitalismo, los Estados Unidos, abarca todos los

campos de las actividades humanas y así como trata de aniquilar la organización política llamada "democrática" o "capitalista", lucha hábilmente para aniquilar las artes y la poesía.

Yo asistí en París a las primeras maniobras de esa propaganda, yo me di cuenta de su carácter, conocí a los jefes de los diversos movimientos, y desde entonces pude constatar que esa política artístico-literaria tenía un origen claramente judío." (48)

Después de identificar ese complot antiestético judío, orquestado por los que como Guillaume Appolinaire y Paul Fort, lo habían apoyado en sus iniciativas de la ciudad del espíritu, dice: "No encontrará usted, sino por excepción, un francés francés o un mexicano mexicano en estos movimientos que se llaman, y son renovadores, pero que renuevan lo bueno por lo malo; todos son cien por ciento hebreos o por lo menos, derivados de esta poderosa estirpe que a través de los siglos se ha ido imponiendo hasta alcanzar el dominio que hoy ejerce en la vida universal, dominio que se hace sentir clarísimamente en el campo de las artes y del que México es ahora víctima, después de continuos atentados." (49)

Haciendo una síntesis del devenir de la pintura mexicana escribe: "México no podía escaparse a la influencia de lo que se ha llamado "Escuela de París" ..." (50) y reduciendo el muralismo revolucionario a gran arte decorativo que se estancó, continúa más adelante diciendo que "las teorías ísmicas surgieron con pasmosa violencia y hoy las consecuencias de esos disparates pseudoestéticos llenan exposiciones, galerías privadas, exhibiciones realizadas en el Palacio de Bellas Artes." (51)

Pormenorizando sus puntos de vista, desconoce el valor de la obra paisajística de José María Velasco y de Joaquín Clausell cuando afirma que "En México no ha habido paisajistas." (52)

Atí igualmente rechaza la obra de Clemente Orozco supuestamente por una deficiencia en la percepción de éste, que conducía necesariamente a deformaciones del todo inaceptables: ..."Orozco tenía un defecto en la vista y nunca pudo pintar bien, a pesar de

todo lo que se diga." (53) En otra parte sostiene que "fue siempre un caricaturista, excelente cuando se expresaba en pequeñas superficies, abominable cuando creyéndose un crítico y un supremo irónico, se volcó sobre los muros del Palacio de Gobierno." (54)

Creemos pues, que la oposición ideológica al muralismo se completaba en Atl con una actitud cerrada frente a las búsquedas que han significado los diferentes movimientos pictóricos tanto nacionales como internacionales y que al desconocer este hecho se favorece la mitificación del personaje, impidiendo así la comprensión de su compleja personalidad.

Por muchos factores, y en especial por su simpatía y su don de gentes, el Dr. Atl supo, a pesar de sus escandalosas posiciones pronazis, anticomunistas y antisemitas viscerales, esquivar ataques demasiado fuertes o directos de los muralistas mexicanos, comprometidos con partidos o tendencias antitéticas. De algún modo, la gratitud les impedía demasiado rigor. Si se burlan del "Niño del Popo y auscultador de volcanes" (55) y si Luis Cardoza y Aragón afirma que en el número seis del Machete se menciona a Atl como "intelectual enemigo del pueblo", (56) tenemos que recordar que a pesar de sus histrionismos de derecha, los demás pintores, por diversos motivos, aminoraron sus diferencias: Rivera le debió la organización de la exposición de sus cuadros con cuya venta se fue a Europa, Orozco compartió sus primeras inquietudes políticas en México, Siqueiros fue defendido más tarde por Atl ante Adolfo López Mateos (57). Raquel Tibol, que lo conoció escribe: "Por el tamaño de su simpatía, por su atractivo personal, por sus insólitas dotes intelectuales, sus oponentes ideológicos no pudieron negarle la amistad y admiración." (58)

Es muy lúcido el panegírico que David Alfaro Siqueiros hace del Dr. Atl en 1945, junto a sus rasgos positivos no deja de señalar sus límites, pero al final de cuentas, resulta un balance bastante favorable. En síntesis, en este documento, Lo que la Pintura Mexicana debe al Dr. Atl: Atl, el precursor teórico y político, dice Siqueiros "que se le debe el primer entusiasmo en el mundo

en favor de la nueva pintura mural, aunque dicha actitud haya sido más bien "lírica"; la segunda acometida contra los métodos de enseñanza de la Academia de Bellas Artes, a pesar de no ofrecer soluciones profundas; la primera militancia política de los artistas, aunque dicha participación haya sido por mero espíritu de aventura; la primera y más categórica admiración por el arte popular, a pesar de sus equivocaciones arqueológicas; la primera inconformidad en México respecto de los materiales para pintar, aunque dicha actitud brindara sólo soluciones parciales; la comprensión de la perspectiva curvilínea, a pesar de que dicha actitud no haya rebazado la simple sustitución de la lineal por la curvilínea; un sistemático alejamiento del museísmo, del primitivismo, del retrospectivismo, aunque su modernidad no haya alcanzado más soluciones; la persistencia en la monumentalidad, a pesar de que no haya roto las limitaciones del cuadro de caballete; un sentido cosmogónico del paisaje y la más invariable audacia (59) ... "Lástima naturalmente, que esa posición juvenil haya tenido que reducirse en algunas ocasiones de lamentable locura profascista, sólo a la concreta producción pictórica, y no también a todos los demás aspectos esenciales de la vida del artista revolucionario integral,"(60)

A este último reproche de Siqueiros, Atl responde lo siguiente: "Me había dado por completo a la interpretación del paisaje, por dos razones: la primera, por mi espíritu vagabundo, amante de las excursiones y de las expediciones y la segunda, porque mi temperamento de hombre independiente me impidió sumarme al grupo de pintores que trabajaban bajo la protección oficial decorando edificios y pintando retratos." (61)

Raquel Tibol señala en los siguientes términos que el legado que los muralistas recibieron de Atl habría de desarrollarse de diferentes maneras: "Pero lo que en Atl fueron brotaciones mal logradas, germinaría plenamente en la obra de sus continuadores inmediatos: Orozco (1883-1949) llevaría a sus últimas instancias su nihilismo trascendente; Siqueiros (1896) la militancia política

y la incorfomidad en las rutinas técnicas y prácticas; Rivera (1986-1957) la conjugación de todo el pasado y todo el futuro en un presente indubitable, sólido como la piedra, conjugación impregnada de sublime piedad herética." (62)

c) El Dr. Atl paisajista

Al progresivo apaciguamiento de las diferentes facciones en diverso grado revolucionarias, corresponde la etapa de perfeccionización del Dr. Atl en las artes plásticas. Ya más tranquilizado respecto a las transformaciones internas del país, sus intervenciones en publicaciones fueron representativas manifestaciones de la derecha local en favor de las dictaduras que se consolidaban en la década de los treinta en Europa. Aquí en México ya no existían demasiados riesgos de radicalización, y aunque ese repliegue en la pintura se encuadra en los albores del cardenismo, podemos considerar que Gerardo Murillo veía definitivamente copadas las vías de nuevos levantamientos armados y en calma el país, él podía dedicarse entonces de lleno a la pintura.

Apoyado en las experiencias plásticas acumuladas de modo irregular en el pasado, inicia entonces el período decisivo de su producción artística. Raquel Tibol dice que "deja de ser el precursor, el agitador, pero no se eclipsa. Con idéntico espíritu crítico, idéntica capacidad de iniciativa y con una curiosidad libre de trabas comienza a producir lo más interesante de su obra pictórica." (63)

El mismo Dr. Atl, en 1933, con bastante sencillez escribe: "Considero que el momento es propicio para ponerme a pintar y me parece que si puedo desarrollar en el campo del arte esfuerzos semejantes a los que he desenvuelto para llevar a cabo quiméricas empresas de planificación y de explotaciones mineras, podré, en pocos años, subir uno a uno todos los escalones que conducen a

la expresión completa de un dado sentimiento artístico." (64)

En el ensayo sobre el Paisaje, que el Dr. Atl publicó con una gran calidad tipográfica en 1933, se ocupa del campo específico de su actividad plástica y el de sus mayores realizaciones. Es una reseña histórica, técnica y crítica de su producción anterior, realizada en el año tal vez más fructífero y brillante de su carrera. "Este ensayo consiste en una serie de pruebas -pinturas y dibujos- ejecutados con diversos procedimientos y expuestos en el patio del Convento de la Merced (noviembre de 1933) ... De enero a octubre de 1933, pinté y dibujé la serie de paisajes (cuarenta pinturas y cien dibujos) que expongo al público y que en parte reproduzco en este álbum ... Paisaje -dirán muchas gentes- Sí señor, paisajes. La representación de la naturaleza es una de las que han venido más tardíamente a manifestarse íntegramente en el campo del arte." (65)

En esa exposición se exhibieron entre otros, los magníficos cuadros Repliegue bajo el sol (acueresina) y Silencio luminoso (atlcolors).

Raquel Tibol define lo que para Gerardo Murillo era el paisaje diciendo que "el paisaje fue para Atl acto de consciencia, una actitud cultural, una manera de sentirse humano ante el universo y un recurso para sentirse universal ante los hombres." (66) En otra parte lamenta que "quizá la más ambiciosa y más necesaria de sus empresas inconclusas fue su gran estudio sobre la pintura de paisaje, desde sus orígenes a nuestros días, iniciado a principios de los años treinta." (67)

Junto a la crisis de valores que pudo significar el balance negativo de la institucionalización de la Revolución Mexicana, sobre la que externó burlas e ironías, vino la presión social que le exigía una especialización de actividades. Acabadas las intervenciones directas en política nacional, se imponía una aplicación más absorbente en otros campos que le atraían. El peso de los años y la reflexión sobre su vida concurrían igualmente a pre-

sentarle la conveniencia de una concentración de esfuerzos en una actividad fuente de tantos desvelos y a la vez, de tantas satisfacciones. Así pues, se vuelca a la pintura con mucho menos digresiones que antes. El propio Atl escribe: "Porque siempre hay que empezar de nuevo -porque todo lo que he pintado hasta 1922- paisajes, retratos, decoraciones etc. tienen más el aspecto de rebúsqueda técnica que de formal expresión estética." (68) Y comenta en otro lugar: "Con el trabajo iba adquiriendo un dominio real sobre la técnica de pintar y especialmente en el arte de dibujar, y por otra parte me fue dable reducir a fórmulas prácticas diversos procedimientos que yo había inventado en muy diversas ocasiones, desde hacía muchos años, y con los que ejecuté paisajes y retratos. Los dibujos se reprodujeron por centenares." (69) Autocriticándose agrega en otro lugar: "Mirándolas de lejos, las obras que he producido durante largos años son más bien la flor del diletantismo de un hombre a quien la vida le ha sonreído siempre, que el resultado de una labor profunda -divagaciones de quien tiene su pensamiento fijo en otras cosas. Pero con el vivir, el amor por la naturaleza se ha acrecentado en mí, los conocimientos crecido y el deseo de devenir un excelente pintor se ha impuesto ineludiblemente." (70)

Algunos años más tarde, escribirá Atl sobre este período crítico: "Abandoné la pedantería pictórica y me dí con furia a pintar paisajes dentro de un criterio realista. Nuevas exposiciones en el convento, en la Escuela de Bellas Artes y en algunas tiendas de la ciudad. Succès d'estime en algunos casos, ventas apreciables en otros." (71)

