

Raquel Tibol

GRÁFICAS y NEOGRÁFICAS en MÉXICO



4.4

SEP

**GRÁFICAS Y NEOGRÁFICAS
EN MÉXICO**

Secretaría de Educación Pública



GRÁFICAS Y NEOGRÁFICAS
EN MÉXICO

Libros de expresión y análisis
de problemas actuales en México.

Raquel Tibol

GRÁFICAS Y NEOGRÁFICAS EN MÉXICO

Índice

Introducción	1
Conceptos básicos	11
Orígenes, evolución, tipos	27
Aplicaciones	65
Problemas actuales	77
Conclusiones	91
Bibliografía	91

Coordinación: Dirección General de Publicaciones y Misiones
y Universidad Nacional Autónoma de México

Producción: SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
Dirección General de Publicaciones y Misiones

D.R. © 1987, de la presente edición.
Consejo Nacional de Fomento Educativo
Av. Tlaxiaco 251, Piso 10
México, D.F., CP 11900

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, México 20, D.F.

Secretaría de Educación Pública



Universidad Nacional Autónoma de México

ISBN 968-28-1357-8

Impreso y distribuido en México

NE 544.4
T52

67 6 4

Primera edición, 1987



Coedición: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP
y Universidad Nacional Autónoma de México

Producción: SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
Dirección General de Publicaciones y Medios

D.R. © 1987, de la presente edición,
Consejo Nacional de Fomento Educativo
Av. Thiers 251, Piso 10
México, D.F., CP 11590

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, México 20, D.F.

D.R. © Raquel Tibol

ISBN 968-29-1357-8

Impreso y hecho en México, D.F.

EAT-4006492
1568

ÍNDICE

Síntesis de GRÁFICAS Y NEOGRÁFICAS EN MÉXICO de Raquel Tibol	9
Continuidad gráfica	11
Orozco, artista gráfico	37
Asamblea gráfica	69
Retratos segmentados	
Alfredo Zalce	177
Elizabeth Catlett	190
Mauricio Lasansky	199
Francisco Moreno Capdevila	218
Jesús Martínez	235
Antonio Martorell	243
Nuevos caminos en la gráfica	251
Advertencia de las fuentes	299

6492

SÍNTESIS DE GRÁFICAS Y NEOGRÁFICAS EN MÉXICO DE RAQUEL TIBOL

En el presente libro, Raquel Tibol hace un recuento histórico de las figuras esenciales de las artes gráficas en México; desde Linati de Prevost, introductor de la litografía en nuestro país, Orozco, Posada, Alvarado Lang, hasta los valores más recientes que han incursionado en espacios renovadores dando un nuevo giro a esta expresión artística, desfilan por estas páginas para mostrarnos la importancia que tiene dicha actividad en nuestro entorno social.

Periodo de formación y consolidación fue aquel en el que las diferentes técnicas de grabado cobraron fuerza al ser introducidas como materias en la escuela de San Carlos y al asimilar la influencia de los expresionistas europeos en la actividad gráfica de las primeras décadas del presente siglo. Sobre esta etapa, la autora explica cómo era la utilización de los materiales y la plasmación del concepto siguiendo los principios básicos de la estampación; cómo asimilaron los artistas esta corriente y, lo más importante, el resultado obtenido por aquéllos, sustentado en lo que se ha dado a llamar realismo social mexicano.

Raquel Tibol observa detenidamente la obra de un nombre fundamental en el desarrollo de la gráfica en nuestro país: José Clemente Orozco. Después de acercarse a la vida de este hombre y tratar de encontrar los hitos que lo movieron a iniciarse en la carrera artística, la autora nos descubre la gran trascendencia que tiene este autor en la conciencia social del pueblo en un momento crucial de la historia mexicana, realidad que se manifiesta en la primera etapa de Orozco, precisamente la época gráfica y dibujística del artista.

Capítulo fundamental de este libro es el llamado "Asamblea Gráfica". Según nos dice la autora "Las polémicas entre los productores de artes plásticas han sido y siguen siendo

SÍNTESIS DE GRÁFICAS Y NEOGRÁFICAS EN MÉXICO DE RAQUEL TIBOL

En el presente libro, Raquel Tibol hace un recuento histórico de las figuras esenciales de las artes gráficas en México; desde Linati de Prevost, introductor de la litografía en nuestro país, Orozco, Posada, Alvarado Lang, hasta los valores más recientes que han incursionado en espacios renovadores dando un nuevo giro a esta expresión artística, desfilan por estas páginas para mostrarnos la importancia que tiene dicha actividad en nuestro entorno social.

Periodo de formación y consolidación fue aquel en el que las diferentes técnicas de grabado cobraron fuerza al ser introducidas como materias en la escuela de San Carlos y al asimilar la influencia de los expresionistas europeos en la actividad gráfica de las primeras décadas del presente siglo. Sobre esta etapa, la autora explica cómo era la utilización de los materiales y la plasmación del concepto siguiendo los principios básicos de la estampación; cómo asimilaron los artistas esta corriente y, lo más importante, el resultado obtenido por aquéllos, sustentado en lo que se ha dado a llamar realismo social mexicano.

Raquel Tibol observa detenidamente la obra de un nombre fundamental en el desarrollo de la gráfica en nuestro país: José Clemente Orozco. Después de acercarse a la vida de este hombre y tratar de encontrar los hitos que lo movieron a iniciarse en la carrera artística, la autora nos descubre la gran trascendencia que tiene este autor en la conciencia social del pueblo en un momento crucial de la historia mexicana, realidad que se manifiesta en la primera etapa de Orozco, precisamente la época gráfica y dibujística del artista.

Capítulo fundamental de este libro es el llamado "Asamblea Gráfica". Según nos dice la autora "Las polémicas entre los productores de artes plásticas han sido y siguen siendo

catalizadores de fecundidad y de orientación entre los artistas y los espectadores.” Esta sección está dedicada a transcribir el cómo conciben la realidad los personajes más destacados en esta historia y su opinión acerca de los caminos que la gráfica debe seguir para consumir la misión que tiene ante la sociedad. Artistas conflagrados en núcleos decisivos (TGP, ENAP, Escuela de las Artes del Libro, etc.) polemizan acerca de los problemas primordiales de su quehacer: el papel que juega el color, el valor monetario impuesto por los *marchands*, los materiales a usar, entre otros de no menos importancia.

Alfredo Zalce, Elizabeth Cattlet, Mauricio Lasansky, Moreno Capdevila, Jesús Martínez y Antonio Martorell reciben un tratamiento de “retratos segmentados”, es decir, la autora se acerca a ellos haciendo monografías para mostrarnos en dónde radica su trascendencia en el desarrollo del grabado en México.

Raquel Tibol toma el año de 1968 como punto de partida desde el cual la gráfica —que ya había comenzado a declinar— adquiere una nueva revitalización con el cuestionamiento que se hicieron ciertos artistas acerca del carácter y la función del grabado en ese momento y la incursión del mismo en terrenos híbridos al quebrantar —como las demás artes— sus propios límites técnicos y funcionales y, de esta manera, dar pie a lo que la autora llama neográfica. Así pues, en el capítulo ulterior se destacan los artistas (individualmente o como grupo) que incidieron en las alternativas de la gráfica proponiendo nuevos caminos o experimentando con materiales novedosos.

Finalmente, la autora incluye una lista de fuentes en las que se basó para la presente obra y que no son sino artículos —de Raquel Tibol en su totalidad— ya aparecidos en destacadas revistas o diarios, o en catálogos de exposiciones presentadas por ella.

CONTINUIDAD GRÁFICA

Desde hace dos siglos las posibilidades técnicas y operativas de las artes gráficas vienen siendo adaptadas y acomodadas a las específicas necesidades mexicanas. El primero en sembrar tormentas de fogosidad en las artes de la estampación fue, hacia la tercera década del siglo pasado, el aventurero conde italiano Claudio Linati de Prevost (1790-1832), introductor de la litografía en México.

El título nobiliario no había atado a Linati a los sistemas monárquicos. La causa republicana lo había llevado de un extremo al otro de Europa (guardia rosa del gobernador de Piamonte, soldado de Napoleón en Silesia, preso por antimonárquico en Hungría, refugiado político en España donde luchó en favor de la Milicia Nacional de Barcelona y del gobierno liberal) y lo encaminó por fin hacia América. Cuando se decidió a cruzar el Atlántico consideró indispensable hacerse acompañar por un aparato reproductor de ideas e imágenes. Como todavía no existían ni el radio ni la televisión, se echó a las espaldas un taller de litografía: dos prensas, 50 piedras, un molino para tintas, papel, aceites, lápices, paños, modelos impresos y mucho negro de marfil. Más tardó en montar su taller que en editar (con su compatriota Fiorenzo Galli y el poeta cubano José María Heredia) el periódico *El Iris*. En un recuadro del primer número podía leerse: “Los semblantes venerables de los caudillos de la revolución, multiplicados por los afanes del arte, no sólo presentarán al pueblo las facciones de sus semblantes, sino que recordándoles las guerras sangrientas de la independencia, producirán mayores adhesiones a sus principios.”

Por inmiscuirse en política, Linati sólo pudo estar aquí algunos meses, tiempo suficiente para adiestrar a dos mexicanos, quienes a su vez divulgarían lo aprendido: el impresor José Gracida y el teniente de ingenieros Ignacio Serrano, quien estampó en litografía planos topográficos y militares.

Linati debe haber conseguido para su taller un permiso de importación temporal, pues al salir rapidito, con las autoridades pisándole los talones, prensa y útiles quedaron arrumbados en el Ministerio de Relaciones Interiores y Exteriores. De ahí pasaron a la Academia de San Carlos y correspondió a Ignacio Serrano iniciar, en 1831, las clases de litografía en esa escuela donde el grabado en hueco se venía practicando desde hacía 50 años.

En efecto, el castellano Jerónimo Antonio Gil (1732-1798) había recibido el nombramiento de Grabador Mayor de la Casa de Moneda de México el 26 de enero de 1778. El 15 de marzo siguiente recibió también el encargo de establecer y dirigir en la ciudad de México una escuela de grabado. Ésta quedó instalada en la Real Casa de Moneda de la capital de la Nueva España el 5 de noviembre de 1781. Pero la convivencia de las finanzas y la educación artística no le pareció conveniente al director de la Casa de Moneda, Fernando José Mangino, quien propuso al virrey Matías de Gálvez instalara a maestro y discípulos en otro sitio, lejos del oro y la plata y cerca del arte. Se decidió entonces cobijarlo en una academia. Como los tiempos virreinales eran lentos, los trámites para establecer la Academia de San Carlos se tardaron cuatro años, y las primeras clases, como su director general, las pudo impartir el grabador en hueco Jerónimo Antonio Gil el 4 de noviembre de 1785.

La estampa litográfica tuvo una diseminación mucho mayor que la obtenida por huecograbado. En el poco tiempo que Ignacio Serrano dio clases alcanzó a instruir a varios litógrafos: Vicente Montiel, Hipólito Salazar, Diódoro Serrano. Ya para 1836 la ciudad de México contaba con importantes talleres de producción litográfica: Rocha y Fournier, Masé y Decaen, Ignacio Cumplido, Víctor Debray. La litografía se había aclimatado y florecía no sólo en la capital; en otras ciudades había instalaciones para una excelente producción litográfica. Bastará el ejemplo, en Aguascalientes, de la imprenta *El Esfuerzo*, del liberal José María Chávez (1812-1862), donde se producía imagerie religiosa, viñetas para cajas de cigarros y cerillos, y caricatura política de trazo afrancesado. Allí se formó José Trinidad Pedroza (1837-



José Guadalupe Posada. Grabado en metal de tipo

1920), sobrino de Chávez y maestro de José Guadalupe Posada (1852-1913). Hacia 1868 Posada entró de aprendiz en la imprenta litográfica de Pedroza y allí aprendió los secretos de la estampa con piedra o con madera. Para entonces José María Chávez no vivía. Como gobernador de Aguascalientes se había enfrentado al ocupante francés, y los soldados de Napoleón el Pequeño lo fusilaron el 5 de abril de 1864.

La xilografía, primera técnica de estampación introducida por los españoles para usos eclesiásticos, conoció buen florecimiento académico durante los tres años (1855-1858) en que el inglés Jorge Agustín Periam impartió clases en la Academia de San Carlos. En su taller, con buenos métodos pedagógicos, enseñó grabado al aguafuerte, al humo (mezzotinta), al buril y sobre madera. En la xilografía introdujo una novedad usada en Europa desde fines del siglo XVIII, consistente en grabar sobre un trozo de madera de pie, cuya dureza permite hacer tallas más finas que la madera cortada al hilo. Sus mejores discípulos fueron: Luis G. Campa, Miguel Portillo, Emiliano Valadés, Ventura Enciso y Miguel Pacheco.

La buena producción de estampas en una u otra técnica hizo que José Bernardo Couto (1803-1862), como presidente de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos, organizara en las galerías de arte el primer gabinete de estampa que haya existido en México. Hasta fines de 1986 no existía ni uno que mereciera tal nombre en todo el territorio nacional, o sea, un sitio donde el público, los productores y los estudiosos pudieran conocer el desarrollo de la estampa en este país, pese a los muchos vectores de continuidad que se han dado a lo largo de su historia.

Con Emiliano Valadés se formó Carlos Alvarado Lang (1905-1961). Este substituyó a su preceptor en la cátedra de grabado en 1929, cuando la Academia de San Carlos era conocida ya como Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1930 se reorganizó la enseñanza del grabado en la ENBA y se establecieron tres talleres diferentes: el de metal quedó a cargo de Alvarado Lang, el de litografía con Emilio Amero y el de madera con el acucioso Francisco Díaz de León (1897-1975).

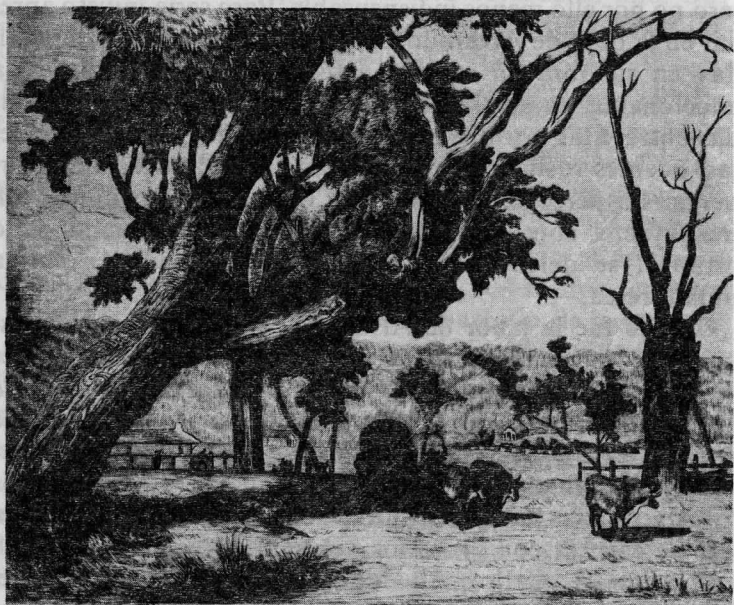
Alvarado Lang fue un correctísimo, prolijo y delicado cultivador de las técnicas tradicionales para la estampación: grabados a buril, puntas secas, aguafuertes, mezzotintas, barnices suaves, grabados en madera al hilo y en madera de pie, linóleos. Debido a su labor como docente (durante tres periodos ocupó la dirección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y por una vez fue director de la Escuela de Pintura y Escultura —“La Esmeralda”—, sin abandonar nunca sus clases de grabado), impresor, editor de estampas, ilustrador y diseñador gráfico, su producción artística suma un medio centenar de imágenes. Mucho mayor es el número de grabados hechos por él para la industria editorial: capitulares, *ex libris*, guardas.

Alvarado Lang tiene una ubicación muy específica en el desarrollo del arte mexicano. Él encarna —en el buen sentido del término— la continuidad académica; su labor resguardó cierta categoría artesanal. Empeño humilde en su substancia, pero no por ello menos indispensable. Pero sería injusto apreciar en la obra de Alvarado Lang sólo su probidad artesanal. Hay en su obra un aspecto artístico que resulta sin duda emocionante: es su tratamiento del paisaje. Riachos, serranías entrevistadas a través de la esbelta red de pinares o alamedas, puentes rústicos, árboles mecidos o abatidos por la tormenta. La percepción naturalista del paisaje se adorna con una sutileza, con una elegancia que lo exalta. Amante de lo virtuoso, se deleitó detallando o construyendo en forma miniatresca.

Grande fue la labor de Alvarado como divulgador de estampas. A su empeño se deben álbumes tan sobresalientes como *Grabados populares mexicanos, 19 xilografías de la Academia de San Carlos durante el siglo XIX* (ambos editados por la Universidad Nacional), *39 estampas populares*, colecciones de grabados de artistas de Chiapas y de San Luis Potosí (editadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes) y la notable carpeta con grabados del siglo XIX, editada en 1938 por la UNAM. Carlos Alvarado Lang, junto con Manuel Toussaint, entonces director del Instituto de Investigaciones Estéticas de esa Universidad, y el historiador del arte Justino Fernández, se propuso rescatar en toda su dignidad visual e

importancia histórica 24 láminas grabadas en la Academia durante el siglo pasado. Las impresiones las hizo Alvarado Lang con las planchas originales existentes en el archivo de la ENAP. La calidad lograda por él fue excelente. Al sacar a circulación aquel conjunto, en pleno auge de la nueva estampa cultivada en el Taller de Gráfica Popular, fundado en 1937 por Leopoldo Méndez (1902-1969) y sus compañeros, se rescataba del olvido el inicio de una tradición que no había tenido rupturas en su continuidad, pese a numerosos cambios teóricos y prácticos y a una variada funcionalidad social. El primer grabado de la memorable carpeta era el retrato de Jerónimo Antonio Gil, dibujado por Tomás de Suria y pasado al cobre por Fernando Selma, yerno de Gil.

Amante de lo virtuoso, Alvarado Lang se deleitaba en los detalles y la variedad de las incisiones. Paul Westheim decía



Carlos Alvarado Lang. Grabado en linóleo

de él que tenía una imaginación genuinamente gráfica y por ello sabía jugar con los blancos y los negros. “Al contemplar estas estampas —escribió— se nos comunica algo de la fruición que sintió el maestro al contrastar los valores, al crear, con matices muy delicados, movimiento, profundidad y, digamos, colorido.” Estas capacidades fueron heredadas por Francisco Moreno Capdevila, discípulo predilecto de Alvarado Lang y, como él, durante muchos años, maestro de grabado en hueco de la ENAP.

Los primeros contactos de Francisco Díaz de León con el fascinante mundo gráfico se dieron en su natal Aguascalientes. En 1922 el francés Jean Charlot (1898-1979) inicia la práctica de la xilografía en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán. Ahí Díaz de León se convierte en un apasionado de la gráfica. A Charlot se debe el establecimiento en México de las bases para una producción gráfica de nuevo tipo. Nieto de mexicana y nacido en París, ahí estudió artes plásticas. Combatió en la primera Guerra Mundial, donde alcanzó el grado de teniente de artillería. Formó parte del grupo que encabezaba Jacques Maritain. En 1921, invitado por la familia Martínez del Campo, parientes suyos, llegó a México. Fue Fernando Leal quien lo vinculó con las Escuelas al Aire Libre. Jean Charlot inició en la práctica del grabado en madera y la litografía no sólo a Díaz de León sino también a Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Alva de la Canal, Emilio Amero y otros, grupo precursor al que México le debe no sólo una producción artística de altura y la enseñanza de los diversos procedimientos para grabar, sino numerosos redescubrimientos, investigaciones, publicaciones y promociones de valor principalísimo para la historia de la cultura nacional.

En 1924 Charlot trabajó seis xilografías en madera al hilo para ilustrar el libro *Urbe*, de Manuel Maples Arce. En 1925 fue nombrado director artístico de la revista *Mexican Folkways*. Ahí publicó dos célebres artículos que modificaron la historia del arte mexicano: uno sobre Manuel Manilla y otro sobre José Guadalupe Posada. Durante los nueve años que residió en México hizo investigaciones estéticas en terrenos casi inexplorados. A él se debe haber mirado con ojo de esteta muchos de los fenómenos artísticos que habían pasado inad-

vertidos inclusive para los que, hasta su llegada, se ocupaban de los productos artísticos. En 1926 descubrió en Manuel Manilla una imagen muy personal, hecha con ingenuidad voluntaria y sabiduría humilde; lo consideró un buen artesano, con calidad humana que, sin saberlo, hacía obra social. De la obra de Posada consideró como lo más raro y exquisito sus grabados en madera, pues en ellos un artista con interés en lo humano demostraba la máxima maestría. En un temprano artículo aparecido en la revista *Forma*, Charlot decía que no hay ningún misterio en el arte, y que un microscopio creado para rendir utilidad, se vuelve cosa estética. Lo horrible del ojo ciego, afirmaba, está solamente en su inutilidad. El arte empieza cuando la obra plástica es vehículo de ideas grandes que van más allá del goce egoísta, ideas capaces de unir a los hombres, elevarlos y prepararlos para acciones necesarias. En 1947 la editorial La Estampa Mexicana, que dirigió el arquitecto alemán Hannes Mayer, le editó el portafolio *Mexihkanantli* (Madre mexicana), con diez cromolitografías. Ciento cincuenta ejemplares de esta edición se hicieron en lengua náhuatl.

Francisco Díaz de León fue hombre culto, inquieto, generoso, con una profunda vocación para la enseñanza. Desde 1920 Díaz de León se había incorporado al movimiento antiacadémico y renovador. En 1925 fue director fundador de la Escuela al Aire Libre de Tlalpan. Como pedagogo centró su labor en encauzar las facultades innatas y el temperamento de los futuros artistas. Le importaba sobre todo despertar cierta conciencia estética y la emoción artística frente a la naturaleza. “La perfección técnica —estaba convencido— vendrá después, a medida que el alumno iniciado continúe y persevere en la tarea; es obra lenta y que pide estudios y una cultura que no puede improvisarse en corto tiempo.” Díaz de León deseaba contagiar a los estudiantes de artes plásticas el amor por los impresos bien diseñados y las revistas y libros bien organizados. En 1929 logró abrir en la Escuela Nacional de Artes Plásticas un taller especializado al que puso por nombre Artes del Libro, verdadero antecedente de la Escuela de las Artes del Libro fundada en 1938 y convertida en 1957 en Escuela Nacional de Artes Gráficas.



J.J. (Alumno del Centro Popular de Pintura “Saturnino Herrán”, xilografía

En 1924 Díaz de León hizo los primeros grabados en linóleo que se realizaron en México. Fue su ayudante de taller el artista japonés Tamiji Kitagawa. En lo que a xilografía respecta, el ayudante fue maestro del maestro en el uso de instrumentos, materiales y papeles japoneses. El estilo oriental vino, gracias a Kitagawa, a ensanchar un campo constreñido hasta entonces a los modos importados de Europa.

En las Escuelas al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura, primero, y en la de las Artes del Libro después, los estudiantes aprendían, entre otras técnicas, a grabar la madera al hilo y la madera de pie. Cuando los ahí formados co-

menzaron a aparecer en las exposiciones de arte, cada vez más frecuentes en México desde principios de los años treinta, se pudo apreciar un dominio muy creativo de la técnica xilográfica. Leopoldo Méndez, José Chávez Morado, Feliciano Peña, Francisco Gutiérrez, Manuel Echaury, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo, Isabel Villaseñor, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alva de la Canal, Ezequiel Negrete, Víctor Tesorero, Jesús Morales Aguilar, Jorge Olvera, José Julio Rodríguez, Amador Lugo, Julio Prieto, Abelardo Ávila, Mariano Paredes, Francisco Vázquez, Alfredo Zalce, Ángel Zamarripa, Erasto Cortés Juárez, entre otros, lograron establecer un gusto muy difundido por el grabado en madera, con sus inconfundibles tallas y cortes.

Otros artistas formados por Díaz de León fueron: Isidoro Ocampo, Pedro Castelar, Raúl Gamboa, Celia Calderón, Fanny Rabel. En 1942 se dispuso que la Escuela, que había logrado vivir cuatro años gracias a la saludable terquedad de Díaz de León, quedara incorporada al Departamento Editorial y de Publicidad de la Secretaría de Educación, cuyo jefe era entonces el poeta Miguel N. Lira. Por su larga experiencia en promociones culturales y publicaciones, Lira comprendió la impostergable necesidad de apoyar un programa de estudios más completo. A medida que la escuela fue creciendo reunió en su seno, como profesores o estudiantes, a un numeroso grupo de grabadores en activo. Ellos querían divulgar sus trabajos y estimular tanto el conocimiento de la gráfica como el desarrollo de su producción. Animaron a otros colegas y en 1947 crearon la Sociedad Mexicana de Grabadores. Al constituirse no contaban con más recursos que la obra y el entusiasmo; pero en la Escuela disponían de talleres y prensas, y sus ideas sobre el cultivo de las técnicas eran más o menos afines.

Apenas fundada la Escuela de las Artes del Libro dio clases en ella el checo Kolomán Sokol. Tenía 36 años de edad cuando fue invitado por Díaz de León. Permaneció en ella tres años y formó alumnos que después destacaron como grabadores y maestros. Sokol se había formado en la antigua ciudad de Kaschau, en el taller de un conocido grabador: Kron, impulsor de artistas con percepción de lo social. Después

Sokol ingresó a la Academia de Bellas Artes de Praga. Antes de terminar sus estudios ya era conocido como un artista excepcionalmente dotado, poseedor de un agudo sentido crítico. Durante una permanencia de dos años en París (1932-1933) se le reconoció como el más destacado grabador checo de ese entonces. Pero según sus críticos más severos, el arte de Sokol alcanzó verdadera madurez y originalidad en México, donde le sorprendió el estallido de la segunda Guerra Mundial, asunto dibujado y grabado por él con gran vigor. México quedó como un tema constante en su obra; a él volvió una y otra vez, como un poeta que ronda en torno a una experiencia fundamental. Los hombres de México y su paisaje de serranías se trasladaron, al través de su obra, a la estampa checa. Cuando en abril de 1941 mostró su obra gráfica aquí, antes de partir hacia los Estados Unidos, en una crónica sin firma de la revista *Romance* se dijo acertadamente:

El arte o manera de arte que trae Sokol no es tan distante del arte o manera de arte mexicano. También el arte mexicano pudiera caracterizarse por su rudeza, por su energía, por el dramatismo y la supremacía de la fuerza sobre la gracia. El arte mexicano hierva, como la vida en la ciudad de México, recogiendo en su seno elementos múltiples y heterogéneos y unificándolos a la postre en un molde complejo, que no pertenece a ninguno de ellos. Así se explica, a nuestro entender, esa asimilación por parte de México de un grabador como Kolomán Sokol, y al mismo tiempo la impronta que México va poniendo en sus obras.

