

SEÑALES EN LOS MUROS

POR: JOSÉ CHÁVEZ MORADO

Las pretensiones de este discurso, sin ser grandes, temo que sean mayores a mi intelecto y a mi educación. Penetro en el torrentoso caudal de nuestra cultura plástica, enfatizando las expresiones hechas sobre los muros, aunque para ello a veces salga a contemplar otras formas de menor escala, que por su mismo origen, están vinculadas de alguna manera con las monumentales.

Por no ser investigador sino actor, no apoyo mis palabras en citas de autores que seguramente las dorarían y les darían legitimidad; tales estudios trabarían tal vez mis pensamientos; me arriesgo a usar sólo mis observaciones y mis experiencias; en cuanto a la composición y estilo de este texto, lo encuentro atropellado e inconexo, por lo que pido disculpas.

De las primeras manifestaciones del arte rupestre en Europa, África, Asia y nuestro continente, todos sabemos que estas pinturas o *graffiti*, son las más antiguas expresiones de los grupos cazadores con asentamiento en sitios, en donde fueron dejando huellas de su existencia, algunas de manera comprensible obras de gran belleza, aún para nosotros; otras son de contenido hermético, que los antropólogos han procurado descifrar; lo evidente es que para aquellos pueblos el término y sentido del arte no existía, pero sí tenían conciencia de la supervivencia.

Para un practicante contemporáneo de las artes pictóricas o gráficas, lo que maravilla es ver, aparte de la expresividad y dinámica de las figuras zoomorfas y antropomorfas, la geometrización simbolista del *graffiti* y las pinturas, con que prácticamente tatuaron acantilados y cuevas los pobladores de esas lejanas épocas.

Para nosotros el círculo, el triángulo, las paralelas rectas o curvas y otras formas, son nuestro lenguaje común y nos olvidamos que estos elementos fueron descubiertos y dominados por el hombre primitivo a partir de sus observaciones de la naturaleza: del sol, de la montaña, del río, de todo lo que quería conquistar o de lo que debía protegerse. Así se inició la medición de la tierra y el asombro humano ante su fuerza y belleza.

Con el desarrollo de la agricultura y el crecimiento de asentamientos construidos por los cultivadores para cuidar sus sembradíos, se abandonan cuevas y otros refugios donde había superficies adecuadas para decorar y, en cambio, la cerámica, la cestería y la arquitectura, desarrollan formas que aún perduran en regiones remotas e incomunicadas de nuestro país, como evidencia de las desigualdades socioeconómicas que habremos de superar sin destruir las culturas regionales; la decoración pictórica o gráfica se hace sobre la cerámica, y, aunque este asunto no parece ser de la incumbencia del presente texto, no puedo ignorarlo, pues admiro estas creaciones artesanales del pasado y del presente, y las considero inspiradoras de artes más sofisticadas.

En la época teocrática, la construcción adquiere monumentalidad y solemnidad en los conjuntos dedicados al culto; la sociedad piramidal, donde el sacerdote caudillo ocupa la cumbre, dedica grandes esfuerzos a las guerras de conquista y a la erección de monumentos, en donde se celebran actos propiciatorios para las finalidades de dominio, algunos de estos de carácter decorativo, tanto pictóricos como escultóricos. En Mesoamérica la exuberancia de estas manifestaciones es vegetativa: cubre las formas de la arquitectura, les da colores y ritmos que los enriquecen como hace la primavera en el campo y cuando el invierno llega a la vida de una dinastía, la que le sucede cubre o

destruye la estructura anterior, para hacer la suya más grande y más bella, con el uso de la coloración y el volumen.

Nuestra historia del arte prehispánico la vamos conociendo, calando dentro de las pirámides y así leemos en sus estratos, cronologías, genealogías, teogonías, y también los estilos que fueron evolucionando en la pintura y en la escultura, según las razones que el poder político teocrático imponía a los artistas, los que probablemente pertenecían al círculo cerrado del sacerdocio, por lo que poseían los misterios cósmicos y los pintaban para la veneración y sumisión del pueblo.