Es obvio que en el ensayo del paisaje encontramos la autocrítica más convincente de Atl y consideramos que tal actitud encerraba a la vez gran confianza en las posibilidades de autorrealización por medio del paisaje y se produjo en un momento crucial de su existencia. El propio Gerardo Murillo escribe: "He pintado y dibujado paisajes por millares. En todas partes del mundo las he abandonado ... Estas pérdidas no me amargan la existencia, al contra

rio me la aligera, porque así podré seguir adelante sin lastre." (72) Nosotros creemos sin embargo, que si tales pérdidas y destrucciones no le hubieran hecho mella, las hubiera olvidado totalmente y no se hubiera ocupado en hablar de ellas. Así, con cierto resquemor respecto de lo que había sucedido con algunas de sus obras, que necesariamente significaron trabajo, dedicación, empeño, y a las que no pudo por tanto, negarles apego, agrega: "Tengo además vivo deseo de ver reunidas siquiera una docena de obras mías. La mayor parte de las que he pintado o las he tirado o las he borrado (cuando no lo he hecho yo, lo han hecho otros) y considero necesario empezar a hacerlas bien y a darles el lugar que les corresponde." (73)

Ante este tipo de preguntas de orden existencial, concluye en la necesidad de superación de sus propios límites, no como una obligación penosa nada más, sino como una posibilidad de llegar a obtener así además de satisfacciones de prestigio, profundos goces por la propia realización en la producción artística; "Yo, después de una centuria de pintar, ignoro si sé pintar ... Porque he decidido devenir un verdadero pintor me descargo de los pesados fardos que siempre he llevado sobre mis espaldas." (74)

Su muy personal forma de sentir el paisaje la expresa en los siguientes términos: "La pintura del paisaje ... produce en el ánimo una serie de sensaciones más intensas que cualquier otro género del arte de pintar, y el que pinta se convierte en un receptor de belleza cambiantes e infinitas." (75) En otra parte agrega: "El paisaje es un vasto y complejo escenario modificado constantemente por la luz, que no puede comprenderse si no es en condiciones muy especiales de desarrollo mental. Su interpretación plástica y aún literaria ha exigido un esfuerzo mayor que el que han necesitado las representaciones zoomorfas y antropomorfas." (76)

Gerardo Murillo afirma la virtualidad ofrecida al caminante de devenir artista diciendo: "Un pintor tiene sobre un astrónomo y sobre un matemático la inmensa ventaja de ver. No necesita telescopios.

ni hacer cálculos, ni fotografías del cielo durante quince años para conocer de un golpe las formas y el movimiento de las cosas ... pero para un pintor, para el artista, para aquel que puede captar un fragmento a la vasta extensión de los cielos y la tierra, para un caminante, para un indio -ser contemplativo por excelencia- el paisaje es un ritmo de ondas que la naturaleza - extiende, tal vez generosamente, donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y energía." (77) Y explicitando más en otra parte dice: "Yo no nací pintor. En efecto, no nací pintor, pero nací caminante y el camino me ha conducido al amor por la naturaleza y al deseo de representarla." (78)

La obra de arte exige en su proceso de producción ciertos elementos subjetivos, determinantes muchas veces en el resultado, junto con auténtico trabajo; Atl, casi sin forzar nunca las cosas -aunque esto no signifique flojera, mediocridad y falta de empeño, nos dice: "Por principio de cuentas, yo nunca salgo "a buscar un paisaje" siempre dejo que el paisaje me busque a mí, que se eche violentamente sobre mi sensibilidad. Me detengo ante esa sensación, mejor dicho, ante ese estado que me produjo la sensación, lo analizo rápidamente y hago un esquema en blanco y negro, también muy rápido, ambas cosas, con raras excepciones, no duran más de diez minutos." (79)

Más tarde, en una entrevista, aludiendo a la fidelidad a ese momento de arrobamiento de la sensibilidad ante la naturaleza dice que "si mis cuadros tienen algún mérito es el de ser muy sinceros. No sé si será un mérito en el campo del arte." (80)

Contra este punto de vista que se puede prestar a mitificaciones -privilegiar el estado de ánimo, sobre el trabajo en sí- parecen testificar sus numerosísimos dibujos, esquemas y croquis, que al contrario, señalan una gran diligencia y aplicación al estudio de la naturaleza y su representación.

Atl pretenderá que la supuesta calidad homogénea de sus dibujos

se debe a que "son algo completamente espontáneo, hecho sin pre-juicios, obedeciendo a un deseo de complacerme a mí mismo" (81) En otra parte continúa: "con el esquema o apunte y lo que guardo en mi memoria, empiezo el paisaje inmediatamente o después de un mes o un año. La sensación prístina no se debilita por largo tiempo. Dejo punto menos que completo el trabajo y lo abandono durante dos o tres semanas, al cabo de las cuales lo termino definitivamente." (82)

Respecto a su modo de proceder para ensamblar línea con color dice: "a medida que se pinta, se dibuja, cuanto más armonice el color, más se precisa el dibujo y cuando el color alcanza la riqueza, la forma alcanza su plenitud." (83) Pensando en su posible huella en las generaciones venideras dice: "Creo que el conjunto de mi modo de operar puede interesar a más de un artista y constituir la iniciación de una escuela de pintura." (84)

En este sentido creemos que más que ningún otro pintor de los que se oponían a los sistemas de enseñanza de la academia, el Dr. Atl llevó hasta sus últimas consecuencias la liberación de la espontaneidad, la huida de todo academismo, el privilegio del arrebato de la sensibilidad ante la naturaleza. Su fidelidad a este tipo de producción ligado a la reacción emotiva ante el paisaje resulta sumamente aleccionadora, cuando después de la amputación de la pierna, con muletas, subía riscos nevados. (85)

Coherentemente, preferirá la espontaneidad de Miguel Angel en la Capilla Sixtina a la preparación excesiva de Rafael en sus Estancias Vaticanas. De los dos sistemas de trabajar la pintura del paisaje dice: "Uno consiste en hacer un croquis enteramente elemental y después pintar el paisaje de memoria. El otro, al contrario, parte de un dibujo y de algunos apuntes en color para elaborar la pintura definitiva. Este último procedimiento es abominable bajo todos los puntos de vista." (86)

Con este juicio, vemos que Atl repite la antigua noción del arte, fruto sobre todo de la sensibilidad, de una supuesta inmediatez

de la emoción y su plasmación, como si la supuesta espontaneidad a la que hace referencia no esté basada en una educación y ejercitación, en un trabajo repetitivo; tales ideas todavía tienen dejos aristocratizantes, ya que una sensibilidad que logra una obra de arte aleja del común de la gente al artista, mientras que la insistencia en un trabajo, acerca al artista al hombre que trabaja, en desdoro de la mítica figura del genio.

Justino Fernández anota: "En primer lugar hay que distinguir en la obra del Dr. Atl entre los dibujos realizados directamente frente a la naturaleza ... y sus pinturas en que la libre creación se muestra más auténticamente. De los primeros dice "son algo completamente espontáneo, hecho sin prejuicios, obedeciendo a un deseo de complacerme a mí mismo", ahora bien, que sean espontáneos y surjan de su más íntimo deseo es indudable, pero que estén hechos sin prejuicios es diferente. Nada hacemos sin alguna manera de prejuicio." (87)

No creemos que siempre el Dr. Atl haya seguido el primer procedimiento, pues al comparar la calidad de determinados dibujos con las pinturas derivadas de ellos, podemos pensar que un croquis original sirvió de base para un excepcional dibujo y éste a su vez para la pintura, o que de un croquis desconocido salieron ambas obras. Esto constatamos concretamente en dos obras: el espléndido cuadro titulado El Popo desde Ilamacas (atl colors) y en formidable dibujo de idéntico ángulo y composición.

Atl insiste en su novela autobiográfica: "Yo no soy partidario de hacer muchos estudios para ejecutar sea un paisaje, un retrato, un cuadro o un mural, porque en esos estudios se queda la espontaneidad y la emoción y la obra final resulta fría, inexpresiva y amanerada, mientras que si se ejecuta directamente, con la sensación palpitante de lo que se vió, arrojándola entera sobre la superficie de la tela o del muro, la obra vibrará." (88)

A pesar de la importancia concedida a esta casi simultaneidad entre la emoción y el hecho de plasmarla, alejándose de toda mi

tificación de su supuesto "genio creador" al Dr. Atl confiesa que su labor no consistió únicamente en externar potencialidades recibidas, sino un largo camino de cuidados, fatigas y frustraciones. En su juicio sobre el quehacer artístico piensa también en la base repetitiva de toda obra de valía, y niega que para él haya bastado el simple arrebatamiento de la sensibilidad. "Muchas veces, sin embargo, bajo la luz del sol o bajo la lluvia, sobre las aguas de los mares o en el silencio de las montañas, supe; pero mi compenetración fue tan lejos que mis manos no pudieron alcanzarla, y en vano traté de modelar con mis dedos mis propias sensaciones." (89)

Si en el catálogo de la exposición de dibujos del Dr. Atl en Bellas Artes en 1948 se lee: "en la plástica mexicana de los últimos 25 años ha habido un sensible alejamiento de la pintura de paisaje; el interés principal de los artistas se ha concentrado en el ser humano y sus relaciones con el medio ambiente. La obra del Dr. Atl es la más notable excepción a esta corriente, ya que su preocupación central ha sido siempre el paisaje." (90), Justino Fernández nos dice: "El Dr. Atl no es "naturalista" sino un "humanista" consciente; de nuevo sentido, porque su hazaña consiste en dar significación humana, artística, a la naturaleza bruta, creando así, poética, realmente, un México nuevo." (91)

En este mismo sentido, Alfredo Cardona escribe: "Atl no es un pintor de formas, sino dibujante de espacios, pero no de espacios in abstracto, sino en función histórica. Singular novedad." (92)

Anibal Ramírez escribía: "Y justamente, sólo un hombre que haya conocido y vivido las contingencias de la revolución; sólo un hombre que haya sentido el temblor de la gran conmoción social; sólo un hombre que haya comprendido la grandeza de propósitos de un movimiento de tal envergadura, podía pintar los paisajes violentos, apasionados, dramáticos y plenos de frenesí que el Dr. Atl ha pintado." (93) Antonio de la Fuente, parafraseando lo anterior dice: "Para nosotros es punto de fe que tal pintura no podía haber sido hecha en una época apacible, en las condiciones

de una vida pacata y burguesa." (94)

Antonio Rodríguez, tratando de establecer cierta unidad entre el muralismo y los paisajes de Atl insiste en el sentido simbólico de ellos, que lo emparenta con el mensaje directo de las pinturas murales: "Sus paisajes son una imagen metafórica y real del México apasionante, arrebatador, violento y épico de la época revolucionaria que en el Dr. Atl encontró a uno de sus mejores intérpretes. Orozco, que en muchos aspectos fue su discípulo, dejó en sus muros la imagen viva de la lucha armada; el Dr. Atl deja en sus paisajes el dramático escenario de esa misma lucha." (95)

Los intereses del crítico llevan necesariamente a la insistencia en determinadas afinidades potenciales de la obra de arte y los personales puntos de vista. Si bien los violentos paisajes del Dr. Atl no se podían dar dentro del devenir paisajístico del siglo XIX mexicano, por obvias razones de desarrollo histórico, la de Antonio de la Fuente es una opinión parcial y por lo tanto discutible, ya que trata de relacionar los paisajes de Atl únicamente con la épica revolucionaria, y nosotros pensamos que no solamente los grandes sucesos políticos y sociales, no sólo los momentos álgidos de los procesos sociales influyen en el proceso de producción de una obra de arte.

