
colmena
universitaria
29

colmena

universitaria

PUBLICACION DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Año 3/número 29 Marzo de 1975 —número extraordinario—

DIRECCIÓN: LUIS RIONDA ARREGUÍN

sumario

VIÑETAS DE:
JOSÉ CHÁVEZ MORADO

colmena

universitaria

PUBLICACION DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
Año 3/Número 29 Marzo de 1975 —número extraordinario—
Director: Luis Rivera Aranguren

sumario

Viene de:
José Chávez Morado

Del oficio de pintor

ESTE NUMERO EXTRAORDINARIO dedicado a José Chávez Morado en ocasión de habérsele discernido el Premio Nacional de Pintura, tiene justificación.

La vida y obra del pintor es un buen ejemplo de probidad vocacional y de un talento bien labrado a base de oficio y de trabajo. Quisiéramos significar, sin menosprecio de otras facultades, que en este caso el talento parece un resultado de la afortunada conjugación de ideas y manos para producir, fieles unas a otras, un caso de sólida congruencia entre el hombre y el oficio.

Pausadamente Chávez Morado fue apegándose a tal conjugación. Muy joven presintió sus inclinaciones y temeroso de perderlas en un medio que no le

ofrecía por entonces ningún desarrollo, fuese solo, sin apoyo ni dinero, a confrontar, más que escuelas y aprendizajes, climas extraños y hostiles que le conformaran intelectual e ideológicamente, al mismo tiempo que —sin maestros— ejercitaba la observación, el dibujo y el color. Nada que no entrara por su experiencia podría salir al papel o a la tela, o al muro.

Reacio, hasta la fecha, a la pura imaginación, sus composiciones y su plástica fueron caracterizándose por el peso y las dimensiones, por lo palpable y tangible, por lo sensible. Arte a mano, en la mejor acepción de la palabra, es el de Chávez Morado. Arte de oficio y no de especulación, ponderable y material.

Ciertamente en Chávez Morado vemos bien representado el oficio de pintor. Un oficio limpiamente

desempeñado, en el que no puede haber trampa ni engaño, porque todo está a la vista, la idea y la realización. Aplicación laboriosa de los conocimientos, de las habilidades adquiridas y de la meditación. Inútil buscar desajustes, trasfondos o sugerencias.

Todo lo cual en nada limita la libertad del pintor para crear expresiones y fórmulas personalísimas que, en cuanto propias, sufren variadas y ricas modalidades de una obra a otra, pero siempre directas y nítidas, mediante el uso de la línea trazada y vuelta a trazar y de una paleta fuerte y categórica, de mano muy vigorosa, como de campesino.

Sin lugar a dudas lo mejor de Chávez Morado ha quedado ya en Guanajuato: su gran fresco de Granaditas. En Granaditas, además, como lo hace notar

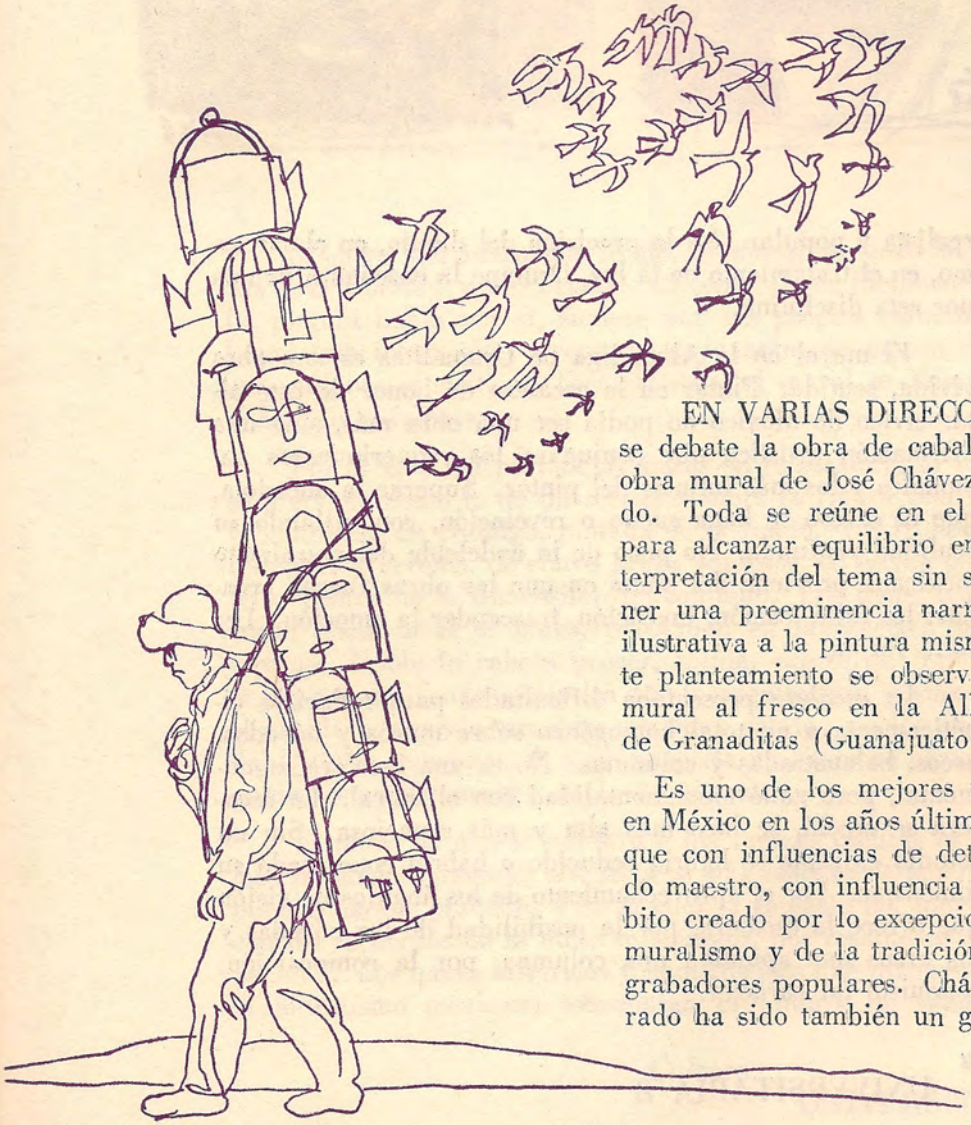
García Guerrero —otro gran pintor guanajuatense—, ha llevado a cabo una labor cultural de primer orden. Esto muestra, por otra parte, el arraigo de Chávez Morado a su Estado de origen.

Muestra también cómo puede contribuirse al ensanchamiento de las condiciones culturales de un medio que por sí solo no se enriquecería fácilmente. Chávez Morado abandonó toda actitud meramente crítica o desdeñosa y se puso a trabajar con seriedad e inteligencia para mejorar aquellas condiciones. Los resultados son magníficos y el prestigio del pintor y promotor se ha incrementado. Le agradecemos su empeño y le reconocemos públicamente su labor.

E. TRUEBA.

José Chávez Morado

Luis Cardoza y Aragón



EN VARIAS DIRECCIONES se debate la obra de caballete, la obra mural de José Chávez Morado. Toda se reúne en el ahínco para alcanzar equilibrio en la interpretación del tema sin sobreponer una preeminencia narrativa o ilustrativa a la pintura misma. Este planteamiento se observa en el mural al fresco en la Alhóndiga de Granaditas (Guanajuato 1955).

Es uno de los mejores murales en México en los años últimos, más que con influencias de determinado maestro, con influencia del ámbito creado por lo excepcional del muralismo y de la tradición de los grabadores populares. Chávez Morado ha sido también un grabador

realista y popular. En la precisión del dibujo, en el sarcasmo, en el tratamiento de la luz, irrumpe la enseñanza dejada por esta disciplina.

El mural en la Alhóndiga de Granaditas es una obra vivida, sentida. Pintar en la escalera de honor de este altar cívico de México no podía ser una obra más, sino una afirmación artística que conjugara los requerimientos nacionales y los más íntimos del pintor. Superar la anécdota, que el suceso se haga sueño o revelación, conquistando su realidad profunda. No poco de lo endeleble del muralismo mexicano proviene del clima en que las obras fueron creadas: les falta tensión, invención, trascender la emoción. Les falta forma.

La escalera presentaba dificultades para reducirla cinéticamente a un total homogéneo sobre muros y bóvedas, arcos, balaustradas y columnas. No es una escalera monumental, pero ganó monumentalidad con el mural. La escalera se creció, se hizo más alta y más espaciosa. Sin un estudio exigente se habría reducido o habría conservado su dimensión. Por el aprovechamiento de los ángulos de visión que ofrece la escalera, por la posibilidad de las bóvedas y los arcos que apuntala una columna, por la composición, conquistó tal carácter.

A partir del muro del fondo, el mural se desarrolla con más libertad y elocuencia. El tema fluye fácilmente. La pintura habla por sí, sugiere por sus propios caminos. Logró una integración severa, un todo animado dentro de una sinfonía cromática. Técnicamente, el mural es limpio y de buena factura.

Por el arco del pórtico, al entrar en la escalera, la luz se precipita como la de un reflector sobre la figura central y dominante de Hidalgo, pintada en el fondo. Un Hidalgo tranquilo y heroico, de claros grises verdosos, en escala perfecta dentro de la dimensión del conjunto. Los tonos fríos echan hacia atrás el muro, participan en la creación del espacio. Noble la cabeza prócer, sólida, expresiva. En la otra parte del fondo —díptico por la arquitectura misma— el pueblo insurgente armoniza sus tonos cálidos con los fríos del Hidalgo monumental, y se completa un ritmo en contrapunto con el dinamismo de la arquitectura.

El muro en que se muestra a las fuerzas oscuras es el más libremente pintado, el que tiene más renovada tradición popular de los grabados y en el cual la fantasía del pintor, con los recuerdos de la niñez traspuestos, nos resume su capacidad. Los temas históricos y humanísticos que distinguen al muralismo mexicano sobrepasan la pintura de género

cuando son obras magistrales: no son narraciones o arengas nacionalistas. La plástica cuando se finca en los recursos específicos nos conduce más allá del adocenamiento costumbrista o histórico sin elocuencia: tensión y severidad. El tema nace de la pintura en sí, y la pintura en sí epopeya (la abolición de la esclavitud decretada por Hidalgo) se habría reducido a lección cívica si no hubiese alcanzado monumentalidad, acento personal, para librarse de los obstáculos inherentes.

Hay un aire de familia, de la familia de los muralistas, que no debe preocupar a ningún pintor capaz de aprovecharlo creativamente, sino enorgullecerlo. El pintor ha dado con esta decoración su ejemplo más personal. La obra de Chávez Morado en la Alhóndiga es una obra suya, muy suya. Al recordar el aire de familia sobre sus velas bien gobernadas, señalamos que esas esencias nacionales y populares enriquecen por su legitimidad, y no por dócil insistencia, al patrimonio artístico de México.

El realismo sin tabúes de José Chávez Morado

DE "CUADERNOS DE BELLAS ARTES"

JOSE CHAVEZ MORADO tiene ya un sitio en la tradición plástica mexicana contemporánea, pero no es un tradicionalista porque rechaza el cultivo estático y acrítico de las formas artísticas consagradas en el pasado reciente o lejano.