Esos motivos que se pintaron sobre grandes superficies arquitectónicas, también se usaron para decorar urnas y vasijas cerámicas y, tanto en lo monumental como en lo pequeño, lo dominante no es figurativo, sino geométrico simbólico, expresado por el uso de elementos rítmicos, que no podríamos calificar de abstractos; sin embargo, en la cultura maya se produjeron extraordinarias obras pictóricas, murales y ornamentales de cerámica, en las que la figura humana fue captada con maestría en su conocimiento anatómico, dentro del gran estilo que distingue a esa cultura.

Casi resulta innecesario decir que en la época clásica mesoamericana los pintores eran varones y esto, que en lo monumental no demerita e incluso engrandece, en la cerámica marca el empobrecimiento de la forma, la que queda dominada por la pictografía. En la cerámica de Chupícuaro, que yo conozco bien, la primera época es notable por la invención formal y su relación con los órganos de la fertilidad femeninos, más que los masculinos, y también en frutos y animales; se identifica esta cerámica con la mujer que se supone la modelo; mas después se produce una evolución, en la que la geometría pictórica cubre y embellece por sí misma toda la pieza, la que es sólo el soporte, y renuncia por ello a la elocuencia volumétrica; no podría asegurar que este fenómeno marca el paso del matriarcado al patriarcado, pero da mucho que pensar al respecto.

Cuando llegan a este continente los conquistadores europeos, la gran cultura azteca los horrorizó por su fuerza y expresividad, lo que debemos admitir como lógico, porque a pesar de que en la religión católica mediterránea la sangre baña el cuerpo azotado de los Cristos y escurre al cáliz de la eucaristía, la distancia cultural entre los invasores y los invadidos era (para hablar sólo de arte) enorme, e incluso hoy, si reconstruimos mentalmente el interior del gran Cu, en donde estuvo Coatlicue y nuestros sentidos recibieran color, olor y forma, creo que sentiríamos el terror, la fuerza sobrenatural que ese gran arte buscaba producir; por fortuna para la posteridad, los escultores de aquella época tallaron sus obras en piedra basáltica (gran proeza, en cualquier tiempo, más; aún entonces cuando se tenían instrumento de talla líticos, no metálicos), por esos resistieron el furor de la destrucción o el entierro y pudieron salir de nuevo a la luz, sólo con la pérdida de su policromía.

La conquista de Mesoamérica, y especialmente de Anáhuac y su joya Tenochtitlán, representó para la cultura nativa un dramático derrumbe, cuya mejor descripción la hicieron los vencidos, con dolidos y bellos poemas; las grandes construcciones fueron arrasadas, empleando mano indígena, quedando para la posteridad ruinas como raigones de molares, que hoy podemos ver en donde se levantaba el Templo Mayor. No tomó mucho tiempo para que por la recia voluntad del conquistador, pueblos enteros se pusieran a cargar piedras caídas de la demolición y se les fuera juntando como rompecabezas incompletos para levantar casas, fuertes, iglesias y palacios toscos, bajos, inhóspitos, despojados de belleza, sólo propios para la soldadesca española.

Las órdenes religiosas que vinieron a completar la labor del conquistador, necesitaron de la arquitectura y la imaginería para la catequización de los pueblos; para ello empezaron una bella tarea, que fue la de ornamentar con murales pintados y con relieves sus iglesias fortalezas y claustros; de nuevo la flor del color y el diseño brotó entre las piedras y el indígena bailó y cantó frente a esos motivos piadosos que a él, tal vez, le seguían recordando sus teules antiguos; primero se le prohibió pintar del natural, más tarde participó copiando modelos importados, generalmente estampas grabadas y, a pesar de la vigilancia, en frescos como los de Ixmiquilpan pudo introducir entre la hojarasca

renacentista, su peculiar figuración y simbología. El sometido logra meter su verbo en el canto de lenguaje impuesto.