Si no todo lo que le tocó vivir a Gerardo Murillo fue la Revolución Mexicana, sino que a lo largo de su vida estuvo en contacto con la naturaleza, más que el punto de vista recuperante para la ideología oficial de Antonio de la Fuente, resulta convincente la opinión de Justino Fernández: "Yo diría eso sí, que es el último pintor capaz de estremecerse frente al espectáculo de la naturaleza y comunicarnos esas emociones en formas tan equilibradas y sugestivas." (96)

A los 68 años de edad, un ciclo nuevo dentro de la obra paisajística de Atl se inicia con la aparición del Parícutín. Raquel Tibol escribe: "En 1943 asistió al nacimiento y desarrollo del

Paricutín en el Estado de Michoacán. De su registro cotidiano del fenómeno resultaron 300 dibujos y varias decenas de pinturas, de las cuales seleccionó 130 dibujos y 11 pinturas, colección - que tituló "Cómo nace y crece un volcán" y obsequió al Museo Nacional de Artes Plásticas." (97)

A propósito del libro originado en la larga permanencia en las inmediaciones del volcán y de su observación llena de peripecias, dice Antonio de la Fuente: "Escribir el prólogo de este catálogo (de la Exposición Paricutínea, verificada en el Palacio de Bellas Artes en 1944) que encierra una parte de las pinturas y de los dibujos que el Dr. Atl ha hecho en torno del Paricutín, sin mencionar la monografía que la Editorial Stylo acaba de publicar sobre el volcán michoacano, sería dejar el trabajo trunco, incompleto, desorganizado, porque la monografía es la exposición y la exposición es la monografía." (98)

En esta nueva etapa se dieron cita dos intereses fundamentales de Gerardo Murillo: el de pintar y el de conocer más sobre vulcanología. En el catálogo de la exposición de Atl, efectuada en el Museo Nacional de Artes Plásticas en marzo-abril 1948, leemos: "En los últimos años ha iniciado un nuevo ciclo de pintura dedicado al extraordinario fenómeno volcánico del Paricutín. Para ello ha acentuado agudamente su poderosa dramaticidad y está empleando un colorido tan esencial para el tema que sus telas parecen estar hechas de lava y fuego." (99) Carácter marcadamente desusado y al mismo tiempo de una gran elocuencia presenta el colorido de los cuadros nocturnos de erupción, en especial el cuadro de grandes dimensiones intitulado Volcán en erupción (atlcolors), de la Colección de Bellas Artes.

Con las pinturas y los dibujos del Paricutín Atl expresa lo que realmente significó ese volcán para la naturaleza y los habitantes de esa zona. No artificialmente se oscurecen los tonos o se representan troncos calcinados y campos de labranza invadidos por la ceniza o por la lava. No eran simples metáforas de lo que

pasaba sino que lo representado correspondía muy de cerca a lo que realmente acontecía. Nos encontramos aquí muy alejados del seguramente anterior y fantástico cuadro intitulado también Volcán en erupción, ejecutado también con atlcolors sobre una madera de pequeñas dimensiones, en el que se representa con teatralidad el climax de la erupción de un volcán lanzando numerosas y grandes bombas al tiempo que se desgaja por su lado izquierdo, en medio de un horizonte inmutablemente verde. Después de haber vivido el drama del Parícutín, Atl ya no hubiera podido realizar un cuadro tan artificial.

De los dibujos del Parícutín Antonio de la Fuente escribe: "En estos dibujos está viviente la tragedia del volcán; la fuerza destructiva, la humedad saturada de arena, la muerte y la vida... Son completamente lo opuesto de aquellos dibujos luminosos que por millares el Dr. Atl nos ha presentado en sus exposiciones y que fijan, si así puede decirse, la quimera luminosa del Valle de México." (100)

d) Atl y su producción tardía

La última etapa que incluiría los cuadros que Atl dejó inconclusos por una caída dos meses antes de morir y que menciona Ernesto Ochoa (101), es la que se inicia hacia 1958.

Justino Fernández escribe lo siguiente de esa última etapa: "Recientemente el Dr. Atl ha enriquecido su visión y su obra con una novedosa modalidad, el aeropaisaje, el paisaje visto desde nuevas alturas a que ha podido remontarse el pintor gracias al avión, y las primicias de esto recaen, una vez más, sobre un tema muy del gusto del artista, el Popocatepetl. Si antes había podido asomarse audazmente al cráter desde su orilla, ahora el espectáculo es completo, volando sobre las mismas crestas nevadas." (102)

En otro lugar, el mismo autor escribe: "Voló en avión sobre sus amados volcanes y ejecutó cuadros desde puntos de vista que sólo en avión pueden tenerse; tituló el nuevo género "aeropintura"

(103)

En junio de 1958, el Dr. Atl lanza su manifiesto: Un nuevo género de paisaje. El aéropaisaje. Empieza proclamando la necesidad de un nuevo género de paisaje y de su definición. En ese documento después de reiterar lo limitado de la fotografía frente a la visión directa y frente a la pintura que plasma la belleza del paisaje, se ocupa en describir por medio de metáforas las impresiones que del paisaje se tienen desde un avión. Define el nuevo género así: "El aéropaisaje es el tumulto de los cielos y de la tierra hecho ritmo de belleza en la conciencia del hombre ... el aéropaisaje no tiene primeros planos ... (104)

Todo el manifiesto está redactado con expresiones de entusiasmo que parece ser no lograron formar escuela en torno a la figura de Atl, quien no se queda solamente en un plano teórico, sino que se lanza con brío, a pesar de su avanzada edad, a pintar en la nueva dirección trazada.

Es necesario mencionar el Manifiesto Futurista de la Aeropintura, que en 1929 habían firmado Giacomo Balla, Benedetta Marinetti, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Fillia, F. T. Marinetti, Enrico Prampolini, Mino Somerzi y Tato.

Sin duda alguna hay puntos de contacto entre ambos manifiestos y es muy probable que Atl haya tenido presente el de los futuristas cuando redactó el suyo.

Los futuristas italianos signatarios de dicho documento expresan que "las perspectivas cambiantes del vuelo constituyen una realidad absolutamente nueva que nada tiene en común con la realidad tradicional constituida por las perspectivas terrestres" (105), mientras que Atl escribe que "el aeropaisaje no tiene primeros planos. Es necesario desentenderse de la tradición y representar sin prejuicios el aéropaisaje, que tiene una estructura física

y un sentido espiritual muy diferentes del tierrapaisaje." (106).

Mientras los futuristas escriben: "El aeroplano que planea, cae, se encabrita, etc., crea un observatorio ideal hipersensible sus pendiente en cualquier parte del infinito, dinamizado además por la misma consciencia del movimiento que altera el valor de los minutos y los segundos de visión sensación" (107), Atl dice: "Los horizontes se curvan, las cimas están abajo y los montes se trans forman en ondas de luz, el claro oscuro se disloca, las nubes ruedan a nuestros pies y el movimiento del aeroplano sobre el movimiento de los cúmulos vaporosos multiplican nuestras sen-saciones y las sobreponen con fantástica rapidez." (108)

Si los futuristas dicen que "el hecho de pintar desde arriba esa nueva realidad impone un desdén profundo del detalle y la necesidad de sintetizarlo y transfigurararlo todo!" (109), Gerardo Murillo, menos programáticamente, expresa los cambios operados en la percepción, cambios que a su vez, nosotros pensamos pedirán un nuevo tratamiento en la representación de lo visto. Así escribe: "Todo ha cambiado. Los horizontes se ensanchan, las arrugas de la tierra empequeñecen, la masa de un cerro se aplasta, los valles giran; las montañas que nos parecían enormes son en realidad bibelots de porcelana azul sobre la cubierta arrugada de una mesa ... La potencia de las máquinas aéreas nos transporta a planos cada vez más elevados, la tierra se va convirtiendo en un mapa sin relieve y la belleza de los contrastes del claro oscuro y de los colores desaparece." (110)

Si los futuristas por su parte prevén que "pronto llegará una nueva espiritualidad plástica extraterrestre" (111), el Dr. Atl escribe que "llegará el día en que en una suprema ascensión de pasemos las etapas del aéropaisaje, para hacer en seguida, el astropaisaje, después el galaxpaisaje, y finalmente el nulapaisaje." (112)

Atl, sin embargo, difiere de los futuristas que consideran que "el cuadro o complejo plástico debe ser policéntrico (y que) ca

da aeropintura contiene simultáneamente el doble movimiento del avión y de la mano del pintor que maneja el pincel o el difusor" (113), ya que en ninguno de los cuadros de Atl aparecen tales características de dinamismo, sino que de esas visiones continuamente transformadas, el pintor concretiza un único resultado final, solemne y grandioso.

Pintores futuristas ya habían realizado obras desde la altura de globos y aviones y la habían denominado "aeropittura". Pero por lo que hemos podido observar en la Galleria Nazionale de Roma y en reproducciones de libros, vemos que en los futuristas, de modo particular en Gerardo Dottori, prevalece una tendencia preocupada por retratar deformaciones ópticas llenas de colorido producidas por la altura, especialmente en el parcelamiento de la campiña vista desde lo alto, mientras que en Atl, la madurez profesional y sus investigaciones o aplicaciones de nuevas perspectivas pudo llegar a resultados monumentales, grandiosos, culminación de tantos ensayos.

Algunos meses antes de morir, el 25 de noviembre de 1963, redacta las notas para un proyecto de exposición compuesta exclusivamente de aeropaisaje. Allí dice que no hay antecedentes de que, fuera de sus exposiciones aquí y en Estados Unidos, se haya hecho aeropaisaje en otros lados.

Dicha exposición hubiera incluido aeropaisajes de México o de toda América, en cuyo caso tendría que iniciar la pintura de paisajes aéreos desde aquí hasta la Patagonia. Si hubiera sido de toda América, hubiera adjuntado los bocetos que servirían para las grandes decoraciones de los corredores del Casino de la Selva de Cuernavaca. Junto a los aeropaisajes se exhibirían los croquis hechos en el avión mismo.