Otro de los grabadores europeos que influyó a los productores mexicanos de los años veinte y treinta fue Frans Masereel (1889-1972), a quien los franceses llamaban "el ilustrador de Romain Rolland" por la serie de 603 formidables xilografías realizadas entre 1925 y 1927 para ilustrar el *Juan Cristóbal*. Sus grabados se reproducían con frecuencia en las páginas de periódicos como *Monde* (1928-1935), *Vendredi* (1935-1936) y *Cahiers de la Jeunesse* (1937-1938). Los pocos ejemplares que llegaban a México eran buscados por los artistas, lo mismo que los célebres libros grabados por Masereel: *La pasión de*

un hombre, Mon livre d'heures, Le soleil, Idée, La ciudad, La danza macabra, La tierra bajo el signo de Saturno, donde el artista desarrolló una narrativa a base de imágenes sin palabras.

El lenguaje de Masereel fue vigoroso y directo; su sencillez utilizaba una técnica depurada y un severo sentido de estilo. Su relación con los grabadores mexicanos, surgida durante la común oposición al nazifascismo, se hizo más estrecha a partir de 1953, año de la fundación en Zurich, Suiza, de *Xilon*, la Sociedad Internacional de Grabadores en Madera, de la cual Masereel fue animador principal. No fueron pocos los artistas mexicanos que asistieron puntualmente a las exposiciones convocadas con fraterno entusiasmo por el admirado colega para dar gloria, como él decía, al grabado en madera, "oficio de los más antiguos, de los más nobles, de los más severos y de los más honestos, puesto que su técnica no permite trucos".

El máximo xilógrafo mexicano del siglo XIX fue *Picheta*, nombre de batalla en el periódico *Don Bullebulle* de quien se llamó Gabriel Vicente Gahona, nacido y muerto en Mérida, Yucatán (1828-1899). Ahí desarrolló su incomparable trabajo de ilustrador del periódico satírico que puso en relieve los problemas sociales y de conducta de los individuos de la sociedad provinciana.

La aparición de un grabador dotado de tan extraordinarios méritos como Gahona —diagnosticó Díaz de León—, desarrollado en provincia y manipulando elementos materiales en extremo limitados es, ciertamente, un acontecimiento excepcional en México. He tenido la fortuna de estudiar un corto número de sus maderas originales, conservadas en Mérida en la Biblioteca "Crecencio Carrillo y Ancona" por las que pude darme cuenta de los obstáculos que el artista tuvo que vencer. Por ejemplo, vióse obligado a emplear madera de zapote en substitución de la de boj, logrando a precio de paciencia un dominio completo de tan ingrato material. Gahona fue el primer grabador que se dedicó firmemente al estudio del pueblo y de este venero sacó la vitalidad de su labor. Urgieronle a ello las apremiantes demandas características del periodismo satírico. En su obra desfilan el político, el obeso burgués, el

triste burócrata, la coqueta, el dandy, la "mestiza", el globo aerostático, la hamaca tropical... Su prurito es atisbar por todos aquellos resquicios por los que la humanidad puede ser sorprendida en paños menores y el diabólico *Picheta* no da paz a su mordente buril ni siquiera en presencia de los más íntimos detalles. Juntamente con Posada es uno de los más grandes intérpretes de la vida popular mexicana en el siglo pasado. El análisis de los grabados de *Picheta* revela la enorme maestría técnica que el artista poseía en el manejo del buril, incomparablemente mayor que la de cualquiera de sus contemporáneos de la ciudad de México.

Es importante recordar que tan notable producción artística la realizó *Picheta* en 1847, cuando pasaba de los 18 a los 19 años de edad. No importaron la precariedad material ni las limitaciones de un medio provinciano. Un talento excepcional encontró la oportunidad y el clima adecuado para explanyarse y lo hizo plenamente.

El cultivo evolucionado de la xilografía en los años que siguieron a la segunda Guerra Mundial no dejaron de influir a los artistas mexicanos. El grabado en madera japonés salió a conquistar el mundo y en México encontró particular resonancia. Los artistas mexicanos sintieron la necesidad de viajar a Japón. Grandes fueron las enseñanzas obtenidas ahí por Antonio Díaz Cortés (San Luis Potosí, 1935), sobre todo en los entintados múltiples, tras una temporada de estudio en la Universidad de Tokio. Allí aprendió que el entintado de las planchas es en sí un arte, de modo que ha buscado su propio estilo para lograr gradaciones y matices de los colores con rodillos de diverso peso, grosor y anchura, que en muchos casos son invención suya. Con procedimientos técnicos donde se mezclan paciencia e ingenio, Díaz obtiene de las vetas de la madera todo su esplendor. Lo que fue capricho de la naturaleza debe someterse al rigor del artificio y alcanzar la cualidad comunicativa de lo artístico.

Por falta de medios materiales, Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983) fue uno de los primeros en darle uso artístico a elementos insólitos. A falta de gubias, adaptó varillas de paraguas, y cuando en 1925 fundó y dirigió el Centro Popular de Pintura "Santiago Rebull", hizo que sus alumnos grabaran

en trozos de cámara de automóvil. Fue el primero que realizó en México, en 1930, litografías policromadas para su libro *Juguetes mexicanos*.

Al uso de tal o cual material se puede llegar por casualidad, juego o accidente. En un juego jugando adoptaron el acrílico



Gabriel Fernández Ledesma. Xilografía

Esther González, Gerardo Cantú y Guillermo Ceniceros. Cantú invitó a sus colegas a celebrar la instalación de un buen tórculo en su taller. Grabadores al fin, su celebración consistió en hacer un grabado al alimón usando como matriz una pasta de acrílico sobre masonite. Artistas de temperamentos muy diferentes, cada uno fue complementando con su propia voz los trazos de los otros dos. Por darle formalidad al juego estamparon sus firmas, entintaron la plancha acrílica como si fuera de metal y la imprimieron. Por un camino lúdico tres grabadores mexicanos habían llegado a una nueva técnica que, después de ellos, otros han aplicado con éxito. En el acrílico los relieves más o menos pronunciados se pueden conseguir con mucha mayor facilidad que en otros materiales, mientras que el repujado tiene una calidad muy particular. Como los efectos decorativos se logran fácilmente, depende del artista el control de texturas que, en un proceso de fundido, pueden ser todo lo veristas que el artista quiera. Esta técnica comparte con otras el uso del tórculo, la manera de entintado y de desentintado de la placa y la exactitud en las copias.

Como todas las otras artes visuales, el grabado también quebró fronteras escolásticas y se internó en terrenos híbridos. Aunque no faltan artistas que permanecen hoy por hoy fieles al sentido de superficie impresa, proliferan cada vez más quienes le dan a la estampa la posibilidad de adentrarse en los terrenos propios de la pintura, la escultura, el diseño y el impreso industrial. Después de un periodo de encogimiento a que la orilló el fotograbado, la estampa asomó dispuesta a librar una batalla con muchas armas, cuantas fueron necesarias, para recuperar un sitio en el catálogo de las artes contemporáneas. El fácil tráfico de las obras y la gran simpatía que ellas despiertan entre los propios artistas, han tejido un sistema de influencias que muchas veces resulta difícil deslindar.

Pese a ciertos acentos nacionales o locales reconocibles e irrenunciables, hay múltiples denominadores comunes en los recursos técnicos, en los resultados y en la teoría. Es evidente que artistas de México han asimilado experiencias de colegas de muchos países. La mayoría de ellos han viajado, lo que

significa que han tenido oportunidad de ver gabinetes de estampa, visitar talleres y, también, trabajar junto a sabios o experimentados maestros. Los que no han salido han podido ver aquí exposiciones gráficas de la más alta calidad llegadas de Japón, Estados Unidos, Polonia, Yugoslavia, Suecia, Checoslovaquia, España, Brasil, Colombia, Gran Bretaña, Argentina. A esto debe agregarse la constante presencia en México de importantes maestros de otros países que, además de mostrar su obra e impartir clases, muchas veces se han fundido por algún tiempo en el medio artístico mexicano.

En los años de entreguerras la gráfica de casi todos los países, más que otras expresiones artísticas, fue espejo de las pesadumbres sociales. El desplazamiento en el conjunto del marco cultural parece haberle quitado al arte gráfico el atributo de espejo. El reflejo de la realidad es ahora más indirecto y, por lo mismo, más simbólico.

La mayoría de los grabadores mexicanos del presente no tiene metas comunes. Aquí y en todo el mundo las técnicas de estampación se han vuelto cada vez más un recurso de expresión individual, y se ha dado el fenómeno que al tomar esta vía la estampa se ha incrementado y enriquecido extraordinariamente.

La gráfica mexicana nunca se privó de las influencias, el propio Leopoldo Méndez se dejó influir por los futuristas, se dejó contagiar por el surrealismo y aprendió de Käthe Kollwitz a abrir los ojos ante los conflictos obreros. De Méndez dijo el italiano Renato Guttuso:

Grabador de trazo seguro, limpio, capaz de concretar una imagen en sus elementos esenciales. No iba tras lo justo sino tras lo que quería decir. Nunca complacido, nunca estilizado, nunca —ni siquiera— popular. La extrema simplicidad de sus imágenes, su absoluta legibilidad eran siempre el resultado de la profunda conciencia crítica, la preparación cultural y de su dimanar desde el interior de una participación. El vínculo entre el arte y la vida de que tanto se habla y que tanta gente cree poder resolver con teorizaciones contradictorias, Leopoldo lo llevaba a cabo en su obra simple, directa, inmune a las corrupciones culturales tanto como a las prevaricaciones individualistas.

¿Y José Luis Cuevas? Se le ha visto entremeterse en la Edad Media, en el Renacimiento, en el cinematógrafo, en las fantasías literarias, sin que faltaran las ilustradas crónicas rojas de los periódicos de cualquier parte y las patologías consignadas en libros de medicina. En busca de orígenes —y por culpa del azar y las afinidades artísticas— Cuevas fue a dar con los primitivos flamencos y con la imaginación tenebrosa que al arte cristiano le dio la Inquisición. Su impulso creativo se saturó de polvos de esos antiguos légamos al punto de que una de las características de su estilo es tratar de incidir en el presente, conjugando pretéritos que pueden ser Alberto Durero u Otto Dix, Brueghel el Viejo o Picasso, Francisco de Goya o Wilhem de Kooning, José Clemente Orozco o Francis Bacon. El mismo lo ha dicho en su *Cuevas por Cuevas*: “No me considero renovador ni reformador en arte. He tratado de continuar dentro de una tradición en la que creo y a ella he querido incorporar un poco de aliento distinto, algo que la lleve adelante.”

Grabadores como Nunik Sauret, Flora Goldberg, Octavio Bajonero, reconocieron como su maestro, como su guía al notabilísimo artista argentino nacionalizado norteamericano y radicado esporádicamente en México: Mauricio Lasansky. Además de su enorme categoría como artista creador, Lasansky ha tenido una larga experiencia pedagógica que en México sólo brindó en pequeñas dosis en el taller de grabado que funcionó en el Molino de Santo Domingo. Para los grabadores mexicanos el encuentro con Lasansky significó, pese a la brevedad, un salto a la madurez para asumir el lenguaje gráfico como una totalidad. Severas fueron las exigencias de este célebre maestro a sus discípulos mexicanos, y hubo en éstos un punto de rebeldía: no aceptaron rechazar el entintado simultáneo, práctica difundida ampliamente en México desde el Centro Superior de Artes Aplicadas de La Ciudadela, y particularmente desde el taller dirigido por Guillermo Silva Santamaría, pintor y vitralista colombiano, vuelto grabador en México en la clase de Isidoro Ocampo en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura.

El británico Stanley William Hayter introdujo por los años treinta en su Atelier 17 (instalado primero en París, luego en



José Luis Cuevas. Xilografía

Nueva York y vuelto a París) el intaglio y con él abre un nuevo capítulo en la gráfica artística mundial. El intaglio no corresponde propiamente a la etapa de incisión sino a la de impresión; es un recurso que permite conseguir relieves no usados antes en la gráfica. Los acentos texturales inician un nuevo capítulo en las imágenes por estampación. En la vía del relieve abierta por Hayter transita de hecho el grabado contemporáneo. En función de los relieves se seccionan las planchas en muchísimas partes, hasta en 50 o 60, y se combinan las tradicionales de metal y madera con las de acrílico y con pastas de distintas sustancias. A su vez las pastas permiten la incorporación de cualquier cosa o materia. Se da una auténtica emulación competitiva entre las texturas y los cromatismos, conseguido todo en el instante definitivo de la impresión.

El gran protagonista de la impresión es el papel; en consecuencia, la más refinada industria papelera no quiere quedar rezagada y aporta papeles con suficientes cualidades como para aguantar la avalancha de iniciativas texturales y cromáticas de los artistas. El papel ha de ser flexible, poroso, resistente, terso o fibroso; las inmersiones en agua y las diversas presiones de prensa, tórculos, rodillos o simples cucharas no deben alterar su blancura porque, como sostiene Mauricio Lasansky, el papel es al grabado lo que el aplanado húmedo al fresco: su blanco hará que el color salga, vibre y adquiera toda su elocuencia, y que sus funciones estéticas no se alteren ni se desvirtúen. Es el blanco del papel el que empuja al color y hace vibrar las transparencias. Pero hacer color no significa abundar en él, engolosinarse con una supuesta riqueza. El color, como la forma, debe tener un sentido, obedecer a un proyecto, a un sistema de ideas.

Con Guillermo Silva Santamaría en el Taller de Grabado de La Ciudadela se da por primera vez en México un centro de enseñanza gráfica donde se le concede prioridad al color. El enorme entusiasmo de los jóvenes que ahí acudieron demostró de manera irrefutable hasta qué punto la práctica del color era una extendida necesidad en la nueva generación de gráficos. Si bien no se dio una ruptura radical con el blanco y negro (inconcebible después de una tradición de varias centu-

rias, consolidada vigorosamente en el Taller de Gráfica Popular), el discurso policromo se volvió frecuente y enfiló, en los mejores casos, por caminos de experimentación, perfeccionamiento y aun de ruptura con un maestro demasiado aferrado al anecdotismo literario.

Pilar Castañeda (ciudad de México, 1940), formada como grabadora en el taller de Francisco Moreno Capdevila en la ENAP, a la pregunta ¿por qué el grabado a color?, respondió:

Porque el color da vida y enriquece al grabado. Porque el color es parte esencial de la expresión de una obra. Porque el color llega a ser un elemento imprescindible. Cuando empecé a grabar aprendí las técnicas básicas del grabado en metal. En ese tiempo me concretaba a un solo color de tinta: negra, sepia o sanguina. Ponía toda mi atención en la forma, el contraste tonal y la textura, y eso bastaba para mantener mi entusiasmo por el trabajo. Sin embargo, pronto sentí la necesidad de algo más, algo indispensable para cualquier pintor: el color. ¿Existía alguna razón para descartarlo del grabado? Ciertamente, ninguna. Primero experimenté acuarelando los grabados que ya tenía, pero el resultado no fue satisfactorio. Después entinté las mismas placas con colores; aunque quedaron mejor que con el método anterior, no era todavía lo que yo pretendía hacer. Me di cuenta de que tenía que cambiar de técnica y así, un día, encontré que el grabado sobre placa de acrílico me daba todas las posibilidades que yo buscaba para la aplicación real del color en el grabado. La punta, el pirógrafo, la pasta para textura, el rodillo para aplicar el color plano en los fondos, etc., vinieron a ser medios importantes en mi trabajo gráfico, medios importantes para lograr auténticos grabados en color.

Sobre el color en su obra gráfica José Luis Cuevas (ciudad de México, 1934) ha dicho:

En mis primeros grabados, ejecutados entre 1948 y 1951, trabajé en blanco y negro bajo la dirección de Lola Cueto. En esa época no concebía el color en el grabado porque en México se trabajaba en blanco y negro. Cuando en 1954 realicé mi primera litografía en el taller George Miller de Nueva York, usé el color. Representaba una mujer en el *subway* y apliqué un

color ocre. En 1961 regresé a la litografía con la serie *Recollections of Childhood*, donde usé algo de color. A partir de entonces en casi toda mi obra gráfica el color juega un papel importante. En mi dibujo el color no tiene una gran preponderancia; pero cuando trabajo sobre una piedra o una plancha el color se impone. Tres, cuatro y hasta diez colores empleo en mis litografías y grabados. A mis obras gráficas en blanco y negro les falta el misterio que sólo el color puede darles. Después de haber trabajado en el Tamarind Workshop de Los Angeles, donde aprendí mucho de Ernest de Soto, hice obra gráfica en espléndidos talleres de Nueva York, París, Barcelona y Milán. Siempre he contado con la magnífica asistencia de los maestros impresores, pero la responsabilidad mayor está en mis manos; yo rayo las planchas, dibujo las piedras y elijo los colores. No tengo taller propio. Siempre he trabajado por encargo. El color es mi aproximación a lo carnal, a lo terrenal. El color es atmósfera.

Julio Chico (ciudad de México, 1947), con estudios en la ENAP y cursos de perfeccionamiento con Mauricio Lasansky y Cornelia von Mergerhausen, opinó sobre el color gráfico:

Cuando comencé a trabajar el grabado en metal lo hice en negro, utilizando como blanco el del papel, lo cual es muy importante pues permite trabajar el claroscuro, base, para mí, del grabado. Al principio utilicé el color aplicándolo con muñeca sobre una sola placa. La necesidad de enriquecer mi producción gráfica me llevó a incorporar más placas y eliminar la muñeca, sustituyéndola por una combinación de colores yuxtapuestos. Fue así como logré una gran atmósfera que nunca había alcanzado en las estampas en blanco y negro. Uso el color en función de la temática. Pondré como ejemplo dos obras: *En el hecho* y *Espantapájaros*. La primera un aguafuerte con mezzotinta y buril, necesitaba una tonalidad cálida; la logré con naranjas, rojos y sepias. El resultado estuvo acorde con lo que había buscado: una atmósfera cálida. El *Espantapájaros* requería una atmósfera fría, de un frío nocturno; la logré yuxtaponiendo sepia a un azul claro, además de un colorido más complejo que se matiza por medio del sepia y el negro de la primera lámina. Claro que el elemento gráfico se logró debido a la aplicación de una técnica mixta de aguafuerte, mezzotinta, buril y aguatinta. Una vez encaminado en el

color, lo he sentido como indispensable, como un elemento de gran vitalidad visual. Además del color, le doy importancia a los sfumados y a las texturas, que también concurren a dar énfasis al contenido de una composición.

Rufino Tamayo (ciudad de Oaxaca, 1899) trabaja primordialmente dos técnicas: la litografía y la mixografía, técnica ésta bautizada por él y que consiste en un troquel en plancha de cobre o de plástico a partir de un diseño trazado y modelado en cera. Su obra gráfica la ha llevado a cabo en diversos talleres: Tamarind Workshop de Los Ángeles, Atelier Desjaubert de París, Polígrafa de Barcelona, Taller de la Gráfica Mexicana. Ha considerado que el color en la mixografía tiene características muy propias:

Es diferente al de la litografía o el grabado porque una tinta es más delgada que un pigmento. En el grabado la tinta se aplica con un rodillo y en la mixografía a pincel; en consecuencia, las impresiones son distintas. El grabado en madera no me interesó y el aguafuerte nunca me ha gustado. En las nuevas técnicas encontré un lenguaje que me resultó afín. La mixografía admite cualquier material: placas de yeso, de metal, de madera. Mi coloración tiene dos orígenes: los colores de tierra que por economía usa el pueblo de México, y los colores frutales con los que conviví de niño en La Merced. El supercolor es el gris por la sencilla razón de que cambia con cualquier otro color. El temperamento y el estado mental del artista hace que cambie cualquier color.

En el Atelier 17 de Stanley William Hayter en París trabajaron varios mexicanos: Susana Campos, Rodolfo Nieto, Carlos Olachea, Carlos García Estrada, Teódulo Rómulo, Francisco Toledo, Isabel Vázquez Landázuri. Ahí practicaron las técnicas para impresión simultánea de varios colores a partir de una sola placa. Todos ellos se contagiaron de la atmósfera de experimentación que predominaba en el taller, mucho aprendieron de sus originales combinaciones de talla dulce. Hayter los impulsó a encontrar un vocabulario expresivo, abstracto y surrealista, a cultivar un nuevo tipo de grabado, fruto del juego de formas audazmente expresivas y de

elocuencia poética. En el Atelier 17 los mexicanos adquirieron gusto por el color, por las complejas combinaciones técnicas que incluían texturas agregadas al mordiente, aguafuerte en relieve y otras innovaciones. Una de las maneras usadas por Hayter con mayor acierto consiste en entintar la plancha con tintas de diferente viscosidad, con rodillos blandos y rígidos. Esto permite lograr texturas y ritmos que no se podrían obtener por otros métodos.



Francisco Toledo. Xilografía

La madera, el cobre, el zinc, la piedra litográfica, el linóleo ofrecen en el proceso de la incisión y la estampación sus características específicas; pero quizás ningún otro medio como la madera tentó a los artistas gráficos a cultivar las cualidades del material mismo, convirtiéndolo con frecuencia en una finalidad. Lo específico del medio convertido en razón expresiva. Surge entonces, con Japón a la cabeza, una corriente que se puede denominar maderista, consecuencia de una persistente xilofilia. Se ha hecho cada vez más frecuente, como finalidad, mostrar la madera en sus vetas, en sus nudos, en el tejido vegetal. Los japoneses han investigado y puesto en práctica técnicas sofisticadas para resaltar vetas como culminación de procesos de raspado de la madera con cepillos especiales; siguen después tratamientos con sustancias que endurecen alveolos, nudos, nervaduras, para evitar el deterioro al roce de los rodillos de entintado y de la prensa. Inclusive se ha renovado el peso y conformación de los rodillos, así como la densidad de las tintas y la humedad de los papeles con el fin de lograr la estampación lo más sutil posible de lo que la naturaleza produce respondiendo a la programación biológica.

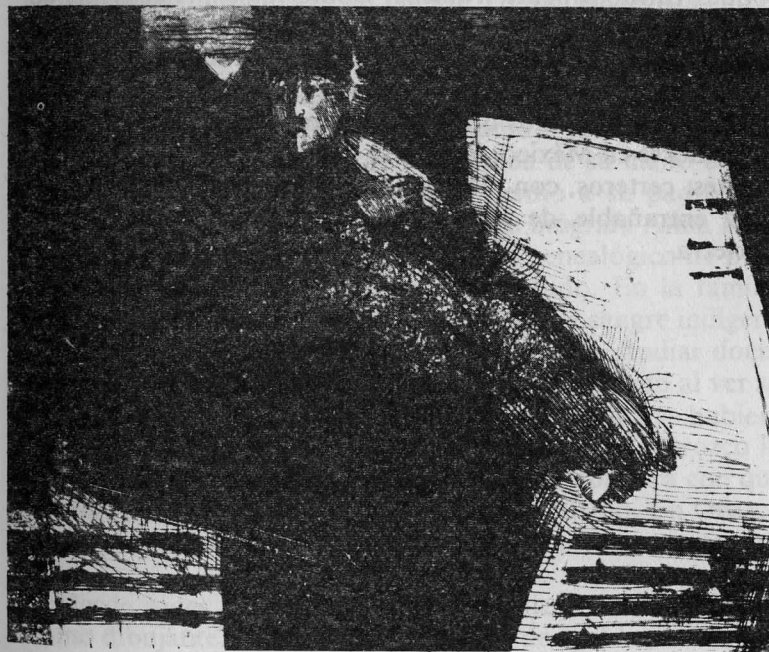
Pero no hay que olvidar que la madera se usó en los talleres primitivos por la ductilidad que ofrecía al ser agredida por los cortes, para que las gubias u otros instrumentos bastaran lo que al ser impreso quedaría en blanco y dejaran en relieve lo que al ser reproducido sería negro. La madera entonces no hablaba en veta, hablaba en blanco y negro. Con la evolución científica y técnica de los métodos de estampación se produjo internacionalmente una carrera de alardes y efectos. Aquella elocuencia polarizada de blancos y negros se sumergió más de una vez, a lo largo de los siglos, en arabescos, penumbras o esplendores de grises, para emerger otra vez con sentido raigal o primigenio: lo negro, negro; lo blanco, blanco.

Los japoneses y los chinos conocían la fuerza de los grandes planos negros, de los blancos extendidos sin interferencias. Europa aprendió la lección del negro-negro y del blanco-blanco avanzado el siglo XIX, y será en el siglo XX cuando grabadores como Edward Munch, Emil Nolde, Karl

Schmidt-Rotluff, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Käthe Kollwitz, Frans Masereel, establecerán un lenguaje, rudo o primigenio, de gran fuerza comunicativa.

El grabado en madera de los años veinte y treinta en México, el que hicieron Jean Charlot, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alva de la Canal, David Alfaro Siqueiros, Emilio Amero, Rufino Tamayo, Julio Prieto, Mariano Paredes, Alfredo Zalce, tenía una conciencia de la forma semejante a la alcanzada por los expresionistas europeos.

