

# MI PASO POR LA XILOGRAFÍA

DE LA UTILIZACIÓN DE HERRAMIENTAS TRADICIONALES AL USO DE APARATOS AUTOMOTIVOS Y ELÉCTRICOS

POR: ADOLFO MEXIAC

Me sorprendió el haber sido invitado a pertenecer a esta Academia, pues sé bien que hay muchos creadores en México que tienen los méritos sobrados para pertenecer a ella. Y también sé que algunos de los creadores plásticos estamos vetados por algunas de las direcciones burocráticas de la cultura de nuestro país; todo ello seguramente en juicios oscuros y en ausencia, pero con efectos muy reales.

No es el caso de esta Academia que está integrada por creadores de distintas disciplinas con diferentes criterios y donde conviven con conceptos del arte en apariencia opuestos, pero que en conjunto son la misma síntesis de lo que en estas especialidades produce el hombre.

Les agradezco a todos los académicos la distinción de que he sido objeto, lo que me llena de estímulo, y sé que de alguna manera se reflejará en la obra que produzca en adelante.

Mi llegada a esta Academia, desgraciadamente, es por la ausencia de mi compañero Francisco Moreno Capdevilla con el que tuve muchas y buenas experiencias personales, esto me llena de tristeza porque la obra que estaría produciendo nos hace mucha falta. ¡Te saludo Paco!

Pero quiero pasar a otra página, también de recuerdos y tal vez de justificaciones, pues muchas veces mi timidez se confunde con orgullo y es que mi encuentro con el mundo urbano fue tardío; ya había cumplido diez años, cuando llegué a Morelia, hasta entonces sólo había tenido contacto con la naturaleza y con muy poca gente.

Ahora ya se han olvidado los tiempos oscuros y de intolerancia que se vivían en pueblos y rancherías de esa época; pues muchos de esos profesores que se atrevían a impartir clases fueron hostigados, asesinados o desorejados; y la mayor parte de los niños de los ranchos nos quedábamos sin ninguna educación, y sí llenos de intolerancias.

Mi llegada a Morelia junto con mi hermana Sonia, coincidió con la de los niños de la escuela México-España. Era 1938 y las escuelas de la ciudad hervían en actividad, había movimiento y competencia, se estudiaba en dos turnos y para cubrir un solo año se nos enseñaba además de las materias teóricas: carpintería, alfarería, imprenta y otras actividades manuales en la primaria, así como música; también se nos incorporaba a grupos corales, pues Morelia tiene tradición musical.

Cursaba el último año de primaria cuando tuve conocimiento de la escuela de Bellas Artes, que dependía de la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, ahí me inicié en la pintura, continué durante la secundaria y seguí asistiendo a clases durante dos años más.

Convencido de que ya nunca podría volver a ser un buen campesino, ni quería serlo, y de que Morelia era una ciudad con poco movimiento artístico, decidí trasladarme a México a fines de los años cuarenta, así podría trabajar y estudiar. Primero ingrese a San Carlos y después a la Esmeralda, tomé clases aisladas, todo el tiempo lo dirigí a la pintura y al dibujo, pues el grabado en ninguna de las escuelas existía como carrera. La

ciudad de México constantemente estaba tapizada con grabados que producían en el Taller de Gráfica Popular, su presencia se sentía.

Empezaba el segundo medio siglo cuando me invitó Nacho Aguirre a que lo ayudara en un mural al fresco que realizaba en Santa María Atarasquillo, Estado de México, junto con Pablo O'Higgins, quien también pintaba otro mural; ahí me asignó un salón e hice algunas decoraciones con pintura de Politec.

Después de esa experiencia, Nacho y Pablo me invitaron para que fuera a trabajar al Taller de Gráfica Popular y ahí me inicié haciendo algunas litografías con la ayuda técnica de uno de los litógrafos más capaces e inquietos: José Sánchez; él inició la mixografía, técnica que después negociantes y personajes se apropiaron.

Cuando me incorporé al Taller de Gráfica Popular no tenía ninguna experiencia en el grabado, por lo que empecé haciendo litografía, consistente en dibujar sobre una piedra, y todo el proceso técnico lo hacía José Sánchez. Después de varios meses de estar en estas condiciones alguno de sus miembros, tal vez Mariana Yampolsky, se acercó a mí para invitarme a pertenecer formalmente al grupo; desde luego acepté.