Dicha exposición se debería de realizar en París y luego en México, y para tal efecto, un bello catálogo llevaría un prólogo del propio Atl en el que explicaría la teoría del aeropaisaje. (114)

Si a las rudas emociones del Paricutín encuentra Gerardo Murillo el modo de plasmarlas por medio de un colorido tan apropiadamente violento, en los aéropaisajes vuelve a una relativa moderación cromática, dejando a la composición y a la perspectiva la tarea de externar su ensimismamiento ante las cordilleras mexicanas. Si únicamente pudo hablar de "astropaisajes", "galaxpaisajes" y "nulpaisajes," sí logró cuadros de excepcional sentido de grandiosidad con los aéropaisajes. Para conseguir los vehículos apropiados para este efecto, Atl estaba relacionado con gente de alta jerarquía política. Raquel Tibol dice: "La verdad es que a los ochenta y tantos años el Dr. Atl trabaja con intenso optimismo en el género denominado por él como aéropaisaje, practicado en aviones y helicópteros que le prestaban presidentes, regentes y gobernadores." (115)

Junto a la dependencia de otras personas que el aeropaisaje suponía, Atl se preocupa todavía de ver la forma de salirse de los canales de difusión y distribución de la pintura en México. Hacia el año de 1957 declaraba: "En cuanto a la pintura estoy desarrollando un nuevo programa que tiene tres modalidades: primera, la visión de un paisaje visto desde un avión, lo que yo llamo aeropaisaje; segunda, llevar al terreno comercial las innovaciones técnicas que durante muchos años me han servido para expresar mi propio sentimiento artístico; y tercera, emancipar al artista de la férula de las exposiciones "oficiales" y de aquellas hasta cierto punto molestas de las exposiciones particulares." (116)

Dentro de su constante programa figurativo y su reacia resistencia al género abstracto, consideramos lógico que se haya preocupado por ampliar el ángulo visual que permitiera de algún modo, cierto grado de abstracción, que no había alcanzado incluso desde la cima de los volcanes. Los avances técnicos se lo permitieron y así pudo pintar paisajes que hoy son familiares para nosotros, pero que significaron una nueva manera de interpretar pictóricamente el paisaje mexicano.

Gerardo Murillo, que creía más en las posibilidades artísticas de la pintura de paisaje, que en la fotografía del mismo tema, había escrito en 1933 que "en el terreno del arte la fotografía del paisaje ha fracasado. Es precisa, justa de tonos, amplia, todo lo ve. Le falta sin embargo algo -ese algo que solamente pueden producir los dedos movidos por el espíritu. La fotografía se aproxima más a la verdad cuando hace un retrato."

(117) Estas líneas nos pueden servir para entender el por qué su obra retratística sea notablemente más reducida que la paisajística.

e) Retratística del Dr. Atl

Como alguna vez pareció criticar a los retratistas de personajes oficiales, convenientemente evitó ejecutar obras de ese tipo, aunque hizo el de Marte R. Gómez, ex-director de la Escuela Nacional de Agricultura, que se conserva en Chapingo, mientras que el catálogo de la Exposición "80 dibujos del Dr. Atl" de marzo y abril de 1948 menciona además del de Emilio Portes Gil, ex-presidente de la República y amigo del pintor, el de Federico Sánchez F., el de Amalia Catillo Ledón y el de José Queralt Mir. (118)

Hemos tenido noticia además del dibujo tonal de Nahui Olin, del cual Tomás Zurián escribe que es un "retrato de una gran expresividad que revela la profunda vida anímica de esta extraordinaria mujer que jugó un papel tan importante en la vida del Dr. Atl." (119) De Carmen Mondragón también se conoce un retrato pintado por Atl en una superficie de yeso sobre alambre, que mide 0.90x0.92m y que fue expuesto en la Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México en julio de 1966. También en esa exposición se exhibió un óleo en el que se leía "A Lolita chula" y representaba a una mujer de medio cuerpo delante de franjas azules y verdes y de nubes.

Fue identificada por Tomás Zurián como obra del Dr. Atl un rostro de mujer, inconcluso, realizado sobre lino con atlcólores y expuesto en el Instituto de Bellas Artes de Guadalajara en 1975. (120)

Jerónimo García, sobrevalorando la retratística de Atl trata de equipararla con sus paisajes, lo cual nos parece inútil discutir. Dicho autor escribe: Paisajista sin rival, fue también un asombroso retratista, de una verdad vigorosa, donde su realismo penetra en una apreciación desconcertante al dar la impresión de desprenderse de la tela la persona retratada." (121)

Si en algunas ocasiones al hablar de la retratística de algún artista se insiste en una pretendida profundidad psicológica expresada por medio de líneas y colores, nosotros no nos aventuraremos a tanto en el caso de Atl, más bien acotamos que en él se pudiera tratar simplemente de búsquedas de otras vías de aplicación plástica o tal vez como meras condescendencias al deseo de personas amigas de ser retratadas por Atl, retratos hechos quizá en correspondencia a favores recibidos o por inequívoca voluntad del propio pintor, como en el caso de Carmen Mondragón. (ver poesía "Te voy a retratar") (122)

Gerardo Murillo recurrió varias veces a sí mismo como tema de sus pinturas. Lo tenemos como un hombre joven en el Autorretrato, premiado en París en 1900, hasta el fechado en Atlixco en octubre de 1962, último dibujo éste en que se le ve como a un viejo guiñando el ojo izquierdo y que fue dedicado a "Julieta chula". En 1938 se retrató de pie, como alpinista, teniendo el Popocatepetl atrás de él; de 1940 es otro en el que escribió "aquí estoy" y en ese mismo año realizó uno más que dedicó a Carlos Fryman. En 1950 se retrató en un dibujo interpretándose como un hombre maduro con barbas y una despierta mirada, que contrasta con la del rostro que se encuentra detrás de él. A su hermana Anita le dedicó el autorretrato al pastel sobre masonite fechado el 10 de V-59 (sic)

Para nosotros presentan mayor interés sus autorretratos, que los retratos de otras personas hechos por Atl. En los primeros vemos intenciones tal vez más convincentes de autorrepresentarse, no únicamente externando los cambios físicos que el tiempo iba efectuando en su rostro o en su cuerpo, sino también transmitiendo a la tela ciertas dominantes interiores de determinada época de su vida. Si a veces aparenta no creer en el interés de su propia vida para escribir su autobiografía o sus memorias, las repetidas ocasiones en que se tomó como modelo de su propia obra, muestran cierta dosis, si no de narcisismo, al menos de autocomplacencia. A pesar de todo el interés de sus autorretratos, es una parte de su obra paisajística la que sin duda lo definirá como pintor de primer rango.

f) El dibujo y otras técnicas usadas por Atl.

Dentro de la posición proclive a admirar las transformaciones operadas por la técnica del siglo XX, que lo viene a emparentar con los futuristas, podemos considerar tanto sus exageradamente mencionados relatos de ciencia ficción (123) como la serie de siete dibujos que según Tomás Zurián, con toda probabilidad "fueron creados específicamente para su libro Un hombre más allá del universo (124). Su biógrafo escribe al respecto: "El Dr. Atl realizó ensayos cubistas y futuristas. No son estos sus ensayos de nuestro agrado, no nos parecen muy buenos, pero no podemos dejar de comentar, por asociación, lo que en otro campo, siguiendo el mismo pensamiento, realizó con éxito." (125)

De los siete dibujos conocidos como La Gran Galaxia, Proyectil humano sobre un planeta, El cerebro como espejo curvilíneo y la penetración del cosmos, Curvas cósmicas, El hombre es una molécula con ojos en el engranaje de la mecánica cósmica, Composición I y Composición II, algunos ostentan la propia denominación manuscrita

ta de Atl.

Tomás Zurián opina de ellos: "Muy importante y nada comunes son sus dibujos geométrico-abstractos, que podemos considerar como dentro de las primeras expresiones del informalismo en México y que demuestran una vez más, el gran espíritu de búsqueda que animaba a este artista a recorrer todos los caminos posibles que condujeran a nuevas formas de expresar diversamente nuestro universo." (126)

Estos dibujos fueron realizados con tintas, lápiz carbón o crayon sobre papel, y aunque uno solo de ellos, Proyectil humano sobre un planeta, lleva marcado el año de su ejecución (1935), se trata de un conjunto semejante entre sí por la composición y los siete se pueden relacionar con las descripciones de extrañas máquinas y fenómenos de la novela citada. Por el año mencionado en uno de ellos creemos que pudieron corresponder exactamente a la escritura de Un hombre más allá del universo. Cabe preguntar si dichos dibujos tuvieron algo que ver con el "signismo", movimiento del cual se exhibieron algunas obras en México de nueva cuenta en 1942, y del cual no pudimos ver con seguridad ninguna obra.

Esos dibujos fueron mero fruto de la fantasía y el aeropaisaje, última búsqueda de Atl, sería nueva manifestación no de la imaginación sino de realismo, al contar con nuevas posibilidades de observación.

Gerardo Murillo se sirvió de temas paisajísticos para la mayoría de sus innumerables dibujos, algunos de los cuales muestran una buena composición y un excelente trabajo de claroscuro, mientras hay una gran cantidad de ellos que resultan ser demasiado esquemáticos o que presentan soluciones tonales menos afortunadas. Para nosotros, que consideramos al Dr. Atl ante todo pintor y gran colorista, muchos dibujos nos parecen trabajo previo, ensayo, apunte para un cuadro, aunque muchos otros son válidos por sí mismos y no en función de una pintura posterior, ya que hay

en ellos cualidades verdaderamente excepcionales. Baste pensar por ejemplo en varios paisajes del Parícutín, de los volcanes o de los alrededores de la ciudad de México que posee la rica colección de Bellas Artes.

Su biógrafo escribe lo siguiente: "El taumaturgo de los volcanes es un gran dibujante de paisajes y sus dibujos son todo para él." (127)

Fiel a sus inquietudes, tratando de encontrar posibilidades plásticas a procedimientos usados con otros fines, el Dr. Atl aprovechó el esténcil, a veces con varios colores, muchas en blanco y negro, para ilustrar libros como Las Artes Populares, Las Iglesias de México, Optica Cerebral -libro de poesías de Carmen Mondragón- además de la serie de cinco álbumes editados por la Liga Impulsora del Arte Nacional, que tanto Antonio Luna Arroyo como Raquel Tibol mencionan. El primero escribe: "Dentro de esta manera de ver, entender y realizar el paisaje -mediante el dibujo a líneas- el artista presentó hace 22 años una serie de cinco volúmenes, dedicados a divulgar el arte del esténcil. La serie de álbumes, mejor que de volúmenes incluía: el I los volcanes; el II los mares; el III mujeres; el IV montañas y el V retratos. Cada álbum se compone de una carpeta decorada al esténcil, la cual encierra veinte estampas en color y en blanco y negro, firmadas por el autor. El arte del esténcil fue estudiado histórica y técnicamente a fondo por el pintor." (128)

Dichos álbumes no los pudimos encontrar en lado alguno, y nos parece raro que hubiera uno dedicado a los mares, ya que el tema marino es excepción en el Dr. Atl. En la Revista de Bellas Artes dedicada al centenario del natalicio de Atl, aparece la reproducción de un óleo titulado Las ventanas de Manzanillo, que es la única referencia pictórica al tema del mar que de Gerardo Murillo hemos podido consignar.

De las reproducciones que hemos visto de los trabajos realizados en esténcil por Gerardo Murillo, juzgamos que los más intere

santes parecen ser los que aparecen en la biografía de Antonio Luna Arroyo, en especial los titulados Paisaje y Volcán, ambos en blanco y negro y los hechos a colores: Bailando y Desnudo.