Philip Bragar (Nueva York, 1925), norteamericano radicado en México desde 1954 y formado en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura de la SEP, tiene en su trabajo gráfico la excepcional virtud de sacar a la superficie, una vez más, la polarización blanco-negro, fundiendo en su expresión la vertiente europea y la mexicana. Comenzó a grabar en 1959 y



Carlos Olachea. Aguafuerte

con insistencia ha representado las calles, los modos urbanos, los campesinos desplazados; cosas que ocurren cotidianamente en Nueva York o en la ciudad de México en este siglo xx en el que Bragar ha visto crecer una clase media cuyas convivencias, celebraciones y vagabundeos él observó desde dentro, sin acidez, sencilla, afectuosamente, permitiéndose una melancolía de blue-jazz aunque los representados sean músicos de La Merced, o esos payasos o violinistas que se paran en cualquier esquina a recoger monedas de buena voluntad.

Bragar no ha sentido la necesidad de sofisticar sus expresiones ni construir imágenes con implícita dedicatoria a los intelectuales elitistas. Tampoco se considera un continuador del realismo social mexicano. Sí es un heredero de un realismo quizá más expresivo que social. Su gramática visual no es denunciativa, es contemplativa, salpicada aquí y allá de toques cariñosamente irónicos. Como los expresionistas europeos en su momento, Bragar adopta una actitud artesanal, primitivamente artesanal. En su empeño manual Bragar logra acumular una muy convincente energía comunicativa. En la carrera de obstáculos que se han impuesto la mayoría de los grabadores en México, Bragar se hace a un lado, y con cortes fuertes, certeros, con plenitud constructiva, entrega una crónica entrañable de las muchas ciudades que una ciudad encierra.

OROZCO, ARTISTA GRÁFICO

En la vastísima obra de José Clemente Orozco la gráfica, en número, es, seguramente, lo menor en cantidad de piezas; apenas llegan a 50 sus obras de estampación. Considerando una xilografía que se supone perdida y un grabado en metal que hizo en París y que no circuló, suman en total 50 las piezas de este género. Pero en Orozco el artista gráfico es no sólo el que hace estampas. Su producción como dibujante es enorme y como dibujante se inició.

Orozco no pensó, en su primer proyecto de vida, ser artista; pero días antes de su muerte, en una entrevista con el fotógrafo Héctor García, le entregó para la revista *Mañana* una frase manuscrita que fue publicada después de su deceso: "Si no hubiera sido pintor hubiera querido ser pintor." Orozco pensó ser ingeniero o agrónomo o arquitecto. Otras profesiones, no la de artista. La pérdida de su mano desvió los caminos. Casi simultáneamente perdió a su padre.

Algunos miembros de su familia y su biógrafa Alma Reed le han estructurado a Orozco un árbol genealógico de pura sangre europea, y hasta de un azul subido. En la familia Orozco —han dicho— no había una gota de sangre indígena y sí ascendientes aristócratas, de alcurnia. Al estudiar documentos y seguir la vida de Orozco, pero sobre todo al ver su obra, resulta muy raro suponer que un aristócrata se hubiera metido en la vida del pueblo en la forma en que Orozco lo hizo. Para decir las cosas de la gente con la hondura con que las representó Orozco, hay que venir del pueblo. En Orozco hay dramatismo, hay desprejuicio y, en muchos instantes, rabia.

Desde antes de perder su mano izquierda hacía trabajos como dibujante. Había hecho la carrera de agrónomo hasta el grado de perito en esa materia. Obtuvo el grado de perito agrónomo. Su familia era de humilde situación económica y



Orozco y Wolfgang Paalen. Foto Walter Reuter

él tuvo necesidad de ganarse la vida desde temprano. Comenzó ganándose la vida como dibujante de planos y levantamientos topográficos. Sobreviene el accidente debido al cual perderá la mano en el tiempo en que trabajaba en el estudio del arquitecto Carlos Herrera. Su tarea profesional como incipiente artista, cuando todavía no estaba seguro de su vocación, tarea que puede considerarse como protoartística, la desempeñó en el campo de la caricatura.

Para celebrar el centenario de Orozco fueron muchas las instituciones que programaron esto y aquello, y resultó que el Museo Nacional se había quedado sin un tema atractivo. En una conversación informal que tuvimos les dije a sus funcionarios: hagan la exposición de la caricatura de Orozco. ¿Y por qué les sugerí tal cosa? En la exposición de homenaje de 1979, donde fui invitada por el director de la misma, Fernando Gamboa, a ocuparme de la curaduría, habíamos probado la eficacia museológica de la caricatura. Para mí fue una gran suerte, una enorme oportunidad, realizar la curaduría de la exposición Orozco. No hay mejor manera de conocer a un artista que museografiarlo. La experiencia de estar manejando directamente la obra es algo mucho más enriquecedor que investigarla en documentos y en libros o contemplarla. Manejar esa obra, armarla con una secuencia tal que otros puedan entenderla en profundidad y gozarla, es quizás una de las vías de máximo acercamiento a un artista.

En el homenaje de 1979 en el Palacio de Bellas Artes, la exposición se iniciaba justamente con esa etapa que el propio Orozco consideró siempre como preartística: la de la caricatura. Las caricaturas despertaban o activaban el interés por Orozco.

Durante muchos años se especuló sobre el supuesto de que algunas de las ilustraciones caricaturescas de Orozco habían sido realizadas en alguna técnica de estampación. No, los periódicos y revistas de México no necesitaban ya en la segunda década del siglo xx que los artistas grabaran. Todas las caricaturas de Orozco fueron hechas en dibujo, y reproducidas con técnica fotomecánica.

Un aspecto que no puede dejar de recordarse, al considerar la parte gráfica de la obra orozquiana, es su temprana condi-

ción de contemplador del quehacer de José Guadalupe Posada. Esta relación no debe pensarse con solemnidad, sino recordando las cosas tal como ocurrieron. Si uno vive aquí y a cuadra y media hay un taller donde se hace una tarea insólita de estampación, evidentemente que una gente con inquietudes tan grandes por las cosas artísticas, como las que Orozco tenía desde niño, no podía sino pararse a contemplar cuanto ocurría dentro de ese taller. Y eso fue lo que hizo Orozco ante el taller de Posada. Que si recogió viruta de zinc o de madera, eso no tiene importancia. Lo importante es haber vivido a cuadra y media y haber pasado diariamente por el taller de un individuo que estaba rompiendo con todos los cartabones del arte establecido. Esto es lo tremendamente importante. En ese momento y en esa generación no hubo otro artista que hubiera vivido la experiencia de estar pasando diariamente frente al taller de Posada, detenerse, sentirse atraído, asimilar sin proponérselo una nueva orientación estética. Orozco entonces no tenía la presión espiritual vivida por Diego Rivera de haber sido un alumno precoz de la academia, de haberse encarrerado tempranamente en una vocación artística. El nexo de Orozco con el trabajo de José Guadalupe Posada fue totalmente espontáneo.

Pero no fue sólo el taller de Posada; se puede hablar de un nexo con la zona gráfica popular mexicana. Esa zona se extendía alrededor de Palacio Nacional en dirección al norte. Ahí estaban instalados los talleres de muchos periódicos, periódicos populares pequeños, muchos de ellos de oposición. Los había por docenas.

En la exposición de homenaje de 1979 en el Palacio de Bellas Artes, donde se reunieron casi 700 piezas (la muestra más grande que se haya hecho de Orozco), constatamos que en la primera sala, la de la caricatura, el público se entregaba de una manera poco frecuente al descubrimiento de ese aspecto poco divulgado de Orozco. Y no debemos olvidar el crédito que al respecto le corresponde al doctor Carrillo Gil. Fue este coleccionista, admirador y amigo de Orozco, quien hizo un primer acopio de la caricatura orozquiana en el segundo de los dos tomos dedicados a las obras de Orozco en su colección. No pudo Carrillo Gil coleccionar los originales



5 DE NOVIEMBRE: EL DIA DE DIFUNTOS DE LA REACCION.

José Clemente Orozco. Ilustración en *El Machete*

de las caricaturas, porque simplemente esos originales no existían. Poquísimos fueron los dibujos que se conservaron. El material original de las caricaturas, salvo unas raras excepciones, se ha perdido irremisiblemente.

Cuando se reunió, a principios de 1983, la directiva del Museo Nacional para definir su participación en los actos del centenario de Orozco, su director, Jorge Hernández Campos, aceptó la propuesta de hacer una exposición monográfica sobre la caricatura. Todo el equipo de investigadores del MUNAL se puso a escarbar con pasión detectivesca, presionado por el tiempo. Las novedades que surgieron a raíz de ese esfuerzo no pueden sino calificarse de extraordinarias. El conocimiento del artista gráfico, del dibujante Orozco, se amplió muchísimo. Carrillo Gil había hecho referencia a unos seis periódicos donde colaboró Orozco como caricaturista: *El Imparcial*, *El Malora*, *La Vanguardia*, *El Machete*, *L'ABC* y *El Ahuizote*. La investigación de 1983 arrojó unos 12 periódicos más donde se publicaron las caricaturas de Orozco: *El Mundo Ilustrado*, *Frivolidades*, *Lo de menos*, *Panchito*, *Ojo Parado*, *México*, *El Heraldo de México* y otros.

La presencia en la exposición de las caricaturas hechas para la revista *México* se debió a una casualidad. En el gran simposio organizado por LASA, agrupación de historiadores de los Estados Unidos, en un hotel de la ciudad de México durante la última semana de septiembre de 1983, me encontré con el profesor canadiense Serge I. Zaïtzeff, compilador de la obra literaria de Rubén M. Campos para la editorial del gobierno del estado de Guanajuato y autor de *El arte de Julio Torri* para la editorial Oasis. Este acucioso investigador de la literatura mexicana de principios del siglo había presentado en el simposio de LASA un trabajo sobre *México*, la revista dirigida por Julio Torri y de la que sólo se publicaron dos números. Esa revista apareció en el breve y nefasto periodo de gobierno de Victoriano Huerta. Hay que recordar que buena parte de la intelectualidad mexicana o fue huertista o no combatió a la dictadura. Julio Torri no fue excepción. Muchísimos intelectuales exclamaron o pensaron: ¡Bendito sea el señor Huerta! ¡Bendito sea García Naranjo, su ministro de Educación! Quienes se plegaron encontraron apoyo, inclu-

sive amplio apoyo. Baste recordar el respaldo brindado por Huerta y García Naranjo a Ramos Martínez para crear la primera Escuela al Aire Libre en Santa Anita.

En pleno huertismo Julio Torri saca un periódico del que sólo alcanzaron a salir dos números. Como tantos otros documentos, los ejemplares de *México* no se encuentran en archivos mexicanos sino en los de la Universidad de Texas, en los Estados Unidos. El profesor Zaïtzeff fotografió las caricaturas firmadas por Orozco en 1914 en los dos números de *México*. Son dibujos sarcásticos por medio de los cuales hace crítica a la exaltación anticientífica de lo prehispánico y lo folclórico.

¿Qué nos dice todo este mundo caricaturesco de Orozco descubierto con motivo de la exposición en el MUNAL? Es evidente que Orozco no quería entrar en una carrera de postas con José Guadalupe Posada y tratar de imitar su rendimiento prolífico. Lo cierto es que en Orozco, como en Posada, había una gran capacidad de producción, un impulso extraordinario para producir inventando.

Hasta la recopilación de Carrillo Gil, la crítica no había demostrado especial aprecio por la producción caricaturesca de Orozco. Ese género de dibujo no entraba en las consideraciones sobre las bellas artes. Perduraba todavía el criterio decimonónico de que lo importante en arte era lo académico, lo pomadoso, lo muy elaborado. La crítica oficial no se ocupaba de las ilustraciones para periódicos y menos aun si éstas eran publicadas en periódicos populares, donde la crítica social se ejercía de manera aguda, ácida, con lenguaje vacilador o lépero. Se ha considerado que la etapa muy temprana es pobre en tanto dibujo. En verdad, en ese momento que he denominado protoartístico, Orozco no se está preocupando demasiado por la forma; busca la comunicación por medio del sarcasmo, un sarcasmo repentino, sin que medie una conciencia de estilo. Pero no se puede dejar de considerar que México tenía una extraordinaria tradición de caricatura política. Bastaría recordar *La historia danzante*, litografiada por José María Villasana, o la producción de Santiago Hernández, de Constantino Escalante. Era caricatura hecha con altísimos niveles gráficos de tipo afrancesado durante la época de

Juárez y Lerdo. Un lenguaje más propiamente mexicano, y por lo tanto más creativo, fue establecido por José Guadalupe Posada.

Para analizar el estilo dibujístico de Orozco debe tomarse en consideración que el mexicano nunca fue como Picasso. Me explicaré: Picasso veía una estampa determinada, una realización plástica que le gustaban, volvía a su estudio y hacía algo dentro de un orden más o menos semejante. Entiéndase: no copiaba, sólo ratificaba el milenar ejercicio gracias al cual el arte viene del arte. Picasso, como muchísimos artistas a lo largo de la historia del arte, sentía que estaba en su derecho al comer cuanto le ponían frente a sus ojos. Picasso comió arte siempre. Orozco acusaba a Diego Rivera de que engullía muchísimo. Creo que comía menos de lo enumerado por Orozco en su correspondencia. Pero él mismo, Orozco, comía mucho menos que otros artistas. En ese sentido no se parecía a Picasso, verdadero glotón del arte de todos los tiempos.

Fue notable en Orozco su voluntad de rompimiento con el espíritu porfiriano. Las primeras caricaturas de Orozco eran escuetas, duras; pero su fuerza de comunicación era muy grande. Usaba mucho las secuencias, la tira cómica, apreciada desde entonces por amplios sectores del pueblo mexicano. Las tiras cómicas no sólo las publicaba en los periódicos sino que las colgaba, además, en la fonda de su hermano Luis, llamada *Los Monotes*, que estuvo en las calles de Cuba. El Orozco caricaturista, como le ocurriera a José Guadalupe Posada, no entró a los círculos dictaminadores del gusto. Hoy echamos grandes suspiros de admiración por José Guadalupe Posada; pero conviene no olvidar que Posada entró a la circulación artística dentro de la clase media mexicana, de esa clase media que se considera rectora de los gustos artísticos, apenas en los años veinte de este siglo. Hasta entonces había estado considerado como un lépero más que ilustraba periódicos populares; su producción no era tomada como artística por los académicos, y en las primeras décadas del siglo todavía quedaban polvos de aquellos lodos, prevalecía un criterio decimonónico en el sentido de aceptar los criterios de la academia como consagratorios para el arte. Orozco, al igual que Posada (pero sin comérselo), rompe con la estética prevale-

ciente. Hace una caricatura escueta, ácida, no se priva del sarcasmo y del chiste con referencias sexuales. Orozco llega al límite de lo permitido por los editores.

Hay que recordar que mientras en la vida de Orozco ocurrían acontecimientos tan trágicos como perder una mano, o



José Clemente Orozco. Ilustración *El Ahuizote*.

Juárez y Lerdo. Un lenguaje más propiamente mexicano, y por lo tanto más creativo, fue establecido por José Guadalupe Posada.

Para analizar el estilo dibujístico de Orozco debe tomarse en consideración que el mexicano nunca fue como Picasso. Me explicaré: Picasso veía una estampa determinada, una realización plástica que le gustaban, volvía a su estudio y hacía algo dentro de un orden más o menos semejante. Entiéndase: no copiaba, sólo ratificaba el milenar ejercicio gracias al cual el arte viene del arte. Picasso, como muchísimos artistas a lo largo de la historia del arte, sentía que estaba en su derecho al comer cuanto le ponían frente a sus ojos. Picasso comió arte siempre. Orozco acusaba a Diego Rivera de que engullía muchísimo. Creo que comía menos de lo enumerado por Orozco en su correspondencia. Pero él mismo, Orozco, comía mucho menos que otros artistas. En ese sentido no se parecía a Picasso, verdadero glotón del arte de todos los tiempos.

Fue notable en Orozco su voluntad de rompimiento con el espíritu porfiriano. Las primeras caricaturas de Orozco eran escuetas, duras; pero su fuerza de comunicación era muy grande. Usaba mucho las secuencias, la tira cómica, apreciada desde entonces por amplios sectores del pueblo mexicano. Las tiras cómicas no sólo las publicaba en los periódicos sino que las colgaba, además, en la fonda de su hermano Luis, llamada *Los Monotes*, que estuvo en las calles de Cuba. El Orozco caricaturista, como le ocurriera a José Guadalupe Posada, no entró a los círculos dictaminadores del gusto. Hoy echamos grandes suspiros de admiración por José Guadalupe Posada; pero conviene no olvidar que Posada entró a la circulación artística dentro de la clase media mexicana, de esa clase media que se considera rectora de los gustos artísticos, apenas en los años veinte de este siglo. Hasta entonces había estado considerado como un lépero más que ilustraba periódicos populares; su producción no era tomada como artística por los académicos, y en las primeras décadas del siglo todavía quedaban polvos de aquellos lodos, prevalecía un criterio decimonónico en el sentido de aceptar los criterios de la academia como consagratorios para el arte. Orozco, al igual que Posada (pero sin comérselo), rompe con la estética prevale-

ciente. Hace una caricatura escueta, ácida, no se priva del sarcasmo y del chiste con referencias sexuales. Orozco llega al límite de lo permitido por los editores.

Hay que recordar que mientras en la vida de Orozco ocurrían acontecimientos tan trágicos como perder una mano, o



José Clemente Orozco. Ilustración *El Ahuizote*.

tan definitivos como perder al padre, o tener que ver por su propio sostenimiento desde muy temprano debido a los apuros económicos de su familia, él no deja de asistir como oyente primero y después como estudiante semirregular a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Este es un dato fundamental en su significación cuando nos encaminamos a enfocar la producción gráfica estampada de José Clemente Orozco. Pese a que en la ENBA ("San Carlos") se daban clases muy avanzadas de grabado, Orozco jamás se acercó a los correspondientes talleres. Entonces le preocupaban las clases de pintura, o las clases de dibujo que tomó con enorme devoción. Para nada le atrajo la añeja tradición del grabado dentro de la Academia de San Carlos, nacida como anexo de la Casa de Moneda bajo la dirección de Jerónimo Antonio Gil. Dentro de la academia tuvo amplio desarrollo el grabado en metal; pero el grabado en madera se había desarrollado en México desde mucho antes, desde los primerísimos años de la Colonia. Y antes de la Conquista, en las culturas prehispánicas se dieron los sellos, con los cuales se practicó, indudablemente, una técnica de estampación. La práctica para hacer *múltiples* por medio de planchas de piedra, madera o metal estaba en México muy arraigada. Desde la antigüedad se estampaba aplicando un sello o haciendo rodar un cilindro más o menos grande. De ambas maneras se obtenían varios ejemplares de la misma imagen. Después de la segunda Guerra Mundial las galerías de muchos países, para agilizar el comercio artístico, sacaron a la luz el *múltiple* como si fuera una novedad.

En la época de ascenso del grabado, desde fines del 1300 hasta principios de este siglo, a nadie se le hubiera ocurrido inutilizar una plancha; *cancelada* se dice en el idioma del comercio artístico y el término resulta para el caso altamente simbólico. Amargo resulta ver en el catálogo razonado de la *Obra gráfica completa* de Orozco, editado en San Juan de Puerto Rico en 1970 por Luigi Marrozzini, la plancha *cancelada* de la litografía *Desempleados*, trabajada por Orozco en el verano de 1932, en París, en el Atelier Desjobert. Después de cometer el crimen de cruzar la piedra se expidió certificado de que la edición constaba de cien ejemplares. Destruir el tra-

bajo artístico para valorar la pieza artística en el mercado. Orozco tuvo que aceptar el crimen por exigencias de los comerciantes. "Si usted quiere que yo venda esta litografía el número de ejemplares deberá reducirse a cien. Una vez impresos ¡chas-chas! Cuando quede *cancelada* ya nadie podrá aumentar ese número adecuado para las minorías."

En la primera exposición individual de Orozco, la realizada en 1916 en la librería Biblos, se puede encontrar una síntesis de las características gráficas de su obra que habrán de perdurar por mucho tiempo: la picardía, la realidad sintetizada y subrayada con gran fuerza expresiva, el uso no discriminado de elementos caricaturescos, el señalamiento de amargas situaciones sociales. En esa exposición Orozco volvió a mostrar la *Autocaricatura* que meses antes se había expuesto en los salones de una colectiva en la ENBA. Esa *Autocaricatura* ha sido falsificada muchas veces y una exitosa galería de la ciudad de México ha vendido varias de esas falsificaciones, pese a lo burdo de la imitación. En la obra reunida en aquella primera exposición se pudo apreciar la capacidad de síntesis de Orozco por medio del blanco y negro, el uso rítmico de los trazos, un contraste muy plástico de los efectos de luz. La audacia renovadora de su dibujo rompió con el entonces extendido *art-nouveau*. La mujer vista en sus dos extremos: la graciosa colegiala de candorosa picardía, y las desparpajadas prostitutas de sus *Casas del llanto*. Muchas veces se engloba dentro de estas *Casas* todo lo hecho por Orozco entre 1913 y 1916. Se comprende mejor si se aprecian en lo que el artista quiso decir con una y otra serie. Por lo demás, mientras que para representar escenas de mancebía usó con frecuencia la acuarela, las colegialas están dibujadas con lápiz o con tinta.

Las fuentes de información para ambas series estaban ahí, a la vista, en el primer cuadro de la ciudad de México. Con el inicio del siglo se habían comenzado a abrir las primeras escuelas de artes y oficios para mujeres. El analfabetismo y la subocupación eran enormes entre las mujeres mexicanas. Ellas se esforzaron por acceder primero a la escuela primaria y después a esas escuelas donde les enseñaban oficios con los que ganarse la vida: fotografía, iluminación de fotografías, dactilografía, taquigrafía. Desde fines del porfiriato Orozco



José Clemente Orozco. Punta seca.

comenzó a observar a esas muchachitas que transitaban por el primer cuadro con aires de conquistar el porvenir y que comenzaban a dar una nueva imagen de la mujer. No eran mujeres de las clases acomodadas que salían a la calle a presumir de sus atuendos. Tampoco pertenecían a los sectores de miserables que salían a las calles a pedir limosnas. En las primeras décadas del siglo era enorme la cantidad de miserables en la ciudad de México. Serios estudios de la época dan cuenta de vecindades donde llegaron a habitar 600 u 800 personas.

El México que Orozco comenzó a observar y a reflejar con avidez era muy contrastado, de ricos muy ricos y pocos, y pobres muy pobres y muchos. Altísimo era el número de prostitutas. Los informes de las reparticiones de salubridad de la época resultaban aterradores. El drama que vivía la sociedad mexicana era enorme, y ese drama era particularmente amargo para las mujeres de los sectores desposeídos que eran arrojados en altísimo número a la prostitución. Orozco vio con claridad los dos fenómenos: la mujer que accede al conocimiento, a las nuevas labores, al nuevo trato y, por el otro lado, la secular prostitución. Como resultado de la contemplación de estos dos fenómenos produce la serie de las muchachitas, una serie llena de encanto, que pareciera no justificar lo que tanto se ha dicho: que Orozco maltrató plásticamente a la mujer.

Las colegialas dan prueba de una contemplación de la calle. Orozco se sorprendió y comentó la calle mexicana en su primera juventud. Después la calle mexicana como tema se borra de su producción. Como pintor vuelve a ver la calle en Nueva York y también en París. Los *Desempleados* es una mixtura de los desocupados que por los años treinta vio en los Estados Unidos y en Francia. Curioso resulta que habiendo abordado el tema urbano mexicano en su obra temprana, no vuelva a él en etapas más avanzadas. Ya no ve las vivencias y conflictos callejeros con sus tipos característicos.

¿Cómo era la calle que Orozco vio y vivió en su infancia, durante su adolescencia y primera juventud? Vio primero la calle porfiriana con sus miserias; después la calle de los estallidos revolucionarios y del encadenamiento contradictorio

del proceso revolucionario. El tema urbano, los tipos callejeros desaparecen de su obra de tema mexicano. Cuando quiere expresar la Revolución Mexicana mira hacia el campo. Los prototipos de la sociedad capitalista: el obrero, el líder, el potentado, el clérigo, el militar, el político, no aparecen nunca dentro de un paisaje urbano. En la obra de Orozco esos personajes no tienen paisaje, tienen sí todos los elementos para precisar la protesta, la inconformidad. Orozco representa los trágicos fenómenos de la Revolución Mexicana en toda su complejidad. Por medio del dibujo hizo un relato histórico-social de carácter interpretativo, analítico. El análisis crítico de la Revolución Mexicana fue hecho antes por pintores como Orozco que por historiadores y sociólogos. Antes que otros intelectuales, los artistas plásticos iniciaron una consideración analítica, objetiva, profunda, de las circunstancias nacionales. No hicieron ilustración ni representación imitativa de la realidad. Hay interpretación en profundidad que invita a la deducción.

En el grabado propiamente dicho, Orozco tuvo varios estallidos gráficos. Sus periodos gráficos están muy circunscritos y son concretamente tres. El primero se inicia en 1928 y concluye en 1932. Otro momento de furor, de fiebre gráfica se produjo en 1935. El último se localiza en 1944. El primero en aclarar algunas cronologías equivocadas con respecto a la gráfica de Orozco fue Luis Cardoza y Aragón. El trabajo de correcciones a la cronología de sus litografías y grabados culmina con la cronología de Marrozzini.

Extraño resulta que habiendo estado Orozco tan cerca de algunos artistas litógrafos (Jean Charlot, por ejemplo), no hubiera nacido en él más tempranamente la necesidad de hacer estampas. La primera explicación sería una total satisfacción gráfica por medio del dibujo. La segunda explicación es su total entrega, desde 1923, hasta su salida en 1927 a los Estados Unidos, a su labor como muralista. En esa etapa apenas si pinta unos pocos cuadros. Su entrega al muralismo es total, no cabe distracción alguna. ¿Había interés monetario en esa entrega? Ninguno. Su trabajo en los muros lo hizo casi siempre con sueldo de profesor de dibujo. Ya instalado en Nueva York, y cuando el mercado estadounidense le ofrece

algunas perspectivas, habrá de renunciar a su sueldo de profesor. Fue con un sueldo humilde que pintó el gran ciclo de la Escuela Nacional Preparatoria.