Esa arquitectura religiosa del siglo XVI que aún nos queda, me impresiona en su reciedumbre y su impureza; en ella se mezclan en fraternal abrazo, el mudéjar, el románico y el gótico; en ella también se siente el paso del monje caminante, que cruzaba el mapa, de California a Centroamérica, e iba presuroso persiguiendo al diablo, rompiendo ídolos y rezando rosarios; también nos evoca a los grandes obispos humanistas: Vasco de Quiroga y Bartolomé de las Casas, fundadores de pueblos, defensores de indios, padres, tatas venerados y venerables.

Los siglos XVII y XVIII en la Nueva España vieron épocas de gran riqueza y boato, producto de la explotación de minas de plata y oro, creándose por ello una espumosa y almidonada aristocracia peninsular y criolla, que levanto a más de recios cascos de haciendas mineras y agrícolas, esplendorosas mansiones e iglesias que fueron espejo de su arrogancia; florecieron para ello la piedra y la madera policromadas y bruñidas con oro, dando vida al barroco mexicano, hijo del español salomónico y churriguera, al que la mano indígena le dio vigor y carácter distintivo; las más notables creaciones de este estilo son las grandes fachadas talladas en cantera o modeladas con argamasa y los retablos policromos de las catedrales y aún de iglesias menores; la exuberancia de estas obras creó de nuevo, como en las pirámides y templos, la belleza vegetal selvática, grata a nuestra sensibilidad y cultura.

La pintura también produjo grandes telas, más no adquirió la monumentalidad ni la originalidad de la obra integrada de que hablé; no son aún americanas, son coloniales.

Dentro de ese caldo de oro del barroco se agitaban grandes contradicciones sociales, las de una sociedad de injusticia extrema con grandes desniveles, inherentes entre colonia y metrópoli: la extracción sin retribución de todos los bienes producidos, más otros conflictos interiores entre españoles y criollos, y entre todas las castas que formaban la estructura social, que se asemejaba a un estípite cuya base estrecha y débil podía desplomar su carga si la sacudían sismos. Los primeros los provocaron la dinastía de los Borbones cuando decidieron explotar sus colonias con mayor técnica burocrática, creando estancos, impuestos y gabelas impopulares, que originaron rebeldías en ciudades y pueblos, cuyas medidas los empobrecían encareciéndoles la vida; la expulsión de los jesuitas, élite intelectual, temida por su avanzada concepción de las relaciones sociales, conmovió igualmente el efímero equilibrio, al que le abrió más las grietas el Racionalismo que venía con Vientos de Francia.

La guerra de insurgencia estalló y puso la mesa con las patas para arriba y, al final, le dio a los criollos (caudillos valientes y sacrificados) todo el poder, lo que fue motivo de grandes luchas entre ellos; el pueblo indio y mestizo siguió en el fondo del hoyo, sirviendo de bestias de carga y carne de cañón, al margen de leyes y decretos liberadores.

Con el Racionalismo llegó el estilo neoclásico a México en la Colonia y lo heredó el régimen de la Independencia el que, queriendo borrar las malas causas, destruyó los buenos efectos; como leñadores, los arquitectos y escultores neoclásicos talaron bosques de estípites barrocos, con furia iconoclasta le quemaron las barbas al Padre Eterno, y a todas las figuras de mártires y de vírgenes las mandaron a pudrirse en los rincones de las sacristías; substituyeron el bello exceso barroco con el frío orden sepulcral de los tímpanos y columnas desnudas de ornamentación; si acaso un resplandor y unos filos dorados, guiñan a veces un ojo; quedó un nombre ilustre: Tolsá y el de un guerrillero: Tresguerras, asolador del Bajío.

Como acta de defunción suena lo dicho, más si bien es cierto que hubo una fatal demolición y decadencia en el sector monumental, en la obra íntima, pintura sobre todo, reapareció la vida; el mexicano del pueblo salió del anonimato en que lo tenía el arte colonial, para el que sólo los pálidos europeos o criollos eran dignos de ser inmortalizados en sus efigies pintadas.