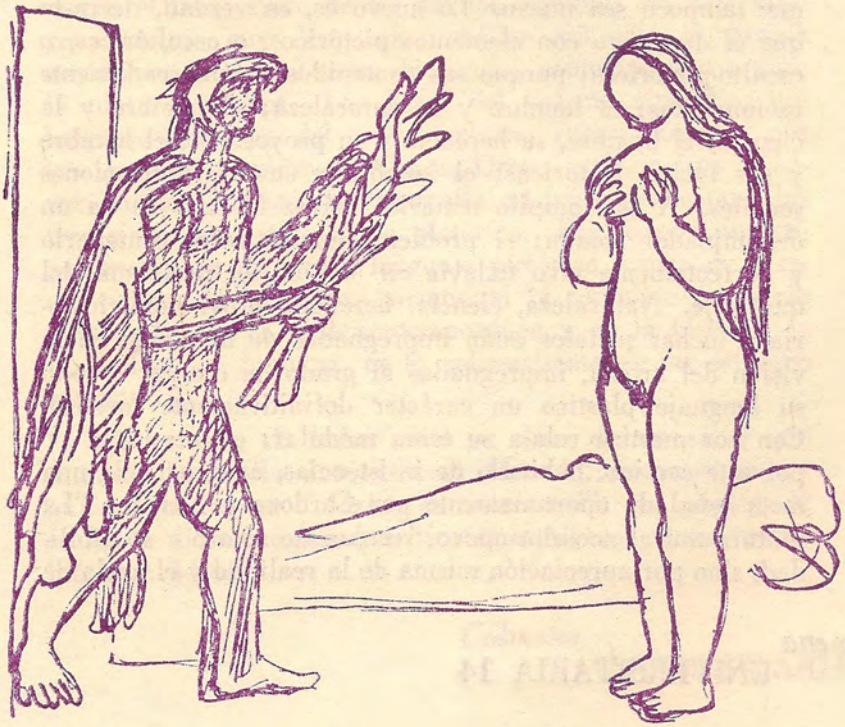
José Chávez Morado no es un émulo de los "grandes" de la pintura mexicana; pero ha querido, ha podido y está avanzando por los caminos abiertos cuando ellos hicieron estallar, con su determinación, la revolución cultural de la primera mitad de siglo.

Es, quizás, el más fiel discípulo de los maestros que fundaron la escuela mexicana. Pertenece a esa generación —nacida después de 1900— que aprendió sin remedar, y a la que no le hizo falta rechazar

su ascendencia para liberar sus propias expresiones. Pocos han tenido como él un total desprejuicio ante el eclecticismo. A medida que muchos de sus contemporáneos estrechaban el círculo de posibilidades, sujetos a una mal entendida y poco asimilada ortodoxia estética, él comenzó a ensanchar los límites, los límites prácticos y los límites ideológicos, y en 30 años de ejercicio profesional ha logrado una jugosa y fecunda elasticidad.

(...pintor de cabal formación, dedicado a su pintura por entero, fervorosamente. Sus disciplinas son completas como dibujante, grabador y pintor. Su preocupación social no le ha encerrado —como imaginan algunos— en una torre de conceptos, de esas que suelen ser más herméticas que las legendarias de marfil. Sabe que dibujar y pintar bien es sólo el comienzo. El problema es crear con tales medios. Ha estudiado las últimas especulaciones para afianzarse cada día más en una forma cerrada, en un dibujo noble... Luis Cardoza y Aragón: Pintura Mexicana Contemporánea, Imprenta Universitaria. 1953).

En 1948 los artistas de México comenzaron a plantearse en teoría los problemas de integración plástica que imponían las nuevas técnicas arquitectónicas; entonces Chávez Morado comprendió que no se trataba sólo de una cuestión práctica sino también de un problema humano, social e individual. "Debemos proyectar en común —solicitaba desde el No. 1 de la revista Espacios—, debemos desentrañar unidos qué es lo verdaderamente nacional, y por lo tanto universal, de nuestro arte. Debemos utilizar las aportaciones de las ciencias y técnicas modernas para dar a nuestro pueblo una plástica realmente nueva, bella y, sobre todo, humana". En efecto, se unió a los que como él tenían optimismo y estaban dispuestos a responder con obras a las convincentes argumentaciones de los escépticos. Con esta decisión se inicia su ascenso creativo. Esto no significa que lo realizado antes no tuviera importancia. Si bien sus murales anteriores a 1952 son gregarios, en litografía, en dibujo y en óleo logra piezas que deben situarse forzosamente en el



museo imaginario del arte mexicano del siglo XX: las litografías El muerto sentado y Los tres danzantes, de 1939; los óleos México negro (1942), Cruz de horcas (1942), La enramada (1945) y La hamaca (1949) y el dibujo Tehuanas en hamaca (1949), por mencionar algunas de las más sobresalientes. Pero es en la práctica del muralismo —constante en los últimos doce años—, cuando el caballete se ha ido convirtiendo en ejercicio de búsqueda o de análisis de factores plásticos, donde Chávez Morado revela una potente personalidad.

En 1952 Justino Fernández decía que "en la pintura de Chávez Morado, además de amplios conocimientos técnicos, hay reflexión, fantasía, buen dibujo, pintura y poesía". Hoy podemos agregar que esas cualidades se han enriquecido, porque fiel a su posición estética realista, el artista ha tenido la inquietud y se ha esforzado por encontrar formas novedosas para expresar nuevos contenidos. Es posible que los temas desarrollados plásticamente por Chávez Morado no sean esencialmente nuevos; es posible que el enfoque tampoco sea nuevo. Lo nuevo es, en verdad, decir lo que él dice pero con elementos pictóricos, o escultóricos, o esculto-pictóricos; porque sus contenidos son marcadamente racionalistas: el hombre y la naturaleza; el hombre y la ciencia; el hombre, su herencia y su proyección; el hombre y sus luchas históricas; el hombre y sus reivindicaciones sociales. A este amplio temario Chávez Morado le da un denominador común: el problema cuatro veces centenario y perfectamente vivo todavía en México, el problema del mestizaje. Naturaleza, ciencia, herencia, proyección, historia y luchas sociales están impregnadas de mestizaje en la visión del artista, impregnadas al grado de otorgar a todo su lenguaje plástico un carácter definitivamente mestizo. Con voz mestiza relata su tema medular: el mestizaje. Y por este camino, habitado de insistencias, avanza hacia una meta señalada oportunamente por Cardoza y Aragón: "La pintura mural necesita nuevos rumbos no sólo por sensibilidad, sino por apreciación misma de la realidad y el ansia de

transformarla". Y el mismo Cardoza contaba a Chávez Morado "entre los más aptos para tan difícil tarea necesaria".

Sin exageración puede afirmarse que en el laboratorio de Chávez Morado tienen cabida todos los materiales; pero como su voluntad creadora es de signo antiformalista, el uso que hace de ellos es preponderantemente funcional. Si mezcla piedras, o mosaicos, o texturas sintéticas, o crayones, o relieves metálicos, no lo hace por el goce físico-visual que tales mixturas puedan proporcionarle a él o al espectador, sino para darle mayor fluidez y atractivo al sistema de símbolos que constituyen su forma de manifestarse. Esto ha sabido observarlos con certeza la crítica de arte soviética L. Shchadova (revista Artes Decorativas de la URSS, No. 10, Moscú, 1952).

"La utilización de los símbolos como uno de los métodos de generalización pictórica es indiscutiblemente contemporánea —escribió en "Un pintor de nuevo tipo", artículo dedicado a Chávez Morado—. Quizá sea ésta una de las causas del florecimiento del arte mexicano que creció en el fértil suelo de los medios ejemplos del arte indígena antiguo, cuyo lenguaje simbólico coincidió de manera asombrosa con las buscas de medios contemporáneos para la pintura pública. Las bases del sistema simbólico del lenguaje pictórico del arte mexicano fueron creadas por tres grandes mexicanos: Rivera, Orozco y Siqueiros. Chávez Morado continúa y desarrolla en una nueva etapa las tradiciones de este sistema pictórico. Las tenaces investigaciones para un nuevo lenguaje pictórico, capaz de ofrecer representaciones que enriquecen la compleja presencia del hombre en la vida contemporánea y en la historia de la civilización humana, es lo sobresaliente de su esfuerzo creador".

Y quienes, sin haber visto su obra, deseen saber qué asuntos desarrolla José Chávez Morado, encontrarán un guión sintético en "México en una nuez", esa página de sutil, de filoso realismo crítico que Alfonso Reyes escribió hace 34 años.

José Chávez Morado en Guanajuato

Ignacio Márquez Rodiles

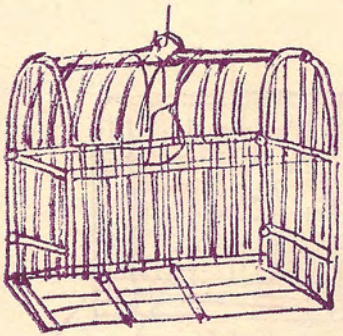
LA ANTIGUA ESTANCIA de Guanajuato, situada entre barrancas y montañas, formó parte del "país de los chichimecas". Debe su fama al hallazgo casual de unos arrieros procedentes del norte, que en uno de sus descansos prendieron fuego sobre piedras del camino. El brillo de los guijarros los sorprendió grandemente. Cavaron en torno y descubrieron una riquísima veta de plata. La mina fue llamada "La Luz" y se puso al amparo de San Bernabé. Corría, entonces, el año de 1548.

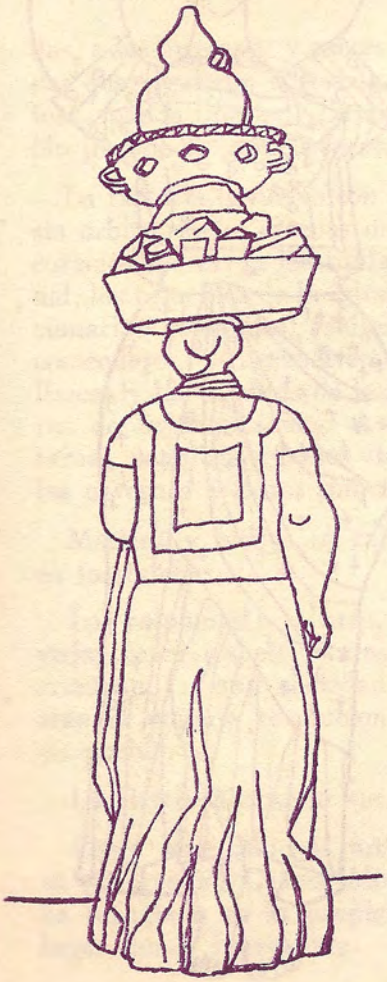
La explotación del mineral hizo la ciudad de Guanajuato; pero las ideas y los hombres de un pueblo hicieron historia.

En cierto modo, Guanajuato es la patria.

La riqueza llenó de monumentos a Guanajuato. El arte barroco se desarrolló en forma graciosa; sin embargo, sobresale en su pueblerino paisaje minero la mole cuadrada de la Alhóndiga de Granaditas, uno de los más notables ejemplos de la arquitectura neoclásica y última aventura artística del sistema colonial.

La Alhóndiga fue en los años postreros del virreinato un "palacio del maíz", porque se destinó a depósito del gra-





no. La obra se comenzó en 1798 y se terminó en 1809. Un año después habría de recibir su bautizo de fuego y de sangre.

Es un edificio pesado hecho de mampostería con escasas ventanas y una clásica portada de gusto delicado. La cornisa superior remata el cuadrángulo con la decoración grecolatina propia del estilo.

El patio es bello y está sobre columnas que rodean las galerías que daban antaño acceso a las trojes y dependencias administrativas.

La Alhóndiga de Granaditas fue el escenario de una epopeya de la Guerra de Independencia. La conquista del edificio es uno de los hitos de las historia insurgente. La Patria Mexicana nace bajo sus muros.

En los muros de la escalera principal de la Alhóndiga de Granaditas, Chávez Morado ha pintado su más importante obra artística. Dos personajes centran el interés de la composición: el Libertador Hidalgo y Cuauhtémoc.

Hidalgo aparece como un padre de su pueblo. El héroe indígena representa al "águila que cae".

El símbolo es claro: señala el día en que el pueblo mexicano pierde su libertad en aras de la conquista española, y advierte el momento en que un pueblo lucha por su independencia nacional.

La composición está realizada con acierto, en función del espacio y en juego dinámico con los volúmenes de la arquitectura: columnas, cubo de la escalera, paredes, balaustrada, techo, ventanales.

La pintura se adapta a este espacio ascendente.