El hecho de no ser un artista mercantilizado no significa que Orozco desconociera la situación del mercado artístico, el tráfico comercial del arte. Le interesaba porque estaba en la realidad de su hora. Estaba perfectamente consciente de que un artista profesional es el que produce objetos que salen a la venta en un mercado preestablecido. Así como un ingeniero debe conocer el presupuesto adecuado para construir una presa, o el arquitecto el que habrá de resultar del diseño de un edificio, o el médico el necesario para instalar los aparatos que le ayuden al diagnóstico, así el artista necesita conocer la situación del mercado artístico para aportar al mismo las obras que le permitirán sobrevivir. En este sentido Orozco fue un artista con plena conciencia profesional que se preocupó y se informó sobre las posibilidades del mercado de objetos artísticos. Pero nunca cayó en oportunismos ni en la realización de viles productos a la moda para lograr una venta fácil. Orozco no supo de concesiones. Como artista hizo su producción y aportó sus productos, los que estuvo interesado en realizar o los que él creía que debían acceder al mercado.

En 1927 y 1928 observa el mercado norteamericano, propiamente el neoyorkino, y percibe que las galerías están pidiendo estampas. Entonces le escribe a su esposa y a sus amigos: si hago una litografía podré obtener tal número de copias y esas copias me producirán más "tecolines", es decir, más centavos. Esto expresado por un artista para nada mercantilizado como Orozco tiene una diferente o particular significación. Porque una cosa es el artista profesional que sigue con interés y por necesidad las fluctuaciones del mercado que le corresponde, y otra muy diferente es ser un artista mercantilizado. Orozco fue lo más antimercantilista que uno se pueda imaginar. Tanto así que en cuanto oportunidad tuvo de realizar pintura pública (ésa que él consideró como la más alta, la más noble, la más necesaria) nunca sometió su proyecto y la intensidad de su trabajo al cuánto me van a pagar. La hizo con la máxima entrega de sus fuerzas espirituales. El Pomona College le pagó menos, para realizar el *Prometeo*, de

lo que necesitó para sobrevivir. Tuvo que vender cuadros para completar los gastos de su estancia en California. Cuando pintó en la New School, la Nueva Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York, tampoco le pagaron. La escuela consideró un alto honor tener a tan digno artista, pero no le dio un centavo. Se habló de una posible colecta que no cuajó porque los murales de Orozco no fueron del gusto estético e ideológico de los patronos de la New School. Ahí pintó a Carrillo Puerto y a Lenin como dirigentes de las revoluciones contemporáneas, y en la *mesa de la fraternidad* sentó a todas las razas, poniendo en sitio de honor a las discriminadas, en el país más discriminador de la Tierra.

En Dartmouth, en la Nueva Inglaterra, Orozco vivió una situación similar a la de México; sólo que a los profesores norteamericanos se les pagaba bastante más que a los profesores mexicanos. En Dartmouth, altísimo punto de la producción orozquiana, el artista trabajó la decoración de la Biblioteca Baker con sueldo de instructor del departamento de arte. Y salió de Dartmouth sin deudas, pero sin ahorros, con la muy sencilla y entrañable satisfacción de haber podido convivir con su familia y tener para sus hijos buenos colegios.

Las anteriores referencias nos permiten ubicar mejor sus tres periodos gráficos como tres momentos en que el artista contempla la conjugación de una técnica que le atrae y la posibilidad de aportar al mercado *múltiples* que le produzcan algunos ingresos muy necesarios, por ejemplo, en 1944, cuando había gastado casi todos sus ahorros en la ejecución, obsequiada por él, de la *Alegoría del Apocalipsis* en la Iglesia de Jesús Nazareno.

Cualquier artista sabe que el mercado del arte es muy ingrato. El más mínimo descuido del productor va en su detrimento. Los mercaderes del arte viven en considerable porcentaje de los descuidos de los artistas a la hora de firmar sus documentos mercantiles. Así ha ocurrido desde que existe el mercado de objetos artísticos. Y Orozco no fue excepción. Con su producción gráfica no logró tantos "tecolines" como la primera litografía hecha en 1928 le hizo suponer, aunque esa pieza gráfica (*Vaudeville en Harlem*) lo dio a conocer en todos los Estados Unidos a través de Alma Reed y de la

Galería Weyhe, dedicada al arte latinoamericano, del que hizo tan grande acopio que hasta el presente echa a las subastas de arte obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco y otros artistas con los que entró en tratos por los años treinta. La Weyhe le compró a Orozco algunas ediciones completas de su obra gráfica.

En la primera etapa, la que va de 1928 a 1932, hay dos temas troncales en la producción gráfica de Orozco: el correspondiente a la Revolución Mexicana, con incorporación de detalles de las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria, sobre todo del tercer piso, y unas pocas litografías de la escena estadounidense. Prepondera en este periodo la ternura y la comunicación directa. No puede extrañar que la primera litografía se haya centrado en un teatro. Cuando por correspondencia Luis Cardoza y Aragón le solicita su opinión sobre ciertos aspectos del desarrollo del arte plástico en México, Orozco subraya la gran deuda del muralismo mexicano con el teatro, sobre todo con el teatro popular, el teatro de revistas donde se hacía burla de políticos y señorones. La pintura mural, pensaba Orozco, le debía mucho a esa expresión tan gustada por el público. La verdad es que Orozco sentía una gran atracción por el teatro, en particular por el teatro popular. No sólo asistía a espectáculos; cuando tuvo oportunidad hizo diseños para escenografías y vestuarios. No es casual que la primera litografía hecha en su vida la dedicara a representar un vodevil neoyorkino.

Su primera litografía no puede tomarse como una tentativa o como un ejercicio primero. No. Como fue habitual a lo largo de su quehacer, primero medita, estudia y, por fin, actúa. Muchas veces se ha insistido en el desborde de los instintos que algunos creen observar en la obra de Orozco. La fuerza de las imágenes de Orozco no es fruto de un desborde, y de esto dan prueba definitiva los *Cuadernos* editados con motivo del centenario del artista por la Secretaría de Educación Pública. Los *Cuadernos* pueden hoy ser conocidos por el público gracias a la actitud de celosos custodios de su legado adoptada por los miembros de su familia: su esposa y sus tres hijos. Orozco trabajó muchísimo y vendió proporcionalmente muy poco. A la hora de su muerte su familia tenía



José Clemente Orozco. Litografía.

consigo un enorme tesoro. Además de pinturas, grabados, dibujos, bocetos, había documentos. Inicialmente hubo, según parece, cierta intención de sacar ese tesoro prontamente al mercado. Su viuda, Margarita Valladares, y los hijos comprendieron que no era lo correcto y que prioritariamente debían actuar como custodios, cosa que hicieron, se entiende, atentos a sus particulares caracteres. Cualquiera que recibe un enorme tesoro de difícil movimiento tiene reacciones exacerbadas no sólo por el temperamento personal sino por las circunstancias del medio cultural y de la sociedad.

Fue el segundo de los hijos, el arquitecto Alfredo Orozco Valladares, quien me confió los seis cuadernos o libretas para su organización y publicación. Primero me había mostrado dos, cuyo contenido di a conocer parcialmente desde las páginas de la revista *Proceso*. Los *Cuadernos* obligarían a estudiosos y al público a hacer una reconsideración sobre el temperamento volcánico del artista. No, Orozco no era un volcán que de pronto echaba flama o lava. Orozco era un hombre de meditaciones, de formidable disciplina.

Los *Cuadernos* fueron apuntados en la etapa que se inicia al término del primer periodo gráfico. Ya ha trabajado sus primeras 19 litografías en Nueva York, ya ha pintado el *Prometeo* en el Frary Hall de Pomona College, regresa a Nueva York y algo le escuece. En México, entre 1923 y 1927 había producido algunos de los tableros clásicos del muralismo mexicano: *La trinchera*, *La destrucción del viejo orden*, *El Padre Eterno*, todo el último nivel de la Escuela Nacional Preparatoria. Pero en 1931 siente que su ya enorme dominio de la composición y de la forma plástica no es suficiente para sus hipotéticos proyectos, y se pone a estudiar. Repasa lo ya sabido, adelanta hacia lo nuevo, se interesa por la geometría dinámica, entonces de moda entre los artistas y, sobre todo, entre los arquitectos estadounidenses. La geometría dinámica es un análisis con criterio contemporáneo de las proporciones helénicas. Orozco pasa horas y horas en museos y bibliotecas. Orozco frecuentó muchas bibliotecas y entre sus papeles se conservan credenciales de lector obtenidas en varios países.

A medida que estudiaba y obtenía conclusiones, Orozco dibujaba. Medita, por medio del dibujo, en la estructura, en

la dinámica, en la geometría, en el color. Dedicó páginas y páginas a analizar la diagonal. Le preocupa enormemente el ritmo implícito en la imagen. Especula sobre la combinación de planos, volúmenes y colores. Siempre, en esos *Cuadernos*, dibujó en blanco y negro, aun cuando trataba del color.

Orozco supo darle al blanco y negro un gran énfasis cromático. Esto es evidente en la litografía *Vaudeville en Harlem*, donde logró un contraluz de gran interés. En el escenario, ubicado en el fondo de la composición, se concentra la luz; en primer plano los negros y grises de una sala a oscuras. En el escenario un contorsionista y otras figuras semejantes a ranas saltarinas. Orozco no titubea, va a lo seguro y logra una litografía de extraordinarias calidades por su excelente dibujo y gran expresividad. Inmediatamente inicia en litografía la serie sobre la Revolución Mexicana, para lo cual utiliza muchas veces dibujos hechos una década antes. Todos sus trabajos gráficos están precedidos de bocetos y estudios. Supo utilizar el lenguaje litográfico con elocuencia y propiedad. Así como en los muros desarrolló un lenguaje heroico, de grandes formas no infladas, haciendo en lo grande la forma grande; en las reducidas dimensiones de una litografía no aprieta las formas, las usa en su adecuada densidad.

El segundo periodo gráfico de José Clemente Orozco se dio en 1935, a su regreso de los Estados Unidos, donde cosechó múltiples experiencias artísticas y espirituales, pero muy pocos centavos. Le tocó vivir la gran depresión. El arte de América, de polo a polo, debe congratularse de que un hombre tan poco mercantilizado, que un artista para nada mercantilizado como Orozco haya vivido la depresión en los Estados Unidos, porque esa experiencia le dio instrumentos más sutiles para interpretar la sociedad de su tiempo. No es casual que la última estampa del primer periodo gráfico se refiera a los sin trabajo, a los *Desempleados*. Esta obra fue trabajada en París, en el Atelier Desjobert, durante ese lapso de tres meses europeos concertados con la dirección del Colegio Dartmouth, a la hora de firmar el contrato para pintar los murales de la Biblioteca Baker. En este viaje que pudo hacer gracias a que el sueldo de profesor del colegio siguió corriendo durante las vacaciones, no llevó un diario donde anotara: hoy

estuve en París o ayer en Toledo o en Florencia. Eso le contó después en la serie de artículos reunidos con el nombre de *Autobiografía*, escritos en 1942 para el periódico *Excelsior*. Los *Cuadernos* recogen su terca necesidad de estudiar para aumentar sus conocimientos técnicos y teóricos. Un día apunta fórmulas de fresco, otra vez fórmulas de temple, aunque ya para entonces eran muchísimos los metros cuadrados de fresco que había realizado. Lucubra sobre la estructura en formas y fórmulas, en frases, en dibujos. No hace memoria de lo hecho, sólo le preocupa avanzar, dar un salto hacia adelante.

No es en Dartmouth donde habrá de reflejarse el cúmulo de preocupaciones estéticas y prácticas surgidas en sus años en los Estados Unidos y los intensos tres meses en Europa. Eso comienza a darse en el mural del Palacio de Bellas Artes y encuentra grandiosa expresión en el ciclo de Guadalajara. Orozco fue hombre que supo cocinar sus ideas, las dejó asentarse, las fue sublimando y, al fin, las aplicó con plenitud en la obra definitiva. Es este proceso de meditación lo que se aprende en los *Cuadernos*.

Quisiera insistir en la gran depresión de la que Orozco fue testigo en los Estados Unidos. En las grandes colas de los desocupados se encontraban también los artistas estadounidenses, los pintores también se morían de hambre. Varios artistas estadounidenses se suicidaron desesperados por no encontrar trabajo alguno, ni de barrenderos. Al fin, durante el gobierno de Roosevelt (cuando Orozco está todavía en 1933 en los Estados Unidos) los artistas lograron un convenio para que el Estado les adquiriera obra. Ese convenio se firmó tanto con el gobierno federal como con los gobiernos estatales y municipales; pero la paga fue casi siempre inferior a la recibida por los pintores de brocha gorda. En medio de esta situación desesperante, Orozco no sólo pudo sobrevivir en los Estados Unidos sin morir de hambre, sino que realizó tres formidables pinturas al fresco en tres puntos diferentes del país, pintó cuadros, hizo dibujos, realizó 19 litografías. Esto significa que en circunstancias adversas Orozco supo jugar su juego, cosa que muchos otros no supieron o no pudieron realizar. Muchos fueron los que no quisieron arriesgar, los

que no quisieron pintar obras de altísima calidad por una mínima remuneración. Prefirieron ponerse la pistola en la sien o tirarse de un puente. Orozco nunca estuvo entre los desesperados. Gustaba, sí, de expresar con acidez sus antipatías, sus reservas. Basten como ejemplos los feroces adjetivos dedicados a Diego Rivera en las cartas dirigidas a amigos y familiares. Pero su posición frente al trabajo artístico era sustantiva, de gran seriedad. Cuando más se conocen detalles de su vida, más asombra su incuestionable seriedad en el trabajo.

En 1934 Orozco vuelve a México y regresa a vivir en su casa de Coyoacán. Es entonces cuando instala en su taller los elementos necesarios para trabajar estampas. Tenía que volverse a acomodar a un medio con el cual no había convivido durante la casi totalidad de los siete años vividos en los Estados Unidos entre 1927 y 1934, salvo algunas cortas visitas a su familia. Pese a su alejamiento, en la prensa mexicana aparecían noticias de cuanto iba realizando en los Estados Unidos, y esto puede constatarse en los diarios, en las revistas populares y en las revistas culturales de aquellos años, donde se publicaron fotografías, notas y artículos dando cuenta de sus tareas del otro lado de la frontera. Esto ayudó a un justo reconocimiento del importante espacio ganado por Orozco en los Estados Unidos en los niveles más altos del arte y la cultura, ganado sin conceder ni limitar su independencia, como lo prueba el rechazo a la invitación que le hace Frank Lloyd Wright, el célebre arquitecto, para unirse a sus proyectos como pintor asociado. La oferta fue por demás tentadora pues incluía la solución del problema económico en condiciones ventajosas. Orozco jamás, ni antes ni después, quiso ser pintor de cabecera de nadie en particular, fueran gobernantes o intelectuales de prestigio.

A poco de llegar a México firma con Antonio Castro Leal el contrato para pintar en el Palacio de Bellas Artes. Terminado ese fresco no hay ningún compromiso en puerta, y es cuando se encierra para dar curso a su segundo periodo gráfico, el de 1935, cuando trabaja diez litografías y cuatro grabados en metal. Fue en México donde Orozco comenzó a trabajar en metal con técnicas de aguatainta, aguafuerte y

punta seca, sin hacer innovaciones de orden técnico. Las primeras de estas estampas se imprimieron en el taller de Francisco Díaz de León. Aunque instaló un tórculo en su estudio, prefirió imprimir las ediciones de sus estampas en talleres mejor instalados.

El segundo periodo gráfico se ubica entre la terminación del mural de Bellas Artes y la invitación que le hace el gobernador Topete, de Jalisco, para iniciar el mayor de sus ciclos muralísticos, el de Guadalajara. En gran parte del primer periodo, Orozco dejó fluir ternura y lirismo. En el segundo periodo prepondera lo ríspido, la imagen ácida. A Orozco no le gustó el México que vio al regresar. El había vivido la Revolución desde adentro, no como soldado con rifle en la mano, dado que era hombre con una sola mano. No estuvo en el campo de batalla ni en la trincheras; pero vivió la convulsión revolucionaria de manera muy directa. Para prueba está



José Clemente Orozco. Litografía.

su amplísima producción caricaturesca en diversos periódicos de fines del porfiriato y primeros años del estallido social. Muy significativa fue su participación en *La Vanguardia*, el periódico carrancista que se tiraba en Orizaba, Veracruz, bajo la dirección del Dr. Atl. En sus páginas aparecieron caricaturas chispeantes y combativas de Orozco.

Sin haberse afiliado a ningún partido, en los años veinte Orozco estuvo muy cerca de la izquierda, y en algún momento del Partido Comunista Mexicano. Las ilustraciones hechas por él para *El Machete* son una prueba; ese *Machete* que fue creado por Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero. Ellos también hicieron ilustraciones, aunque las más elocuentes fueron las de Orozco: caricaturas contra el clero oscurantista y manipulador, contra los líderes corruptos dentro del movimiento obrero. Orozco siempre apuntó las flechas de certeras críticas contra esa añeja lacra en la vida social mexicana: la corrupción; sobre todo contra el envilecimiento de la clase obrera al través de esos líderes corruptos. Sus dibujos contra Morones tienen la saludable y definitiva violencia de un hacha de buen leñador.

El Machete comenzó a publicarse en la primera quincena de marzo de 1924. En los primeros 35 números los pintores politizados impusieron el uso, con el mismo nivel de importancia, del lenguaje gráfico y el escrito. Las entregas de Orozco eran fuertes e incisivas. La primera colaboración suya apareció en una hoja volante que se publicó como avance del número 10, del 21 al 28 de agosto de 1924, tal como se fechaba semanariamente. En el número 11 (del 28 de agosto al 4 de septiembre de 1924) apareció una de sus más célebres cuan hirientes caricaturas. La hizo para ilustrar el corrido "Los rorros fascistas: mancebos eruditos y poetas, corresponsales de periódicos burgueses y comisionados por algunas secretarías de Estado para agasajar a sus cuates de la nave *Italia*, a su vuelta de Veracruz se reúnen para hacer añoranzas." En el corrido dramatizado intervenían seis personajes retratados por Orozco con bastante fidelidad. Los acompañaba una Fama voladora con trompeta y corona de laureles.

Resulta que el gobierno de Obregón, que se proclamaba amigo de los trabajadores, había integrado una comisión de

intelectuales, en la que figuraban Salvador Novo y otros connotados homosexuales, para recibir en el puerto de Veracruz al barco *Italia* enviado por Mussolini en gira proselitista por América. En su artículo editorial *El Machete* protestó:

Las secretarías de Estado que, formando parte de un gobierno revolucionario, gastan el dinero del pueblo en festejar la llegada de una expedición reaccionaria, con delegaciones de fifis jotitos y empleados retrógrados, con paseos, festivales y comelitones, insultan a los trabajadores de México, que se sienten hermanos en clase e ideal de los trabajadores asesinados y oprimidos por la mafia sanguinaria que gobierna a Italia para seguridad de la burguesía. Las armas del ejército mexicano, del ejército de la Revolución, se deshonran presentándolas al paso de los ¡asesinos fascistas!

Afin a la línea de *El Machete* con respecto a la Confederación Regional Obrera Mexicana, Orozco hizo algunas formidables caricaturas contra Luis N. Morones, como la del número 14 (del 25 de septiembre al 2 de octubre de 1924). Ilustraba un editorial donde se decía: "No podemos guardar silencio ante la actual política burguesa de los falsos revolucionarios que, con la complicidad de los falsos socialistas, están vendiendo completamente el país al imperialismo yanqui." Otra caricatura de Orozco contra Morones apareció en el número 26 (del 18 al 25 de diciembre de 1924), y hacía burla de la colaboración de clases en juntas de patrones y obreros para resolver la crisis.

En el número 18 (del 23 al 30 de octubre de 1924) Orozco ilustró el trasfondo de las campañas cristeras que comenzaban a ensangrentar el campo mexicano y algunas regiones fabriles.

En muchos números, a manera de viñeta, apareció en *El Machete*, hecha por Orozco, una estrella de cinco puntas, con hoz y martillo, y figuras humanas al frente que celebran su resplendor. Cuando *El Machete* fue clausurado el 7 de junio de 1929, hacía mucho que Orozco se había apartado del grupo que lo editaba.

Cuando Orozco regresó en 1934 vio a México con la perspectiva de los años vividos fuera. Ese México no le gusta,

medita en él y medita en cuanto está ocurriendo internacionalmente: el fascismo avanza en Europa y aumentan los peligros de una segunda Guerra Mundial. Pinta el mural en el Palacio de Bellas Artes. El primer título de esa obra fue *La guerra*. Debemos lamentar que Orozco haya aceptado el cambio de título que le propuso Justino Fernández. Ahora lo conocemos como *La katharsis*. El título primero no sólo era más sencillo sino mucho más elocuente. En el mural del Palacio de Bellas Artes Orozco expresa la guerra de manera premonitoria. La guerra todavía no estallaba, en 1934 no había guerra generalizada, y esto aumenta el significado de su primer nombre.

Por esa pintura le fueron pagados al artista 10 000 pesos en cuatro cuotas de 2 500 pesos. El tiempo de ejecución fue fijado, por contrato, en 40 días, y Orozco cumplió.

El disgusto que le provocaba el medio mexicano da por resultado una visión ríspida de la situación. Es el tiempo de litografías como *Pedregal*, *Mujeres*, *Basurero*. En esta última trata el tema de los trabajadores echados por la miseria hacia las ciudades perdidas. Otra cuestión que le molestó sobremedida a su regreso fue la del turista que observa como pintoresca la miseria del pueblo. El próspero turista que ve al aborígen, al campesino mexicano como una especie de chango malhecho. Entonces produce la litografía *Turistas y aztecas*. Muchos dijeron: Orozco degrada al indígena mexicano, es él quien lo representa como un chango. No. Orozco hace burla de la estrecha y deshumanizada visión del turista superficial, del turista vulgar, de mentalidad tan estrecha como los calendarios de las agencias de viajes. Hay que ver Teotihuacan, hay que ver los mariachis, hay que ver la miseria del mexicano.

En esa época hace la versión litográfica de una pintura realizada en su primer tiempo neoyorkino, la de la pulquería "Échate la otra", con un grupo de danzantes emborrachándose. La contrapartida del pintoresquismo; la degradación del aborígen tras cuatro siglos de discriminación y desamparo, de genocidio y brutal explotación. El cuadro había sido pintado para el rincón mexicano del departamento de la helénista neoyorkina Eva Sikelianos. En su círculo conoció

Orozco a destacados intelectuales de todo el mundo, quienes, sin desmedro de su sofisticación, se identificaban con sus pueblos.

Dos litografías cumbres del segundo periodo gráfico son *Manifestación* y *Las masas*, referidas ambas a las luchas sociales. Desde sus primeros años en la ciudad de México, a finales del porfiriato, Orozco se había metido en el torbellino social. En las calles había sido testigo de todo tipo de concentraciones y manifestaciones. El estaba en contra de la masificación del pueblo. Certeramente consideraba la masificación como una forma de degradación y de manipulación. Por eso en sus *Masas*, repetidas en su segunda versión en el mural de la Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan, no hay cabezas pensantes, sólo bocas vociferantes. Bocas para el grito, para la aclamación. De todas formas, esta imagen posee una cierta ambigüedad y puede interpretarse desde un punto de vista optimista revolucionario o nihilista individualista. Se puede interpretar como bocas que claman y no son oídas, pues da lo mismo que griten y protesten; quienes deben escuchar están sordos. También se puede interpretar como innumerables gentes que salen a gritar con espíritu gregario. Orozco siempre gustó de situarse en el filo de la ambigüedad. Símbolos ambiguos aparecen con frecuencia en sus composiciones. Situarse en el filo de la ambigüedad era una manera de incitar o provocar brechtianamente al espectador. No darle al espectador un puchero cocido y digerido; el espectador debe tener siempre un margen importante de iniciativa frente a lo observado.

En *Manifestación* son innumerables también los hombres que avanzan con sombreros, con gorras, a cabeza descubierta, codo con codo. Portan grandes pancartas y marchan tras la figura antropomorfizada de una bandera. Una bandera con pies, un pendón convertido en ser humanizado. Aquí también hay elementos ambiguos. La bandera con pies tiene una T; puede ser la primera letra de trabajo o trabajador. La primera pancarta dice PROTE; puede ser protesta. La segunda pancarta dice EXPL0 123456; puede verse como una referencia algo encubierta al Artículo 123 constitucional. Pero el clima general de la imagen es ilógico. El primer golpe



José Clemente Orozco. Litografía.

visual es el de un absurdo de letras y números. Una especie de apoteosis de la irracionalidad. ¿Qué se pide al manifestar? Por el recodo de las burlas veras Orozco hacía un llamado a la conciencia de un manifestar para qué, de un manifestar por qué. Rechazo tajante a lo gregario, al acarreo. Actitud plausible en un país que tanto padece los acarreos en las manifestaciones públicas.

En el segundo periodo gráfico, el de 1935, se mezclan imágenes de sentido simbólico-social con otras que continúan el ciclo de la Revolución Mexicana y algunos detalles de murales, como la punta seca *La Chata*, del tablero de Bellas Artes, o el torso de *Prometeo* de Pomona College, o las *Serpientes* de Dartmouth College, estas dos últimas en punta seca.

Orozco, en tanto grabador, tiene su última floración en 1944. Ha cumplido 60 años de edad y tras de sí ha quedado una obra de gran intensidad: el tríptico de Guadalajara (Paraninfo de la Universidad, Palacio de Gobierno, Hospicio Cabañas), Jiquilpan, Corte Suprema, iglesia de Jesús Nazareno. Hace un alto en el camino y marca un espacio físico y espiritual para su tercer momento gráfico. La técnica adquiere entonces una mayor finura. Catorce son las estampas del tercero y último periodo gráfico. Todas están hechas en metal. Ya no volverá a la litografía. Sus temas predilectos se parecen a los de su quehacer temprano como ilustrador, son los de la farándula y también los de la calle. Payasos, desocupados, mujeres del pueblo.