El hombre moreno retomó colores y pinceles y empezó el autorretrato comunal más auténtico y profundo de su historia; ya no como tlacuilo, tampoco como europeo; su pintura fue mestiza, virginal, limpia, sin afeites y sin retórica; los Bustos, Herrera, Estrada, Arrieta y muchos trabajaron para atender la demanda de su comunidad, como si hicieran pan el producto era consumido, comulgado, llevado a los hogares, no a los salones palaciegos; fue el verdadero arte de la independencia, el mejor punto de ella y también de la Reforma.

Correspondiendo a las clases altas, también se hace una pintura que la retrata en sus galas, hecha con buena factura académica, que vuelve sus ojos a los originales europeos, nuevamente coloniales culturalmente. Hay algunos intentos de pintura monumental en plafones y cúpulas, ayunos de verdadero contenido, efectistas y retóricos.

El Porfirismo es la continuación de esa condición clasista, ausentista, salvo en los últimos años, cuando aparecen ciertas inquietudes en cuadros grandes, con temas de la historia de México: de héroes de la Independencia y del pasado prehispánico y colonial, intentos lastrados por una visión europeizante y una técnica fría. Cuando se planean grandes edificios como el Teatro Nacional o el Palacio Postal, donde se incorporan las artes plásticas, se contratan los servicios de europeos.

El gran José María Velasco sobresale en toda esta época, pintor cumbre del paisajismo, maestro cuya influencia aún perdura.

La fotografía cobra auge, y substituye a la pintura popular del siglo XIX; los fotógrafos también ocupan distintos escalones, los hay para la élite y los hay para las clases media y baja. Los archivos de ambos son de gran importancia documental, dignos de rescate y estudio, sobresaliendo algunos por el talento y la postura social de los fotógrafos ante los personajes y escenas que captaron. A Romualdo García, retratista del pueblo guanajuatense, me tocó descubrirlo y exhibirlo en la Alhóndiga; Ismael Casasola, con sus fotografías fijas, y el ingeniero Salvador Toscano, con un cinematógrafo pionero, rescataron para la Historia, episodios del drama de la Revolución Mexicana.

A esa larga época de extranjerización cultural y social que fue el Porfirismo, con las excepciones que he mencionado, le faltaba un sol que diera luz al aplastado paisaje cultural, el que por fortuna existió encarnado en un hombre que diariamente lanzaba como volcán hojas impresas a la calle con grabados acompañados de textos acerca de acontecimientos e inventos que escribía don Antonio Vanegas Arroyo; el nombre de este personaje y el valor artístico de su obra fue rescatado posteriormente; cuando sus huesos, perdidos en la fosa común, ya no existían.

Don José Guadalupe Posada, aguascalentense de origen, le dio a la Ciudad de México su mejor fruto; cronista de la urbe, estaba comprometido con todo lo que en las calles y domicilios palaciegos o humildes acontecía, e incluso en las iglesias; no fue un frío y objetivo testigo; como hijo del pueblo, bebió del mismo vaso y murió en el mismo lecho común de la gente. Con los limitados elementos técnicos de que aparentemente dispone un grabador, produjo un mundo en el que más de alguna prosaica realidad adquirió aliento mágico; sus personajes humanos, convivieron con otros de la fantasía: demonios, ángeles y calaveras, más terremotos, incendios y revoluciones; detrás de su mesa de trabajo vio pasar la vida diaria y los grandes acontecimientos políticos, hasta llegar a la Revolución; él no supo que también era observado y que creó alumnos, algunos geniales, como Orozco, quien en su *Autobiografía* comenta sobre su experiencia adolescente: ante el ejemplo de Don Guadalupe.

Así, el trabajo del creador de obras de pequeño formato influyó en las monumentales de algunos de los que iniciaron en 1921 el gran Muralismo mexicano. Orozco, y también Diego, abrevaron en varias fuentes, y una de ellas, fue Posada.

He llegado a una cúspide, siguiendo este mal hilado relato, a un parteaguas: el gran movimiento mural mexicano; se puede decir ahora: antes o después del Muralismo. Su marca es tan profunda, que aún la crónica indiferencia de los historiadores arte fue vendida y se le ha incluido definitivamente en las páginas del arte mundial.