Ya en los trabajos que como grupo realizábamos, conocí compañeros con una formación muy sólida, entre ellos Alberto Beltrán, Raúl Anguiano, Arturo García Bustos y desde luego el motor principal del Taller, Leopoldo Méndez, y a varios compañeros más.

Mi estancia en el Taller de Gráfica Popular se prolongó nueve años y el contacto con los compañeros y maestros fue parte de mi formación más sólida en el grabado, pero también influyó en la forma de abordar muchos de los problemas sociales del país.

Como sabía que no tenía una formación de grabador y sentía la presión de los maestros, me decidí a ingresar a la Escuela de Artes del Libro que se ubicaba en la calle de Oro, y que entonces dirigía el maestro Francisco Díaz de León, grabador y tipógrafo con mucho prestigio; él impartía entre otras la materia de Historia del Arte. Extraordinario hombre como amigo y maestro.

En esa escuela también conocí a otros compañeros, todos formaban parte de la Sociedad Mexicana de Grabadores, grupo que realizaba exposiciones sin intenciones de crítica social, participé en algunas siendo alumno de la escuela.

A mediados de 1953, estudiaba, pintaba y trabajaba en actividades lejanas a los quehaceres plásticos pero donde ganaba muy buenos pesos. Ya perteneciendo al TGP, un buen día el maestro Alberto Beltrán, que había regresado de Chiapas donde colaboraba con el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán y con don Alfonso Caso, me propuso que trabajara en San Cristóbal de las Casas para hacerme cargo de la impresión de cartillas bilingües en tzetzel y tzotzil; el sueldo era como la tercera parte de lo que yo ganaba en México. No obstante, no lo pensé mucho y me fui a Chiapas.

Las cartillas se hicieron en mimeógrafo; además había una pequeña imprenta de mano y pude intercalar grabados en linóleo para que fueran profusamente ilustradas, y en otras publicaciones del mismo tipo y para los mismos grupos les agregué grabados con varias tintas. Al poco tiempo llegó un nuevo compañero: Marcelino Jiménez, también miembro del TGP, y después un instructor de *Silkscreen Process*, técnica que ni en la capital del estado de Chiapas conocían; ya con esos recursos hicimos carteles para la sección de salubridad, agricultura y educación. Como "todólogos" también elaboramos filminas con dibujos, los que nosotros mismos fotografiábamos; filminas que dibujábamos directamente en la película o esgrafiándola si el fondo era negro.

Después hacíamos recorridos por los parajes de la selva, junto con la sección de educación o salubridad, y proyectábamos esas filminas con lámparas de gasolina que rindieron magnífico resultado. Hoy ya no producen esas lámparas los países del primer mundo ¿será para que no surjan otros Chiapas?

También pintábamos grandes anuncios de más de 60 m<sup>2</sup> cada uno, para instalarlos cerca de la carretera recién inaugurada y para concientizar a los automovilistas de que estaban en una zona indígena; fungía como director de ese Centro Coordinador el profesor Ricardo Pozas.

Por esa época, 1953-55, llegó un instructor de teatro guíñol comisionado por Bellas Artes y se crearon los muñecos de acuerdo a los personajes de la región. Un indígena tzotzil fue el creador de “Petul”, personaje que tuvo gran influencia en la concientización de todos los indios, porque era voz de todos ellos, conocía su cultura; después de cada función en los parajes (en pleno día pues ya no era necesario esperar la noche para proyectar) había que dismantelar el teatro a la vista de todos, para que vieran quiénes estaban manipulando los muñecos, personas de su propia gente, y así desmitificar a los personajes.

Muchos o casi todos los textos para esas funciones fueron escritos por Rosario Castellanos, que iba con nosotros a caballo o en camión a varios parajes de la selva chiapaneca para ayudar a educar a esas comunidades dispersas; también trabajó el pintor Carlos Jurado y el teatrero Marco Antonio Montero, así como otros compañeros de distintas disciplinas, que coincidían en esos momentos en esas regiones olvidadas de México. También acontecía lo mismo en la Tarahumara, la zona cora-huichol, mixe, mixteca, o purépecha, lugares a los que por razones de trabajo pude visitar y convivir con sus gentes, aprendiendo mucho de su vida y su cultura.