Orozco fue parte de la farándula cuando se unió a Martín Luis Guzmán y a las hermanas Nellie y Gloria Campobello para animar el Ballet de la Ciudad de México, para el que hizo no sólo diseños, sino también algún argumento. Pero no fue el mundo del ballet el que tomó para sus últimos grabados. La farándula en los grabados en metal de Orozco es simbólica, doliente y mágica; está entre la monstruosidad y el amor. Una vez más se instala en la ambigüedad, una ambigüedad impregnada de grotesco y de fuerte dramatismo; dramatismo menos objetivo y menos fuerte que el correspondiente a su desencanto, a su interrogación fundamental: ¿para qué hizo México su revolución? Para desarrollar este cuestionamiento necesitó los grandes muros del Palacio de Justicia,

los de la escalera del Palacio de Gobierno en Guadalajara, los de la ex capilla convertida en biblioteca de Jiquilpan.

Fue justamente en Jiquilpan donde Orozco decidió desarrollar una gráfica en el muro. Fuera de algunos detalles decorativos durante la Colonia, ningún artista en México se había atrevido a realizar murales sin pintura en un sentido cromático convencional, sino puro dibujo en blanco y negro. De los ocho tableros laterales de la Biblioteca Gabino Ortiz, sólo uno tiene una mancha roja y en otro hay un tenue toque de rosa y azul. Nada más; puro negro sobre blanco en ambos lados, y en el fondo, en el ábside, estalla en colores estridentes la *Alegoría de la mexicanidad*, cargada de ironía y hasta de brutal sarcasmo. Según disposiciones actualmente vigentes para el uso de los símbolos patrios, Orozco hubiera debido pedir permiso para pintar su *Alegoría*. En ella expresa su repudio al uso acartonado o reglamentado de los símbolos nacionales, con rígido criterio escolar. Orozco repudia en Jiquilpan ese concepto de los símbolos; pero no se trata de una ruptura individual. Durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas no se planteó una obligatoriedad en la devoción por los símbolos nacionales. Durante el cardenismo el espíritu crítico tuvo calle, tuvo alamedas dentro del liberalismo democrático-burgués. Fue dentro de ese marco sociopolítico que Orozco llevó su lenguaje crítico al más alto nivel. En Jalisco, en Michoacán y en la ciudad de México existía una circunstancia, un clima político nacional dado por el momento histórico. Orozco se movió dentro de él y llegó hasta la última frontera.

Es en Jiquilpan donde Orozco, por vez primera come estéticamente, en el sentido que quedó expresado anteriormente: de estar rindiendo homenaje a otro artista plástico de manera muy literal. Ese artista fue Picasso, cuya obra comenzó a admirar con enorme entusiasmo hacia 1927-1928. Esto puede constatarse en las cartas escritas entonces a Jean Charlot y publicadas en 1971 por Luis Cardoza y Aragón. La secuencia no deja de tener su gracia. En una primera carta, refiriéndose a Picasso, dice: no me gusta. En la segunda cuenta que lo ve con mayor interés. En la tercera se rinde y expresa el máximo entusiasmo. Debió transcurrir una docena de años para que

Orozco desarrollara detalles completamente picassianos en Jiquilpan. Cuanto más se observa Jiquilpan más se descubre este recatado homenaje de Orozco a Picasso. Y ese homenaje no fue del todo casual. La conducta de Picasso frente a los trágicos acontecimientos de España y del resto de Europa, producidos por el avance del nazifascismo, Orozco la debe haber sentido totalmente correcta. En medio de la trágica tormenta, Picasso nunca dejó de trabajar en lo suyo, en el arte. Después, al terminar la guerra, se sabría que Picasso tuvo el enorme valor civil de quedarse en el París ocupado por los hitlerianos para actuar como enlace con la resistencia. Orozco pareciera intuir esta determinación de quien fue nombrado, en plena Guerra Civil de España, director del Museo del Prado; de quien pintó en 1937 *El bombardeo de Guernica*.

En la amplia producción orozquiana —gráfica, pictórica, muralística— el tema sobresaliente fue México y sus conmociones históricas; pero no fue el único. En varios momentos, y muy particularmente en el último capítulo gráfico de 1944, Orozco demuestra una veta poética de tono más íntimo o menos heroico. Es el suyo, de entonces, un circo grotescamente melancólico.

Poco se habla de Orozco en las escuelas, ni siquiera en las escuelas de arte se le estudia en profundidad. Su obra, para nada oxidada por el tiempo, debe merecer una consideración prolija y crítica de los jóvenes. En su gran generosidad espiritual, en su verdadera profundidad artística, en su batalla crítica, pueden encontrar muchos factores de identificación.

ASAMBLEA GRÁFICA

El desarrollo del grabado en México ha estado acompañado de polémicas de diverso tono. Fui testigo, en el transcurso de tres décadas, de discusiones de variado color y calor, sobre funciones y técnicas de la estampa en el Taller de Gráfica Popular, en el Primer Núcleo de Grabadores de Puebla, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la Escuela de las Artes del Libro, en la Sociedad Mexicana de Grabadores, en el Frente Nacional de Artes Plásticas, en el Grupo Suma, en el Taller de Investigación y Experimentación Plástica, en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Durante muchos años recogí opiniones al pie del tórculo. Hoy considero de utilidad reunir las partes en el todo que les corresponde. Las polémicas entre los productores de artes plásticas han sido y siguen siendo catalizadores de fecundidad y de orientación entre los artistas y los espectadores. El ejercicio de la polémica ha sido factor importantísimo en la formación del público pues ha logrado implicarlo en una inquietante relación de intereses culturales encontrados. La polémica muchas veces reavivada entre los artistas de México nunca tuvo el carácter de una justa académica; ha sido una larga confrontación de obras, tendencias, teorías y plataformas estéticas que ayudó a renovar y actualizar. Ha sido un estímulo que permitió dilucidar problemas e impidió que las demandas del mercado artístico anclaran a muchos en pequeños descubrimientos, en prácticas de corto alcance. La polémica ha sido parte del laboratorio artístico mexicano. Le ha agregado interés, vivacidad, camaradería a los problemas del desenvolvimiento de las artes plásticas en México. El grabado se benefició con la polémica de manera particular. Cuando se suponía que esta forma de producción artística había entrado o estaba por entrar a la historia, con sus capítulos cumbres de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del presente

siglo, se produjo una irrupción de exposiciones y talleres que obligó a meditar sobre el carácter de la estampa, sobre su nueva expansión y su nueva utilidad.

La polémica que aquí habrá de explayarse es cierta en cuanto a los conceptos expresados por cada quien. La reunión de las partes es un invento tan verdadero como toda la historia del arte.

En 1954 el Taller de Gráfica Popular cumplía 17 años de haber sido fundado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal. El grupo no se había constituido para buscar recursos y maneras jamás utilizados. Tampoco fue una fortaleza para evitar que un determinado campo emocional fuera abarcado totalmente por las estampas mecánicas y el cinematógrafo. Al constituirse el TGP había reconocido tácitamente la persistencia del grabado como expresión artística. Por ese entonces sus acciones se fundamentaban en la siguiente Declaración de Principios:

El TGP es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado, la pintura y los diferentes medios de producción. El TGP realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente, en su lucha por la independencia nacional y por la paz. Considerando que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, el TGP estimula el desarrollo de la capacidad técnica de sus miembros. El TGP prestará cooperación profesional a otros talleres e instituciones culturales, a las organizaciones progresistas en general. El TGP defenderá los intereses profesionales de los artistas.

Tal era el estandarte, la proposición previa, la norma. Para un grupo la declaración de principios es un contenedor, una presa de la que se conoce el molde, pero no la calidad del cupo. En su volumen podía entrar el gran talento de Leopoldo Méndez y también los trabajos iniciales de un joven aprendiz que deseaba ejercitarse para llegar a ser un artista de su pueblo, con capacidad para sumarse a las luchas urgentes o postergadas, ímprobos o conducentes.

Para ponderar lo realizado reuní a algunos de sus miembros y les propuse tres asuntos a discutir: 1) Existencia del TGP. 2) ¿Tenían razón quienes consideraban que el TGP estaba estancado? 3) ¿Estaban en lo cierto quienes consideraban que los del TGP no trabajaban para la masa del pueblo sino se concentraban en ilustrar el pensamiento de una superestructura política? Las respuestas espontáneas, sin elaboración ni consulta previa, de absoluto valor testimonial, fueron las siguientes:

Leopoldo Méndez: Suplico a todos los compañeros que intervengan y que todos expresen su opinión sin hacer concesiones a los demás.



Leopoldo Méndez. Xilografía.

Fanny Rabel: Antes que nada hay que señalar que somos un grupo de gente que tenemos una misma tendencia, todos queremos una obra de tipo gráfico que sirva socialmente.

Pablo O'Higgins: La fuerza del TGP se ha basado en el trabajo colectivo. Nuestro principal interés es el contacto con el pueblo y las organizaciones populares. Esto no lo lograríamos sin el trabajo colectivo, trabajo que incluye la discusión, la crítica y la autocrítica.

Rabel: El TGP no tiene subvención del gobierno ni de mecenases. Para sostenerlo los artistas ponen su trabajo, su obra y su dinero. En consecuencia, los problemas que padece el TGP son económicos.

Roberto Berdecio: El TGP no es una organización política ni sustenta un determinado credo político. Su objetivo fundamental es llevar la producción de la estampa al pueblo, esa es la base de nuestra unidad. El TGP recogió la herencia del Sindicato de Pintores y Escultores que se organizó al iniciarse el movimiento pictórico para realizar obras que sirvieran al pueblo mexicano. Actualmente el TGP es la única organización artística en México que sigue esa directiva. Con excepción, quizás, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), todas las agrupaciones tuvieron vida efímera. Al disolverse la LEAR se formó el TGP. Sin apartarse de sus objetivos originales ha seguido un camino ascendente. En momentos difíciles para la existencia de una agrupación de artistas plásticos, el TGP funciona cotidianamente y va realizando una producción que es conocida dentro y fuera del país.

Mariana Yampolsky: El TGP no trabaja aisladamente sino que coopera con otros artistas para que el arte cobre en México cada vez mayor importancia. Para eso el TGP convoca a concursos y exposiciones, promueve la formación de grupos similares. Cuando mandamos exposiciones al extranjero, invitamos siempre a todos los artistas grabadores que no son miembros del TGP. Cuando un artista o su obra está en peligro, cuando se produce cualquier atentado a la cultura, el TGP está en primera fila para su defensa. Así sucedió cuando se destruyeron parcial o totalmente o se taparon pinturas murales. En los homenajes a las grandes figuras de

México el TGP jamás está ausente. Es decir que el TGP no es un club sino que es parte de la vida nacional.

Angel Bracho: Nos educamos discutiendo no sólo los problemas de carácter artístico sino los que interesan a todo el pueblo, nacionales e internacionales. Nos preocupa, por ejemplo, la amenaza de guerra y por eso tratamos de enseñar a través de nuestra obra el alcance y significado de la paz.

Ignacio Aguirre: Como consecuencia de la Revolución Mexicana el pueblo de México sintió, posiblemente por primera vez en su historia, la necesidad de organizarse. Se organizaron los obreros, los campesinos, hasta los licenciados. Los artistas fueron los últimos. Por la verdad, por el criterio realista de sus principios, el TGP es la única organización artística popular que ha durado más tiempo. Esto coloca al TGP en una situación especial que es necesario tomar en cuenta para juzgarlo. Casi siempre se le aplica un clisé que no lo califica. O se quedan cortos o se van muy lejos.

Raúl Anguiano: Ningún artista ni grupo de artistas fuera del TGP ha desarrollado una labor constante y permanente.



Raúl Anguiano. Litografía.

ligándose desde su fundación a las luchas del pueblo mexicano. Todos los acontecimientos políticos y sociales de importancia, nacionales o internacionales, han sido registrados por el TGP.

Aguirre: Y la fuerza del TGP consiste, justamente, en la conciencia que pone cada miembro en el trabajo que desarrolla cuando se trata de resolver cualquier cuestión, chica o grande, que se relacione con la lucha del pueblo mexicano.

Rabel: Y es por esa conciencia que no nos hemos encerrado. Muchos miembros han cumplido tareas importantes en diversas regiones del país y en el extranjero enseñando la tradición del grabado. Así, por ejemplo, Alberto Beltrán en poblados indígenas, Arturo García Bustos en Guatemala.

Anguiano: Otros artistas que han pertenecido al TGP han creado centros a su imagen y semejanza que ya están dando frutos muy ponderables. Tal es el caso de Alfredo Zalce en Michoacán, de Luis Arenal en Acapulco.

Aguirre: Fanny Rabel mencionó tradición y dijo una verdad. El TGP sigue una tradición gráfica, con la diferencia de que en el siglo pasado los artistas trabajaban aisladamente. Nosotros somos un grupo de pintores que practicamos el grabado para resolver eficazmente los problemas que se nos presentan. Es una necesidad que viene de fuera hacia adentro y nos impone trabajar colectivamente.

Berdecio: Por la justeza de sus objetivos y la calidad de su obra el TGP ha logrado influir fuera de México. Existen organismos similares en los Estados Unidos (San Francisco, Los Ángeles y Nueva York), Brasil, Italia, Uruguay y Guatemala.

Méndez: El TGP tiene como meta más importante la difusión de las ideas que eduquen al pueblo en los problemas fundamentales que confronta a diario. Nuestra preocupación más aguda es lograr una multirreproducción eficiente: ediciones numerosas que lleguen al mayor número de personas de la masa del pueblo mexicano. Por eso tenemos que mirar hacia atrás el ejemplo de los artistas que fueron socialmente útiles y saber quiénes colaboraron con ellos. Ignacio Aguirre afirma que Posada no puede ser comprendido sin Antonio Vanegas Arroyo y tiene razón. Los litógrafos y grabadores de

mediados del siglo XIX y principios del XX no han sido superados hasta hoy ni por nosotros. Esta es la tradición a la que el TGP está ligado consciente o inconscientemente. Nuestro mayor ejemplo es José Guadalupe Posada. El grabado mexicano contemporáneo y gran parte de la obra pictórica proviene de este hombre excepcional. Él reflejó, como ningún otro artista de su tiempo, las formas evolucionadas del arte plástico mexicano, incluido el prehispánico. Los compañeros del TGP debíamos no perder de vista a este gran artista. Su actitud humana es digna de imitación. No es necesario repetir anécdotas de su vida, pero sí es oportuno afirmar en nuestra conciencia que él sigue siendo hoy el antecedente más limpio, más fuerte, más mexicano y revolucionario. Aquellos litógrafos y grabadores difundieron maravillosamente sus obras a través de grandes ediciones, y llegaron a la gran masa del pueblo. Ellos no tenían otra preocupación que la de ser artistas para el momento, para la propaganda. No sé si entonces era discusión que el arte sirviera a la propaganda; lo cierto es que mientras muchos artistas tenían puestos sus ojos en Europa, Posada los tenía aquí. Y él no era el único; muchas reproducciones de artistas de su tipo llegan hasta nuestros días. Por investigación, talento o genio, en los últimos años Posada abandona los buriles, deja de ser grabador como lo somos nosotros ahora y utiliza el procedimiento del zincogrado. Seguramente no lo hizo porque pensara en las formas del arte como cuestión primordial sino por la urgencia que le planteaban los editores. No quiero decir con esto que el artista no debe preocuparse por la forma —las formas son el único elemento para expresarse y están en primer lugar— sino demostrar en qué diferimos. La mayor parte de nosotros, con muchos sacrificios, realiza su trabajo de carácter social en el TGP. Pero ninguno de nosotros vive de ese trabajo; no podemos depender económicamente del TGP. En cambio Posada, Manilla y otros vivían profesionalmente como artistas grabadores y no tenían ningún otro medio de vida; de ahí que su producción fuera copiosa y de mejor calidad. Cuanto más se trabaja mejor expresión se adquiere. Al primer análisis de nuestras estadísticas concluiríamos que ningún artista podría vivir con esa producción. Lo importante es que, a pesar de



Calaveras. Grabado colectivo.

que no vivimos del TGP, lo hemos sostenido sin ninguna subvención, sin ayuda, con el sacrificio de todos nosotros, desde los obreros impresores José Sánchez y María Luisa Plata hasta los artistas que pudieran ser considerados como los mejores.

Anguiano: Yo no estoy de acuerdo con Leopoldo en su exagerada admiración por los maestros Manilla y Posada, a los cuales también admiro; pero creo que la obra de algunos miembros del TGP, como la del mismo Leopoldo, Bustos, Zalce, O'Higgins, Bracho, etc., es tan importante como la de esos maestros, con el atributo singular e indiscutible de corresponder a nuestro tiempo. La obra de Posada, Manilla y otros, con ser tan importante como para haber desprendido de sí el actual movimiento plástico mexicano, corresponde a una etapa primitiva, superada sobradamente en la actualidad.

Aguirre: Si bien es cierto que separadamente ninguno de los miembros es un profesional grabador autosuficiente, el TGP en conjunto lo es.

Berdecio: El objetivo constante del TGP ha sido basar su economía en el consumo de su obra por la gran masa del pueblo; ese objetivo no se ha logrado porque la economía del arte está basada en la burguesía y nuestra obra no responde a su sentido estético.

Mariana: Las condiciones de México son muy especiales y norman nuestra acción. México es pobre y como nosotros no vamos donde hay dinero también somos pobres. Debemos, por ejemplo, trabajar los carteles que nos encargan los sindicatos en linóleo porque esos sindicatos no tienen para pagar impresiones en offset y muchas veces no sólo nos pagan poco sino que debemos regalar nuestro trabajo. El día en que aquellos que piden nuestra colaboración tengan para pagar offset o cualquier otro sistema moderno, posiblemente cumpliremos nuestros propósitos dibujando o con cualquier otra disciplina artística.

Rabel: En el cuadro trazado, Leopoldo no tomó en cuenta que en la época de Posada no se usaba la máquina en la escala que hoy, no existía el cine.

Méndez: En la época de Posada existían en México grandes periódicos que tenían equipo para fotograbado; pero esos

equipos no estaban al alcance de Posada, de ahí que él adoptara el zincograbado, que era como adaptar la nueva técnica a sus posibilidades y necesidades.

Rabel: Hoy día existe la fotografía que ha suplantado al grabado en muchos casos; pero no es ésta nuestra polémica; nosotros trabajamos con los medios que podemos en un arte para el pueblo.

Aguirre: El deseo de superación es obvio. Lo importante es que el TGP reacciona y antepone sus elementos más nobles cuando atacan, por ejemplo, la soberanía nacional. En esos casos ponemos en juego todos los medios de que disponemos.

Óscar Frías: Nosotros no tenemos mayor demanda porque nuestras verdades no se ajustan a las necesidades de aquellas agrupaciones que prefieren el trabajo de artistas que disfracen las cosas.

Mariana: El movimiento obrero de México es muy pobre y eso nos limita a nosotros.

Elizabeth Catlett: Nosotros no estamos trabajando para ganar dinero. Nos identificamos con los problemas del pueblo porque son los nuestros; vemos los problemas como parte del pueblo. No podemos hacer carteles que no sirvan a los intereses de la mayoría; preferimos quedarnos pobres. En lugar de hacer carteles falsos bien pagados, preferimos hacer carteles para los mineros de Nueva Rosita, que no nos han pagado. Nuestro problema no es vivir del grabado sino salvar todos los obstáculos que nos separan del pueblo. No nos interesa si nuestra actitud es lírica o no, o si podríamos utilizar técnicas mucho más avanzadas. Estamos acordes con cualquier técnica que sirva para dar al pueblo mexicano lo que necesita.

Méndez: Cuando recordé que Posada era un artista que tenía gran demanda y que vivía de su trabajo, no quise decir que vivía muy bien. Vivía pobremente, más que nosotros. Lo que sucedía en la época de Posada es que la industria publicitaria y la propaganda en general no eran tan fuertes como hoy Vanegas Arroyo tenía un campo virgen. Lo que ocurría es que esos artistas tenían el romanticismo que era y que es necesario siempre para dar sin esperar recompensas. Y justa-

mente el TGP se caracteriza por eso. Individualmente nos sostenemos con lo que logramos vender a quienes gustan o creen en nuestra obra, e invertimos parte de esa ganancia en sostener el TGP. Posada tampoco debió ganar dinero cuando trabajó en *El Hijo del Ahuizote*, el periódico de oposición a Porfirio Díaz, del que todos sus miembros fueron a dar a la cárcel. Con su propio dinero sacó *El Fandango*, dedicado a la clase obrera. Por eso somos sus discípulos y queremos serlo siempre. A pesar de nuestras deficiencias no debemos sentirnos avergonzados de lo que hicimos. Ahí están las estadísticas que dan idea del volumen y oportunidad de nuestros trabajos. El que nos califiquen de idealistas nos tiene sin cuidado; para nosotros es un trabajo diario. No hago una crítica a los compañeros del TGP porque no vivamos de él, eso sería injusto. También se ha criticado a los compañeros diciendo que la mayor parte de ellos son profesores. Que se enteren los que dicen eso que Posada también fue profesor. Además, no es denigrante ser maestro. Muchos de nuestro grupo son magníficos maestros de arte, y a pesar de los bajos salarios que perciben cumplen su tarea a conciencia. Ningún miembro del TGP, aunque se le considere un gran artista, tiene vergüenza de ser profesor, de ser un maestro de grupo.

Catlett: Nos dicen que nuestro arte no será del pueblo y para el pueblo hasta que el pueblo no sea nuestro patrón. ¿Quieren significar con eso que nuestro patrón es el gobierno o son los turistas? Si nos dedicáramos a elaborar símbolos oficiales o al pintoresquismo de exportación otro sería nuestro estado económico. Si nos vendemos resolveríamos prontamente nuestros problemas; pero no queremos alejarnos del pueblo. Desde nuestros puestos de artistas y maestros estamos muy cerca de él. Vienen muy pocos turistas al TGP. En los negocios de *mexican curious* no gustan nuestras cosas porque les resultan tristes. Y en lo que respecta al gobierno, hemos colaborado con él en las campañas contra el analfabetismo, contra los monopolios, en el problema del maíz. No colaboramos con el gobierno para decir mentiras al pueblo.

Méndez: No podemos otorgar a todos los turistas una misma mentalidad. Hay quienes se acercan a nosotros porque piensan como nosotros.

Frías: El TGP no ha sido fundado por hombres de negocios sino por artistas que se identifican en sus aspiraciones respecto del destino de México y que, de acuerdo con sus posibilidades, realizan determinada obra. No es voluntario el uso de métodos anticuados. No tenemos dinero para cambiar. Además, para reflejar la realidad no es indispensable que la obra esté realizada en vinelita o en el material más novedoso.

Berdecio: No debemos ser pesimistas en lo que se refiere a logros del TGP. Baste mencionar el impacto que produjo la obra del TGP en Bolivia. Durante el periodo de la nacionalización de las minas fui portador de una exposición que recorrió La Paz, Cochabamba y otras importantes ciudades bolivianas. El entusiasmo que despertó la obra del TGP fue extraordinario. Sólo en La Paz concurrieron más de 35 mil personas, o sea, el diez por ciento de la población. En Cochabamba, donde hay más de trescientos mil campesinos, la exposición fue visitada por contingentes de ellos. Expresándose en lengua quechua me dijeron: Ustedes, los artistas del TGP, pintan la verdad. Ojalá fuera posible que ustedes nos ayudaran en nuestra revolución. Parte de la colección llevada a Bolivia quedó en manos de los campesinos que la hicieron circular por todo el país.

Mariana: Esta es la respuesta tácita a quienes nos dicen que todavía estamos atacando a Porfirio Díaz. Por otra parte, si tratamos todavía los temas de la Revolución Mexicana es porque todavía existe el latifundio en México. Preguntamos: ¿qué otro artista mexicano hizo algo en el caso de los Rosenberg, de los mineros, de los presos políticos, de la tragedia de Anganguo, en la cuestión del costo de la vida?

Berdecio: Si fuera verdad que el TGP combate exclusivamente a Porfirio Díaz, ¿cómo se explica que Leopoldo Méndez y sus compañeros hayamos recibido el Premio Internacional de la Paz?

Catlett: No nos preocupan sólo los problemas de México; los problemas de cualquier pueblo oprimido, colonial o semi-colonial nos preocupan. La última tarea que hicimos fueron dieciocho grabados, no pagados, para un periódico del pueblo negro de Estados Unidos.



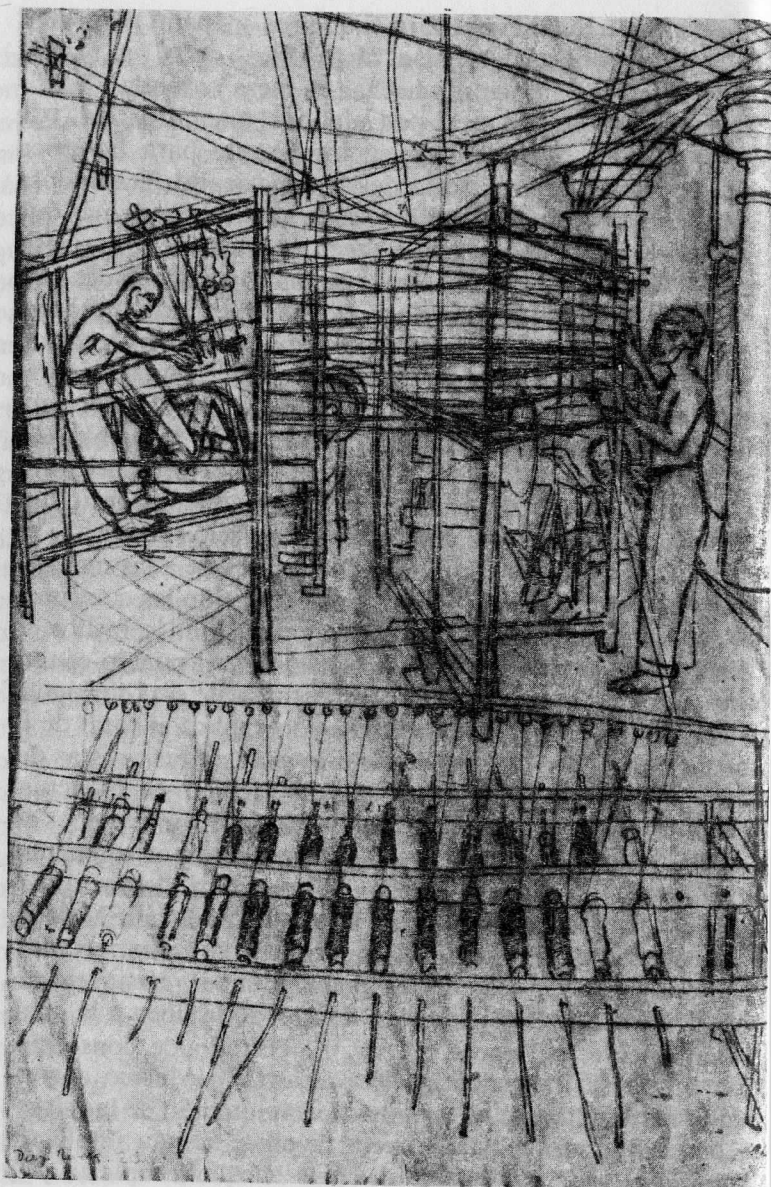
Leopoldo Méndez. Grabado en linóleo.