Excepcional resulta la única litografía firmada por Atl que hemos visto, 7 volcanes sobre el Valle de México, de la que Tomás Zurián escribe que es un "típico paisaje de este artista en cuanto concepción espacial, composición, sentido geológico, pesantez específica de los elementos y la suave sugerencia de la curvatura del planeta." (129) Según el mismo autor, se trataría de una de las primeras copias, a pesar de no llevar número.

g) Innovaciones técnicas del Dr. Atl

El "científico de los colores", el "divino curioso", como lo llama su biógrafo (130) durante su varias veces interrumpida obra paisajista, fue acumulando experiencias técnicas e investigaciones propias que le hicieron posible el esplendor colorístico de sus mejores cuadros. Luna Arroyo escribe: "Atl no ha sido un empírico, sino que como debe de ser, ha estudiado la química del color y ha logrado dentro de ella adelantos importantes al descubrir primero, una especie de pastel duro, fijado por sí mismo -los llamados atlcolors- y, después, diversos procedimientos al agua y a la cera, que modifican en parte los tradicionalmente conocidos." (131)

Atl escribía en 1950: "Los procedimientos que había inventado para dibujar y pintar me daban cierta facilidad para trabajar a mi entera satisfacción." (132)

De sus propias investigaciones sobre técnicas y materiales se ocupa in extensu en su ensayo del Paisaje (133) y más sintéticamente, aunque también de modo más completo, en Gentes profanas

en el convento. (134) Las innovaciones registradas fueron:

1.- Los atlcolors. Barritas como pastel que se fabrican con resinas, ceras y pigmentos molidos y fundidos; son maleables, no se mezclan al superponerse, se usan fácilmente y pueden emplearse prácticamente sobre cualquier superficie seca. (135)

Dichos colores tienen varias semejanzas con las barras conocidas actualmente como óleo al pastel. No sabemos si los atlcolors han sido versiones personales de este óleo al pastel o si éste último sea derivación de los atlcolors. En 1937 Atl escribía: "En primer lugar no es necesario inventar nuevos procedimientos para pintar mejor ... en segundo lugar, con los procedimientos conocidos -el temple, el óleo, el pastel, la encáustica, la acuarela, etc., se han hecho y se siguen haciendo maravillas. Entonces ¿sale sobrando esta nueva técnica? No. Con ella podrán hacerse también cosas tan admirables como se han hecho con otros medios ... Más simplemente, es otro elemento de expresión ... el atlcolor constituye la innovación más importante que en el arte de pintar se ha realizado desde que se inventó en el siglo XI la llamada pintura al óleo, puesta a la moda en el siglo XIV por Van Eyck y modificada en el siglo XV por los italianos." (136)

Resulta un poco extraño que, a pesar de que Gerardo Murillo señalaba en repetidas ocasiones los componentes de sus atlcolors y que trataba de promoverlos entre los pintores ávidos de nuevas técnicas, no los haya fabricado alguna vez delante de ellos; pero todavía más raro resulta el hecho de que ni siquiera David Alfaro Siqueiros, quien había sido su amigo y que era tan dado a buscar innovaciones técnicas, no los haya utilizado. Con la muerte de Atl desaparecen los atlcolors.

2.- Temple al óleo, que se usa sobre superficies muy absorbentes preparadas para el temple. Aunque la humedad y el roce lo afectan, se logra un colorido mate perfecto. (137)

3.- La pintura a la petrorresina: son pigmentos mezclados con petróleo y con resina. Se pinta sobre una superficie blanca como

acuarela o como fresco. Se pueden engrosar las capas para obtener el tono deseado. Es inalterable y de gran transparencia.
(138)

4.- El dibujo tonal. "Sobre la superficie lisa se unta polvo de negro marfil o de "sauce bourgeois" hasta obtener el tono deseado. Se dibuja con esfumino duro de fieltro, se sacan las luces con goma y se refuerzan con esfumino o lápiz conté. Así pueden obtenerse un vigor muy especial y grandes transparencias en el claroscuro, armonía tonal y espontaneidad en la ejecución." (139) Parece ser que en los dibujos falsos que se atribuyen al Dr. Atl las luces no se han obtenido por eliminación, sino por superposición de blanco.

Respecto a la perspectiva curvilínea, usada por Atl a partir de los años treintas, Carlos Pellicer, bastante aproximativo en cuanto dato sobre su amigo Atl proporciona, escribió que "un buen día se le presentó el pintor Luis G. Serrano con un cuadro y unas cuartillas, demostrando en ambas cosas la eficacia de su teoría de la perspectiva curvilínea y le dijo: "maestro, yo soy un pintor mediocre, pero creo que esto sirve y ojalá quiera usted ensayarlo. El Dr. Atl ensayó y aprovechó muchas veces el hallazgo del pintor Serrano." (140)

Nosotros sabemos que en 1933, Atl prologó la edición del libro La perspectiva curvilínea y agregó varias ilustraciones suyas en las que había aplicado tales principios. Luis G. Serrano escribe que "la perspectiva curvilínea es una representación esférica de la naturaleza sobre una superficie plana, derivada de la sensación circular de nuestros sentidos. Representa de una manera completa los espacios real e intermedio y parte del espacio virtual, que dejó sin interpretación la perspectiva rectilínea clásica." (141) Con tal procedimiento se evitan las deformaciones de la anamorfosis de la perspectiva curvilínea.

Por su parte, Atl dice en el prólogo de dicho libro: "El pintor Luis G. Serrano, sin rebasar los límites de un mundo rigurosamen

te euclidiano y basado en los principios de una lógica rigurosa, establece la teoría de una perspectiva curvilínea que determina una interpretación geométrica. Ella corresponde a un sentido más universal de la naturaleza y permite una más amplia expresión espacial." (142)

Respecto de sus usos y aplicaciones en su propia obra, continúa diciendo que "la teoría que nos ocupa ha sido para mí de gran utilidad y muy especialmente en la representación del paisaje y me parece conveniente ilustrar algunos de los ensayos que he realizado, advirtiéndome antes que la perspectiva curvilínea es aplicable lo mismo a un pequeño objeto o a un desnudo o a un motivo arquitectónico que a grandes espacios." (143) A pesar de eso, - muy deformada aparece la ilustración de Luis G. Serrano en su libro, de un viajero en el interior de un vagón de tren, porque quizá no sea aplicable dicha perspectiva a la representación de espacios reducidos como pretende Atl.

Justino Fernández escribe: "El Dr. Atl ha venido usando los principios de la perspectiva curvilínea con extraordinario buen éxito." (144) Si bien en general estamos de acuerdo con esta aseveración respecto de grandes espacios y de modo particular en los aeropaisajes, notamos sin embargo, un horizonte demasiado encorvado, apareciéndonos esto más cercano a una ilustración didáctica sobre la curvatura terrestre que una convincente representación de la realidad. Así, dibujos como Lago de México, El arroyo y las montañas y Cerros, los tres de la Colección de Bellas Artes, adolecen de ese defecto y cuadros como Volcanes y horizonte de 1935 y Mañana luminosa, presentan junto a un magnífico colorido una cierta artificialidad en la curvatura del horizonte.

A pesar del entusiasmo por dicha teoría, que llevará a Atl a estupendas aplicaciones en la pintura desde los aviones, esto no le impide que declare: "La perspectiva curvilínea no viene a sustituir la rectilínea -establece posibilidades más amplias de una nueva interpretación de la naturaleza." (145)

Así pues, generalmente en la composición de los paisajes del Dr. Atl, por esa tendencia al ensanchamiento de la perspectiva, se percibirá el predominio consecuente de las líneas horizontales sobre las verticales, como escribe Carlos Rojas Juanco: "Más que la vertical de los volcanes o los grandes troncos erectos, en el paisaje del Dr. Atl prevalece el horizonte lejano, casi marino. En sus paisajes del Valle de México su búsqueda del gran horizonte - el de la laguna prehistórica- lo hace coincidir con otro gran paisajista mexicano, José María Velasco." (146)

h) El Dr. Atl y la crítica.

Si Joaquín Clausell utiliza los colores a la manera de los impresionistas, no ya a la manera de José María Velasco, el Dr. Atl introducirá el uso de tonos y colores frecuentes en los fauvistas. A pesar de haber sido caminante en un país cuyas condiciones climáticas favorecen el lucimiento de colores predominantemente vistosos, Alfredo Cardona Peña reproduce las siguientes palabras de Atl: "Dada su altura sobre el nivel del mar, el Valle de México está cobijado por una atmósfera rala y rara a la vez; en las partes más elevadas la luz es tan intensa, tan agobiante, que se vuelve negra ... esto da al paisaje un aspecto único, característica que se acentúa por la topografía del terreno, lleno de las cosas más extraordinarias." (147) Parece que fueron necesarias las etapas europeas para decidirlo a emplear colores mucho más vivos de aquellos que los mexicanos de gustos totalmente convencionales podían aceptar.

La forma segura como el Dr. Atl usa los colores se dió después de sus dos estadías en Europa, ya cuando allá se aceptaba en ciertas esferas el colorido de Chagall, Rouault, Gauguin, Van Gogh entre otros. Si allá tales colores eran vistos normalmente como arbitrario acento de exotismo, en México por la sujeción indiscriminada que se daba a lo más convencional del gusto europeo, también se desechaban.

Margarita Nelken escribe: "porque él, que en México había empezado a comulgar con la naturaleza, fue en París, el de los neopresionistas, como él decía, sus compañeros, sus hermanos, en donde aprendió a darle a la luz sus resonancias musicales." (148)

Cuadros como Paisaje con casas (atlcolors/masonite, 36 x 27 cm) que representa las afueras de un pueblo con una parte de campo con árboles; el paisaje llamado Cuautitlán, en el que se ven varios pirules en medio de un campo seco; Las lavanderas (firmado todavía Gerardo Murillo) y los paisajes de Xochimilco con ahuejotes o de otros sitios con grupos de árboles, muestran que más que por la composición, Atl estaba entonces cerca de los impresionistas por el uso del color.

Pero consecuente con su forma de ser, de todo intentar y probar, más tarde llegó a usar colores más osados, que correspondían más al violento colorido de tantos parajes mexicanos. Ya había asimilado entonces las tonalidades contrastantes de tantos pintores que a fines del siglo XIX y a principios del XX estaban en París. Si pintó cuadros a la manera de los impresionistas, vemos que ya a partir de 1933 su colorido sobrepasará esa peculiar cromática suavidad y empleará a partir de entonces colores y tonos bien definidos, no evitará contrastes demasiado fuertes y encontrará en suma, su camino personal en el uso del color.

Lógicamente no a todos agradó este afirmarse de una paleta tan característica, las retinas más conservadoras criticaron lo chillante de los colores y lo provocativo de ciertos contrastes, como había sucedido antes en Europa con los fauvistas. Pero ignoraron que el colorido es el elemento decisivo que muchas veces confiere a las obras de Atl su espectacularidad. En este sentido, Atl junto con los grandes del muralismo va más allá en el uso de los colores, en el vigor de ciertas capas, en lo marcado de ciertos contrastes, de los que el convencionalismo local podía aprobar. Gracias al Dr. Atl y a otros más de la vanguardia colorista mexicana, las generaciones posteriores no han tenido dificultad en emplear ese colorido y valorarlo justamente. Marx

había escrito: "la producción proporciona no sólo un material a la necesidad, sino también una necesidad al material ... el objeto artístico -y, del mismo modo, cualquier otro producto- crea un público sensible al arte y capaz de goce estético. La producción produce no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto." (149)

Para nosotros, que hemos asimilado ya el fauvismo y sus tonos puros, contrastantes, podemos ver muestras de gran sensibilidad y pericia en el uso de los colores, que a pesar de ser sumamente llamativos, se han plasmado en una armonía extraordinaria en ciertas obras de Atl. Cuadros como El Popo desde Ilamacas (atlco lora/masonite) de violentos contrastes entre el azul oscuro de la noche que se desvanece y la cegadora albura de la nieve que recibe los primeros rayos del sol y La nube (acquiresina) -que con un alegre colorido muestra un sonriente valle mexicano en tiempo de lluvias- nos sirven parcialmente para apoyar la valía de Atl como pintor y gran colorista, frente a opiniones que le niegan totalmente esas cualidades.