El lenguaje plástico de Chávez no sólo es artístico sino fundamentalmente educador. El pintor busca y encuentra la emoción del color, de la forma y de la línea; pero es, ante todo, un maestro. Quiere, ciertamente, causar una impresión estética en el espectador; no obstante, su tendencia es enseñar un jirón de la patria en lucha, un acontecimiento histórico, un drama y una epopeya.

Chávez Morado resalta en los muros la acción de los héroes y de las masas. Recuerda a los peones mineros, a los siervos de las hacien-

das, a los artesanos y gentes humildes que siguieron a Hidalgo en la lucha por la libertad. La idea pueblo preside la gran decoración.

La fantasía envuelve con su poesía arbitraria las escenas de la decoración mural: la jerarquía virreinal, los príncipes de la iglesia, funcionarios coloniales, frailes y encomenderos, se envuelven en las llamas y las sombras de las hogueras de la Inquisición. Aves nocturnas, vampiros y búhos vuelan en las cavernas y pozos mineros.

Momias y brujas se confunden en las tumbas.

Las columnas se abaten, las bóvedas caen, las estructuras se derrumban... una sociedad muere ante el empuje revolucionario de un pueblo.

La Patria Mexicana surge.

Como otros muchos artistas de su generación, Chávez Morado se ha refugiado en la propicia y un lugar donde hacer obra.

Digamos que Chávez Morado es uno de los raros artistas profesionales que hay en México. Aunque el pintor se esfuerza por mencionar un proceso formativo en escuelas e institutos, la verdad es que se trata de un autodidacta.

Pero ha crecido entre pintores que saben el oficio, entre arquitectos que construyen y entre técnicos que dan a la plástica un sentido funcional.

No es un hombre de equipo y su aislamiento en la provincia de origen lo dice con claridad. Es un maestro que transmite sus experiencias y un educador que busca auditorio. Pero investiga solo, experimenta solo y proyecta solo. Es un pintor solitario que se encierra en sí mismo con la discreción característica de la raza, que en él, un mestizo, tiene algo de precavida religiosidad.

José Chávez Morado

JULIO PRIETO

CHAVEZ MORADO, UN pintor que con sus litografías ya había devuelto a la plástica mexicana contemporánea el terreno de lo grotesco, expone en estos cuadros una protesta contra un sistema social que sigue apoyándose en los terrores ancestrales, en la ignorancia y la superstición, para explotar a los hombres; pero no se trata ya de la protesta en el tono superficial del mural político, por más que emplee ciertos elementos de la utilería de éste para referirse a las fuerzas regresivas: el ataúd, el estandarte, los periódicos. Es una reclamación que arranca de lo más íntimo del alma del pueblo, es decir, de lo más íntimo del hombre, porque toda nuestra estructura moral, nuestro tipo de relaciones con los demás, sigue siendo el resultado de esa policía clavada en el corazón del niño y del indígena: la angustia atávica de las leyendas, el miedo a los fantasmas y más tarde a la liturgia sombría tras de la que se transparenta el infierno. Porque tal es el denominador común de es-

tos cuatro cuadros: el miedo. Miedo a los "viejos" que se aparecen en la noche a la indita, o miedo al Diablo que atormenta el sueño de la criada, en ese pequeño retablo; o bien el terror de toda una pesadilla: como esos rojos "rurales" que fusilan a su propio destino, la Muerte; o bien como en la composición más ambiciosa figuran todos los presagios y recuerdos de los temores profundos que pesan sobre nuestra tierra: las criaturas con alas de periódicos sucios, los fardos de leña, las cruces, los ataúdes y los estandartes de mil congregaciones.

Por lo demás, dueño ya Chávez Morado de una translúcida materia plástica que aplica con fácil técnica a la que le sirve de base su experiencia gráfica —grabado en madera, litografía— y emparentándose en lo formal con la pintura popular mexicana, con Breughel y con Goya, transita ahora por un campo que a pesar de los sarapes, los sombreros, los danzantes y los juguetes, pertenece totalmente al arte universal.

Un mural de Chávez Morado

De Revista Política

DESDE EL PUNTO de vista publicitario, y de crítica, el mural de José Chávez Morado en la Alhóndiga de Granaditas ha corrido con poca suerte. Por el hecho de estar fuera de la capital, pocos de los que escriben sobre arte lo han visto. Y las fotografías que han publicado de él apenas dan una idea, muy fragmentada y mínima, de su extraordinario valor.

De ahí que a pesar de haber sido realizado hace más de cinco años pueda y deba ser analizado en estas columnas como si hubiera sido pintado ayer. Además, las grandes obras de arte nunca tienen "estreno", ni nunca pasan de moda. Siempre es oportuno hablar de ellas.

Sin duda alguna, el cubo de la escalera que da acceso al primer piso, con su doble bóveda sostenida en el primer descanso por una columna, constituye una superficie ideal para una pintura dinámica y heroica.

Creemos sinceramente que Chávez Morado salió de la prueba fortalecido, ya que supo resolver los muchos problemas derivados de las peculiaridades de la arquitectura, como sólo podría resolverlos un auténtico maestro. Y es como tal que este pintor se sitúa en nuestro muralismo, con una obra digna de sus grandes antecesores: Rivera, Orozco y Siqueiros.

Se advierte claramente, al analizar este mural, que el pintor se ajustó a las condiciones impuestas por el edificio, evitando así los conflictos entre la pintura y la arquitectura que a menudo se observan en nuestro muralismo.

Pintó el tema que el edificio requería, pero no se quedó en el relato anecdótico, histórico, de lo sucedido: lo amplió hasta el ámbito de lo universal.

El ajuste, activo, sin abandono de la personalidad, con la arquitectura, es bien visible en esta obra. Los arcos, los arranques de las bóvedas, las pequeñas superficies, todo está inteligentemente aprovechado de acuerdo con las necesidades expresivas del autor, de tal modo que el cubo de la escalera parece haber sido concebido para ser pintado tal como lo está.

El pintor llevó ese prurito de integración plástica hasta el punto de aprovechar la bóveda real de la escalera como bóveda del subterráneo que se abre para dejar entrever el cielo luminoso.

La gama fundamental de la pintura se armoniza también inteligentemente, con la gama general de la arquitectura. Las losas del patio que hay que atravesar para llegar a la escalera son de un verde marino muy pálido.

Con este mural, que es uno de los más importantes realizados en México en los últimos años, Chávez Morado se integró, con honor, en la tradición plástica de nuestro gran muralismo.

Colmena

La simbiosis arquitecto-artista

ENRIQUE YÁÑEZ

EL MOVIMIENTO DE integración plástica que significa una reacción contra la arquitectura moderna, privada de toda expresión plástica que no sea el puro resultado de los recintos espaciales y concretamente de sus envolventes constructivos, ha tenido en México una gran importancia, mayor que en cualquier otro país, tanto por el número y magnitud de las obras realizadas como por el mensaje trascendente, educativo, histórico o social —y siempre nacionalista— que es característico contenido en ellas.

Los artistas mexicanos han empleado medios técnicos diversos: unas veces pictóricos, al fresco, a la encáustica, en mosaicos de vidrio o de piedra y otras veces escultóricos, en piedras, mármoles y metales en colaboración activa con los arquitectos durante el segundo tercio de este siglo.

En realidad son pocos los arquitectos que han requerido la participación de los artistas en sus obras pues buen número de ellos por prejuicios estéticos o ideológicos nunca se interesaron en ella. Sin embargo la realización de tan crecido número de obras ha sido posible gracias a que los primeros pudieron contar con obras importantes y, justo es decirlo, con la favorable acogida de los funcionarios oficiales y por otra parte a la coinci-

dente existencia de artistas de acusada personalidad y actitud combativa. Entre estos figura José Chávez Morado.

La simbiosis arquitecto-artista en su realización no está exenta de problemas de ajuste que provienen de las diferencias en los respectivos procesos habituales de trabajo. La creación arquitectónica que termina en la construcción ejecutada, requiere inexorablemente de una etapa intermedia que es la elaboración de los planos, medio de representación abstracta en el cual un conjunto de proyecciones geométricas permiten imaginar la percepción visual que se tendrá de las formas en el espacio real.

En los planos deben tomarse en cuenta las deformaciones perspectivas, la influencia de la orientación en los efectos de luz y sombra y la escala o sea la proporción adecuada de las formas en relación con el conjunto, con sus diversas partes y con el entorno.

Las obras de integración plástica requieren que el artista trabaje juntamente con el arquitecto en el papel o en maquetas, desde el principio, antes de que los planos alcancen el grado de constructivos y hacerlo con seguridad en sus decisiones, que deben ser resultado de esa facultad de imaginar a que antes nos referimos.

En mi trabajo de colaboración plástica con artistas he podido advertir los tropiezos que algunos tienen en esa etapa previa a la construcción. Este no es el caso de Chávez Morado quien además posee el don de entender la obra arquitectónica y la cualidad de saber armonizar con ella su obra plástica. Así lo constaté en el proceso de realización de su monumental obra escultórica en el exterior de las aulas del Centro Médico Nacional del IMSS que tuve la oportunidad de proyectar.

En esta obra que tiene más de 500 metros cuadrados de escultura en alto relieve el artista empleó canteras de varios colores dispuestas de acuerdo con las conveniencias de la composición que se desarrolla en la escala adecuada a las dimensiones del conjunto y a los puntos de vista, respetando las matrices arquitectónicas y enfatizando las formas volumétricas.

Experimenté la misma facilidad en el curso del trabajo con José y la misma satisfacción en el resultado final cuando se encargó de otra obra de menor magnitud. Me refiero al friso realizado en el hall principal de la Maternidad de Nonoalco perteneciente al ISSSTE en el cual el artista desarrolló una composición con tema alusivo al destino del edificio, esgrafiando con línea de diversos valores el dibujo trazado en la superficie de un mármol blanco.

Ciencia y cultura de la Ciudad Universitaria

HORACIO FLORES SÁNCHEZ

LOS TRES MURALES de José Chávez Morado y el mayor de Siqueiros, más como complemento que como centro de las edificaciones de que forman parte, cumplen su finalidad de mensaje requerido. Chávez Morado confirma en la Ciudad Universitaria que es, ante todo, un muralista. Piensa en grandes dimensiones y aunque a menudo tiende a un innecesario minucioso detalle, no permite que sus temas centrales se hagan nebulosos. En otras palabras, logra con éxito manifestar su idea, con equilibrio y con aliento. Tal se muestra en su hierático mural con el título de "El retorno de Quetzalcóatl", en la

plaza de la Facultad de Ciencias, para el cual aprovechó con singular dignidad las figuras símbolos de las culturas del mundo. Dentro del mismo edificio de la Facultad de Ciencias, en la fachada, dando la vista a uno de los sitios más frecuentados por el gremio universitario, ha hecho un vigoroso despliegue de habilidad de composición en el mural titulado "La Conquista de la Energía". Se siente en los extremos izquierdo y derecho una vacilación por entregarse a lo retórico. Pero la solución central es clara y establece el significado entre esos extremos. Se siente en esa composición al hombre viviente y se entiende el sentido humano de la ciencia.

Carta de Luis García Guerrero a José Chávez Morado

México, D. F., enero de 1975.