Méndez: El estancamiento o, más bien dicho, la persistencia en el uso de herramientas y materiales tradicionales, que en parte es verdad, no se debe a una falta de preocupación en las cuestiones técnicas. Lo que sucede es que nosotros aplicamos la técnica en función directa de nuestro objetivo. La técnica y los materiales son los medios para realizar nuestros propósitos. Y en esto hemos cumplido como el mejor. Cualquier artista sincero debe reconocer que la obra del TGP tiene profundo sentido popular. No somos máquinas de hacer trabajo artístico o político, ningún artista lo es. No usamos la madera porque nos guste la madera sino porque es más barata. Además, tenemos derecho a tener ese gusto como cualquier otro. Yo hice grabados en material plástico y confieso que no da el resultado de la madera. El linóleo no me gusta y sin embargo muchas veces tengo que usarlo y sacar de él lo que necesito. Yo veo muchas perspectivas para desarrollar la gráfica mexicana a través del TGP. No gritamos ni tratamos de sorprender a nadie. Al pueblo no se le sorprende con palabras sino con hechos. Nuestra tarea es dura y larga, pero la cumplimos. México padece desde hace cien años una invasión de estampas europeas que se venden relativamente a bajo precio, y algunas se imprimen aquí mismo con procedimientos muy modernos, pero con un resultado deplorable para el pueblo. Nuestra tarea es educar al pueblo haciendo reproducciones que reflejen en forma y en espíritu lo que es el paisaje y lo que es el hombre de México. Nuestra satisfacción será cumplir un programa de esta naturaleza. Es necesario meditar sobre el carácter de nuestra obra hasta hoy para darnos cuenta de que el pueblo necesita de las cosas agradables tanto como del alerta contra lo que le es pernicioso y por lo mismo desagradable. Tenemos que darle esa otra parte, la agradable, que es necesaria en todo momento y en todas partes.

Catlett: Nosotros no sólo queremos divulgar la obra de nuestros artistas desarrollados, sino estimular y dar a conocer a los nuevos. Trabajamos como grupo colectivo para desarrollar nuestros valores. A veces no damos cosas perfectas; por eso nos criticamos y nos sugerimos mutuamente para ayudarnos a hacer una obra cada vez mejor.

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Juan O'Gorman comentaron la discusión en el TGP.

Rivera: Las declaraciones hechas en mesa redonda y ratificadas después de examen por algunos miembros del TGP constituyen un documento bien interesante para la época contemporánea de la historia del arte mexicano. Tratándose de gente sensible más que reflexiva, de acción de arte más que de acción social (aunque la que hacen en este terreno es considerable), incurren continuamente en las contradicciones más curiosas y reveladoras. Así, por ejemplo, Roberto Berdecio dice: "El TGP no es una organización política ni sustenta un determinado credo político." Después de hacer una declaración tan notoriamente precautoria, agrega: "Su objetivo fundamental es llevar la producción de la estampa al pueblo, esa es la base de nuestra unidad." Palabras que contradicen radical y totalmente las anteriores. ¿Cree realmente Berdecio que "llevar la estampa al pueblo" no es una posición política? ¿Ya se le olvidaron enunciados como "llevar el arte a las masas", "trabajar para el pueblo" y otros que han sido las consignas por las que hemos trabajado toda la vida, por lo menos en nuestra vida de artistas? Llevar la estampa al pueblo es una parte, por cierto excesivamente importante, de esas consignas generales. Esta peregrina contradicción explica el total de la situación de crisis, no sólo de los muy entusiastas artistas del TGP, sino de todos los artistas de México en el actual momento histórico. El arte actual de México, por lo menos en la sección que realmente puede llamarse arte por su calidad de tal, tiene su origen en la lucha política agrariodemocrático-burguesa, antifeudal y antiimperialista del pueblo de México. La tiene desde el gran maestro Posada, cuya importancia hace muy bien en sostener el genial Méndez, hasta el más joven de los que hoy producen dentro de la línea a la cual, evidentemente, pertenece el TGP. El periodo de consolidación burguesa innegable que ha alcanzado México corresponde materialmente al máximo de explotación de las clases de base, al grado que la primera de ellas, la más amplia, la campesina, trata de fugarse del país en que la aplasta y la asfixia el crecimiento hipertrofiado de la superestructura burguesa. Esto debe ser expuesto y estudiado para que se com-



Diego Rivera. Dibujo.

prenda la angustia interna de los artistas de valer y de buena fe del TGP que se expone con una claridad meridiana en sus declaraciones, muestran en ellas una fuerza de carácter notable para expresar con franqueza su situación. Dicen en síntesis los miembros del TGP que ellos trabajan para el pueblo y tratan de acercarse a él lo más posible, verdad evidente y altísimo mérito es el que tienen por ello. Dicen que el pueblo de México es pobre y por eso no puede pagar el trabajo que ellos realizan; este punto es el que hay que sujetar a una inmediata y drástica revisión. Si los notables artistas del TGP editasen sus obras en hojas de bajo costo y diciendo lo que no dice ningún periódico —que es lo que más interesa al pueblo— su producción sería absorbida como pan caliente. La situación del pueblo que absorbía las hojas de Posada no era mejor que la del pueblo de hoy; el pueblo productor sufre de hambre tanto ahora como en 1910, y hay que tener en cuenta que la mayor divulgación de Posada se verificó entre 1892 y 1910. Nuestra situación social actual está perfectamente madura para que el pueblo de las ciudades absorba a millares la producción de los grabadores progresistas, acompañada de la de los literatos verdaderamente progresistas y populares, que los hay. Ambos pueden vivir del pueblo y para el pueblo y desempeñar el papel progresista y revolucionario, profundamente patriótico, contra la opresión, el oportunismo y el latrocinio, y la feroz acción imperialista. Los artistas del TGP pueden ser los héroes de vanguardia de las próximas jornadas del pueblo mexicano hacia la verdadera independencia de su patria, la libertad y la paz. Tienen todas las armas listas (talento, oficio, valor civil, organización hecha y probada durante años); sólo pueden perder el favor de la burocracia y de la burguesía, y ganar el reconocimiento y el amor de todo un pueblo. Creo que no dudarán en ir adelante.

Siqueiros: En extremo importante me parece la discusión planteada en mesa redonda por algunos miembros del TGP. En lo que a mí respecta me ha servido para reafirmar la justeza de mis fraternales críticas anteriores. El TGP, en los 17 años que tiene de vida no ha llegado aún a ser un productor de arte para las masas en las condiciones específicas de

México, apoyando su economía en los turistas que tienen su misma mentalidad, conforme a las palabras de Méndez. En lo que respecta a la manera gráfica, al estilo, no han sobrepasado el de los antecesores inmediatos que fuimos los dibujantes y grabadores de *El Machete*; podría inclusive decirse que han retrocedido hacia una expresión gráfica más religiosa. El dinamismo de Orozco, por ejemplo, no fue seguido ni mucho menos ampliado por los grabadores políticos posteriores; cuando más sus trabajos tienen mayor virtuosismo artesanal. Conviene aclarar lo que considero un grave error histórico; me refiero a la afirmación de Ignacio Aguirre respecto a que los artistas fueron los últimos en organizarse. Los artistas, en lo que respecta a los fines concretos de la revolución democrática, fueron los primeros en organizarse al promover la huelga pedagógico-política de 1911 en la antigua Escuela de Bellas Artes. Tampoco es cierto, según afirma Anguiano, que ningún artista fuera del TGP ha desarrollado labor constante en favor de las luchas del pueblo mexicano. Lo que ocurre es que el mural y el cuadro de caballete tienen una función de continuidad distinta que la obra gráfica. Señalan también que las organizaciones sindicales mexicanas son pobres y por ello el TGP no puede sostener un contacto permanente. Según es notorio, no sólo no puede decirse que las organizaciones sindicales mexicanas sean pobres, sino que la inmensa mayoría de ellas encargan publicidad gráfica cara a talleres comerciales. Esto demuestra que el TGP no ha sabido vender su obra al comprador adecuado, debido en gran parte a que su producto no responde formalmente a los anhelos de las masas populares contemporáneas, las de hoy, las de una época de progreso técnico gráfico superlativo. Su producto, su mercancía es religiosa, y religiosa de ayer. En cambio, lo que pudiéramos llamar el Taller de Gráfica Católica, que no tiene artistas importantes y cuya fuente de inspiración es nula, no tiene ese remanente de religiosidad de ayer, y con ello no sólo hace un arte de masas sino un gran negocio. Las estampas religiosas a colores (a colores, compañeros del TGP), que son impresas en cientos de miles de ejemplares, con imágenes de santos o símbolos pseudopolíticos de origen sinarquista, se pueden encontrar en las casas de los trabajadores de un

extremo al otro de la República. Es que —insisto en ello— se utiliza un mejor medio técnico expresivo, menos anticuado, menos pasivo, más integral, y no se someten a la mística medieval del blanco y negro. La necesidad de novedad formal es una necesidad inherente al sentimiento de progreso humano en todos los hombres y no hay por qué excluir de ello a la masa obrera y popular. El conformismo en la forma por parte de los partidarios de un realismo social contemporáneo constituye una gravísima falla, más aún cuando son los partidarios de este realismo actual los únicos que pueden realmente adelantar positivamente en las vías de esas formas, fruto vivo de nuestro tiempo, sin las jugarretas, en el fondo de muy pobre invención, de los formalistas. En el haber del TGP debe anotarse —¿quién lo duda!— que éste constituye hoy por hoy, en medio de la dispersión orgánica de los artistas como del movimiento obrero en general, el único hecho corporativo, la única coordinación que de una manera orgánica, aunque reducida por cierto sectarismo profesional, cumple con una parte mínima para la escala del problema, con la gráfica que necesita el movimiento obrero y popular de nuestro país. En su deber al TGP le corresponde el estancamiento técnico que no puede ser otra cosa que estancamiento político. El TGP sí puede modernizarse, sí puede mecanizarse, sí puede producir una estampa de mejor calidad y mayor alcance. Para ello no necesita rotativas ni máquinas de offset, ya que el trabajo material lo puede hacer fuera de su propia casa. Nadie se atrevería a negar que la obra del TGP empieza a ser más conocida en el extranjero que en México. Su alcance entre las amplias masas de nuestro país, que constituye su cometido básico, es extremadamente mínimo. Esto puede y debe corregirse ya que los artistas reunidos en el TGP tienen talento y gusto por esa manera de trabajo artístico-político que es el grabado.

Juan O'Gorman: De los aspectos tratados en la mesa redonda del TGP quiero destacar el señalado por Méndez respecto a la sensación agradable o desagradable que tiene el público frente a sus obras. Generalizando, se puede decir que el trabajo del TGP da una fuerte impresión de tristeza. Esa es una de las razones por las que el pueblo rechaza la obra del



David Alfaro Siqueiros. Litografía.

TGP. La obra de Posada es satírica, burlesca, da la impresión de una vacilada constante, y la obra del TGP, con todo lo excelente que es, da la impresión de que México es un país ahído de tristeza. Si los grabadores del TGP impregnaran sus críticas de burla, esa burla que da alegría a la vez que sensación de fortaleza, el pueblo buscaría sus obras. Además que, en muchos casos, la obra del TGP está demasiado ligada a un determinado pensamiento político partidista (concretamente el del Partido Popular), cosa que no acontecía con Posada. Él siempre estaba del lado de la mayoría, interpretando su pensamiento y no el de los líderes. No hay que olvidarse que Posada echó el ácido con que hacía su trabajo en el rostro mismo de la clase en el poder, sin hacer excepción con los Lombardo Toledano de su época. Esta deficiencia o limitación debe ser superada prontamente por el TGP, ya que su obra es de gran utilidad e importancia para México.

Por esos días en la ciudad de Puebla el pequeño fabricante de pan poblano, el pequeño fabricante de marcos poblanos, el pequeño fabricante de garrafones de vidrio poblanos, el oficial de sastrería poblana, el operario de decoración poblana, se habían constituido en comunidad para hacer accesible al público sus obras como artistas grabadores. Fue en 1952 cuando se constituyó el Primer Núcleo de Grabadores de Puebla. Su Declaración de Principios fue publicada en un periódico local el 3 de julio de 1952. La firmaron: Rosa Álvarez, Salomón Candia, Ángel Marquina, Rafael Ortega, Elías Mucobar, Francisco Zenteno, Fernando Ramírez Osorio, Ramón Pablo Loreto. Este grupo abrió en Puebla la Galería "José Guadalupe Posada".

Consideraban el grabado como una batalla. La posición de combate del grupo fue el resguardo de la más auténtica herencia cultural y la defensa y exaltación de los símbolos de la nacionalidad. En su Declaración expresaron: "Puebla, cuna de tradiciones artísticas difícilmente igualadas en el continente, ha dejado en los hombres de nuestra generación, a la par de una herencia magnífica, la responsabilidad ante el futuro de seguir enriqueciendo —en nuestro tiempo y espacio— el legado maravilloso recibido de nuestros antepasados." Posición más calificable de estética que de política;

pero no se trataba de una estética lucrativa. Gente sencilla de provincia, estos artistas ponderaban con fervor la magnitud de la belleza elaborada por sus antepasados. Ellos comprendían que al defenderla, al batallar contra la destrucción de los edificios coloniales, de los altares barrocos, de las fuentes talladas en piedra por los indígenas adoctrinados, defendían la propia condición de ser y su peculiaridad expresiva.

José Luis Rodríguez, el precursor del moderno grabado poblano, al opinar sobre el tema arquitectónico colonial en la estampa, decía:

Es un tema que considero virgen en nuestro medio. Puesto que vivimos en una de las ciudades de nuestra República que tiene mayor cantidad de casas y monumentos de valor histórico y en vista de que pasan completamente inadvertidos para la mayoría de la gente, yo he deseado por medio del grabado generar un movimiento para dar a conocer nuestras joyas, esas joyas que han singularizado y deben seguir singularizando a Puebla.

Con pasión de conservadores, de museógrafos, de historiadores, los componentes del Primer Núcleo de Grabadores de Puebla iban fijando las imágenes del tesoro de su ciudad. Esas mismas imágenes les servían para librar la batalla contra la destrucción. Fue así como jugaron un papel decisivo en la conservación de la Casa del Deán, en cuyo interior se encuentran algunas de las más bellas pinturas murales ejecutadas durante la época colonial.

En la calle 7 Oriente número 1 tenían estos artistas su taller-galería. Era muy pobre, no por el edificio que fue lo suficientemente importante como para que Carlota, la de Maximiliano, pisara sus baldosas con sus botitas imperiales; pobre porque le faltaban los elementales instrumentos que constituyen un taller de gráfica. Conscientes de su situación, los miembros del PNGP decían:

Nosotros, los grabadores y litógrafos, tenemos la obligación de dar a conocer al pueblo el origen o la solución de sus problemas, estar cerca, cooperar con él. Para este trabajo nos

hacen falta prensas, piedras y materiales de los que no disponemos. Malamente podemos hacer grabados en negro. Estamos con Siqueiros en que la estampación debe ser a color, lo popular requiere color, pero no tenemos medios para ello. Hemos grabado sobre arquitectura para que el pueblo aprecie lo que tiene; se lo presentamos en forma artística para que aprenda a quererlo. A pesar de ser todos pintores, hemos elegido la gráfica por ser la forma más fácil de llegar al pueblo al través de manuales, folletos, calaveras, ilustraciones de prensa, de literatura en general. Nos esforzamos para eliminar el espíritu malinchista de la gente que adquiere nuestra obra. Producimos sin interés de lucro; sólo pretendemos colaborar con el pueblo para su cultura; pero no deja de preocuparnos el que todavía mucha gente adquiera fácilmente un cuadro hecho en serie en infimos talleres de Italia o Francia, desembolsando mucho dinero, y proteste o se oponga a pagar una décima parte por una estampa nuestra. Necesitamos apoyo para desarrollarnos. Tanto la iniciativa privada como el gobierno podrían ayudarnos. Hemos tratado de interesar a las autoridades en nuestros problemas, pero fue imposible. La Universidad de Puebla sí ha comenzado a colaborar con nosotros. Ha auspiciado una exposición rotativa de homenaje a Hidalgo; gracias a esto por primera vez en nuestra historia se expusieron grabados en ciudades como Teziutlán, Huejotzingo, Tehuacán, Atlixco. Existe el plan de hacer una extensión universitaria para el estudio de las artes gráficas, al margen completamente de nuestra Academia de Bellas Artes. Al constituirnos nosotros, la academia, que había olvidado por completo el arte del grabado, abrió nuevamente las clases, pero puso al frente de ellas a una nulidad, desconociendo de esa manera la probada capacidad de algunos de nuestros compañeros. Esperamos mucho de la Universidad porque el ambiente anacrónico de nuestra academia no es para nosotros. Lo único que se propone esa academia es formar individuos para la demanda turística. Los maestros enseñan a lucrar con el paisajito y el indito. A pesar de estar al margen, hay algo en ese mal estado de cosas que nos afecta, y es la malversación de fondos destinados por el gobierno del Estado y por la Secretaría de Educación para el fomento de las artes. En el año 1952 la Secretaría de Educación destinó una partida de más de cien mil pesos para el desarrollo artístico de Puebla, pero ni una rama del arte vio un centavo de esa cantidad. Nuestro grupo ha conseguido que el Instituto Nacional de

Bellas Artes lo apoye mensualmente con 100 pesos, suma que cubre la tercera parte de nuestros gastos elementales. Estamos tratando que sean algunos particulares quienes aporten algo a nuestra causa. Así, por ejemplo, pretendemos conseguir del ex presidente de la República Abelardo Rodríguez done la Casa del Deán, que es de su propiedad, para constituir en ella la Casa de la Cultura. Problemas como éstos que nos afectan se agravan debido a lo que podríamos llamar la centralización artística. Los artistas provincianos no somos tratados en la misma forma que los residentes en la capital. Las instituciones nacionales tendrían que tener en cuenta que la mayoría de los artistas plásticos de la actualidad son de origen provinciano. Cuando queremos exhibir en la ciudad de México se nos facilitan galerías destinadas a estudiantes, cuando en verdad nosotros somos profesionales. En el último Salón Nacional de Grabado fueron clasificados todos los grupos del Distrito Federal y a los de provincia se nos agrupó sin distinguir el núcleo de Chiapas del nuestro o del michoacano. Esto no es justo. Con todo rigor autocrítico reconocemos en nuestro trabajo valores considerables y suponemos que al ubicarnos donde y como nos corresponde nos estimularían en una labor que consideramos de alcance nacional, labor que vamos haciendo con sacrificios tales como implica transportar a la ciudad de México las piedras o las placas para obtener copias en el TGP o en el taller de las Artes del Libro.

En forma directa y valiente planteaban los miembros del PNGP sus problemas. Casi nulo fue el eco que encontraron en los responsables culturales.

En agosto de 1955 Fanny Rabel le pidió a Leopoldo Méndez que escribiera un párrafo de presentación para el catálogo de una exposición de su obra que habría de inaugurarse en septiembre en el Salón de la Plástica Mexicana. Era una solicitud nacida del cariño al compañero, al maestro del TGP, al artista cuya obra y cuya línea de conducta Fanny admiraba sobremanera. Leopoldo Méndez no era un artista que proclamaba y difundía de palabra y por escrito su plataforma estética. pero aceptó. Claro que el catálogo apareció con 15 días de retraso, pues Leopoldo tenía mucho qué decir. La oportunidad le permitiría dar respuesta a ciertas cuestiones en la

siempre inconclusa polémica. Los apuntes fueron creciendo repletos de tachaduras e insistencias. Del conjunto —realmente desordenado— Fanny extrajo la presentación para su catálogo. Al tener en mis manos aquella embarullada fogocidad crítica, no pude resistir la tentación de ordenarla y, sin pedirle permiso a su autor, reproducirla en *México en la Cultura*. Decía Méndez:



Lola Cueto. Aguatinta.

Querida Fanny: tú sabes bien que me cuesta mucho trabajo realizar mis grabados o mis dibujos o cualquier otra cosa de mi profesión. Pero si con estas mis tareas de hace tantos años tengo muchas dificultades, ¿te imaginas lo que significa para este pobre mortal escribir sobre el arte y, más aún, sobre el que otro artista realiza? En comparación, me es infinitamente más fácil hacer grabados o dibujos y hasta pintar que escribir. Toma esto en cuenta para que sirva, por lo menos, en descargo por lo que quede mal escrito. Jamás me ha faltado la voluntad de corresponder lo mejor que puedo a solicitudes como ésta de escribir algunas palabras sobre tu pintura.

En cierta ocasión en que mostraba algunas obras mías, producto de muchos años de trabajo, a una señora aficionada que tenía el mérito de haber residido en París haciendo bordados, (*puede suponerse que Méndez se refería a Lola Velázquez Cueto*), ella hizo el siguiente comentario: “Todos hacemos nuestra luchita, ¿verdad?” Diré como nuestro gran Silvestre Revueltas: “Algunos opinan que soy un artista, otros opinan que no valgo nada”. Cierta vez en que invité a José Clemente Orozco a que viera nuestros trabajos en el TGP y nos diera su opinión, me respondió exactamente: “¿Para qué? ¿Acaso un torero le pregunta a otro torero cómo torea?” Acepté lo dicho por Orozco porque comprendí la buena intención que encerraban esas palabras y no las olvido. Ahora estoy, querida Fanny, frente a la responsabilidad de opinar sobre el valor de tu obra, tú me has invitado a expresarla, con ello me has hecho una distinción y yo la agradezco al mismo tiempo que me tiro de los cabellos porque escribir es para mí tarea ingrata. De todos modos felicítate que yo no sea nada comparable a un crítico profesional; en tal caso una opinión como la de la señora bordadora aficionada al arte sería más que suficiente y no se gastaría mucha tinta. Hay crítica útil, por ejemplo: la de los mismos artistas, cuando éstos son revolucionarios. Hay otra mejor aún, la que se hace colectivamente; en el futuro no habrá otra. No quiero hablar de esos críticos o comentaristas o como quiera llamárseles, verdaderamente repugnantes, que con la máscara de la defensa de un arte que a sí mismo se llama libre, escriben en contra del arte que se ha inspirado y se inspira en la lucha dramática de México por conquistar su plena libertad política y económica. Hablo del mejor arte que se ha producido en México en las últimas décadas, el arte de la Escuela Mexicana, el arte de Velasco, Posada, Rivera, Siqueiros, J.C. Orozco, Alfredo Zalce, Pablo O’Higgins. Sin lugar a

dudas, hay una crítica que trata de estimular lo mejor de las actividades artísticas contemporáneas y orientarlas por el camino de nuestra tradición y que se esfuerza por orientarse ella misma. Dentro de esa crítica sana quiero colocar estas palabras sobre tu obra.

El mundo en el que actúa el artista es un mundo muy complejo; el artista es un producto de ese mundo como todos los demás hombres. Cuanto más impregnado esté el artista de las complejidades de ese mundo, mayores serán sus conocimientos y su conciencia. Hay algo más: el artista, como los demás hombres, no está hecho en un molde especial ni es producto de un medio predeterminado.

El único denominador común del arte mexicano a partir de los pintores y grabadores de la Reforma que estuvieron junto a Juárez y los chinacos, es que se ha mantenido siempre al lado de lo mejor de México. No constituye ninguna novedad —pero comienza a ser excepción hacerlo— afirmar que las artes plásticas contemporáneas en México poseen caracteres peculiares que las ligan estrechamente a nuestro suelo, a nuestro paisaje, a nuestras costumbres y que le dan la validez superior de una auténtica manifestación de la cultura nacional. Me refiero a lo que con justicia se llama hoy, dentro y fuera del país, Escuela Mexicana. Sin embargo, habrá que repetir, cuantas veces sea posible, que la Escuela Mexicana se consolidó como resultado cultural del movimiento revolucionario hecho gobierno. En caso contrario, a pesar de los talentos que se reunieron, hubiera sido imposible dar un salto de tal magnitud, salto que ha dado a las artes plásticas de México perfil de fenómeno único en el panorama internacional. La Revolución de 1910 ha tenido siempre enemigos; pero últimamente éstos se han vuelto más encarnizados. Todo lo que constituye, nacionalmente hablando, un logro o un anhelo por satisfacer, es atacado por ellos abierta o encubiertamente tras distintas máscaras demagógicas. Y esos ataques van referidos también a la Escuela Mexicana, logro de la Revolución de 1910, y a la tradición rica y fecunda en que se basa y se inspira. La máscara de más reciente fabricación, que en nuestro medio se presenta como nueva, pero cuyo molde es más viejo que la sarna, es la del “arte libre” arte que tanto inspiradores como secuaces no saben decir en qué consiste. Pero aquí me voy a permitir decir en qué consiste para que lo sepan algunos lacayos que probablemente no lo saben o se tapan los

PROGRAMA NACIONAL DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS DEL

ojos para no ver lo evidente que está frente a sus narices, que es más fuerte que ellos.