Después de dos años y medio en los altos de Chiapas, sentí nostalgia de la ciudad capital y me regresé a las oficinas centrales del INI, donde continué ilustrando cartillas pero también algunas de las memorias de ese instituto que dirigía el doctor Alfonso Caso. Ahí trabajé con el doctor Carlos Solórzano y Gastón García Cantú que iniciaron para el INI la publicación de un periódico mensual, el que yo ilustré regularmente durante varios años, y se inició una serie de libros de antropología.

Ya dedicado completamente a actividades plásticas realicé una buena cantidad de grabados en el TGP. Las discusiones de trabajo que se realizaban los viernes se ponían candentes. En el taller nadie imponía ni tema, ni técnica, ni concepto para la realización cuando se hacían los trabajos colectivos, mucho menos en la obra personal. Después de esas acaloradas discusiones algunas veces salíamos a caminar por la ciudad Fanny Ravel, Alberto Beltrán, Ángel Bracho, Leopoldo Méndez, Oscar Frías, María Luisa Martín, Pablo O’Higgins y otros de los miembros; así terminábamos cenando en algún restaurante o en el “Vaso de Leche”, en San Juan de Letrán, pues el taller se encontraba en Nezahualcóyotl número nueve, arriba de las “Tres Carabelas” que siempre ponía música de fondo a nuestras juntas.

En 1958 la Escuela Nacional de Artes Plásticas, tuvo un cambio en su plan de estudios, para ello el entonces director invitó a Leopoldo Méndez a colaborar, lo que hizo en buena parte; pero cuando se trató de que impartiera la materia de grabado en relieve ya no le fue posible continuar colaborando, por los compromisos que para entonces tenía. Fue entonces que Leopoldo me invitó, y a su vez me propuso para que yo impartiera esa materia; a los dos años de dar clases se realizaron los concursos de oposición y así me quedé en la ENAP durante mucho tiempo.

Ahí enseñe y a la vez aprendí mucho, pero la dinámica de la enseñanza es muy absorbente y por momentos estuve a punto de descuidar mi propia obra. Gracias a que todavía estaba en el INI y tenía que salir a distintas partes del país donde me ligaba con indígenas y campesinos, pude diversificar mi actividad personal y seguir produciendo.

Ya en la escuela, empecé trabajando en el taller de grabado como hasta entonces lo hacía en todos los lugares donde existía la materia de grabado en relieve de madera y linóleo; se imprimían los clichés entintando la superficie y después de poner el papel, se presionaba con una superficie lisa, cuchara, piedra o metal; el trabajo además de tedioso era lento, por lo que adquirí para mi clase dos *rolles* de pruebas, que en algunas imprentas modernas se utilizaban para sacar originales de tipografía para el offset que empezaba a tener auge en México. Más tarde también adquirí una máquina para impri-

mir papel cuádruplo 0.70 por 0.95 cm, donde ya podíamos hacer obra de dimensiones mayores.

Al principio de los sesentas varias imprentas litográficas se modernizaron, como “El Buen Tono” y “Grawe”; a esta última le compré para la ENAP dos máquinas para imprimir piedras a mano, así como también más de 900 piedras de distintos tamaños; todo por un precio irrisorio. La lentitud burocrática impidió que la ENAP contara con una máquina eléctrica y piedras de dimensiones mayores, las que ya estaban contratadas con una imprenta en Guadalajara, y que algún norteamericano se llevó para California. Como compensación, unos años después adquirí, también para la escuela de Artes Plásticas, la primera máquina offset donde además de buenos catálogos se han impreso algunas revistas; la ENAP cuenta con dos o más máquinas de este tipo.

Después de mi salida del TGP en 1960 junto con otros miembros entre los que estaban Iker Larrauri y Carlos Jurado, seguí manteniendo amistad con la mayoría de sus miembros, principalmente con Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Alberto Beltrán. En 1962 Leopoldo me invitó a trabajar en el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana y me pidió investigar sobre la obra de Posada; él ya había recorrido la etapa de la estancia de Posada en Aguascalientes y Guanajuato. Primero fui a la biblioteca de Hacienda donde encontré mucho material, después a la Hemeroteca Nacional donde encontré tanto material, que hubo necesidad de gestionar y tener ahí un cubículo para controlar mejor la obra y fotografiarla. Tarea que fue dirigida por el maestro Manuel Álvarez Bravo con su equipo de fotógrafos. Antes del libro de “Posada” editado por el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, se conocía solamente lo que se pudo rescatar de la imprenta de los Vanegas Arroyo.