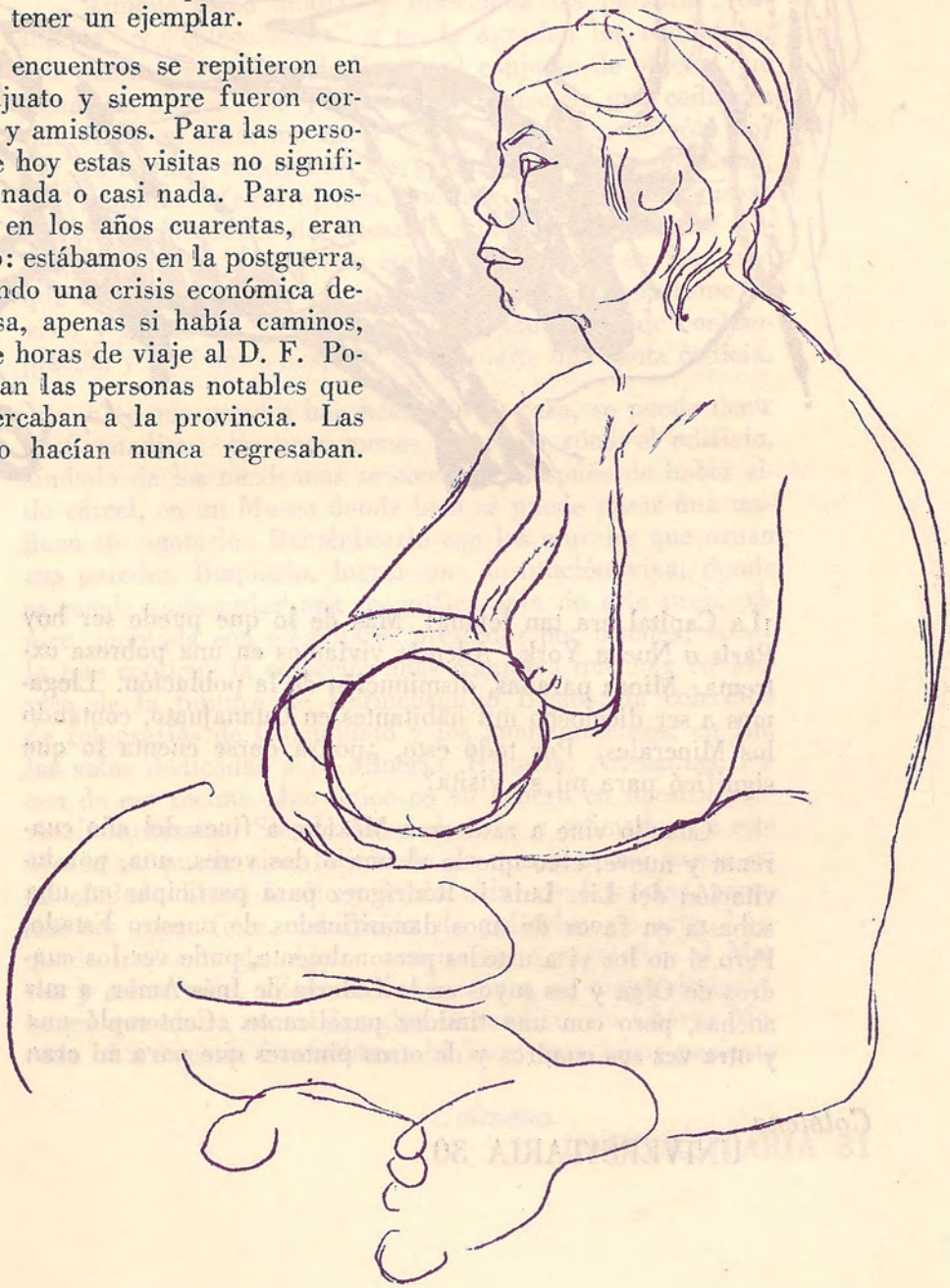
Muy querido Pepe:

Recibí la revista "Colmena Universitaria" y leí con mucho interés su artículo "De Casas y Cosas". Me trajo muchos recuerdos, entre ellos, cómo los conocí y cómo fue que de ustedes recibí mis primeros estímulos como pintor.

Hace muchos años, creo que por los cuarentas, un grupo de amigos teníamos un lugar de reunión por el callejón del Venado. Lo llamábamos pomposamente "estudio", aunque éste no sirviera sino para platicar, oír música, jugar ajedrez o tomar la copa. En realidad nos juntábamos para llenar nuestras comunes soledades y romper el tedio de las tardes que pueden ser pavorosas en provincia. En ese lugar, yo hacía mis primeras pinturas. Recuerdo que un Viernes de Dolores llegaron ustedes. Los presentaba don Manuel Leal. Con temor pero con mucha esperanza les enseñé mis cuadros. Atisbaba cómo gentes del Distrito Federal, veían mis cosas. Por primera vez me hablaron en serio de técnica: componer, empastar, dibujar, colorido. Si mal no recuerdo, me dijeron que tenía madera de pintor. Por muchos días aquel "encouragement" me desveló y me sirvió de carburante, por muchos días aquellas opiniones me sirvieron para pensar seriamente en lo que hacía.

Me parece que fue en la misma ocasión que conocí el original de la litografía "La Danza de los Machetes". Me impresionó muchísimo. Hasta la fecha he querido conseguir y tener un ejemplar.

Los encuentros se repitieron en Guanajuato y siempre fueron cordiales y amistosos. Para las personas de hoy estas visitas no significarán nada o casi nada. Para nosotros, en los años cuarentas, eran mucho: estábamos en la postguerra, sufriendo una crisis económica desastrosa, apenas si había caminos, quince horas de viaje al D. F. Pocas eran las personas notables que se acercaban a la provincia. Las que lo hacían nunca regresaban.



¡La Capital era tan lejana! Más de lo que puede ser hoy París o Nueva York. Además vivíamos en una pobreza extrema. Minas paradas, disminución de la población. Llegamos a ser dieciocho mil habitantes en Guanajuato, contando los Minerales. Por todo esto, ¿podrá darse cuenta lo que significó para mí su visita?

Cuando vine a radicar a México, a fines del año cuarenta y nueve, creo que lo vi una o dos veces, una, por invitación del Lic. Luis I. Rodríguez para participar en una subasta en favor de unos damnificados de nuestro Estado. Pero si no los vi a ustedes personalmente, pude ver los cuadros de Olga y los suyos en la Galería de Inés Amor, a mis anchas, pero con una timidez paralizante. Contemplé una y otra vez sus cuadros y de otros pintores que para mí eran

inalcanzables. Allí en la Galería supe que ustedes vivían en San Miguel Allende y después aquí, en México, por el barrio del Niño Jesús y que juntaban cosas tal y como usted lo describe en su artículo.

Aunque usted analiza y disecciona las palabras "colección" y "coleccionista" y no le agradan los resultados, ¿de qué manera se puede llamar el conjunto de objetos que llenan su actual casa y noria? Debo decirle que cada vez que visito su casa, me entra un gran regocijo, no sólo por ver los retratos mexicanos, las piezas de arte precolombino, las "láminas" (equivalentes nuestros a los iconos rusos) las piezas increíbles de artesanía, sino también por el jardín, los cactus, las macetas con plantas raras; en fin, creo que no hay un lugar en su casa donde se desparrame la vista y donde no se encuentre un objeto digno de contemplación y aquí entre nos, que no despierte una santa codicia.

Esto que ustedes han hecho de su casa, se puede decir de Granaditas. En poco menos de nueve años, el edificio, símbolo de los mexicanos se convierte después de haber sido cárcel, en un Museo donde bien se puede pasar una mañana sin agotarlo. Rehabilitarlo con los murales que ornan sus paredes, limpiarlo, lograr una institución viva, donde se puede contemplar una magnífica sala de arte prehispánico, montada con ejemplares prestados por ustedes; la sala que contiene la colección más completa que hay en México de la pintura de Hermenegildo Bustos; la colección de fotografías de Guanajuato y los guanajuatenses; en fin, las salas dedicadas a la Minería, Historia, Artesanías, hacen de ese recinto algo único en su género en nuestra provincia mexicana. Siendo usted el autor y animador de este Museo no puedo sino felicitarlo de que algo así exista en mi ciudad. Usted le dio y le da vida: conferencias, exposiciones específicas, exhibición de películas de arte, búsqueda incesante de objetos comprados o regalados al Museo y sobre todo, allegarse fondos para su mantenimiento, hacen que ahora no me imagine Granaditas sin Chávez Morado ni a éste sin Granaditas. Al hacer esta labor paciente

y fervorosa usted ha logrado algo más que un Museo de provincia; ha logrado descentralizar la cultura. Simplemente para conocer a Bustos ahora será necesario ir a Guanajuato. Debo agregar que si el Museo ya es una realidad, su idea de declarar Guanajuato, Ciudad-Monumento no debe tardar en realizarse.

Pero esto no es sino parte de sus quehaceres. Todavía quedan por verse sus empeños de muralista, pintor, grabador, conferenciante, maestro, etc. Así pues, no me sorprendió que una vida tan plena como la suya fuera distinguida con el Premio Nacional de Artes 1974. Lo curioso es ésto, a pesar de su notable actividad en el D. F., quiero pensar que son sus afanes realizados en la Provincia los que decidieron el galardón. Claro, ya sé que es toda una vida y trayectoria de muchos años la que se premia, pero en este caso, me gusta jugar con la idea de que es su amoroso fervor cotidiano, entregado a una casa provinciana en el que pensó el pueblo de México al entregarle el premio.

Lo felicité ya personalmente. Sirvan estas letras para hacerlo de nuevo y con afectuosos saludos para Olga le da un abrazo su amigo.

LUIS GARCÍA GUERRERO.

Frente al muro

Conferencia de José Chávez Morado

AL HABLAR DEL muralismo mexicano se le identifica con aquel que se inició y dio óptimos frutos en la primera mitad del siglo presente, cuya importancia le dio fama internacional así como a sus creadores máximos, los "Tres Grandes" Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Tal parece, cuando se leen los innumerables libros, ensayos y artículos que en el mundo se han escrito sobre este fenómeno cultural, que surgió en este continente, sin antecedentes históricos y sólo por el empeño de un puñado de hombres de gran talento, aglutinados por el movimiento socio-cultural de la Revolución de 1910.

Indudablemente que la causa inmediata se descubre en lo antes enunciado: La Revolución Mexicana, pero tanto ésta como su producto pictórico, tienen raíces muy profundas, que es necesario revisar para ir a sus raíces históricas, culturales y sociales.

Desde la prehistoria encontramos sobre las rocas de cuevas o montañas, la presencia de trazos de pintura o incisiones con que los hombres de esas lejanas épocas, propiciaban los elementos cósmicos que les afectaban y frente a los cuales en su impotencia, (que era sólamente en grado mayor que la nuestra) trataban de captar en formas, según sus esenciales experiencias y así, el sol es circular, la tierra serpentea, el agua ondula y el hombre es un trazo vertical cruzado por otro horizontal que son los brazos.

Este esquema que hago de la pintura rupestre es totalmente elemental, ya que dentro de ella se encuentran algunas de las más bellas y elocuentes imágenes de las cul-

turas de los cazadores, pinturas de animales en las que con sintetismo lleno de fuerza y conocimiento del sujeto, se pretendía su captura, se les cazaba en imagen con la magia, para después hacerlo con las armas; son obras que buscaban perpetuar la especie por el conjuro del arte.

Pasa la humanidad en los milenios de su existencia por etapas larguísimas en las que va domando bestias, recolectando y cultivando frutos y granos; edificando los grupos humanos sus hogares y también oratorios y sepulcros y en toda esta inmensurable jornada, el arte y la religión son sus apoyos gemelos ante el terror de la noche, de las sequías, del hambre y de los otros hombres.

¿Fueron la danza y la música las primeras expresiones artístico-mágicas? Probablemente sí, mas derivadas como son del ritmo del cuerpo, del latir del propio corazón, pero el paso deja huella en el suelo, esta se vuelve gráfica y escala muros, se pinta en ellos y en códices, sigue siendo aún hoy día, la huella del pie, más elocuente de nuestro paso por la vida, que las marcas del rodar de cualquier vehículo.

Después del Shamanismo, la expresión plástica va creando sus cánones, formas convencionales y herméticas que sólo los iniciados, los consagrados al culto podían practicar; este nuevo grupo que se eleva y domina los medios, (que hoy llamaríamos de comunicación con el exterior) es la casta teocrática que rige los destinos de los pueblos y que relevados de las duras tareas de suministrar los productos para la subsistencia y la edificación, dedica su tiempo y esfuerzos a la organización social y religiosa, que marchan ligadas como una sola; a la investigación de los fenómenos naturales, asiento de su teogonía y en la que hace avances espectaculares: en la ciencia astronómica, matemática, herbolaria, etc., y también diseña grandes centros ceremoniales que integran arquitectura, escultura y pintura.