Esta máscara del "arte libre", tras la cual se ampara hasta la basura más anodina que no tiene patria ni pueblo, que sirve para encubrir las ineptitudes del burro pintor que embarra las telas con la cola, ese "arte libre" consiste en hacer un arte para minorías selectas. Se trata de introducir en México todas las desviaciones del arte plástico que estuvieron o están en boga en Europa. Se trata de inyectar la suficiente dosis de colonialismo para introducirlo y darle carta de naturalización. Por fortuna este propósito, intentado reiteradamente, no fue logrado y todas las desviaciones sufridas por el arte en Europa y, por reflejo, en los Estados Unidos de Norteamérica, como consecuencia de la bancarrota producida por la crisis social y general, no encuentran una acogida entusiasta en México. Quienes niegan el pasado realista del arte universal, quienes niegan a Renoir y a los impresionistas, niegan también nuestra tradición plástica y niegan la Escuela Mexicana. Ellos proscriben del arte al ser humano o, en el mejor de los casos, lo convierten en un muñeco sin vida, sin facultades para mostrar su alma y su pensamiento, sin la facultad de reír o de llorar, sin la facultad de luchar para construir, sin la facultad de rebelarse contra la injusticia, sin capacidad para crear; sin sangre, en fin, sin músculos, sin esqueleto, sin rostro alguno. Castración absoluta, deshumanización por terror al tropiezo inevitable con la realidad viva del hombre, con la verdad, con el hambre, con el ansia de saber, con la risa y con la impetuosa fuerza colectiva de este hombre; por terror al niño sin hogar, sin techo, con harapos, que duerme su hambre y su fatiga en plena calle. Tras las palabras de "arte libre" se escuda el ataque más hipócrita contra la Escuela Mexicana que, en tanto lo sea, habrá de ser espejo fiel de todo el drama real del hombre mexicano.

En las obras de Fanny Rabel, aunque ella no lo quiera, pero yo sé que sí lo quiere, hay mucho de lo que da y dará en el futuro, indudablemente, vigencia a la Escuela Mexicana. Muchos aspectos de sus cuadros y sus grabados se ligan estrechamente con esta escuela que yo defiendo, con acendrado patriotismo, como producto auténtico y profundo de una lucha que miopes e ignorantes pueden no ver pero no negar y menos destruir: la Revolución Mexicana de 1910. En los cuadros y en los grabados de Fanny Rabel hay rostros inconfundibles de niños mexicanos. Esos rostros tienen expresiones

que no se sabe si son el preámbulo de una risa furtiva o acaso van a descomponerse en llanto. Es el niño mexicano hijo de generaciones que no han conocido más realidad que la inicua explotación; esos rostros prefieren huir ante el señor de saco y corbata; son los rostros de los millones de niños nacidos en las capas pobres de nuestra sociedad, las de la clase obrera y campesina, a lo largo y ancho del país. No es necesario hablar mucho sobre el origen de la realidad expresada en esos rostros, sobre ella se han escrito muchos libros y es necesario escribir ahora mismo muchos más. Hace falta agitar las conciencias, hace falta pintar muchos cuadros dentro de las tendencias de los de Fanny. Ella tiene la propensión a pintar el dolor del hombre más que su alegría. No importa; son muchos ya los que se alegran demasiado o lo ven todo color de rosa; son muchos los que, colocados muy arriba se frotan las manos alegremente y con hipocresía inaudita pretenden detener las legítimas conquistas revolucionarias, acallando el justo anhelo de los pobres. Para ellos, a México no le queda otro remedio que volver atrás. Ellos cuentan con un grupo de artistas económicamente prósperos, cómodamente instalados en estudios donde pueden reír y beber todo el whisky con soda que les venga en gana.

Es importante que todavía algunos artistas estén más tristes que alegres frente a nuestra realidad. Entre los artistas que ya están satisfechos y ríen, y los que todavía tienen la facultad de transmitir el dolor que impera sobre la faz de nuestra nación, prefiero mil veces a estos últimos porque ellos son, a pesar de todo, quienes mejor pueden comprender el futuro grandioso que pueden conquistar quienes hoy sufren por carecer de todo. De este futuro debemos hablar todos porque el arte tiene que contener esa profecía.

¿Puede Fanny afrontar semejante tarea? Yo creo que sí. Ella no pinta el llanto, es decir, no pinta la tragedia. En nuestro mundo hay tragedia, y el artista que la sienta y la comprenda la pintará. Pintará, como Fanny, una parte de la verdad, que no es toda la verdad de la vida humana. Tan fuerte es la tendencia de Fanny a expresar el dolor humano que incluso en el retrato de su pequeña hija de ojos claros y cabellos rubios es tal la expresión de dolor que asoma en el rostro y en la actitud que, para contrarrestarla, ha debido rodear a la niña con una aureola de colores alegres y formas movidas. Cada detalle del cuadro revela que para esta niña la artista desea toda la alegría dable en este mundo, entonces, ¿por qué

hasta ahí el dolor? Me atrevo a suponer que la artista, por instinto revolucionario, no pudo separar la imagen de la hija ni a la hija misma de los demás niños que son motivo de su obra y elemento de su vida. Esa niña rubia de ojos claros de Fanny está sumergida en colores claros: azules, verdes, rosas, amarillos, dorados. Todo el cuadro es luminoso. Y esa luz y ese color me han hecho pensar en lo que algunos críticos (por desconocimiento, ingenuidad, falta de observación o excesiva simpatía hacia determinado pintor) atribuyen a los colores, otorgándoles un valor determinante. Sin duda hay muchas obras en que esto sucede, pero no se puede establecer axiomas. El color e infinidad de cosas más entran en juego para la creación artística. Lo determinante en una obra de arte es algo mucho más grande, se haga con colores o con lo que sea. Para



Fanny Rabel. Técnica mixta.

no citar sino uno, allí está el ejemplo de Goitia. ¿Se quieren cielos más limpios y luz de sol más clara? Pero allí no hay caramelo. Hay drama en el cielo profundo, hay drama bajo el sol. Hay, por eso mismo, innegable realidad.

Lo que quiero es que el mundo sea mundo, y en el mundo, aun en el mejor, hay drama y hay muchas cosas más. Y para que el drama no se convierta en tragedia debe haber amor en el arte que refleja. Si el arte se solaza sólo en los colores o en la superficie colorida de las cosas, entonces sí se avecina la tragedia, la tragedia del artista y de su obra, se avecina la indignidad del arte. Caer, por otro lado, en la tragedia, negra o rosa, equivale a la derrota de cualquier artista por muy pintor que sea.



José Guadalupe Posada. Zincografía.

FONDO NACIONAL DE INVESTIGACIONES Y ESTADÍSTICAS

José Guadalupe Posada —según dice Diego Rivera— era bueno como el pan y amigo de divertirse. No cuesta trabajo creerlo. ¿Qué ser humano completo es enemigo de reír y divertirse? Sin embargo, en nuestra realidad actual hay muy pocos que pueden divertirse hasta reír. En la época de Posada la realidad para la mayoría del pueblo era bien triste, por eso se rebeló contra los que estaban muy alegres. Por eso mismo en las obras del gran artista no hay precisamente alegría y hay una audacia absoluta. Sus *calacas* nos hacen reír y en su tiempo deben haber provocado la carcajada popular. La muerte en las *calacas* de Posada no es una muerte muerta sino viva. Como colaborador gráfico de *El Hijo del Ahizote* y de las hojas volantes y los periódicos que editaba Vanegas Arroyo, Posada grabó la tragedia del pueblo. Pero ello no es lo que más abunda en su obra sino el drama, que es algo distinto. Él veía, sentía, palpaba el drama en la alegría y el sufrimiento de nuestro pueblo.

Yo prefiero el drama que la obra de Fanny expresa, no obstante las fallas o falta de madurez que le puedan encontrar. Los artistas debemos preocuparnos porque la forma, el color y el mensaje (es decir, el contenido) marchen juntos. Ninguna de estas cosas debe adelantarse o atrasarse respecto de las otras. Las obras de Fanny tienen esa virtud. Por ello y por el tesón que debe caracterizar a todo profesional, puede asegurarse que esta artista progresará en su obra constantemente.

Ahora quiero decir a Fanny algunas cosas concretas acerca de su pintura. Debes tener mucho cuidado con el uso del blanco puro para la luz. Esas luces blancas o reflejos blancos a veces destruyen la entonación colorística de tus cuadros. En tales casos el blanco no logra la luz deseada, sólo se ve como color blanco. Esa tendencia a usar el blanco puro para la luz se manifiesta cuando quieres imitar la luz directa sobre cualquier elemento. Estudia bien este problema, pues es frecuente tu predilección por la luz directa. Para mis ojos y para mi gusto no existe luz blanca y eso que mi trabajo básico hasta hoy es a base de blanco y negro. Por eso mismo, con tanta o mayor razón huyo de la luz blanca. Se puede expresar luz con blanco puro, todo depende de cómo se haga. De todos modos quisiera que nadie te acusara de artista trágica. La tragedia existe, sin duda, y es el alimento que nutre la nota roja de la prensa llamada seria. Para esa prensa es el único retrato posible del pueblo. El retrato de la alta sociedad peinada, perfu-

mada y bien comida se encuentra en plana aparte. Ojalá no llegues nunca a tener tus planas aparte.

Todavía quiero hablar de las muchas virtudes que encuentro en tu obra, de la ternura y conciencia que revela. Por ejemplo, el cuadro de las niñas que juegan en la puerta de una mansión, que evidentemente no es la de ellas, está pintado con colores alegres y seguramente sería un cuadro alegre si el color hubiera sido tu única o principal preocupación. En tal caso ese cuadro, como otros tuyos, carecería del valor humano y social que encierra. Yo comprendo los pies desnudos de los niños que pinta Fanny, independientemente de cómo los pinta. Lo que no comprendo son los pies desnudos de uñas pintaditas, acabados de salir de manos del pedicurista, de damas elegantes y bien vestidas que otros pintores pintan cuidadosamente, puestos sobre petates cuidadosamente extendidos y planchados. (*Pensaba seguramente Méndez en cuadros de Diego Rivera con señoras de holgada posición económica, vestidas para el caso con trajes regionales, como el de Lola Olmedo, por ejemplo*). Aquéllos son una realidad, éstos una triste verdad.

Durante la primera mitad del siglo xx la mayoría de los artistas mexicanos coincidían en no dar equivalencia al valor artístico y al valor monetario de una obra. El valor monetario de una obra de arte está determinado por el mercado comercial correspondiente, mercado que tiene todas las características de los dedicados a objetos suntuarios. La obra de arte puede costar cero pesos y, con la misma lógica, puede costar todo el oro del mundo. La oferta y la demanda no están condicionadas por una necesidad ineludible, sino por la necesidad que van creando: la bonanza económica, la moda, el refinamiento, el snobismo, la emulación y otras actitudes estimuladas por una determinada estructura social. Modigliani murió tuberculoso, destrozado por la miseria en plena juventud y, hoy por hoy, sus cuadros se venden en millones de dólares. La leyenda de su desventura ha sido un argumento notable para los mercaderes de cuadros. Alimentar la imaginación no justamente estética del probable adquirente es parte de la profesión del *marchand*. Se dio el caso de un coleccionista (abogado de vasta cultura y gran prestigio social) que había sacado de apuros a Mauritz Mincowski, notable pintor

polaco, cuando éste llegó a Buenos Aires huyendo de las cámaras letales de Hitler. El tal coleccionista pasaba por pródigo mecenas cuando, en realidad, los cuadros fueron a parar a sus salones como garantía por los préstamos que hacía al artista. Mauritz Mincowski era sordo y mudo y murió en un accidente. Dueño ya de los cuadros que retuviera como garantía, el fino abogado empezó a buscar afanosamente al escritor que supiera relatar, con convincente emoción, la trágica vida del artista, pues quería vender esos cuadros al “valor que realmente tenían”.

Una persona que invierte una cantidad en la adquisición de una obra de arte es, sin duda alguna, dueña de la misma, esa obra forma parte de sus bienes inmuebles. Pero cabe aclarar: la persona es dueña del objeto, nunca podrá serlo del valor artístico del mismo. Si bien su vanidad se siente halagada por el goce exclusivo que obtiene, no podrá impedir quien la posee que un observador fortuito, al percibirla, sienta un goce igual o mayor, la comprenda más. Las contradicciones entre el goce estético y el principio de propiedad han provocado problemas tan graves que debieron realizarse concilios internacionales; después de ellos muchos gobiernos han ido implantando en sus países sistemas de control sobre los tesoros artísticos, tesoros producidos por artistas muertos o por artistas vivos. En México, a pesar del volumen de la producción artística contemporánea, no existe una reglamentación que rija su tráfico, su usufructo y las responsabilidades correspondientes al depositario y al elaborador de pinturas, grabados, esculturas, dibujos, etc. A los artistas les ha preocupado dar a sus realizaciones la mayor difusión posible. Este imperativo altruista ha sido norma entre los pintores muralistas y los grabadores, y los ha llevado a chocar en más de una ocasión con particulares poseedores de un sagrado sentido de la propiedad privada. Así le ocurrió a David Alfaro Siqueiros en 1956.

Entre 1935 y 1936 Siqueiros había producido en Nueva York una serie de doce litografías. Una de ellas fue *Dama negra*. De esa litografía sólo habían llegado a México tres ejemplares traídos por poseedores estadounidenses. Queriendo Siqueiros dar mayor difusión a su obra gráfica, había

decidido en 1956 hacer una serie de copias en offset. Le solicitó a uno de los poseedores le facilitara la pieza litográfica de su propiedad para reproducirla en offset pues la piedra original se había perdido. Tras muchas vueltas el propietario se decidió a prestar la estampa. El trabajo en la imprenta duró más de lo esperado, lo que provocó reclamos y ansiedad por parte del propietario de la *Dama negra*. Cuando ya la tuvo en su casa le escribió al artista:

Querido señor Siqueiros: por fin volvió la litografía. ¿Puede decirnos qué uso le dará a las reproducciones en offset y cuántas fueron hechas? ¿Podría enviarnos una o más? Nosotros admiramos mucho este periodo de su obra y estamos muy encantados con esta litografía. Durante 17 años hemos hecho innumerables mudanzas sin dañarla en lo más mínimo. Siento comunicarle que ahora, por primera vez desde que habita con nosotros, ha sido rota en la parte superior, lo que nos contraría sobremanera, sea de quien sea la responsabilidad. Mi esposa está especialmente resentida porque presté la litografía sin su consentimiento. Me ha dicho que si la hubiera consultado nunca hubiera permitido que saliera de la casa porque sabe bien cómo se descuidan y se dañan aquí las obras de arte. Por desgracia su criterio ha sido plenamente confirmado. Mucho agradeceríamos otra litografía y, conociendo usted nuestro gusto artístico, dejamos a su criterio el seleccionarnos una. Lamento todo lo desagradable de este episodio. Puedo asegurarle que es la primera y última vez que obras de arte que estimamos saldrán de nuestra casa aunque sea por pocos días. Estoy seguro que comprenderá nuestra preocupación por esta litografía que es excepcionalmente buena.

El 11 de mayo de 1956 Siqueiros le envió al coleccionista la siguiente respuesta:

Muy estimado amigo, su carta de fecha 7 de mayo en curso, con todo lo que implica de cariño por mi obra de cierta época, a la vez que de interés apasionado por la obra artística en general —actitud que merece naturalmente todo mi respeto y gratitud—, me obliga a responderle en forma que considero útil.

El programa aprobado por el Taller Experimental de Nueva York (se refiere al *Siqueiros Experimental Workshop*), que fue publicado en esa ciudad tanto en inglés como en español con fecha de noviembre de 1935, dice en dos de sus acuerdos lo que a continuación transcribo textualmente: La limitación



David Alfaró Siqueiros. Litografía.

—podría decirse la mutilación social y el secuestro de la obra artística— constituye uno de los hechos más bárbaros del mercado de la burguesía. En efecto, cuando el comprador de esa clase social exige un número reducido de copias litográficas, por ejemplo, para determinar así su precio —a menor número de copias más alto valor—, está precisamente mutilando la naturaleza democrática-estética de ese medio mecánicamente múltiple de extensión de la obra. Se trata de la mentalidad típica del capitalista a quien en lugar del valor artístico intrínseco de la obra le interesa que pocos, el menor número posible de poseedores, sean los preferidos. ¿Qué interés —dicen— puede tener para nuestra aristocracia una obra que posee una multitud de individuos pertenecientes a la canalla? Y para eso reclaman que las piedras o planchas litográficas sean rayadas, esto es, destruidas cuando la impresión mínima convenida ha sido terminada. En consecuencia, el Taller Experimental de Nueva York se pronuncia contra ese ahogamiento mercenario del producto de creación artística y resuelve no limitar jamás las posibilidades de extensión hasta lo máximo de lo que puede llamarse arte impreso en cualquiera de sus métodos mecánicos. Por ningún motivo los miembros de dicho taller, por lo tanto, se someterán al protocolo de rayar las piedras, planchas o estónciles correspondientes. Por otra parte, nuestro Taller Experimental condena el secuestro de las obras artísticas, considerando a sus poseedores como simples usufructuarios del objeto de arte y nunca como personas con derecho a determinar la vida estética o la supresión física del producto creado. En consecuencia, toda venta de las obras de los miembros del taller se hará sobre la base de un convenio en que explícitamente se determine la obligación del comprador, teniendo en cuenta particulares problemas o circunstancias, a dejar ver la obra a otras personas y a facilitarla, previo seguro, para las exposiciones y demás actos públicos que se lo soliciten. Limitar el derecho a la contemplación de una obra artística es contrario a todo espíritu democrático y fatal para la cultura.

Transcrito lo anterior, debo agregar que yo he sido siempre fiel a los acuerdos del Taller Experimental mencionado, acuerdos que por otra parte expresan mi criterio expuesto en múltiples artículos y entrevistas en un periodo de 33 años, principios que norman un aspecto de la doctrina social de nuestro movimiento pictórico mexicano y por lo cual nunca he destruido, rayándolas, las planchas litográficas correspon-

dientes, muchas de las cuales obran en mi poder, como tampoco me he opuesto a su extensión por otros y más modernos medios mecánicos. Está por demás decirle que lamento el daño involuntario que pudo causársele a la copia que usted posee de mi litografía titulada *Dama negra*, pero sin dejar de opinar que este daño, según el informe técnico que se me ha rendido, lesione en lo esencial esa pequeña obra. En su oportunidad le enviaré las litografías ofrecidas antes de que se produjera el hecho lamentable, como compensación al favor que me hizo prestándome su copia para la reproducción que tendrá por objeto darla a conocer al pueblo de mi país, ya que está ejecutada en Nueva York entre fines de 1935 y principios de 1936, y bajo el control de un comerciante de arte de esa ciudad sólo circuló en los Estados Unidos con otras obras mías sujetas hasta hoy a iguales circunstancias.

El 11 de mayo de 1956 se inauguró en el Salón de la Plástica Mexicana el Salón de Grabado al que concurrieron miembros del Centro de Arte Mexicano Contemporáneo, de la Sociedad Mexicana de Grabados, del Taller de Gráfica Popular y del propio SPM. El conjunto denotaba estancamiento. Siqueiros, cuyas incitaciones fueron tomadas en cuenta por quienes fundaron el TGP, reaccionó con cierta irritación. En entrevista que publiqué en la Revista *Hoy* enjuició lo que él consideraba un lamentable encogimiento:

El Salón de Grabado trajo a mi memoria el periodo de surgimiento de la gráfica política revolucionaria. Las páginas de *El Libertador*, *El Machete*, ¡30-30!, *El Martillo*, *Contraataque*, *Frente a Frente*, *Documental*, etc., serie de periódicos políticos y obreros cuya publicación se inició en 1924, aparecieron nitidamente en mi recuerdo, reafirmando mi convicción de que lo realizado desde 1924 hasta fines de la segunda Guerra Mundial podía considerarse la época gloriosa de la stampa contemporánea en México, cuya influencia había traspasado las fronteras, ya que esos periódicos y revistas proletarios, editados bajo nuestra dirección artística y política, habían alcanzado una vasta circulación continental. ¿Quién que haya vivido en esos años en México no recuerda los muros de la ciudad tapizados prácticamente de carteles donde nuestras estampas expresaban posiciones definidas con respecto a los problemas concretos que afectaban a nuestro país y al mundo entero? Esas obras fueron realizadas de la única manera que

entonces era posible; pero no debe considerarse que los impedimentos eran de orden económico, pues las vinculaciones con sindicatos y organizaciones populares eran apreciables. Los impedimentos más fuertes eran los lastres esteticistas que cargábamos los artistas. Estábamos habituados a determinado lenguaje y así comenzamos a hablar.

Sin embargo vinieron también a mi memoria nuestras interesantísimas discusiones de entonces, apasionadas y desordenadas, sobre la necesidad de encontrar soluciones acordes con la vida actual y los nuevos procedimientos técnicos. Estampas, ¡pero a colores!, nos reclamaban insistentemente dirigentes del movimiento obrero que interpretaban así a la gran masa de un mundo en que la stampa comercial había creado un clima a favor de cierta gráfica más integral. El blanco y negro —dijimos entonces algunos de nosotros— corresponde a una concepción intelectualista. El paso a una segunda etapa de la stampa política en México ocupó nuestras discusiones públicas y privadas por aquellos años.

El Salón de Grabado me ofreció la oportunidad de apreciar los cambios logrados. Algunas de las obras expuestas me revelaron una mayor perfección dentro de la técnica tradicional. Comparados con nuestros trabajos de *El Machete*, de *El Martillo*, estos grabados revelan un profesionalismo mucho mayor. Nuestros primeros pasos fueron completamente primitivos, de una artesanía primaria, donde lo que más sobresalía era nuestro fervor. Cualquiera de los grabados que ahora presentan Arturo García Bustos, Alberto Beltrán, María Luisa Martín, Andrea Gómez, hubieran causado entre nosotros, debido a su extraordinario oficio, un verdadero escándalo. También su temática, su contenido, su esencia filosófica son más adultos, se observan ciertos intentos de ir más allá, tanto en el discurso como en el medio gráfico. Me interesó también comprobar que existen otros grupos además del TGP, hecho valioso no tanto en lo que se refiere al avance de un arte social sino a la extensión del interés por la stampa, hecho sin duda alguna positivo.

Muy insincero de mi parte y absolutamente contrario a la doctrina que profeso y a los métodos de juicio que de ella emanan, sería detenerme en los aspectos positivos. Muchos y de mayor gravedad son, en mi concepto, los negativos. La obra actual de los grabadores revela un alejamiento cada vez mayor de las grandes masas, una desconexión cada vez más acentuada de los sindicatos, un aporte cada vez menor a los

TGP se refiere, está dando ya la espalda al muro. Me angustian, por saberlas perfectamente utópicas, las búsquedas de colegas dotados de tanta fuerza expresiva como García Bustos, María Luisa Martín y muchos otros. Su energía se parece a la que desarrollamos cuando en el sueño movemos desesperadamente las piernas suponiendo que volamos.

El paso a la segunda etapa de la estampa mexicana es indispensable, y un nuevo movimiento obrero impulsado en una dirección francamente progresista, lo hará inevitable. La estampa de los periódicos artesanales, reflejo estético de tal artesanía, no puede servir ya para los cometidos de nuestro tiempo. La persistencia en esa posición liga a los artistas a las minorías exquisitas, exquisitas aunque su posición política sea liberal o progresista. El rechazo de los medios mecánicos modernos para la estampación equivale al rechazo de los medios mecánicos en la industria, en la técnica y en la ciencia en general. Las nuevas sociedades como el nuevo arte no pueden ser arcaizantes, apegados a lo vetusto, a lo rústico, a lo primario. Es mentira que las musas sólo aparecen en talleres medievales; las musas son las primeras en estar al día; de otra manera la facultad creadora del hombre se habría extinguido hace tiempo.

Se dice que la estampa moderna sólo pueden realizarla organismos económicamente capacitados, grupos o partidos ricos. Esto es totalmente falso. En la escala de las mayorías nada puede tener mejor éxito económico que algo producido funcionalmente para las mayorías. Una estampa a colores —pero no con la policromía limitada, anémica o simplemente esteticista de los grabados formalistas—, una estampa de policromía integral debe ser la de la segunda etapa que estoy reclamando para nuestro país. Sin los medios mecánicos modernos, aquellos que corresponden a la naturaleza de un nuevo producto, va a ser imposible llegar al nuevo realismo que la mayoría de los artistas mexicanos anhela. Una nueva técnica nos conducirá a nuevas soluciones plásticas. El tiempo nos demostrará que no se trata sólo de hacer cuadros para ser reproducidos fielmente en sus colores y texturas. El nuevo problema nos conducirá a hacer originales destinados a la reproducción, reproducción que ha de ser la última instancia, el punto maduro de un proceso.

La aceptación que han tenido las colecciones de grabados presentadas en las diversas exposiciones en el extranjero no debe arrastrar a engaño a nuestros artistas. Tengan en cuenta

que toda rutina merece el favor de los rutinarios. En el campo de la estampa tanto Europa como el mundo entero están viviendo hoy por hoy un periodo rutinario. El hecho de que en la URSS y en las Democracias Populares perduren sectores adictos a una mística por los medios de expresión (posición lógica en un proceso de transformación cultural), nada agrega en favor de nuestros grabadores. Y si del mundo socialista se trata, recuérdese que el cartelismo, forma superpopular de la estampa, ha tenido y sigue teniendo en esos países una calidad y un desarrollo extraordinario, cosa que no acontece entre nosotros.

Cuando una agrupación no se crea con fines gremiales sino para cumplir un cometido determinado, ocurre que al cumplirse el cometido la agrupación entre —consciente o inconscientemente— en decadencia y después de una crisis, o simplemente por inanición, desaparece. Pero puede suceder que para cumplir un cometido inmediato se conjugan fuerzas que sobreviven a su cumplimiento, entonces la agrupación perdura alimentándose de nuevos cometidos. Ocurre también que el objetivo que se plantea un grupo puede ser justo o legítimo, pero sus componentes no poseen el talento, la capacidad y la destreza necesarios para responder a ese objetivo. En tal caso puede decirse que la agrupación ha fracasado. Por el contrario, un grupo de artistas de alto nivel profesional puede sumar sus individualidades poniéndolas al servicio de una causa. En este caso la agrupación como tal tendrá una categoría superior, trascendente, que habrá de perdurar siempre que las personalidades más fuertes sean capaces de articularse con las menos desarrolladas, anteponiendo a los intereses del grupo la función del mismo. Si se proyecta al TGP en el marco de estas generalizaciones se puede comprender por qué durante varias décadas fue parte viva de la cultura nacional, y actuó como elocuente mensajero de México en el extranjero.