El más severo de los críticos de Atl, Juan Baigts, le achaca su falta de especialización, lo que a nosotros no nos parece del todo justo, pues si su vida fue polifacética, creemos que también logró resultados para nada banales en el campo de la pintura. "El Dr. Atl no llegó a madurar su obra pictórica por la afiebrada aspiración de consumir vorazmente varios de los jugosos gajos que forman esa especie de naranja para nada mecánica llamada vida." (150)

La obra de Gerardo Murillo fue sumamente numerosa y como no queremos pecar de presuntuosos, nos abstendremos de adelantar cifras. Tuvo períodos en que abandonó totalmente la pintura, como también otros en que se dió a ella y al dibujo con un tezón portentoso. Es muy difícil cuantificar las obras resultantes de ese desigual ritmo de trabajo en una vida tan larga, además que su autor muchas veces no las valoraba y descuidaba, permitiendo su dispersión.

Hacia 1948 Antonio de la Fuente escribía: "Innumerables son los paisajes pintados durante veinte años, pero todavía más difíciles de contar son los dibujos ... En las diversas exposiciones que le he visto en México, desde la realizada en el convento de la Merced en 1930, hasta la del Parícutín, que voy a comentar, pueden contarse más de 5000 dibujos y otros millares de croquis y de estéciles en blanco y negro." (151)

El año de 1933 el propio Atl declaraba: "He pintado y dibujado paisajes por millares. En todas partes del mundo los he abandonado -o en la casa de una florista en París, o en el almacén de un comerciante de comestibles en Italia o en la casa de un ribereño del Yang-tse, o en la cueva de algún monte." (152)

Haciendo referencia a la especulación póstuma en torno a las obras de Atl Juan Baigts dice: "Esa línea que vivió, oscilante entre la realidad y la ficción, fue extendida a su trabajo por quienes lo han erigido en valor comercial, para favorecer sus fines de venta. Como fue un pintor prolífico, sus cuadros continúan incrementando una especulación que funde en una mezcla oportunista el recuerdo de un personaje pintoresco e interesante con un trabajo que plásticamente no estuvo a su altura. (153)

Esta observación nos parece justa aplicada a la fácil generalización optimizante que se ha hecho de la obra de Atl, quien personalmente pretende homogeneidad en todos sus dibujos desde 1902 a 1948: "No existen diferencias ni fundamentales ni accidentales, entre los dibujos ejecutados en 1902 y los que hice en los días que corren de este año de 1948. Todos son muy buenos o muy malos, es decir, todos son iguales en calidad, en lo que podría llamarse sentimiento." (154)

En este mismo sentido acrítico queda la opinión de Antonio de la Fuente, quien en 1948 escribía que los dibujos "los ha producido por millares, todos de una calidad de material excepcional, de una fuerza tonal elocuente y armoniosa y admirablemente dibujados." (155)

Resulta sencillo pensar que si el Dr. Atl, según varios testimonios de gentes que lo conocieron, no se interesaba demasiado por el dinero, algunas gentes de su círculo hayan estado en cambio, interesadas sobremanera en no distinguir ninguna diferencia cualitativa en las obras de Gerardo Murillo y con toda intención pretendan que los numerosísimos croquis y simples esbozos sean de idénticas cualidades y características que los dibujos bien terminados. Así, sin mucho afán de establecer categorías dentro de la obra de Atl, resulta el juicio global de Justino Fernández quien dice : "Potente y uniforme, en efecto, es su obra, que tiene unidad de concepción y de expresión, no obstante sus variaciones, por la sinceridad y decisión de su autor, por su personalidad y su carácter, patentes en ella." (156)

Respecto a la crítica que se ha ocupado de la producción de Atl, Juan Baigts escribe: "Su trabajo de pintor no ha sido analizado en su verdadera dimensión ante el fuerte peso de una volcánica leyenda personal. Gerardo Murillo -más conocido como el Dr. Atl- fue uno de esos artistas que cobran celebridad por realizar múltiples actividades de prestigio poderoso, que prevalecen sobre las condiciones estrictamente plásticas de su obra." (157) Coincidimos en parte con la postura de Baigts, ya que se han dado su puestas críticas de la obra de Atl que sí han caído en el escollo de no diferenciar demasiado su vida de su obra, emitiendo juicios demasiado genéricos como la de Carlos Pellicer al igual que la de Luis Cardoza y Aragón, que acusa cierta falta de rigor al no separar la vida del artista y la simpatía que éste puede provocar, de su obra plástica; así, después de contar varias anécdotas de Atl, con mucho desenfado escribe: "La personalidad de Atl, a pesar de su fascismo, es para mí muy superior a su pintura; prefiero además los dibujos a los cuadros: un dibujante, sobre todo como paisajista." (158)

Tratando de ser menos genéricos ^{no} podemos afirmar una homogeneidad ni buena ni mala en la obra de Atl. Desigual fue el empeño en las diversas etapas de su vida y desiguales fueron por ende, los resultados.

Juan Baigts, con bastante parcialidad igualmente, niega las incensables búsquedas y logros del Dr. Atl cuando dice que "los re cursos pictóricos del Dr. Atl fueron bastante limitados -salvo algunos cuadros bien realizados, no llegó a conformar una obra importante por su calidad. Tuvo en su contra, como contínuo impedimento, una desmedida inclinación al mal gusto, resaltado aún más por una incapacidad plástica que no logró concretar las buenas intenciones, demasiado cargadas de principios teóricos, que impidieron también la espontaneidad y la sensibilidad." (159) Frente a esta posición, resulta más ponderada a pesar de que presenta cierta inexactitud, la opinión de Antonio Luna Arroyo, quien escribe: "Por eso, independientemente de la escuela que sostiene "el impresionismo", tiene la fuerza necesaria para per vivir y el valor indispensable para ser original." (160)

Justino Fernández, más atinadamente asienta respecto del valor de la producción plástica de Atl: "No por haber considerado ya en otra parte y por razones históricas la obra del Dr. Atl, debe de quedar excluida de esta sección de los pintores contemporáneos. Por el contrario, su modernidad alcanza hasta nuestros días y su grandeza quedará marcando una visión de nuestro paisaje verdaderamente poética. El impulso lírico cuando es auténtico, trasciende el tiempo y el espacio propios, de manera que la emoción coincide con la de otros tiempos y otros espacios. El Dr. Atl es el último artista que se ha conmovido frente a la naturaleza y ha sabido expresarse en su arte límpido y preciso. Sus grandes paisajes del Valle de México, de sus montañas, de sus volcanes, son testimonios inequívocos de que el pintor ha sabido ser poeta, es decir, rehacer, recrear el paisaje mexicano según sus propias cualidades personales." (161)

Antonio Luna Arroyo, para fundamentar las diferencias plásticas entre las obras de José María Velasco y las de Atl menciona las distintas maneras de vivir de ambos artistas: el primero es católico, sedentario, conservador y el segundo al contrario, es ateo, andariego, inquieto, revolucionario, y con un juicio que no tiene mucho en cuenta el momento histórico diferente que les

tocó vivir opina que "a Velasco hay que reprocharle ante todo cultivar una transcripción demasiado fiel de la naturaleza; a Atl hay que aplaudirle sus interpretaciones apasionadas de la naturaleza." (162)

Las tres características fundamentales que el biógrafo ve en la pintura del biografiado son:

1) la original concepción del ambiente geográfico. "No existe en la época actual quien haya presentado de manera más extraordinaria la fuerza, el contraste, la dureza, la luminosidad, el espíritu viviente y expresivo de la tierra mexicana."

2) su colorido: "El colorido de los paisajes de nuestro artista es tan propio, tan original, tan plástico, que nos da una visión moderna del paisaje mexicano por la concepción impresionista."

3) su concepción espacial y en movimiento de la geografía nacional: "El pinta como ve, como siente, como quiere ... no reproduce el paisaje a gusto del consumidor ... es un artista cósmico que siente el paisaje de modo dinámico." (163)

De la segunda característica señalada, nosotros diremos que Atl tuvo una primera etapa de estilo impresionista, y que resulta abusivo hablar de toda la obra de Atl como la de un impresionista, ya que obrando así, se desconoce la diferencia entre el apacible colorido de esa primera etapa con la estridente manera de manejar el color del Atl posterior. Esa manía de etiquetar a los individuos con distintivos de prestigio muchas veces resulta nociva para la comprensión de la obra del artista, y en este caso, obedece seguramente a la gran admiración del biógrafo por esa escuela y quizá a cierta falta de información sobre el desarrollo posterior de la pintura. Cita a André Lothe, pintor y crítico, para definir a Atl como "paisajista puro" y agrega que "si los pintores impresionistas y postimpresionistas del siglo pasado y de comienzos del presente se propusieron representar la luz y dar una idea temporal del paisaje, el Dr. Atl ha realizado con creces las aspiraciones de esta escuela." (164)

Más tarde el mismo biógrafo, sin muchos miramientos escribe en una nota de pié de página: "es muy importante hacer notar que el Dr., a sus años sigue renovándose y superándose. En sus últimos cuadros ha dejado de ser impresionista para tornarse expresionista." (165)

Quizá con iguales intenciones referenciales, Justino Fernández habla del modernismo y del clasicismo de Gerardo Murillo: "Con el Dr. Atl (1874), tercer gran paisajista, entró en escena el "modernismo"; la "estilización", la interpretación consciente de la naturaleza bruta para darle una nueva significación." (166)

Y en otra parte dice: "Por su expresión, el Dr. Atl es un nuevo clasicista, aunque no exento de dramatismo ni de movimiento."

(167) El mismo autor en otro lugar, al establecer las tres etapas más importantes de la paisajística mexicana dice: "El impresionismo tiene un representante en Clausell, quien pintó una nueva visión del paisaje mexicano ya no objetivista e histórica, como Velasco, sino luminosa, sensualista, gozosa. El Dr. Atl a su vez expresa otra distinta visión de nuestros valles, montañas y volcanes, estructurada sintéticamente, gozosa y grandiosa -esta expresión pertenece ya a un nuevo clasicismo." (168)

A nosotros nos resulta poco claro el hecho de que hablando de la obra de Atl, sin establecer ninguna cronología, hable tanto de modernismo como de clasicismo y de nuevo clasicismo, ya que para nosotros tales términos parecen excluirse mutuamente.

Por su parte Raquel Tibol dice: "mientras el paisaje le preocupó cezanneamente como forma y como luz sobre una superficie picturizable, Atl fue un artista inscrito en los nuevos estilos europeos: impresionismo, simbolismo y futurismo." (169) Si podemos entender bastante claramente la referencia al impresionismo y futurismo, la del simbolismo parece debe entenderse así: Atl pintaba no una nube, sino la nube por antonomasia, no pintaba un árbol, sino "el árbol" y al pintar con líneas y colores tan contundentes, trataba de absolutizar los objetos en su pintura, encajando así plenamente en el simbolismo. Por su parte, Enrique F.