Con esta investigación se aumentó, en varios miles de imágenes, el conocimiento de la obra de José Guadalupe Posada; el libro reproduce algo más de novecientas obras. También en esa investigación encontré obra en la biblioteca México en varias revistas, así como en la casa de Enrique González Casanova y en la casa de una tía de Octavio Paz que vivía por el parque hundido, de donde rescaté abajo de un diván los almanques del Padre Cobos.

Los años sesenta fueron de gran movimiento en el área de la gráfica, pues en la escuela de diseño y artesanías que dirigía el maestro José Chávez Morado se estaba produciendo un grabado que rompía con lo que hasta entonces se producía en las técnicas de huecograbado; el taller lo dirigía el colombiano Silva Santa María. También la OPIC contrató a dos grabadores japoneses que nos impartieron cursos en 1964 en las técnicas del huecograbado. La ENAP no se quedó atrás, invitó a Mauricio Lasanky para dar un curso, que terminó impartiendo un alumno norteamericano, y al que asistimos profesores y alumnos a los que nos interesaba ampliar los conocimientos sobre esa técnica.

En 1964 se estaba construyendo el Museo Nacional de Antropología, bajo la dirección del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, y un buen día me llegó la invitación para que hiciera un grabado de seis metros cuadrados para la sala Purépecha, proposición que desde luego acepté. Pronto me vi involucrado en aquel magno trabajo realizando otro grabado de las mismas proporciones para la sala del noroeste y varias pequeñas pinturas para explicar la organización social, cultural y religiosa de grupos indígenas. Esos grabados, de seis metros cuadrados cada uno, fueron mi primera experiencia en grabados de gran tamaño, todavía trabajados con herramientas tradicionales.

En 1965 tuve la oportunidad de visitar China; todavía México no tenía relaciones diplomáticas pero existía el Instituto de Intercambio Cultural Chino que dirigía el economista Luis Torres Ordoñez. Estuve durante un mes y medio recorriendo todo el oriente de ese país, invitado por su gobierno; la delegación la integrábamos tres personas, un dirigente social, Miguel Ángel Velazco, un joven obrero de la FOR y yo como artista visual; juntos visitábamos todo: las fábricas, el campo, los dirigentes obreros o los obreros en sus casas, museos, ciudades, talleres de artistas y desde luego los talleres donde se reproducían las pinturas tradicionales.

Cuando vi la forma de imprimir las “pinturas” con tacos de madera, tintas de almidón y pigmentos, me di cuenta de lo sencillo que es imprimir a mano en esas mesas de trabajo. Aquí no usamos esas tintas, ni esas mesas porque este tipo de impresión está relacionada con el papel en el que se hacen las copias, que es de fibra de arroz, pero se podía adaptar la técnica; así empecé a trabajar en la ENAP, imprimiendo la madera como rompecabezas; de esta forma junté la manera china a la tradicional occidental.

Ese viaje fue para mí de gran enseñanza, sobre todo por tantas similitudes que encontré con los habitantes de nuestras zonas indígenas; también por las formas de uso y plásticas que existen en sus museos y los paralelismos con las estelas, escultura y cerámica prehispánicas.

Los años de 1966-67 fueron años de experimentación en el grabado.

Pero corría 1968 y todos los planes cambiaron; huelga prolongada de estudiantes, pero no por ello se dejaba de trabajar en la escuela, sobre todo en mi taller que tomaron los estudiantes y que se convirtió en el centro de producción de volantes y después el taller de serigrafía que amplió la producción. Esa reacción fue espontánea, todos trabajamos intensamente apoyando las peticiones estudiantiles, hasta que una noche se metió a la Escuela un grupo paramilitar que destruyó y sustrajo las máquinas más visibles. Eso no impidió la producción, pues si antes salía la propaganda de un solo lugar, ésta se multiplicó por varias partes de la ciudad. La gráfica estaba plenamente justificada, no sólo para las obras personales, sino también como apoyo de causas colectivas.

En 1969 y como consecuencia de mi experiencia en China hice mi primera xilografía de rompecabezas, *Nuestro tiempo*, con la que obtuve primer lugar ese año en el Salón de la Plástica Mexicana en los concursos anuales de las distintas especialidades para los que convocaba; fue el inicio de mi producción de xilografía a color. La técnica consiste en separar los distintos planos de color con una caladora y entintarlos separadamente para imprimirlos mediante una sola presión. En esta obra sólo usé la caladora como innovación, los demás instrumentos para grabar seguían siendo los tradicionales.