Esta sociedad que conforma los horizontes arqueológicos clásicos y postclásicos prehispánicos de Mesoamérica, nos legó algo muy distinto al paradisíaco mundo que Diego

"DANZA DE LOS MACHETES"

Rivera trató de recrear idealizando, pero tampoco es el que Orozco pintó, formado de aplastados seres deformes, bañados en sangre, que ciertamente abundó en las guerras y sacrificios humanos, pero aunque se diga que "males de muchos es consuelo de tontos", muchos otros pueblos también lo practicaron en su historia.

Este pasado nos dejó, repito, un tesoro artístico que se preservó sobre todo en la expresión plástica y que a pesar de que la destrucción de la Conquista, es tan abundante, que López Velarde debería haber incluido en su Suave Patria, una de sus felices imágenes para describir nuestra situación de pueblo pobre, rico de un subsuelo arqueológico.

El muralismo que esta etapa u horizonte produjo, cubriría valles y montañas, pues la decoración de los monumentos era como la floración primaveral, nunca perpetua y se renovaba y crecía, como también crecían superponiéndose las pirámides que recibían la policromía. Por eso Xochipille era el señor de la primavera, y su piel cambiaba cada año, como las flores.

Daré un ejemplo: En las Higueras, en Veracruz, se descubrió un friso decorado al fresco, al separarse esta capa de pintura se observó que se componía de múltiples superposiciones de murales. Después de largos años de paciente e ingeniosa labor, se logró separar estas capas de mezcla pintada, que son como páginas de un libro de historia y estilos de pintar y que extendidas, dan ciento cincuenta metros de frisos pintados.

Entrar en la descripción del muralismo mesoamericano clásico y postclásico, resultaría largo y yo no soy un profundo conocedor del tema, ni tampoco es este un curso sobre la materia, baste señalar la exuberancia de su composición, el uso de los colores básicos hechos en su mayoría de óxidos de hierro que perduran la sabiduría del trazo, factores con que llegan a producir obras tan excelsas como las etruscas o las egipcias y que por prurito de contradicción, el maestro Rufino Tamayo negó en no muy lejana y

desafortunada entrevista, en la cual a mí me pareció que cometía no sólo parricidio, sino automutilación, pues si alguien ha recibido y exaltado esta herencia, es él.

Tenemos pues hasta aquí, el esquematismo simbolista rupestre y la exuberante floración pictórica, ambos cargados de representaciones socio-religiosas. No hay para qué escoger, una no es mejor que la otra si las juzgamos como lo que son, presencia y afirmación del hombre en el tiempo y en el espacio; las dos cumplieron con su función de pararrayos en la psiquis colectiva.

Llegaron los hombres blancos y barbados a estas tierras y por fortuna llegaron acompañados por los *misioneros*, que cumplían una doble función en la consolidación de la Conquista: la destrucción de los objetos de los ritos que anteriormente se practicaban: "cues", templos decorados, esculturas y vasijas pétreas o cerámicas y documentos jeroglíficos que contenían la historia de siglos, la sabiduría de pueblos vencidos.

Y la otra cara de esta... "revolución cultural" que es positiva y corresponde a la formación humanista de varones como Sahagún, Motolinía o Gante, que procuraron una transculturación, buscando nuestro pasado entre los despojos aún en brasas, para su estudio y para injertar en éste el futuro.

Inmediatamente después de la demolición de los centros ceremoniales y usando casi siempre sus bases como cimientos, lamentable debe haber sido ver esas primeras construcciones, hechas sin arte ninguno, bajas, pesadas, hechas a parches con las piedras de la demolición de los altos y sobredecorados adoratorios aztecas de Tenochtitlan y así también edificios en Mitla fincando sobre la belleza zapoteca y en toda Mesoamérica edificios torpes y burdos, pero en ellos se aposentaba el Nuevo Poder y de ahí saldría el impulso que erigiría pronto basílicas, palacios y fortalezas donde hace su aparición un nuevo arte mural catequizador, que reproduce a escala monumental, ilustraciones

y portadas de incunables, que frailes y pintores indígenas adaptaron a los ábsides, coros, claustros y todo género de construcción religiosa, generalmente con buena fortuna, produciendo en algunos casos hibrideces, en donde el pintor introduce su pasado de Tlacuilo. Tal ejemplo se ve en Ixmiquilpan, en donde el contrabando de las fórmulas prehispánicas es tan manifiesto y su lucha con las renacentistas europeas es tan grande, que ésta es mayor y más épica, que la simbología religiosa que intenta pintar.

En la escultura se produce el mismo fenómeno: la reproducción ingenua de modelos ajenos que pasan de la lámina impresa a un bajo relieve en monumentales fachadas, o recreaciones como en las cruces atriales, capillas abiertas y posas. A este arte se le ha adjetivado "tequitqui", o sea tributario, que comparado con el original de las culturas prehispánicas, en vez de ser pararrayos es portarrayos, o sea el conductor de una nueva mentalidad de dominio.

De este rudo arte del siglo XVI, arte de afianzamiento de los conquistadores, pasaremos al del ascenso de la Colonia. Ida ya esta generación de soldados y peregrinos misioneros, ha surgido la de leguleyos, cresos mineros, canónigos chocolateros y grandes hacendados ausentistas, cuyo estilo de vida debería producir el barroco con todos los retorcimientos imaginables; nuestro barroco, esplendente de oro, cuyos frutos máximos se encuentran en las poesías de Sor Juana Inés de la Cruz, en las obras literarias de Sigüenza y Góngora y en la presencia autóctona de Tonantzintla y en otras obras semejantes.

Mucho hemos hablado de nuestro barroco churrigueresco, de su elegancia, riqueza y audacia, pero para mí que está vacío del mensaje que dentro de los recintos religiosos se supone debería contener; si lo viéramos despojado de sus volutas y hojarascas, sería como un pavo sin plumas. Sólo en aquellas obras donde entra la ingenuidad del pueblo, resurge el talento nativo con su sabor de juguete y es que el arte es más que lo que supone, espejo de la sociedad que

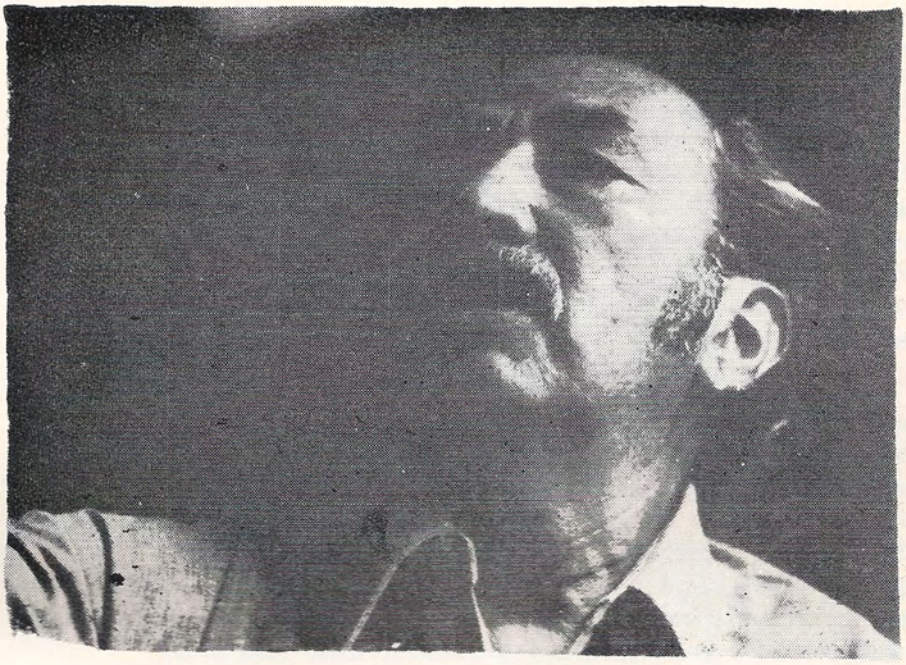
lo produce y en los siglos XVII y XVIII ésta está creando todos los formalismos que su elevación a la nobleza le dicta y se contempla en el barroco como en un espejo, por eso lo hace erigir, lo paga con el oro que extraen de sus minas sus mineros y fue tal la embriaguez de las bonanzas, que el mismo pueblo miserable, quema en esas obras, como en cohetería, sus últimos tlacos y lo hace con el tremendo despilfarro del que hasta hoy hace alarde.

Quedan estas ricas obras, con todas estas características, como impresionantes ejemplos de integración de la arquitectura con la escultura, la pintura e incluso con las artes musicales y la oratoria. Son nuestra herencia, grande y suntuosa.

Llegan nuevas corrientes filosóficas a América y a pesar de la trinchera de la excomunión y la inquisición, penetran por resquicios sutiles y uno de ellos es la corriente neoclásica que Tolsá trae como palanca y que para nuestra fortuna, venía acompañada de su gran talento, manifiesto en las grandes obras arquitectónicas y escultóricas que él realizó.

Complejo y largo, propio de una conferencia especial sería recordar a ustedes, cómo los prohombres de la Revolución Francesa, y del Bonapartismo, buscaron la solemnidad clásica grecorromana para identificarla con la República y su aborto imperial, pero este fue el signo de esos tiempos: el triángulo del frontón y de la Masonería contra el estípite barroco, la geometría severa, contra la abigarrada vegetación monárquica y artística, que en México hizo a Tresguerras el celayense, tomar en vez de la escuadra una hacha y empezar la tala de altares barrocos, que se continuó hasta principios de este siglo.

Devastadora y lamentable tarea ha sido la que durante un siglo siguió, que no fue provocada con fines de austeridad y cambios sociales y religiosos, sino de incultura y afán de seguir una nueva moda.



JOSÉ CHÁVEZ MORADO

Al triunfar la Revolución de Independencia e iniciarse la creación de una sociedad burguesa enfrentada a la feudal colonial que le antecedió, las luchas intestinas, la mutilación de nuestro territorio en 1847 por el expansionismo yanqui y la intervención armada francesa después, debilitó nuestra nación y todas sus expresiones, entre ellas las culturales. Este decaimiento no produjo más obras arquitectónicas equiparables en grandiosidad a las del siglo XVIII, destinadas al servicio público, ya fuera este civil o religioso y sin estas obras no surgió la manifestación de arte monumental, pero sí el "monumento" que fue invadiendo con obeliscos, pedestales y otras formas raquíticas e incongruentes, nuestras plazas, con el pequeño busto equilibrándose en ellas.

Aún cuando no es siempre posible, ni fiel, la explicación de un fenómeno a base de la relación economía-sociedad-cultura, ya que en una Nicaragua, surge un Rubén Darío como una orquídea en la selva, sin embargo conviene no olvidar las características de una época y las del siglo XIX fueron las de buscar la liberalización de las instituciones y la expresión de la individualidad, metas que llegaron muy tarde a nosotros y que aún hoy no del todo logradas, ya van a resultar obsoletas.

Sería injusto si dejo hasta aquí esta frase pesimista; todas las luchas han creado un sedimento y frutos de nuestra personalidad nacional e individual y si en relación con nuestro tema: el muralismo, no se producen hasta pasada la Revolución Mexicana de 1910, óptimas obras, en las pictóricas y gráficas de menor dimensión se justifica ampliamente la búsqueda de una expresión del mexicano mestizo, que por primera vez sale a la luz en los retratos, cuadros costumbristas y paisajes de Estrada, Herrera, Bustos y otros pintores, espejos de su tiempo y sus provincias y también en las litografías y grabados críticos, humorísticos de "La Orquesta", "El Ahuizote" y otras publicaciones políticas de oposición y en obras documentales aún insuperables, coco "México y sus alrededores", "Los mexicanos pintados

por ellos mismos" etc., dejando al último al genial José Guadalupe Posada, grabador simiente, de quien, según confesiones de Diego Rivera y Clemente Orozco, aprendieron viéndolo grabar, como tomar del aire de la calle, la materia de sus futuras obras.