Gual escribe que su pintura consistió en "totalizar el gran espectáculo, lograr con él la mayor unidad a costa de delicadezas cromáticas que estimo de artificiosas." (170)

El biógrafo de Gerardo Murillo escribe de él: "Es un artista de relativa variedad de temas; su espíritu y su concepción estética lo llevan más bien al cambio, partiendo de un mismo modelo; su retina está hecha para la exageración." (171)

Teniendo en cuenta la situación dependiente de las élites mexicanas de la información que de Europa pueda llegar sobre determinados movimientos o vanguardias, entendemos que aún ahora no todos lleguen a estimar en las obras de Atl su peculiar composición y su vibrante colorido, e incluso los expertos se sientan un poco más seguros si lo logran incorporar a algún movimiento externo. Sin embargo, esto no quiere decir que pugemos por una crítica totalmente inconexa de lo que en otros países se realiza.

Enrique F. Gual habla "de lo mucho que el Dr. Atl ha barbarizado el paisaje, devolviéndole el temblor prístino de la creación. Barbarizar y poetizar son en su caso vocablos sinónimos." (172) En tanto que Justino Fernández explica que "Atl simplifica formas y detalles y los limita o recorta a la manera del sintetismo en cierto modo como Gauguín y como Herrán en la pintura de figuras." (173) Vemos que ambas opiniones coinciden al hablar de una cierta abstracción de la naturaleza, que nos lleva a la absolutización de los elementos y en última instancia al simbolismo que menciona Raquel Tibol.

Sin embargo, Jorge J. Crespo de la Serna no lo ve así, pues considera el resultado como empobrecimiento efectista que no concede importancia a componentes dignos de tomarse en consideración: "Este decorativismo es, en muchos ejemplos, tan descollante en Atl, que el cuadro tiene una semejanza muy marcada con procedimientos escenográficos, o sea, que tiene un sentido casi teatral, demasiado efectista, únicamente apoyado en lo táctil óptico." (174)

A las objeciones de De la Serna, parece responder Enrique F. Gual cuando dice: "Si examinamos la temática, advertimos el modo en que evitó disminuir la naturaleza o mermar su belleza grandiosa, locuente; no persiguió la sutileza a lo José María Velasco, la lírica ternura de sus contemporáneos, ni enaltecer efectos pasados por el tamiz de la pura e irrestricta sensibilidad. Lo que mayormente lo sedujo fue atestiguar su propio ingenio a través de la belleza "en grande", sustentar lo radiante de aquella -en color o estructura- manejar con enorme perspicacia la vibración de la luz, siempre y cuando ésta arrojase resultados refulgentes, cósmicos." (175)

Gerardo Murillo sin contar con ningún soporte arquitectónico, logra llevar el paisaje a expresiones grandiosas, "por eso, la nota de monumentalidad es importante en su obra, o más bien, básica." (176)

A pesar de varias divergencias o reservas que hemos señalado respecto de algunas opiniones de los críticos de la obra plástica de Atl, y considerando que ninguno de ellos pretende dar la última palabra sobre aquella, en conjunto podemos juzgar la crítica hecha, útil en algunos aspectos para una mejor apreciación y fruición que las obras de arte de Gerardo Murillo son capaces de provocar.

No quisiéramos sumarnos a las mitificantes opiniones de una igualdad y homogeneidad en toda su producción plástica, antes al contrario, afirmar su desigualdad, especialmente en sus dibujos, que por ser tan numerosos han prohiado la aparición de falsos, y, en medio de tal desigualdad, sí reconocer el valor excepcional de determinadas obras que hacen de Atl un excelente paisajista moderno y justifican sobradamente su prestigio local y fuera de México.

Atl no pintó únicamente para sí mismo, porque bien se dió cuenta que parte de su producción gustaba y llegaba incluso a emocionar y entusiasmar a otros. Tampoco pintó solamente pensando

en los demás. Raquel Tibol cierra el homenaje del centenario de su nacimiento diciendo al respecto lo siguiente: "El paisaje fue para el Dr. Atl constatación, triunfo, ganancia, posibilidad de perdurar. Después de haber jugado a muchos juegos que pocos juegan, apostó su vigor, su fantasía y hasta su esperanza en la pintura de paisajes." (177)

Nosotros pensamos que en esa especialización dentro del dominio de la plástica, y especialmente en la pintura del paisaje, encontró el campo en el que pudo dar finalmente rienda suelta a su gran ansia personal de expresión, junto a su no menor afán de comunicación con sus semejantes, con sus contemporáneos y con las generaciones venideras. En la pintura del paisaje, grandioso y colorido, halló el modo de alcanzar esa simbiosis con el hombre.

N O T A S

- 1.- Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano. Epoca moderna y contemporánea. México, Ed. Hermes, 1964. 3v. v.3,254p. ilus. p.134
- 2.- Tiempo. Op. cit. p.26
- 3.- Fernández, Justino. Op. cit. p.229
- 4.- Cardoza y Aragón, Luis. México, pintura de hoy. México, Fondo de Cultura Económica, 1964. 158p. ilus. p.107
- 5.- Brand, Mario. Op. cit. p.35
- 6.- Citado por Fernández, Justino. Op. cit. p.298
- 7.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 8.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.10
- 9.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 10.- Dr. Atl. Gentes ... p.67-68
- 11.- Citado por Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947. p.241
- 12.- Citado por Fernández, Justino. Op. cit. p.299
- 13.- Citado por Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947. p.242
- 14.- Fuente, Antonio de la. Op. cit. y Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.167
- 15.- Citado por Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947. p.242
- 16.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 17.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.10
- 18.- Tibol, Raquel. Historia general ... p.134
- 19.- Citado por Tibol, Raquel. Ibid.
- 20.- Ibid.
- 21.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.11.
- 22.- Citado por Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.33
- 23.- Ibid. p.34
- 24.- Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit. p.27
- 25.- Ibid.
- 26.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952 p.42

- 27.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, hombre del renacimiento!" Cuadernos de Bellas Artes. (México) 5(10): 41-52. 1964. p.41
- 28.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 29.- Tibol, Raquel. Atl, inventor ...
- 30.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.167
- 31.- Ibid.
- 32.- Ibid. p.168
- 33.- Noriega, Raúl. Op. cit. p.1
- 34.- Tibol, Raquel. Atl, inventor ...
- 35.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.169
- 36.- Martínez Espinosa, Ignacio. "Gerardo Murillo, artista y revolucionario." Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. 2a. ép. 10 (305): 10-11. 15 oct. 1964. p.11
- 37.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952. p.169
- 38.- Tibol, Raquel. Historia general ... p.139
- 39.- Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit. p.26-27
- 40.- Fernández, Justino. Op. cit. p.232
- 41.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 42.- Ibid.
- 43.- Zuno, José Guadalupe. Op. cit. p.II
- 44.- Dr. Atl. Archivo personal
- 45.- Ibid.
- 46.- Ibid.
- 47.- Ibid.
- 48.- Ibid.
- 49.- Ibid.
- 50.- Ibid.
- 51.- Ibid.
- 52.- Ibid.
- 53.- Zabudovsky, Jacobo. Op. cit. p.23
- 54.- Zuno, José Guadalupe. Op. cit. p.II
- 55.- Tibol, Raquel. Atl, inventor ...
- 56.- Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit. p.29

- 57.- Tibol, Raquel. "Recuento ..." p.3
- 58.- Tibol, Raquel. Dr. Atl, inventor ...
- 59.- Instituto Jalisciense de Bellas Artes. Op. cit. p.19-27
- 60.- Ibid. p.27
- 61.- Dr. Atl. Gentes ... p.69
- 62.- Tibol, Raquel. Historia general ... p.139
- 63.- Ibid.
- 64.- Dr. Atl. El paisaje ... p.3
- 65.- Ibid. p.4
- 66.- Tibol, Raquel. "Recuento ..." p.7
- 67.- Tibol, Raquel. Dr. Atl, inventor ...
- 68.- Dr. Atl. El paisaje ... p.3
- 69.- Dr. Atl. Gentes ... p.69
- 70.- Dr. Atl. El paisaje ... p.3-4
- 71.- Dr. Atl. Gentes ... p.68
- 72.- Dr. Atl. El paisaje ... p.3
- 73.- Ibid.
- 74.- Ibid.
- 75.- Instituto Nacional de Bellas Artes. Valles y montañas de México. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas: "80 dibujos del Dr. Atl." México, INBA, marzo, abril, 1948. 16p. ilustr. p.9
- 76.- Dr. Atl. El paisaje ... p.5
- 77.- Dr. Atl. Gentes ... p.73
- 78.- Dr. Atl. El paisaje ... p.4
- 79.- Dr. Atl. Gentes ... p.71
- 80.- Zabludovsky, Jacobo. Op. cit. p.23
- 81.- Instituto Nacional de Bellas Artes. Op. cit. p.12
- 82.- Dr. Atl. Gentes ... p.71
- 83.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947. p.248
- 84.- Dr. Atl. Gentes ... p.70
- 85.- Tibol, Raquel. Atl, inventor ...
- 86.- Instituto Nacional de Bellas Artes. Op. cit. p.13
- 87.- Fernández, Justino. "Valles y montañas del Dr. Atl." México en el arte (México) 1(1):/s.p./ jul. 1948.
- 88.- Dr. Atl. Gentes ... p.71

- 89.- Dr. Atl. El paisaje ... p.4
- 90.- Instituto Nacional de Bellas Artes. Op. cit. p.8
- 91.- Fernández, Justino. 1948. Op. cit.
- 92.- Cardona Piña, Alfredo. Op. cit. p.8
- 93.- Citado por Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 94.- Ibid.
- 95.- Rodríguez, Antonio. "El fuego, el arrebató y la pasión de una gran época en un hombre extraordinario." El Día. (México) 3(774): 9. 17 ago. 1964.
- 96.- Justino Fernández. 1948. Op. cit.
- 97.- Tibol, Raquel. Historia general ... p.141, 143.
- 98.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 99.- Instituto Nacional de Bellas Artes. Op. cit. p.9
- 100.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 101.- Ochoa Céspedes, Ernesto. Op. cit. p.11
- 102.- Fernández, Justino. 1952. Op. cit. p.234-235
- 103.- Fernández, Justino. Arte mexicano. 3a. ed. México, Ed. Porrúa, 1968. 206p. ilus. p.136
- 104.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 105.- Pierre, José. Op. cit. p.111
- 106.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 107.- Pierre, José. Op. cit. p.111
- 108.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 109.- Pierre, José. Op. cit. p.111
- 110.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 111.- Pierre, José. Op. cit. 111
- 112.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 113.- Pierre, José. Op. cit. p.111
- 114.- Dr. Atl. Archivo personal.
- 115.- Tibol, Raquel. Dr. Atl, inventor ...
- 116.- Cardona Piña, Alfredo. Op. cit. p.9
- 117.- Dr. Atl. El paisaje ... p.10
- 118.- Instituto Nacional de Bellas Artes. Op. cit. p.14
- 119.- Zurián, Tomás. Estudio técnico sobre la autenticación y valuación de 54 dibujos del Dr. Atl. México /s.e./ 1978. 28p. p.11
- 120.- Ibid.