Existen, a pesar de todo, impugnadores del Muralismo; aún hoy algún gran artista y otro gran escritor, obcecadamente satanizan a los muralistas, los han presentado a los pintores jóvenes como el abismo que hay que evitar, foco de contaminación que hay que cegar. ¿Por qué? ¿Por que fue armada una gran cruzada, no sólo contra el muralismo mexicano, sino contra la pintura figurativa? ¿Por que la Unión Panamericana de Washington, mas Conocida como el Ministerio de las Colonias, lanzó a José Gómez Sicre a giras por la América Latina para combatir los brotes del virus muralista, que habían aparecido en algunos países del sur?

Por razones políticas de dominio del imperialismo americano, porque la pintura mexicana y especialmente la mural, significaban un acto de afirmación, de liberación; fue y sigue siendo ejemplo de cómo los países pueden sumar las herencias propias y las ajenas, como aquí en México, donde se fundieron las del Renacimiento italiano, las de la Escuela de París, con el arte prehispánico, al calor de un humanismo revolucionario y, debido al gran talento de los pintores, este producto, síntesis de tan opuestos contribuyentes, fue un arte nacional, vocero de liberación cultural y social, cuya voz se escuchó por todo el continente americano, así en los Estados Unidos del Norte, como en Centroamérica y en Sudamérica.

Nos preguntamos, ¿fueron acaso los utópicos paraísos socialistas que pintó Diego, la causa de la furia imperialista?, ¿o la ferocidad crítica de Orozco en sus murales?, ¿las declamaciones y gigantescas figuras de Siqueiros? No, fue algo básico y esencial lo que originó el sacudimiento telúrico que alarmó a los observadores del Centro de Control Imperialista; he aquí el arte en el cual el personaje, el héroe, triunfante o victimizado, es un hombre común, ya sea indio, mestizo o blanco, que sale a la mitad del foro y crece ante y dentro de la piel del pueblo y lo hace sentir grande y bello, le da confianza en su destino, lo empareja con quienes siempre se le presentaron como seres superiores por su origen. Ese es un arte subversivo, independientemente de sus relatos políticos. Hay que detenerlo. Hay que pararlo.

Esa es la historia de una gran proeza y también el origen de la campaña de lavado de cerebros que se organizó internacionalmente, para hacer creer que todo se reducía a demagogia y pintoresquismo, formas vulgares que había que superar, recurriendo a los buenos ejemplos que por fortuna surgían aún de los veneros nunca agotados en las metrópolis y no como se llegó a suponer, de un pobre país subdesarrollado.

Yo leí en ese gran libro sin forros siempre abierto del Muralismo; fue mi salón de clases, el mejor que pudo existir; ningún maestro de los que tuve en mis cortas e irregulares clases, pudo inquietarme como los murales de la Preparatoria y del edificio de Educación Pública y desde entonces aspiré a prolongar, en la medida de mi coraje y talento, la zaga del Muralismo. De eso hablaré después.

En nuestro régimen presidencialista terminó la época de los presidentes generales y empezó la de los licenciados, más duchos en leyes y subterfugios, gentes de más flexible trato con los empresarios y banqueros de la nueva burguesía. El Presidente Alemán, con su carismática sonrisa y sus compañeros de banca, aplicaron todo su talento y maña para echar por tierra avances constitucionales agrario y todo lo que les estorbaba para dar impulso a la capitalización desenfrenada y selectiva, abriendo paso a la era desarrollista, que hoy vemos rota por la crisis mundial y sus desequilibrados métodos nacionales de especulación, corrupción y lucro.

Tal régimen fue, sin embargo, sensible a temas de alta cultura y escuchó a buenos promotores; el primer homenaje que Alemán, aún candidato a Presidente ofrece es a Carlos Chávez, y ya electo crea, bajo el mando del músico, el Instituto Nacional de Bellas Artes, que tiene en ese período gran esplendor, por el buen equipo dirigente y por su amplio respaldo presupuestal; fue el sexenio del rescate de la pintura olvidada del siglo XIX: los Estradas y Bustos pasaron a los museos estatales.