Así llegamos a la Pintura Mural de la Revolución Mexicana la tantas veces elogiada, difamada, negada, destruida y descuidada pintura de proyección pública, que sitúa a México por primera vez en su vida nacional, en la conciencia universal.

Evitaré hasta donde me sea posible lo anecdótico al entrar a esta parte de mi relato, pues muchos de ustedes conocen más la envoltura ruidosa y pintoresca que ha trascendido de la vida de los personajes más conspicuos del movimiento, que la razón y el sentido de una obra, en la que el talento de una generación de artistas, encontró la coyuntura para desarrollar sus concepciones artísticas y penetrar con impacto imborrable en la sociedad de su época.

He usado la palabra impacto para tratar de describir la violencia con que este movimiento muralista tuvo que imponerse a la resistencia del medio; los periodistas y seudocríticos, se solazaron en hacer burla de los "monotes", pues así llamaron a las figuras de los muralistas, pero para Diego y sus compañeros, ésta fue la mejor bienvenida que pudieron haber recibido, contraatacaron las agresiones con lengua, pluma y brocha y también en ese terreno fueron formidables.

La masa amplia de los espectadores estaban desconcertados; viciados como estaban y siguen estando en la admiración de madonas e imágenes religiosas de finos labios, rubio pelo y sonrosada tez, no podían ver su propio rostro moreno que les ofrecían los muralistas, los cuales además no se los reproducían como en terso espejo, sino a través de creaciones formales de diverso origen, algunas, descendientes de la Escuela de París y otras, de los códices o esculturas prehispánicas.

"JUEGOS NOCTURNOS"

No fue un abrazo, fue un parto y como tal doloroso pero fructífero y lo que ayer fue considerado blasfemia o mofa pictórica hoy se ve con naturalidad e incluso se le critica por algunos como pintoresco, narrativo y apegado a características nacionalistas.

Trataré, no de defender, que no lo necesita, sino de explicar estas innegables características.

Sí hay narración en algunos murales. En los de Diego particularmente; este hombre genial en muchos aspectos, se convirtió en el maestro que cuenta a un pueblo analfabeta una gran historia, la historia de los mexicanos según él la estudió y la inventó. ¿Que fue parcial? ¡Lo fue! ¿Que sí exageró?, tal vez, pero hay siempre en esta historia un amor amplio y sincero por los desposeídos, que son la mayoría en el mundo y cantó a todos los pueblos su aparentemente sencilla canción, hecha con imágenes que van de lo trivial a lo excelso y nunca fue vulgar en sus murales, aunque descendió de tono en algunos cuadros de fácil venta.

¿Pintorescas? ¿Qué amplitud le dan ciertos críticos a este término? Lo emparentan con folklorismo, costumbrismo y etnicismo; para ellos el arte no debe tocar la tierra con los pies, no contaminarse con materia humana y menos popular, pues el pueblo y sus productos les parecen impuros. La buena pintura, mural o no, emplea todos los materiales que le ofrece la naturaleza y la sociedad, sólo que debe transformarlos, percolizarlos a través del creador y eso se logró en el movimiento muralista, que como todo lo amplio, es heterogéneo.

Creo que en el fondo de esta crítica y la que se hace al muralismo inicial, de ser nacionalista, se descubren por una parte: una falsa concepción de lo universal y por otro una malévola posición, que busca desarmarnos de características propias y que nos invade por todos los medios de comunicación, de banales fórmulas ópticas, literarias o auditivas, hechas con mentalidad comercial enajenante provocando una renovada mentalidad colonial.

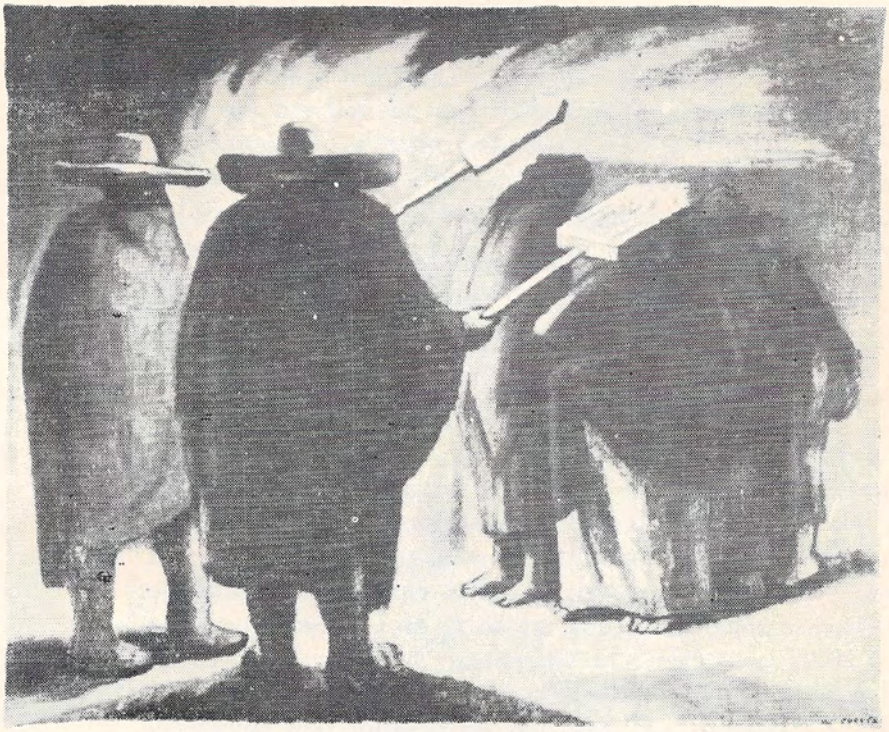
La pintura mural de que hablamos, es precursora de una tendencia tercermundista, habla por un amplio grupo humano, sin ignorar coincidencias y antagonismos, sabiéndose parte de un mosaico mundial, por lo tanto recoge y da alientos y eso la comunica y la vuelve universal, pues no se va a lo universal por la ignorancia, sino por el conocimiento de lo que es propio y a la vez común.

También se ha dicho que es tremendista y trascendentalista y es verdad, Orozco, Siqueiros y otros más, usan imágenes que sobrecogen por su magnitud y fuerza, pero ¿qué decir de las fotografías de guerras, como la reciente en Vietnam, en las que vemos niños envueltos en llamas de Napalm? La violencia de los muralistas, es la violencia de la protesta, no la de la dominación y la conquista.

Sobre el trascendentalismo: entiendo que se critica la exaltación de lo humano heroico, representado en criaturas simbólicas o en la efigie de nuestros patricios. Repito lo antes dicho, en tan basto movimiento cultural, se condenan los malos ejemplos y se ignoran los buenos con mala fe evidente, pero aún así esto resulta inefectivo, la pintura épica mural de Orozco y de los mejores pintores, no despoja a los héroes de su humanidad, sólo la enfatiza.

Peligrosa posición esa antihistórica que quiere borrar el pasado y el arte que éste inspira, como sospechoso ese culto al injerto de Cristo y el Che Guevara, que con el debido respeto a ambos, los encuentro antitéticos, pues Cristo no murió con la metralleta en las manos. Veo en esta posición, que también se ha vuelto anti-Juarista por el abuso de un mal programado año oficial, una actitud anarco-burguesa, ultra-individualista, enemiga de la organización y fácil presa de aventuras violentas personalistas.

Con esto creo haber presentado a ustedes el caso de la pintura mural de la primera etapa, desde su lado crítico, ustedes sacarán sus conclusiones, pero el muralismo aquel, ya puede considerarse como extinguido y sólo quedamos por ahí algunas viejas brasas.



"EL JURAMENTO"

Los años que marcan el auge de una conciencia progresiva nacional y de solidaridad internacional con el mundo democrático y antifascista, son los del régimen del Presidente Lázaro Cárdenas y a su término se observa la etapa final del movimiento muralista, múltiple en formas, preocupado por el contenido humanista y su proyección popular. Recientemente hemos participado a niveles oficiales y populares en nuevos y encomiables actos de solidaridad tercermundista pero las articulaciones de arte y sociedad, no funcionan.

Tras estos límites imprecisos, sólo a través de algunas obras de gente de mi generación o de alumnos nuestros, se detectan huellas del muralismo que llamaríamos de afirmación colectiva.

Las preocupaciones posteriores son formalistas, es decir de búsquedas técnicas, estéticas, de integración con la arquitectura, preocupaciones legítimas, en las que se manifiestan abiertamente criterios opuestos muy individuales, pero empobrecidos de su carga humanista, como corresponde al "desarrollismo" capitalista que abrió sus velas impetuosamente a partir de la postguerra segunda y que ha producido más millonarios por año, que bienestar, solidez económica y progreso compartido en México.

Esta nueva promoción de la gran burguesía mexicana no desea arte que refleje al pueblo, sino otro suntuario decorativo que lo glorifique, pero aun en este sentido ha preferido al "decorador de interiores" que al pintor o al escultor y de estos últimos, la obra de inversión económica, la que le represente un cheque al portador y como el gerente de empresas no tiene tiempo de cultivarse ni de visitar galerías, generalmente encomienda estas adquisiciones a su señora o a sus consejeros, que buscan las obras de moda que mejor se lleven con el color de muebles y cortinas. Los murales no son cambiables, les cansan y son para estos patrones, obsoletos.

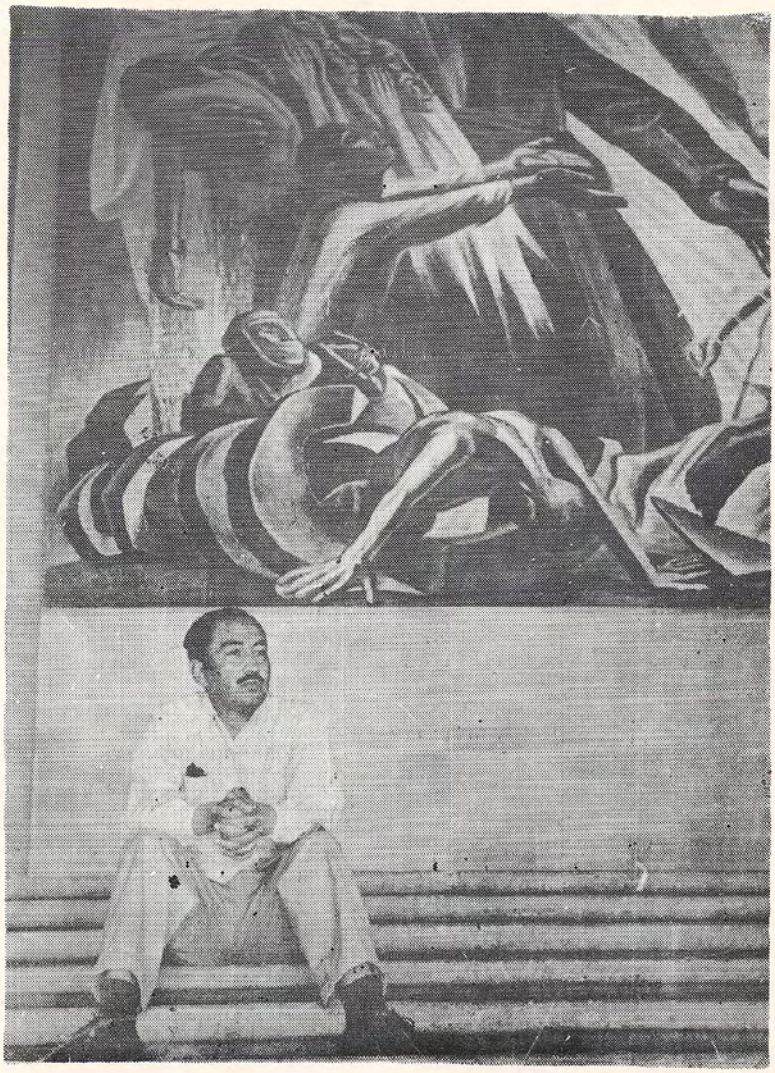
Surge en cambio una nueva forma mural, que contamina las urbes, el paisaje, los caminos, todo. Esta nueva forma de "muralismo" es efímera, mutable y vende el producto de la Sociedad de Consumo, me refiero a la cartelera comercial, creación bastarda del comercio, y el diseño gráfico pictórico.