En la década de los setentas experimente y produje xilografía a todo color; la expuse en México y en otros países y empecé a utilizar el *motortool* eléctrico.

A mediados de 1980 el maestro José Chávez Morado (quien había sido mi maestro en la Esmeralda) me invitó a realizar un mural grabado para la nueva Cámara de Diputados que se construía en San Lázaro, obra del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. El edificio estaba en obra negra pero me puse en contacto con los constructores para conocer el espacio, 33m x 6m, el tramo más grande y en total 340 m<sup>2</sup>, todo en un primer nivel volado; cuando vi los espacios físicos se me atoró la saliva en la garganta, no sólo por el trabajo, sino por la responsabilidad que significaba su realización. Pero ya estaba en ese camino, así que adelante.

Conseguí un buen equipo de colaboradores y se construyeron andamios en los tres niveles; mientras yo iba dibujando, empezaban a grabar mis compañeros, pero el trabajo iba lento por lo que adapte herramientas de escultor, y mandé fabricar gubias y uñetas para aparatos automotivos y adquirí una compresora grande; se importaron de Italia las pistolas automotivas, las gubias y uñetas las fabricó un técnico mexicano, de acuerdo a las necesidades del trabajo en proceso. Eso y el aprovechamiento de máquinas eléctricas como *routers* y su gran variedad de brocas y los *motortools* eléctricos resolvieron el problema de velocidad que requería. En la realización de esa obra tuve a mi disposición todo el apoyo que requerí, y se terminó a tiempo.

Hacer esa obra, fue para mí una experiencia extraordinaria; aparte de estar resolviendo diariamente los problemas que se presentaban, la convivencia y el tropiezo con los albañiles, herreros, carpinteros, ingenieros y arquitectos; todo era tonificante porque estábamos conscientes de que ayudábamos a construir uno de los edificios más importantes para las discusiones de los proyectos constitucionales de México; por la obra en sí y por su significado.

Todos los días a la hora del almuerzo se llenaba el vestíbulo de espectadores obreros que iban a observar nuestro trabajo.

Cuando nueve años después se quemó el Palacio Legislativo, sufrí un gran golpe y recibí muchas muestras de condolencia de personas que no me imaginaba que sabían de la existencia del mural.

Al reanudarse los trabajos de remodelación me llamaron para reponer la obra. Modifiqué el proyecto de acuerdo a la nueva forma y superficie del lugar; el tema en general lo volví a estudiar, resultando una obra diferente, pues repetir, igual un grabado o una pintura, es torturante para cualquier creador.

En el nuevo mural trato la etapa cardenista y los movimientos obreros de fines de los cincuenta y principios de los sesentas, también incluí una imagen del 68 y hago alusión a la quema del palacio, al temblor del 85 y pongo a un grupo de figuras jugando con la República Mexicana; todos sabemos a dónde nos han llevado esos personajes con ese juego de la era de los tecnócratas, juego que no termina.

La técnica que usé para la realización de este mural fue distinta en muchas formas. Sobre una plataforma de 5m x 6m, dibujé en secciones irregulares todas y cada una de las partes de que consta el mural de madera armada y tratada; estas secciones se distribuían a los distintos colaboradores que sobre mesas individuales las grababan con *motortools*, gubias y uñetas automotivas, *routers*, caladoras, etcétera; regresaban a las mesas de dibujo, y ahí se ligaban los diferentes módulos. Estos módulos están instalados sobre rieles de metal en el lugar definitivo.

El grabado es una de las primeras expresiones del hombre, así lo demuestran todos los vestigios que existen, los petroglifos esparcidos por todas las partes del mundo. La xilografía dentro de la era histórica es la más antigua de las expresiones, pues varios países de oriente la utilizaron con fines técnicos de reproducción sobre varios materiales, y como expresión individual plástica.

A México nos llegó con los conquistadores. Los instrumentos para elaborarla son muy elementales pero hoy estamos en la era de la velocidad, por lo que podemos y debemos emplear aparatos eléctricos, automotivos y mecánicos que nos ayuden a expresarnos.

Así pues el grabado desde la prehistoria sigue siendo una de las formas de expresión del hombre, y el resultado final que de él se obtenga será siempre expresión y reflejo de su tiempo.

**ADOLFO MEXIAC**

3 de Julio de 1997