- 121.- García Jerónimo. "El Dr. Atl y el arte en México." Comunidad Ibérica (México) 2(12): 45-49. 1964. p.48
- 122.- Citada por Tíbol Raquel. "Recuento ..." p.10
- 123.- Cfr. Dr. Atl. Cuentos de todos colores. v.3 "El hombre que se quedó ciego en el espacio" y Dr. Atl. Un hombre más allá del universo.
- 124.- Zurián, Tomás. Op. cit. p.4
- 125.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952 p.153
- 126.- Zurián, Tomás. Op. cit. p.4
- 127.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952 p.150
- 128.- Ibid. p.129
- 129.- Zurián, Tomás. Op. cit. p.13
- 130.- Luna Arroyo, Antonio. 1964. Op. cit. p.46
- 131.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947. p.237
- 132.- Dr. Atl. Gentes ... p.69
- 133.- Dr. Atl. El paisaje ... p.10-14
- 134.- Dr. Atl. Gentes ... p.69-74
- 135.- Ibid. p.70-71
- 136.- Galería de Arte Mexicano. Paisajes del Dr. Atl. México /s.e./ jul. 20, 1937. 1p.
- 137.- Dr. Atl. Gentes ... 73-74
- 138.- Ibid. p.70
- 139.- Ibid.
- 140.- Fondo de la Plástica Mexicana. Op. cit. p.8
- 141.- Serrano, Luis G. La perspectiva curvilínea. Pr61. del Dr. Atl. México, Ed. Cultura, 1934. 102p. p.11
- 142.- Ibid. p.10
- 143.- Ibid. p.100
- 144.- Fernández, Justino. 1952. Op. cit. p.234
- 145.- Serrano, Luis G. Op. cit. p.101
- 146.- Rojas, Juanco, Carlos. Op. cit.
- 147.- Cardona Piña, Alfredo. Op. cit. p.8
- 148.- Nelken, Margarita. "El pintor más joven de México." Diagrama de la cultura. Suplemento dominical de Excelsior (México) 4(17,363): 1. 23 ago. 1964.

- 149.- Marx, C. y Engels, F. Escritos sobre arte. Buenos Aires, Ed. Futura, 1976. 200p. p.53
- 150.- Baigts, Juan. Op. cit.
- 151.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 152.- Dr. Atl. El paisaje. p.3
- 153.- Baigts, Juan. Op. cit.
- 154.- Instituto Nacional de Bellas Artes. Op. cit. p.12
- 155.- Fuente, Antonio de la. Op. cit.
- 156.- Fernández, Justino. 1952. Op. cit. p.229
- 157.- Baigts, Juan. Op. cit.
- 158.- Cardoza y Aragón, Luis. Op. cit. p.28
- 159.- Baigts, Juan. Op. cit.
- 160.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947. p.246
- 161.- Fernández, Justino. 1952. Op. cit. p.423
- 162.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952 p.158
- 163.- Ibid. p.145-149
- 164.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro." 1947. p.247
- 165.- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl, paisajista puro. 1952 p.224
- 166.- Fernández, Justino. 1948. Op. cit.
- 167.- Fernández, Justino. 1952. Op. cit. p.235
- 168.- Ibid. p.497
- 169.- Tibol, Raquel. Dr. Atl, inventor ...
- 170.- Gual, Enrique F. Op. cit.
- 171.- Luna Arroyo, Antonio. "El Dr. Atl, paisajista puro!" 1947 p.249
- 172.- Gual, Enrique F. Op. cit.
- 173.- Fernández, Justino. 1952. Op. cit. p.229
- 174.- Crespo de la Serna, Jorge J. "El arte del Dr. Atl." El Día. 3(777): 9. 20 ago. 1964
- 175.- Gual, Enrique F. Op. cit.
- 176.- Fernández, Justino. 1952. Op. cit. p.234
- 177.- Tibol, Raquel. "Recuento ..." p.10

C O N C L U S I O N E S

No fue nuestro propósito en esta tesis, restringir nuestra atención a lo más interesante de la biografía de Gerardo Murillo ni a lo más logrado de su producción como pintor y escritor. Aquí tratamos de alejarnos de la visión optimizante que proponen los libros de arte, que previa selección de lo más acabado e interesante de la vida y obras de un artista, lo presentan como resultado, postergando como poco significativos todos los otros datos menos brillantes. Contribuyen así al mantenimiento de la concepción mítica del arte, que sólo reconoce como propias, la esfera de la perfección y la belleza y no la de un proceso específico de producción con limitaciones y ensayos.

Algunos párrafos de esta tesis proponen ciertos aspectos y peculiaridades poco conocidos de las mejores obras de Atl, así como de sus productos menos acabados, junto con aspectos de su vida que se pudieran encomiar o no. La selección aquí efectuada, sin duda obedece a directivas, inquietudes e intereses nuestros, que quizá no sean semejantes a los de otras personas, pero que a pesar de lo subjetivo que pudieran parecer, nos han llevado al conocimiento de ciertos aspectos poco notados por la crítica y a emitir juicios quizá más cabales sobre Gerardo Murillo.

El Dr. Atl, cuentista y novelista, nos mostró en algunas de sus páginas relativamente desconocidas, un conocimiento profundo de la vida, costumbres y modo de expresión populares, tan cargados de irracionalidad, violencia y humor, que no perdieron vigor al ser transcritos por él. De tono notoriamente menor resultaron los relatos en los que el autor añade especulaciones filosóficas un poco inconexas a asuntos de la vida cotidiana, mientras

que, nos parecen de muy dudoso valor los relatos de ciencia ficción. Se podría sostener que las circunstancias nacionales favorecerían los relatos y anécdotas de carácter popular como los de ciertos cuentos y algunos pasajes de sus novelas y no así los relatos de ciencia ficción, mera imitación de literaturas extranjeras.

Dentro de sus monografías y ensayos pudimos constatar que la crítica ha mencionado con justa razón su libro sobre Las artes populares en México como la primera obra de valía que puso en relieve las artesanías mexicanas, con un acento tal vez chauvinista, explicable por la política nacionalista de algunos regímenes postrevolucionarios mexicanos.

Dentro de ese mismo marco referencial se inscribe el libro Las iglesias de México, importante, a pesar de sus exageraciones e inexactitudes, no como resultado, sino como programa que pretendió un inventario nacional de los edificios dedicados al culto en el país.

En su ensayo El paisaje virtió algunas ideas históricas y técnicas de interés al respecto, junto con magistrales reproducciones de paisajes, que le confieren un carácter único a esta pequeña obra, por su calidad tipográfica. Sucede otro tanto con el libro ¿Cómo nace y crece un volcán? el Parícutín, en el que junto a algunas ilustraciones que tratando de competir con la fotografía en cuanto documento científico no nos convencen, hay otras muy fieles que reproducen cuadros de composición y colorido excepcionales.

La crítica que prefirió pasar por alto los demás folletos y libros de divulgación, en definitiva nos parece más inteligente de aquella que trató de recuperarlos infructuosamente, pues carecen de interés y presumiblemente de rigor científico.

Las ideas y la actuación política de Gerardo Murillo, vistas con detenimiento, nos prestan elementos de argumentación suficiente para rechazar como totalmente infundadas las apreciaciones de varios autores en el sentido de un supuesto radicalismo, anarquismo y revolucionarismo del Dr. Atl.

Los inequívocos documentos analizados no pueden dejar lugar a dudas, Gerardo Murillo escribió e intervino en la política nacional con una orientación netamente conservadora, aunque antes de 1920 dicha orientación no aparecía tan obvia, pero se fue acentuando con el pasar del tiempo, llegando a lamentables expresiones de racismo, fascismo, anticomunismo, basadas simplemente en prejuicios nunca demostrados.

Una consecuencia de la base ideológica fundamentalmente conservadora de Atl, fue el hecho de que esa aparente curva de radicalismo nunca haya llegado más allá de cierto liberalismo de tipo paternalista respecto del movimiento obrero.

Con su actuación y sus escritos, Atl supuestamente trató de tomar partido personal y pretendió no obedecer a ninguna consigna. Nosotros podemos afirmar claramente que su participación política no fue desaprovechada por los intereses de la derecha mexicana y que su prestigio sirvió muy a su pesar, a una ideología conservadora que ya mucho tiempo antes le había impuesto sus propios límites.

Después de lo visto, quisiéramos esperar que el Estado, supuestamente revolucionario que preside al país, no se sirva ya de la mítica figura revolucionaria del Dr. Atl en sus maniobras políticas.

Dentro de la producción plástica de Gerardo Murillo nosotros tenemos que distinguir necesariamente las obras de valía por la monumentalidad de la composición y espléndido colorido, de las

meras repeticiones. Como en los casos de artistas prolíficos y de desigual producción, hay en torno a Atl intereses económicos y de prestigio mezclados en las maniobras tendientes a mantener bajo un halo mitificante la totalidad de su producción, vedando todo intento de diferenciación. Nosotros llegamos a darnos cuenta que no todos los dibujos y pinturas son de la misma calidad en el manejo de tonos, en la composición y en la técnica, y que aún dentro de los cuadros justamente célebres, se pueden establecer distinciones. Aprovechándose del número considerable de pinturas y dibujos de Atl se ha sabido de la producción de falsas obras, por lo cual es muy prudente actuar con cautela en las atribuciones y certificaciones.

Nos resultó muy exagerada la afirmación de la supuesta actuación revolucionaria de Gerardo Murillo en el campo de la pintura. Aquí igualmente se impuso el establecimiento de una cierta trayectoria. Si para la situación estática de las artes durante el porfiriato, su entusiasmo innovador y sus búsquedas técnicas parecían demasiado radicales, vemos que en el devenir de la pintura de México, más tarde sus ideas no pudieron más ser consideradas como abiertas al cambio, sino que fueron un inequívoco rechazo de toda nueva búsqueda expresiva. Pretendió, después de sus dos primeros regresos de Europa, personalizar la revolución pictórica, aunque su actuación, importante como antecedente del muralismo, no haya aceptado identificarse con él, y no haya ido más allá de él, pues encontramos abundantes citas de Atl en que de modo inequívoco rechazó los nuevos derroteros de la pintura contemporánea.

En el fondo, su formación académica del siglo XIX y los contactos con la Europa decadentista-simbolista, no fueron un antecedente suficientemente sólido como para que aceptara no sólo el cubismo sino toda la pintura no figurativa.

El conocimiento de sus escritos críticos sobre pintura desvanecen su aureola revolucionaria y permiten una justa valoración de su obra y actuación dentro de la plástica mexicana del siglo XX.

Por todo lo anteriormente expuesto, esperamos que el presente análisis sea útil para un mayor conocimiento de la vida y obra de Gerardo Murillo, y que dicho conocimiento no obste a una mejor apreciación y fruición de su legado. Él buscó diversos modos de expresión para comunicar, se especializó en la grandiosidad y en el color de sus paisajes, por medio de los cuales su anhelo de expresar y de comunicar perviven todavía y pueden llegar a provocar algún estado emocional en el espectador, semejante a los que él mismo experimentó en su inquieta y atractiva existencia.