Otro Carlos, el arquitecto Lazo, se encarga de la gerencia de construcción de la Ciudad Universitaria en el Pedregal de San Ángel; hombre joven, inteligente y ambicioso, tiene grandes colaboradores, uno de los más eficientes, el ingeniero Luis Bracamontes; entre

los equipos de arquitectos, quienes diseñaron los edificios de escuelas y facultades, hubo muy opuestas posiciones de simpatía o rechazo a la participación de los artistas mexicanos en la obra de decoración en sus edificios; algunos, funcionalistas cerrados, no la admitieron, otros sí. Carlos Lazo la auspició, con su sensibilidad de político, quiso encarnar el papel que Vasconcelos tuvo como impulsor de la primera generación de muralistas; su intervención, aparentemente suave, contenía la censura política del régimen en materia de libertad de expresión, decía: “pinten todo lo afirmativo, no lo negativo”, no se admitía la crítica social en las obras.

A esta gran empresa me tocó concurrir, colaborando con mi amigo el arquitecto Raúl Cacho, con quien había hecho estudios en su taller sobre la interrelación de la pintura en edificios de la época, lo que llamamos de “integración plástica”, de la cual se volvió campeón.

Antes de nosotros, los que fuimos invitados a la Ciudad Universitaria, Orozco, con Mario Pani, había hecho una decoración exterior en la Escuela Normal y ahí dejó una solución, que no fuimos a estudiar como debimos y llegamos, tanto los veteranos como los nuevos, con grandes desajustes de conceptos entre obra pictórica y arquitectónica, relación novedosa por ser la primera vez que teníamos que pigmentar y texturar en el exterior, en volúmenes arquitectónicos muchas veces reacios a recibir el tratamiento de una plástica pictórica que no acomodaba todavía sus medios a la función encomendada.

En mi caso, la inexperiencia me impidió reconocer los límites y posibilidades que tiene la superficie de un volumen arquitectónico y caí, en el mosaico del auditorio de la Ex-Facultad de Ciencias, en sugerencias cromáticas atmosféricas; ahora puedo ver que no era sólo el frente, sino todo el cuerpo el que debió recibir el tratamiento ornamental, pero no con pintura, sino con esgrafiados cromatizados que dieran textura y color al elemento, respetando su impenetrabilidad.

De todos los que ahí trabajamos, Juan O’Gorman fue quien mejor comprendió y realizó su encargo, le sirvieron sus dos disciplinas: la de arquitecto y la de pintor; los temas que desarrolló no importan cuando uno ve el gran conjunto ornamental, pero a él le sirvieron para buscar los motivos de la composición.

Siguiendo en este texto la secuela del Muralismo, brinqué un gran trozo histórico que quiero recuperar, ya que es el del arribo de mi generación a la luz pública, como jóvenes pintores y grabadores, en una época que conmovió a México y al mundo; esta generación es la tercera cronológicamente, precedida por la de Tamayo, Lazo, Rodríguez Lozano, Mérida, Izquierdo y Castellanos, quienes tuvieron un signo de negación o duda ante los muralistas; ellos se replegaron a la intimidad de la obra de caballete, la que labraron con gusto frutal y, aunque después cuatro de ellos fueron a los muros, su discurso no fue político y su forma procedía de los cuadros que habían pintado; fueron abrumados, creo yo, por los discursos estruendosos dieguino y siqueiriano, que no coincidían con los hechos de los gobiernos de Obregón y Calles.