He dicho bastarda, porque el diseño gráfico no es negativo, al contrario, es deseable que se desarrolle en el libro, en la educación, en funciones de señalamiento y en otras más, incluso las económicas, pero la agresividad con que emplea el color y el grafismo deforma el ambiente y la mente del hombre, así como el radio y la televisión, causantes, estoy seguro, de los trastornos nerviosos de toda persona sensible y embrutecedor de las mayorías.

Esta penetración formal publicitaria, ha sido llevada a la obra supuestamente alta de algunos pintores, con la denominación de "op-art" y más tarde, no sólo la representación del producto anunciado, sino el objeto mismo, salta el muro y se abroga el derecho de primacía con el "Pop Art", nombres que como ustedes habrán notado, devienen de los Estados Unidos, capital mundial de la invasión; entre otras de la cultura.

La respuesta a estas manifestaciones culturales transnacionales, debía surgir del mismo caldero y es de los "Slums" o ghettos de las minorías raciales de Norte América: de los negros, puertorriqueños y chicanos, donde aparece un nuevo muralismo de las catacumbas, el mural de protesta contra el sistema revolucionario no sólo en contenido, sino también en las formas, hijas de las características de las limitaciones económicas con que trabajan los pintores surgidos de esos arrabales y de las superficies de los muros, todos ellos exteriores.

En las ciudades de Chicago, Detroit, Nueva York y otras más, estas creaciones son de naturaleza primitiva en lo estético, fundamental en su contenido y de permanencia breve, por la exposición a los elementos atmosféricos y hu-



MURAL. - ALHÓNDIGA DE GRANADITAS

manos, ambos corrosivos de esas urbes. Ellos están brotando como floración ruda, pero que alegra los barrios, negros por muchos conceptos, de los proletarios o lumpenproletarios americanos, obra que recibe apoyo en ocasiones de algunos sindicatos obreros.

No podemos prevcer el futuro de estas primeras manifestaciones de una embrionaria cultura, pero por su carácter combativo e independiente, es de esperarse que no se oficialicen y se vuelvan vacuas, decorativas en el mal sentido y antiarquitectónicas, como las que se han pintarrajeado en los muros de la ciudad de México, con el intento incumplido de ocultar la sordidez del ambiente y de incumplimiento de las ordenanzas municipales.

De estas manifestaciones de "protesta", las musicales son las más conocidas y sufren ya la contaminación comercial, que los mecanismos de edición y distribución de discos, inevitablemente les han producido; además estas canciones, con raras excepciones, no las origina el pueblo, los obreros o los campesinos, ni tampoco las cantan en sus faenas y en sus luchas; las componen talentosos, sinceros, o no, individuos inconformes de la clase media de las ciudades y son el desfogue y desviación de una juventud de igual extracción social, de rebeldía antipaternalista, más que clasista, que crean ritos propios, masivos o solitarios, antisociales no revolucionarios y lamentablemente autodestructivos, como la drogadicción.

Parece que aún después de las conquistas técnicas del radio, cine y televisión, por la imposibilidad de su uso como medio de expresión del hombre común, el muro sigue siendo el conducto de comunicación intemporal entre las masas y como el hombre cavernícola, los signos de orígenes más opuestos: cruz, sexo, protesta, paz, seguirán marcando la existencia y los temores humanos ante: hambre, sumisión, soledad, enfermedad, violencia. No importa si instrumento es la punta de un pedernal o el chorro de pintura en botes de aerosol, el hombre sigue y seguirá llenando muros, pisos, el aire mismo, de signos de vida o muerte.

Palabras de José Chávez Morado al recibir el Premio Nacional de Pintura, el 28 de noviembre de 1974

Señor Presidente de la República

Señores miembros de los tres poderes de la Unión

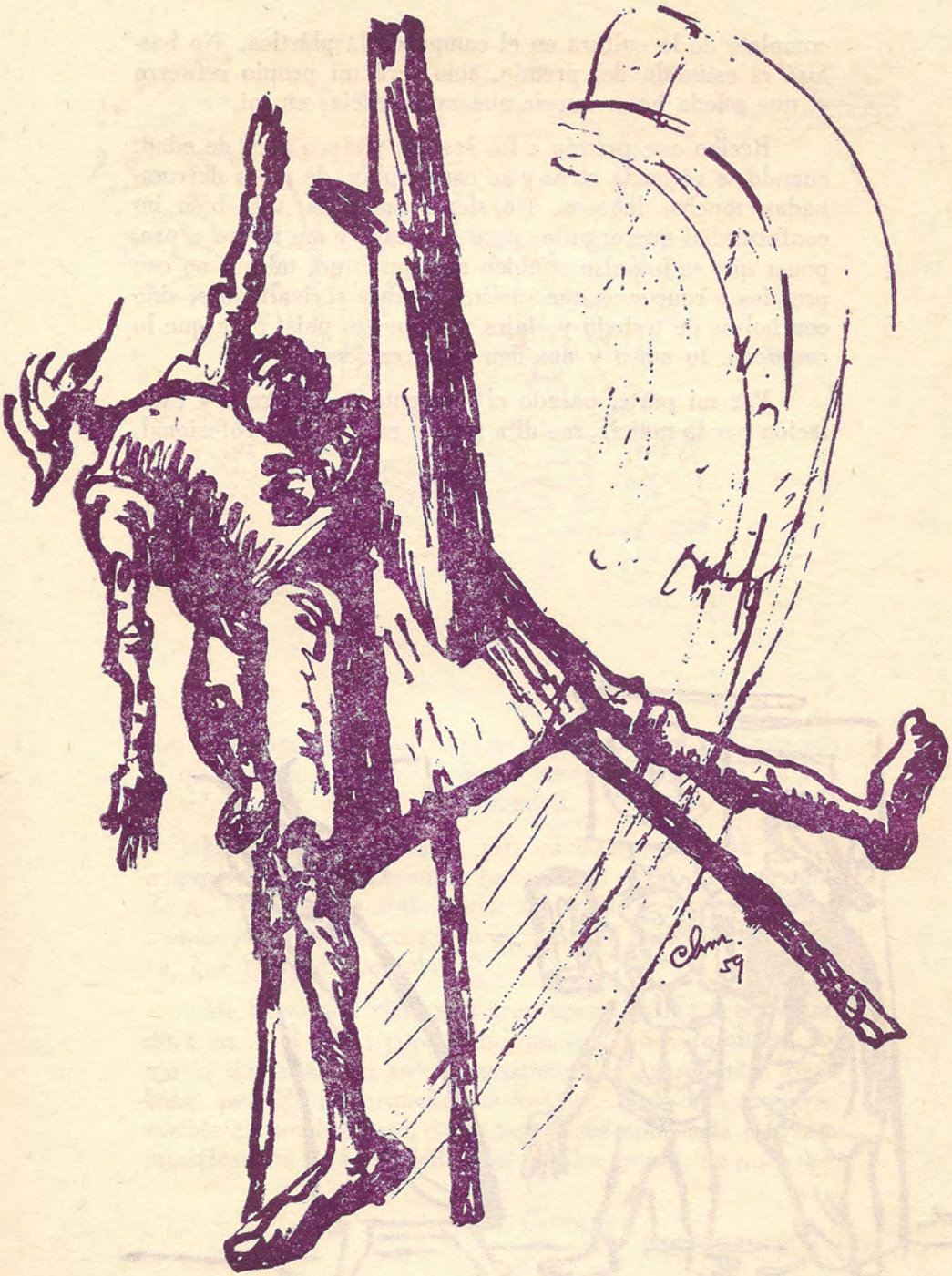
Señoras y señores:

Me honra en extremo verme incluido entre el grupo de distinguidos mexicanos, hombres de ciencia y humanidades a los que se les ha designado para recibir el Premio Nacional de sus respectivas disciplinas. Por eso deseo expresar mi gratitud a aquellas personas a quienes correspondió hacer la selección para el presente año, y a mi pueblo de donde emanan nuestras instituciones.

Nunca he aspirado y competido en recibir premio alguno, y menos éste que han recibido maestros como Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo.

Siempre pensé con ligereza en cuanto a títulos y galardones. Ahora que se me ha otorgado esta distinción, la recibo con respeto y satisfacción, porque tiene un significado nacional y democrático, producto de deliberaciones de personas que actuaron imparcial y legítimamente, con ignorancia de terceros, ejemplar forma electoral que deberíamos extender a otros niveles de nuestra vida social.

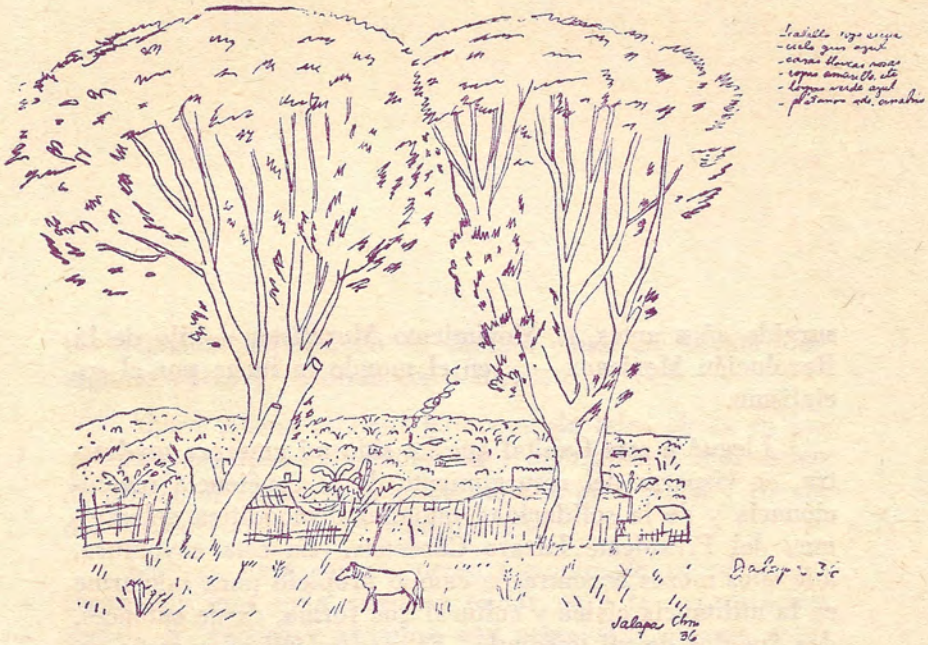
Yo me empeñaré por convertir esta distinción en acicate para mi diaria labor. Soy un trabajador de tiempo


59

completo de la cultura en el campo de la plástica. No bastará el estímulo del premio, sino será mi propio esfuerzo el que pueda hacer surgir nuevas potencias en mí.

Recibo este premio a los sesenta y cinco años de edad, cuando se ve hacia atrás y se contemplan, de pie o derrumbadas, muchas labores. No siento nostalgia, más bien inconformidad que orgullo; pero sí pienso y me atrevo a proponer que se impulse también a la juventud, tal vez no con premios o concursos que suscitan pugnas y rivalidades, sino con bolsas de trabajo y viajes por nuestro país, para que lo conozcan, lo amen y nos den sus creaciones.

Por mi parte, pasado el momento de sorpresa y excitación por la noticia, me di a pensar en mi vida profesional.



Estos pensamientos me trazaron un esquema geométrico con el que intento entender y dar a entender la trama de mis relaciones con el arte y la sociedad.