Nuestra aparición fue en los años treinta y nos recibieron grandes acontecimientos y situaciones que provenían de la gestión del Presidente de la República, General Lázaro Cárdenas, con su política nacionalista de hechos, no palabras, democrática y revolucionaria, que movilizó al pueblo de todo el país en episodios nacionales que cambiaron las relaciones estructurales tanto en lo interior como en lo internacional; nos afectó también el desarrollo del fascismo y el nazismo en Europa y los tentáculos que de estos monstruos políticos surgieron en México (Camisas Doradas, Sinarquistas, etcétera) y nos identificamos con la República Española en su lucha contra la deslealtad de los falangistas y militares que encabezó Franco y respaldaron Alemania e Italia; en guerra de invasión que sirvió de campo de prueba para la grande, la Guerra Mundial, que destrozó pueblos, ciudades, hombres, mujeres y niños por millones y que concluyó (aparentemente) con la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki,

En esa atmósfera de grandes conflictos sociales y culturales, nuestra gestión artística y ciudadana fue política, nacida no sólo de la razón, sino también de los sentimientos y la pasión; los murales, que tanto ambicionábamos emprender, sólo casualmente se nos

ofrecieron y cuando los hicimos, como en mi caso, en 1936, fui acompañarlo por Feliciano Peña y Francisco Gutiérrez a pintarlos en Jalapa, donde cada cual tomó su lugar en la ex-Escuela Normal, para expresar nuestra reacción ante los sucesos de la época; no podíamos evadir la actitud social, ni siquiera Gutiérrez, quien siempre se escapaba, por su sordera y su introspección en un delicado mundo íntimo.

El producto más notable de nuestras actividades artístico políticas fue la obra efímera, en carteles y hojas volantes editadas por el Taller de Gráfica Popular, dirigido por Leopoldo Méndez; institución formadora de nuestra gráfica, laboratorio de crítica y autocrítica, motor gestador de encargos de trabajo procedentes de diversos grupos sociales: sindicales, campesinos, magisteriales, partidistas; ámbito en el que también podíamos crear todo tipo de grabados o litografías, en los que vaciábamos nuestro erotismo, el amor al paisaje, al ser humano, por su belleza física o sus características étnicas y culturales.

No se puede aceptar que esa posición política nos haya limitado y vuelto sectarios, nuestra juventud fue ancha y jovial, gozamos de ella, compartiéndola con el amor y la vigilia; nuestras obras gráficas y pictóricas, a veces eran puños, otras, caricias.

La relación entre arte y política, así también con la teología, no es fácil; se pueden producir insinceros y ofensivos productos, gesticulantes y melodramáticos si son demagógico-políticos, y dulzones y decadentes si son beatos; el militante político o el creyente religioso, si son artistas, darán solución a su relación entre arte y convicciones, cuando estas se vuelvan subjetivas y sean esencia de la realidad y no descripción fría de hechos o doctrinas.

Para atacar y desacreditar a la pintura mexicana de contenido humanista político. se le ha de etiquetar como Realismo Socialista: el arte académico al servicio de los comisarios, que ha aplastado con su formalismo y el culto a personalidad del líder a varias generaciones de artistas, lo que nunca ha sucedido en México.

Retomando al tema central de este discurso, la obra monumental, que he podido experimentar en múltiples formas y ocasiones. deberá limitarme a lo general y no a lo particular; procuraré extraer de mi experiencia lo esencial, no lo anecdótico.

Parto de considerar la evolución social del país, que se muestra en todos sus aspectos: culturales, económicos y técnicos, los que cambiaron para la profesión del artista que decora edificios, las relaciones de producción que existían durante la primera etapa de la pintura al fresco en interiores. Esta gran época adoptó y evolucionó las tradicionales experiencias del Renacimiento italiano, dándoles originalidad, con la carga expresiva de la cultura mexicana de este siglo; su grandeza no es resultado de altas inversiones económicas; es, sí, del gran talento de sus creadores.

En la segunda mitad de este siglo, el régimen gubernamental centralista, ante el aparente crecimiento, emprende algunas grandes obras cuya necesidad es real, aunque la gran masa marginada de la sociedad las critica por un tiempo y llega a aceptarlas más tarde, cuando le son de utilidad y disfrute, así ha acontecido con los conjuntos de la Ciudad Universitaria, Centro Médico Nacional, Museo de Antropología o Cámara de Diputados; todos ellos han cumplido no sólo su programa funcional, sino también han dado a la sociedad elevación en su autoestima, que no es poco, si recordamos que por muchos años y siglos, los mexicanos siempre han vuelto los ojos hacia Europa y Estados Unidos, buscando la grandeza urbana, arquitectónica o artística, actitud de sumisión que, aunque aún perdura, puede ser discutida con ventaja, ya no sólo con base en el pasado artístico prehispánico, sino también con las obras modernas.