La figura que dibuja mis cavilaciones es la de un triángulo con cuyos vértices he incidido en el círculo social de mi tiempo, buscando hacer sentir mi existencia y recibiendo por ellos la carga de humanidad, positiva y negativa, que brota del mundo.

Me ha tocado vivir una gran época, ardua y convulsa, dura como el odio; pero asimismo creativa y luminosa como la mañana. En esos dramáticos desgarramientos pude haber perdido mi pequeña luz interior; pude haberme convertido en hombre cero, como tantos que aplasta la máquina masificadora de la sociedad en que he vivido, de no haber

surgido años antes, el Movimiento Muralista, —hijo de la Revolución Mexicana— y en el mundo la lucha por el socialismo.

Llegué a esta Capital que ha sido mi amorosa madrastra, en vísperas del resurgimiento de la conciencia revolucionaria y de la solidaridad mundial democrática del régimen del Presidente Lázaro Cárdenas. En esta coyuntura, mis años mozos encontraron campo propicio para iniciarme en la militancia cívica y cultural que forma, desde entonces, dos ángulos de mi triángulo. El otro es íntimo y actúa en la soledad del taller, donde se lucha consigo mismo, para hacer surgir de la materia una imagen que ha venido formándose dentro, más recóndita que la conciencia.

Mi triángulo no es equilátero; nunca lo ha sido ni lo será. Se deforma continuamente bajo presiones externas e internas, dando como resultado una división de mi tiempo y de mi atención entre el taller y la actividad educativa. Así se estableció un orden desequilibrado que, como tantas otras cosas, me da goces y penas por el conflicto que llevo dentro de mí, entre el creador y el promotor cultural.

Este es, en breve confesión, el individuo al que se entrega hoy el Premio Nacional de Arte 1974. Ustedes, señores del Comité de selección, conocen mi obra de proyección pública o privada, qué puestos públicos he ocupado en la docencia; alguno de ustedes debe haberme conocido en el ejercicio de alguna de estas actividades. Pero, detrás de este currículum, existe un aspecto que debo agregar: la

participación del trabajo en equipo, como colaborador en algunas obras y en otras como director.

Ahora mismo estamos bajo una de tales obras en las que he participado diseñando el recubrimiento escultórico de bronce de la columna sostén de este gran techo y fuente del Museo Nacional de Antropología.

Este es para mí elocuente ejemplo de coordinación creativa y que sería deseable tomar para la organización social. Se conoce y examina una necesidad; en este caso, cubrir un espacio. Luego se reúnen diseñadores y técnicos para buscar soluciones; dentro de ellas se escoge aquello que, además de su factibilidad, es estimulante por su valor estético y por su contenido; después entran los realizadores. Y así, desde el subsuelo hasta la punta del mástil, con fervor de servicio nos unimos arquitectos, calculistas, ingenieros, técnicos, obreros, artistas, para satisfacer demandas físicas y síquicas de la población.

Esta obra del Museo Nacional de Antropología también propone reflexionar sobre el tan discutido tema de lo nacional y lo universal en la creación artística así como sobre el tema de lo figurativo y lo abstracto. En esta gran obra arquitectónica está la síntesis de tales supuestas divergencias; es moderna y emplea módulos y técnicas constructivas que no tienen características nacionales; pero el creador diseñó con sensibilidad que refleja los orígenes de su patrimonio cultural natal; empleó materiales industriales y artesanales según correspondía a la función, y dio sitio, con

el mismo criterio, a creaciones artísticas figurativas o abstractas. El resultado es homogéneo, con matices, pero nunca disonante o híbrido; se distingue por lo fundamental, no por lo superficial, y es patrimonio universal como fruto de un pueblo de fuerte fisonomía.

Con esta posición comulgo, la encuentro dialéctica y la practico. Creo firmemente en la solución de los conflictos por la confrontación de las posiciones de los grupos antagónicos frente a la solución de necesidades, lo mismo las básicas de la estructura socioeconómica que las de las superestructuras culturales de alcance nacional e internacional. La realidad descubre, ya está a descubierto, cuál posición, cuál clase y estructura social tienen la solución en las luchas por el poder económico mundial. La razón la tienen los desposeídos que laboran y son explotados y condenados al hambre y a las dictaduras abiertamente declaradas o encubiertas, todas ellas filiales del imperialismo.

En arte no debemos llegar a definiciones tajantes que nos den un claroscuro condenatorio. Convivamos, laboremos y no nos discriminemos. Este propósito no debe tomarse como si fuese indefinido en mi obra. He sido y seré un pintor que desea dialogar con su pueblo, aunque bien sé las tremendas distancias que separan a esta flotante e informe clase media en la que me veo situado de los grupos sociales de la base. Tampoco ignoro la capacidad de compra de obra de arte de los afortunados en la escala social y la incapacidad de la mayoría; por ello reclamo del poder público oficial, federal, estatal y municipal, que aun dentro de las limitaciones presupuestales vigentes no desatiendan la cultura popular, escolar y extraescolar, que no dejen los muros para carteleras comerciales de la sociedad de consumo y los recuperen para que, sin demagogia ni frases crípticas, salidas de mentes deformadas de publicistas, se hable a la población nacional en mil lenguas y formas, pero sinceras y preferentemente respetuosas del noble arte de pintar.

Deseo que mis colegas no entiendan mal estas palabras mías. No abogo por una dictadura pictórica populista. Levanto aquella bella y marchita frase de Mao: Dejemos que todas las flores florezcan.

El arte fue mi vocación, servir es mi devoción; si por esto que me ha hecho vivir, la Nación me premia, sea bienvenido el premio. Llevaré esta distinción a Olga mi gran compañera, a mi natal Guanajuato y haré partícipe de tal honor a la Capital del Estado, tierra de mis raíces, a la que dedico mis actuales esfuerzos y para la que pido, Señor Presidente de la República, sea protegida por Usted declarándola Ciudad Monumento. Este decreto lo agradeceremos los guanajuatenses y tantos otros que, como Usted, aman a tan bella ciudad histórica.

CURRICULUM VITAE DE JOSE CHAVEZ MORADO

Fecha de nacimiento: 4 de enero de 1909.

Lugar de nacimiento: Silao, Gto.

— Estudios elementales en escuela no oficial, considerándose en todos los aspectos un autodidacta.

Asistió en 1931 y parte de 1932 a cursos nocturnos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México (San Carlos).

— Cubre los campos de pintor y grabador, especializándose en obras monumentales, murales: pictóricas y escultóricas.

OBRAS MONUMENTALES:

— Ha decorado quince grandes edificios públicos y privados y considera que sus obras más importantes son: El mural al fresco en:

1. - La escalera de Honor del Museo de la Alhóndiga de Granaditas con el tema "La Liberación por la Independencia".

2. - Los murales en mosaico de vidrio veneciano de la Facultad e Institutos de Ciencias de la Ciudad Universitaria.

3. - Los relieves escultóricos en canteras de diversos colores en la parte exterior de las aulas del Centro Médico del Seguro Social en la ciudad de México.

4. - El Cancel en bronce de la Galería "Las Luchas del Pueblo Mexicano por su Libertad", en el Parque de Chapultepec del Distrito Federal.

5. - La fachada en mosaico de piedra y vidrio de los Laboratorios CIBA en la Calzada de Tlalpan de la ciudad de México.

6. - La fachada en mosaicos de distintos materiales, en la Escuela Normal de la ciudad de Guadalajara.

OBRA PICTORICA DE CABALLETE Y GRAFICA

Existen por otra parte cuadros al óleo y grabados que por estar en algunos museos, se pueden considerar representativos de obra.

— No pertenece actualmente a alguna agrupación científica cultural o gremial.

PUESTOS DOCENTES OFICIALES

Ha desempeñado los siguientes:

— Profesor de Artes Plásticas en los grados elemental, secundario y profesional en las escuelas dependientes de la Secretaría de Educación Pública, del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como de la Universidad Nacional Autónoma de México.

— Inspector de clases en las escuelas antes mencionadas.

— Jefe de Sección de Enseñanza Plástica del Instituto Nacional de Bellas Artes.

— Director Fundador del Taller de Integración Plástica.

— Director Fundador de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes.

— Actualmente desempeña el puesto de Director del Museo de la Alhóndiga de Granaditas en la ciudad de Guanajuato.

ACTIVIDAD GREMIAL

— Fue Secretario General del Sindicato de Profesores de Artes Plásticas antes de la Fundación del actual sistema sindical.

— Desempeñó puestos directivos en el Taller de Gráfica popular y en el Frente Nacional de Artes Plásticas.

— Vice Presidente para la América Latina en la Organización llamada "Consejo Mundial de las Artesanías dependiente de la UNESCO".

Su dirección particular en la ciudad de Guanajuato es: Pastita No. 158, teléfono 2-07-97, la oficial: Museo de la Alhóndiga de Granaditas, teléfono 2-11-12. En la ciudad de México: Calle de Espíritu Santo No. 80. Coyoacán 21, D. F. Teléfono 554-40-13.

— Premio Nacional de Artes 1974.

OBRA MONUMENTAL DE JOSE CHAVEZ MORADO

I. - 1936. La invasión de Veracruz. Fresco. Escuela Normal de Jalapa, Veracruz.

II. - 1945. Fray Margil de Jesús. Témpera de caseína. Centro Escolar "Estado de Hidalgo", México, D. F.

III. - 1952. La conquista de la energía. Mosaico de vidrio. Auditorio de la Facultad de Ciencias. Ciudad Universitaria. México, D. F.

IV. - 1952. El regreso de Quetzalcóatl. Mosaico de vidrio. Auditorio de la Facultad de Ciencias. Ciudad Universitaria. México, D. F.

V. - 1952. La ciencia y el trabajo. Vinelita. Auditorio de la Facultad de Ciencias. Ciudad Universitaria, México, D. F.

VI. - 1954. Las comunicaciones en la historia de México. Mosaico de piedra. Secretaría de Comunicaciones, México, D. F.

VII. - 1954. La medicina prehispánica. Fresco y mosaico de vidrio. Vestíbulo de los laboratorios CIBA. Churubusco, México, D. F.

VIII. - 1954. Magia y ciencia médica. Mosaico de vidrio. Fachada de los laboratorios CIBA. Churubusco. México, D. F.

IX. - 1955-56. La independencia política de México. Fresco Alhóndiga de Granaditas. Guanajuato, Gto.

X. - 1957. Seguridad y protección para el trabajador. Mosaico de vidrio. Multifamiliar "Doctores". Instituto de Seguros Sociales para Trabajadores del Estado. México, D. F.

XI. - 1957-58. Evolución y futuro de la ciencia médica en México. Relieves en piedras de colores diversos. Edificio de aulas del Centro Médico del Instituto Nacional del Seguro Social. México, D. F.

XII. - 1957. El México moderno, un país de antigua cultura. Mosaico de vidrio, piedra y metal. Pabellón mexicano en la Feria Mundial de Bruselas, Bélgica.

XIII. - 1958. La cultura en Jalisco. Mosaico de técnicas múltiples. Escuela Normal de Guadalajara, Jal.

XIV. - 1960. Componentes raciales y culturales del México moderno. Cancel en bronce. Museo de lucha del pueblo mexicano por su Libertad. Chapultepec, México, D. F.

XV. - 1963. La lucha por la Reforma. Cancel de bronce. Monumento a Juárez. Plaza Juárez. Guadalajara, Jal.

XVI. - 1964. Expresión cultural de Mesoamérica. Oleo. Museo Nacional de Antropología. Sala de la arqueología de Mesoamérica. Chapultepec. México, D. F.

XVII. - 1966. Canto a Guanajuato. Acrílico. Museo de la Alhóndiga de Granaditas.

XVIII. - 1967. Escalera Ceremonial. Museo de la Alhóndiga de Granaditas. Decoración integral.

XIX. - 1973. Juárez en Guanajuato. Acrílico. Presidencia Municipal. Guanajuato, Gto.