Estas obras magnas requieren de la colaboración del artista que participe, con su profesión, en el conjunto de la construcción; este colaborador debe estar abierto, receptivo, imaginativo, capaz de evolucionar según la obra se lo exija, ser parte de un equipo y responder a las demandas técnicas y las sociales; todas estas características anulan el individualismo extremo del creador solitario, pero no debe perder su personalidad en el conjunto.

Una preocupación constante del artista de proyección pública, es, inevitablemente, la relación de su obra con el pueblo; a éste no se le debe ignorar, pues hay el riesgo que el mensaje implícito en la forma no llegue, no interese al receptor. La soberbia elitista desdén esta conexión y se yergue solitaria en su abandono; buscar el diálogo de obra y público no debe llevar tampoco a didactismos pedestres, con el equivoco supuesto de que el pueblo es safo, el dilema se resuelve respetando la inteligencia de las personas, que aunque no hayan recibido educación apropiada tienen sensibilidad e intelecto.

En cuanto a las demandas físicas, la tecnología contemporánea ofrece múltiples soluciones para la integración plástica a la arquitectura y al espacio exterior, no sólo pictóricas, sino también volumétricas; la multiplicidad que se ofrece, exige una cautelosa selección que tome en cuenta durabilidad, calidad y costos; hay veces que el artista, engolosinado por novedades técnicas, puede olvidar las relaciones que la realidad le impone, pero ésta se encarga de recordárselo. En México, nuestras tradiciones artesanales tienen amplias posibilidades para crear con ellas obras bellas de carácter permanente en la arquitectura; la talla de piedra, la cerámica, el textil, el vidrio, la fundición de metales, pueden florecer con novedad y frescura si se usan con el diseño apropiado para cada situación.

De todas sus creaciones, el hombre tiene una mayor: su propio cultivo, prepararse para servir a su comunidad. En esta época de mercantilismo exacerbado, cuando los artistas buscan logros inmediatos, económicos y de posición, en la sociedad, es bueno recordar antes de que se olvide, las penurias, los sacrificios de los grandes creadores en nuestra reciente historia de las artes mexicanas: Diego, en su pobre y a la vez fructífera vida en Montparnasse; Orozco, gran pintor, ganándose el pan como caricaturista y dibujando todos los días a sus modelos de prostíbulos. Silvestre Revueltas, genial compositor y violinista, enfermo crónico, mal viviendo de un pequeño sueldo oficial; la juventud de Rufino Tamayo es igualmente ejemplar por su recia vocación en épocas de precaria economía personal, y así la mayoría, todos tuvimos que entregar tiempo a la docencia para poder subsistir y crear nuestra obra.

Por eso no quiero terminar sin dedicar unas palabras para recordar a quienes me dieron su ejemplo y su apoyo: recuerdo a Francisco Díaz de León, mi maestro de grabado, pulcro varón, solemne y también buen rascador de guitarra y cantor, a Leopoldo Méndez, hombre de intensa personalidad de profeta, al buen hombre Pablo O'Higgins, el único gringo a la altura del arte mexicano y a mi entrañable amigo Feliciano Peña, silaoense como yo, que se ganó el título de paisajista del Valle de México, pintor de espíritu tranquilo y bondadoso; todos ellos se han ido, pero han dejado buena huella de sus vidas.

Mi vida ha sido como las de tantos hombres, de aciertos y errores, hubo, sin embargo, un encuentro afortunado que le dio sentido: el de Olga, mi esposa y compañera de profesión, unidos hemos marchado auxiliándonos, formándonos, dándonos críticas sin malicia y, sobre todo, amor. A Olga dedico estas palabras.

POR: JOSÉ CHÁVEZ MORADO

27 de Junio de 1985