Fue creado en 1937 por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arrenal porque urgían diversas formas de lucha contra el fascismo. A ellos se unieron Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce. Querían beneficiar con su esfuerzo los intereses progresistas y

democráticos del pueblo mexicano. Posteriormente se fueron sumando José Chávez Morado, Francisco Mora, Roberto Berdecio, Fernando Castro Pacheco, Francisco Dosamantes, Agustín Villagra, Isidoro Ocampo, Antonio Franco, Guillermo Monroy, Mariana Yampolsky, Elizabeth Catlett, Alberto Beltrán y Arturo García Bustos. En el curso de veinte años muchos de los mencionados habían dejado de militar en el TGP, a saber: Escobedo, Ramírez, Pujol, Paz Pérez, Zalce, Chávez Morado, Berdecio, Castro Pacheco, Dosamantes, Villagra, Ocampo, Franco, Monroy. Pero ingresaron nuevos elementos y entre ellos un número considerable de mujeres: Celia Calderón, Lorenzo Guerrero, Andrea Gómez, Elena Huerta, Xavier Íñiguez, Marcelino L. Jiménez, Sarah Jiménez, Carlos Jurado, Francisco Luna, María Luisa Martín, Fanny Rabel, Adolfo Mexiac, Adolfo Quinteros.



Isidoro Ocampo. Litografía.

Para evaluar lo hecho en veinte años convine con el grupo en realizar una entrevista colectiva, todo lo amplia que fuera necesario, más aún cuando en ese año de 1957 la Biblioteca del Congreso de Washington, como nunca ocurriera antes, había rechazado la totalidad del envío hecho por el TGP para la exposición de estampas que año con año presentaba esa eminente institución. Semejante decisión sólo era explicable por extendidas disposiciones macartistas que habían ido expulsando al arte mexicano de contenido social de museos y galerías de los Estados Unidos. Por tener conciencia de ello los del TGP se habían esforzado en la calidad de la selección. Por lo mismo el autoanálisis debía ser riguroso.

Ignacio Aguirre: Para mí el TGP ha sido el crisol de lo mejor que ha dado el movimiento plástico mexicano, ha sido una gran escuela y ha sido, también, con la pintura mural, el fundamento de nuestro arte contemporáneo. Ha marchado junto a todo lo positivo y lo útil para el pueblo mexicano. Habrá que medir, en su justa extensión, el prestigio internacional que le ha dado a nuestro país. Hasta China han llegado placas hechas por nosotros que los artistas de allí editaron con verdadera devoción.

Ángel Bracho: La honda participación del TGP en los movimientos sociales es lo que le dio ímpetu.

Raúl Anguiano: Frente a otras expresiones artísticas y culturales que rehuyen la realidad, la obra del TGP aparece como el fiel termómetro de la historia contemporánea de México. Cuando se revise la historia de la primera mitad de nuestro siglo, sin duda que los materiales del TGP figurarán entre los documentos más importantes para esa investigación. Los artistas que en cierta forma nos hemos formado en el TGP hemos permanecido ligados a nuestra raíz popular.

Pablo O'Higgins: Lo que nos dio fuerza y posibilitó nuestro desarrollo fue que ligamos el trabajo gráfico a los problemas inmediatos. Buscamos el contenido político y lo expresamos en forma clara y abierta, de ahí que le diéramos mucha importancia a las discusiones colectivas.

Aguirre: Al principio, la mayoría éramos pintores, no conocíamos la técnica del grabado. De las consultas y consejos brotó el sentido del trabajo colectivo.

BIBLIOTECA NACIONAL DE MEXICO Y UNIVERSIDAD DEL PUEBLO

6492

Mariana Yampolsky: A los más jóvenes el TGP nos atrajo como un maestro que señala direcciones para el desarrollo. El proceso de desarrollo dentro del TGP es muy lento; los maestros tienen una visión aguda y una paciencia infinita; pero no todo es tan magnífico y positivo como parece al observar en conjunto la obra de 20 años. Los jóvenes muchas veces se sienten incapaces y torpes cuando comparan su trabajo con el de los más desarrollados.

Leopoldo Méndez: Una de las críticas injustas que se hacen al TGP es que aplasta la personalidad de los compañeros. Si así fuera no existirían personalidades tan definidas como las de Ángel Bracho, Pablo O'Higgins, Celia Calderón. Lo que origina el malentendido es que el TGP no se ha desviado de los propósitos que se fijó al nacer. El trabajo que realizamos en el TGP choca con las tendencias individualistas en el arte. Otra de las críticas que se hacen al TGP es que sus tendencias son románticas. Creo que esa crítica es justa siempre que se diga que esas tendencias son romántico-revolucionarias. También se critica el hecho de que las ediciones del TGP sean limitadas. Efectivamente, se han hecho y se hacen ediciones limitadas una vez que el trabajo ha cumplido su función. La calidad de la obra lo permite y la capa intelectual con gusto formado así lo exige. Resulta que aquellos que plantean esa crítica no han logrado superar nuestro trabajo, posiblemente porque no han comprendido lo que es un trabajo de gran tiraje. Al nacer, no hicimos un programa de orden estético para revolucionar las formas; pesaba más el fin que perseguíamos. Nunca hemos hecho declaraciones de carácter puramente teórico. Pese a ello, el TGP ha incursionado en terrenos insospechados como el cine y las ampliaciones murales. Quizá porque en México hay tanto color y tanta luz resulta interesante calcular el impacto del blanco y el negro en grandes proporciones. De acuerdo con el camino que nos trazamos, hemos practicado las formas que nos permitían llegar a las masas. En nuestra Declaración de Principios hacemos hincapié en nuestro carácter realista. No hemos trabajado, como muchos organismos de artistas, para cubrir una exposición. Siempre hemos estado en condiciones de responder a solicitudes concretas. Recuerdo cuando en 1943 se convocó a los

artistas para que intervinieran en la exposición *El drama de la guerra*; fue por el TGP que se pudo realizar; nuestros carteles, hojas volantes, decoraciones para mítines e ilustraciones formaron el grueso de la exposición. Las cuestiones de la forma y el contenido nos han preocupado constantemente, pero aún no hemos profundizado lo suficiente; debemos estudiar más científicamente esos problemas para poder avanzar en un terreno más firme. Nuestras lagunas hacen que a veces nuestro trabajo sea calificado justamente de esquemático. La principal falla del TGP es que como artistas gráficos no nos hemos desarrollado. Un mensaje popular debe estar bien hecho, bien impreso, bien compuesto. Los compañeros deben saber lo que es la imprenta. Hay que superar las limitaciones. Tenemos que aprovechar la escuela de la calle, no hay nada mejor. Si no salimos constantemente no vamos a avanzar.

Francisco Luna: A los jóvenes pintores que deseamos hacer un arte útil a nuestro pueblo, el TGP nos ofrece la orientación y la enseñanza para realizar este anhelo.

María Luisa Martín: El futuro del TGP depende de su convivencia con el pueblo y sus problemas. Cuando perdamos ese contacto el TGP desaparecerá.

Andrea Gómez: Últimamente hemos aflojado la crítica y, en consecuencia, han salido del TGP obras de mala calidad que no ayudan al prestigio que con tanto esfuerzo y con una entrega total han conquistado nuestros compañeros fundadores, que son los más capaces. La crítica y las discusiones colectivas aceleran el desarrollo intelectual de los más jóvenes. El TGP nos ha enseñado a ver y analizar los problemas de nuestro país. La opinión de los más experimentados y capaces sirve de guía a los de reciente ingreso. Urge que muchos de nosotros mejoremos profesionalmente y que adquiramos una noción más clara de los problemas para que nuestros grabados sean elocuentes y los pueda comprender hasta la gente más sencilla. Algunos de nosotros estamos muy alejados del núcleo al que pretendemos dirigirnos. Estamos rodeados de una capa de intelectuales amigos que elogian sinceramente nuestra labor y nos conformamos con esto. Suponemos que si ellos entienden cuanto hacemos nuestra obra es clara.



Pablo O'Higgins. Litografía.

Adolfo Quinteros: Pese a las justas críticas de los compañeros, el TGP sigue siendo la vanguardia del movimiento plástico mexicano. Considero que al plantear en la estampa escenas populares de contenido social directo, se establece una punta de lanza que presenta a propios y extraños, aquí y en el extranjero, lo que es el verdadero mexicano con sus altas y bajas, con sus diferentes capas socioeconómicas, la psicología de un pueblo en formación. La fuerza innegable del blanco y negro, con su infinita gama de grises, es lo que da al espectador la sensación de vigor, de fuerza. Veinte años de constante lucha y evolución han hecho que el grabado mexicano sea conocido en el mundo entero. Como miembro de muy reciente ingreso siento orgullo de sumarme a esa tradición.

Adolfo Mexiac: Muchos de los recién ingresados nos acercamos al TGP porque muchas veces habíamos visto la ciudad de México tapizada con carteles que siempre tenían un mensaje. Una vez dentro del TGP vimos que el desarrollo no era tan dinámico como suponíamos. La preparación de los compañeros es lenta y esa lentitud se acentúa por las diversas ocupaciones personales para subsistir. Al principio nos desespera ese ritmo, hasta nos sentimos desilusionados; pero poco a poco vamos comprendiendo la gran victoria que significa que 25 o 30 artistas están trabajando juntos, que se pongan de acuerdo en algo.

Mariana: No es fácil la crítica y el trabajo colectivo. Me tocó visitar en los Estados Unidos al grupo que se formó emulando al TGP, no tardó en fracasar. Sus miembros no estaban preparados para la crítica colectiva. Recuerdo la indignación de uno de los artistas al escuchar las discusiones en torno a una obra suya. Decía: "No puedo aceptar estas críticas; esto es el producto de mi emoción, de mi manera de expresarme." Ninguno de los asistentes supo contestar al muchacho y la asamblea pasó a otros asuntos. Jamás ocurrió en el TGP un incidente de este tipo. La crítica colectiva tiene en el TGP un propósito definido: mejorar la obra, hacer que su función sea más efectiva. Creo que cuenta mucho en este intercambio de ideas cierto carácter peculiar del artista mexicano.

Celia Calderón: Algo que caracteriza al TGP es que no sólo se ha expresado en momentos álgidos de lucha, sino que ha

encontrado en la vida corriente los elementos capaces de alentar su contenido. Otra de sus características es que está compuesto exclusivamente por artistas. La gente de otras profesiones tiene cierta propensión a crear un ambiente de desintegración y desconfianza. Una de las cualidades más sobresalientes de la organización es que el comité directivo ha trabajado siempre coordinadamente con la asamblea general semanal. En los pocos años que llevo dentro he visto desfilar muchas proposiciones tentadoras para salir de nuestras angustias económicas y lograr mecanismos modernos con los que todos soñamos para mejorar nuestra producción. Lamentablemente esas proposiciones ponían en peligro lo más importante para nosotros que es nuestra función y debimos rechazarlas. Muchos no nos damos cuenta de todo cuanto ha hecho el TGP. Hacer un balance de 20 años servirá para que los de ingreso muy reciente no repitan lo ya hecho, y también para corregir nuestras deficiencias y mejorar.

Méndez: Nuestra crítica debe ser fuerte y precisa. Ángel Bracho, uno de los compañeros de mayor personalidad, nos ha demostrado cómo es posible —atendiendo a las críticas justas— repetir con la misma pasión seis y siete veces un mismo grabado. Las susceptibilidades no caben en nuestro medio. El hecho de que nuestros trabajos se parezcan o no, es secundario; en todo movimiento hay similitudes. Lo importante es que podemos afirmar que hemos creado una escuela de grabado. En varias partes del país hay talleres que técnica y socialmente siguen nuestra dirección. Nunca hemos creído que somos los únicos; hay personalidades de la gráfica que nunca han militado en el TGP. Lo que nos ha diferenciado de los demás es nuestro objetivo.

Alberto Beltrán: La mayor parte del grabado que vemos fuera del TGP es algo que el artista ha trabajado como obra de arte para una exposición. Cuando el movimiento mexicano comenzó a buscar raíces en las que basarse y edificar su personalidad recurrió a Posada y al arte popular, es decir, a aquellas expresiones que no iban dirigidas al conocedor sino que eran una comunicación directa con el pueblo. Creo que nosotros no hemos sabido sacar obras semejantes a las de Posada. Hoy por hoy nuestras posibilidades se concentran en

las galerías o los periódicos. La galería tácitamente ejerce una presión sobre nosotros, nos obliga a demostrar nuestro dominio de la técnica, nuestra habilidad, y esto debilita nuestro mensaje. Lo bueno del TGP es que no le ha preocupado la técnica sino la fuerza y la efectividad de la función del grabado. Al criticar nuestro envío al Salón de Grabado de la Plástica Mexicana debimos reconocer que era material para galería. Aunque nos propusimos acercarnos a la raíz popular y observar otra vez la actitud de Posada, no lo hemos logrado completamente. Al hacer un balance vemos que en la primera época del TGP la función daba a las estampas un vigor y una frescura mucho mayores. En 20 años las condiciones del país han cambiado; hoy el ambiente nos arrincona hacia las galerías, de ahí que nuestro esfuerzo tenga que ser mucho mayor. Sin duda que para llegar a una expresión popular independiente necesitamos un mayor dominio técnico. Hay factores que nos han impedido lograr algunas metas. Para hacer un buen grabado no es forzoso vivir un drama sino poseer una noción concreta de la lucha.

Méndez: Aunque el artista debe reflejar todo lo que tiene a su alrededor, es muy difícil hablar del drama sin vivirlo. Lo que tenemos que hacer es salir a la calle. Si no salimos de alguna manera nos vamos a estancar; es apremiante. En la primera época del TGP todos los artistas tenían una militancia importante, estaban listos para el cartel y la hoja volante. Vivimos esa época y la hemos reflejado. Ahora estamos viendo una época tremenda que no reflejamos. Por otra parte, es difícil para el mejor de los artistas reflejar una realidad que no ha vivido. Si Beltrán ha podido llevar su magnífico periódico *Ahí va el golpe* con su mejor gráfica, es porque vivió las cosas, las ha militado. Si no hubiera sido candidato a diputado no hubiera tenido pasión política para sus grabados.

O'Higgins: Nuestra labor se ve afectada por la prohibición de fijar carteles.

Méndez: Es absurdo que tal prohibición no se haya reglamentado.

O'Higgins: Pese a que no hemos tenido carteles, hemos abordado los problemas nacionales en hojas volantes que han

sido distribuidas en muchas poblaciones y nuestro trabajo ha tenido eficacia.

Méndez: Nuestra actitud no ha cambiado, no hemos traicionado nuestra Declaración de Principios. Lo difícil para nosotros actualmente es saber el volumen que alcanzan las publicaciones de nuestros trabajos. En los primeros años sólo nosotros reproducíamos nuestros grabados y dibujos; ahora se publican en periódicos grandes y pequeños, en folletos, libros, etc. Los trabajadores y las agrupaciones se acercan a solicitar nuestra colaboración. De todos modos debemos luchar por reconquistar nuestra tribuna directa que es el cartel. Hemos abordado temas históricos y no nos cansamos de tratarlos; buscamos en nuestra historia con emoción y seguimos machacando sobre eso, pues no ignoramos la importancia que tiene ante el peligro en que se encuentra México. Consideramos esto como una responsabilidad patriótica de cada miembro del TGP.



Mariana Yampolsky. Grabado en linóleo.

Mariana: Resulta interesante constatar que año tras año aumenta la correspondencia nacional e internacional del TGP, aumentan las solicitudes de exposiciones y la presencia de nuestros miembros para sustentar cursillos y conferencias. Nuestros materiales se usan cada vez más en el campo didáctico.

Méndez: Para que una organización se fortalezca constantemente, sus miembros deben entregarle lo mejor de sus energías, cosa que no es posible si pertenecen a diversas organizaciones. Debemos prestar más atención a nuestro trabajo para cumplir nuestros planes.

Fanny Rabel: En verdad el TGP, en lo interno, ha funcionado como una hermandad, una familia; hay disgustos, críticas, siempre nos echamos en cara que debimos hacer más y nos decimos cosas; pero cuando en público hablamos del TGP todo son alabanzas, como cuando una habla de sus hijos. Este rasgo es algo muy valioso que no debemos tomar a burla pues esa hermandad se refleja en nuestro trabajo. Respecto de los carteles, creo que si las medidas para embellecer la ciudad no se cumplen con los anuncios comerciales, debemos protestar y recuperar nuestra tribuna. Lo que sí nos ha quitado un gran campo es la falta de organización en las masas obreras. El TGP no ha dejado de trabajar. Lo que ha disminuido son las solicitudes de nuestro trabajo.

O'Higgins: En 1937 nuestro primer problema fue expresar claramente las cosas, y le llamamos *popular* porque nuestra finalidad principal era unirnos íntimamente a las organizaciones populares. Decidimos fundarlo porque vimos que todo estaba estancado. La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) se iba perdiendo en discusiones internas; la situación era insostenible. Decidimos romper con eso y salir a hacer cosas útiles, a trabajar directamente con el pueblo. Fue parte de un proceso, como lo era la LEAR y como lo había sido el desaparecido Sindicato de Pintores y Escultores.

Anguiano: Todos los fundadores del TGP habíamos sido o éramos miembros de la LEAR. Esta organización mantuvo inicialmente una actitud batalladora, activa y revolucionaria; pero a medida que fue creciendo desmesuradamente, y que fueron ingresando a ella intelectuales de diferentes tipos y tendencias, se hizo más amplia, se fue burocratizando y to-

mando tintes oportunistas, ligándose en cierta forma al régimen en turno. La sección de artes plásticas, a la cual pertenecíamos, era en realidad la más activa, la más dinámica y revolucionaria. Nuestro trabajo siempre estaba presente en cualquier acontecimiento de tipo popular. Hacíamos retratos de gran formato, hasta de 100 metros cuadrados, para decorar asambleas sindicales, mítines, manifestaciones, etc. Recuerdo algunos retratos de Cárdenas y algunos líderes populares que hicimos en Morelia para una brigada cultural popular. Entonces Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y yo empezamos a pintar murales en la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Cuando la LEAR, a causa de su carácter oportunista y burocratizante, comenzó a agonizar, nosotros, los pintores y grabadores nos reunimos y acordamos que el trabajo colectivo que habíamos mantenido no se perdiera; entonces fundamos el TGP para seguir unidos y realizar una obra con un sentido social ligado al pueblo de México.

O'Higgins: La idea salió por primera vez de boca de Leopoldo Méndez. Hannes Meyer, nuestro historiador, se ha equivocado al decir que fue Siqueiros quien lanzó la idea. Siqueiros no participó ni podría haberlo hecho pues se encontraba por entonces en España.

Anguiano: Desde que se fundó el TGP nuestra actitud como grabadores y como pintores fue la de ligarnos a los sectores progresistas de México y de otros países. Recuerdo la serie de grabados y litografías que hicimos cuando estalló la guerra de España; inmediatamente tomamos partido con nuestra obra, expresando la verdad sobre esa tragedia y atacando al fascismo y al franquismo. Ahí están como un testimonio —podríamos decir histórico— nuestras obras correspondientes a ese periodo. Después hicimos una serie de carteles contra el fascismo en sus diferentes manifestaciones, atacando concretamente sus características en cada país, trabajo en el que tomamos parte todos los miembros del TGP. También intervinimos en las luchas electorales en nuestro país, atacando por medio de litografías hirientes a los candidatos reaccionarios y apoyando a los progresistas. Apoyamos también la expropiación petrolera y todos los pasos que fueron dando el

pueblo de México y su gobierno en pro del desarrollo de nuestra nacionalidad y de nuestra independencia económica y política.

O'Higgins: Lo que nos dio fuerza y nos permitió desarrollarnos en forma útil fue que, inmediatamente después de agruparnos, nuestro primer plan de trabajo consideró la manera de ligar la gráfica a los problemas inmediatos de México. Eso nos hizo buscar en diferentes lugares del país el contenido político que necesitaba el TGP como base, un contenido que no fuera cerrado sino que llegara claramente a los más amplios sectores del pueblo en la forma más abierta posible. Así logró el TGP una base segura y dinámica que le permitió interpretar no sólo los acontecimientos mexicanos, sino también los internacionales; por ejemplo: las luchas de liberación nacional en otros países.

Anguiano: Los artistas que, en cierto modo, nos hemos desarrollado en el TGP, hemos permanecido fieles a nuestra raíz popular. Si hemos aprendido de otros países, nunca hemos abandonado nuestro peculiar carácter nacional y cultural, únicos valores que, al fin, otorgan universalidad al arte.

O'Higgins: La prensa que poseíamos en la primera época del TGP nos permitió ayudar con grandes ediciones de hojas volantes a las luchas sindicales y campesinas.

Méndez: Muchas veces quienes ven desde afuera al TGP han considerado que nuestras tendencias son románticas; ahora que estamos revisando nuestra labor general, creo que esa crítica es justa, la acepto, pero agregó que esas tendencias son romántico-revolucionarias. Hay romanticismos y romanticismos. Fue justamente por nuestro deseo romántico de prestar nuestra colaboración al pueblo mexicano con el más amplio tiraje que pudiéramos realizar, lo que nos hizo adquirir la prensa litográfica de pruebas y la prensa mecánica para grabado que —según dice nuestro historiador Hannes Meyer— le sirvió a Daumier para hacer algunos trabajos. Ciertamente fue un romanticismo haber comprado esa máquina, pues aunque casi todos los miembros estábamos en posibilidad de trabajarla, nunca pudimos rechazar la ayuda de un obrero técnico, y cuando las ediciones pasaban de los 40 000 o 50 000 ejemplares, debíamos tomar un equipo. Esa máquina tuvo un

fin un poco triste: fue vendida como chatarra, pues de ese modo nos pagaron algo más por ella.

O'Higgins: Al instalarnos por primera vez en un local de la calle Belisario Domínguez no pensábamos adquirir la máquina. De ese local tuvimos que salir cuando abrieron la calle. Durante un tiempo no pudimos acomodarnos y debimos guardar el material en una bodega inadecuada. Llegaron las lluvias y la mayor parte se destruyó. Casi un año tardamos en instalarnos en Regina. Después pasamos a la calle de Quintana Roo. Las discusiones colectivas habían comenzado en Belisario Domínguez; pero donde cobraron verdadero énfasis fue en Regina.

Mariana: En Regina teníamos tres cuartos bastante oscuros, trabajábamos siempre con luz eléctrica. Como la puerta de calle permanecía cerrada, los compañeros silbaban para que les abrieran; teníamos un silbido característico. En ese tiempo José Sánchez imprimió tantos carteles en la máquina grande que ésta se hizo trizas. Las reuniones duraban hasta la medianoche y los cuartos se llenaban de humo porque los compañeros fumaban mucho, especialmente Alfredo Zalce. En medio de las discusiones agitadas no se podía ver quién hablaba de tan espeso que era el humo. Creo que las discusiones entre los compañeros eran más frecuentes que hoy en día.

O'Higgins: En 1946 nos cambiamos de Quintana Roo a Netzahualcóyotl.

Anguiano: En Regina contamos con la valiosa colaboración del compañero Georg Stibi, quien impulsó mucho nuestro trabajo por medio de ediciones y de la divulgación más profusa de nuestra obra. En Quintana Roo se unieron a nosotros García Bustos, Monroy y algunos otros compañeros.

Mariana: Entonces llegó Galo Galecio del Ecuador.

Anguiano: Vino a trabajar con nosotros junto con otros grabadores de Sur y Centroamérica. Pero ya en Belisario Domínguez habíamos tenido compañeros huéspedes de Cuba, Venezuela, España, Estados Unidos, como Jorge Rigol, Héctor Poleo, Robert Mallory, Jim Egleson, José Renau, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Julio Girona, Charles White, Jean Charlot, Koloman Sokol, Eleanor Coen, Max

Kahn, Jules Heller, Marshall Goodman y otros. Hannes Meyer se unió a nosotros en Quintana Roo.

O'Higgins: Hannes Meyer organizó la editorial La Estampa Mexicana, empresa que no estaba íntegramente ligada al TGP, pero que se ocupó de publicar nuestros álbumes y de distribuir mejor nuestra obra. Al terminar la guerra Hannes Meyer y Georg Stibi regresaron a su país de origen; sentimos mucho que se alejaran porque habían trabajado mucho y muy bien junto a nosotros.

Méndez: Con el tiempo algunos compañeros se desviaron del propósito común o se fueron quedando atrás; son los más consecuentes quienes han consolidado el camino del TGP. Pero los compañeros que se han separado no son enemigos nuestros, al contrario, colaboran con nosotros. Hemos mantenido buenas relaciones con Zalce, Chávez Morado, Dosamantes, Berdecio, Castro Pacheco, Jesús Escobedo, Óscar Frías, Everardo Ramírez, etc., y aunque no figuren en nuestra lista de miembros, muchas veces imprimen en el TGP sus trabajos. Sabemos, además, que no todos los buenos grabadores de México están en el TGP, hay artistas de mucha personalidad que no están con nosotros.

Anguiano: Aunque en forma modesta, el TGP ha visto día a día ampliarse su mercado; actualmente es muy grande y diverso el público que se interesa por nuestras obras, tanto en México como en el extranjero. De muchos países se solicita nuestro trabajo y se nos paga por él.

Celia: Creo que es muy significativo haber logrado un mercado mundial.

Bracho: La principal razón del éxito del TGP es que siempre se ha nutrido y se ha arraigado en lo popular. El TGP fue una de las primeras agrupaciones en México que adoptó de manera consciente esa actitud.

Anguiano: Nuestro trabajo como pintores y como grabadores tiene carácter popular y está basado en la realidad.

Mariana: A medida que ha pasado el tiempo nos ha preocupado conocer cada vez más las raíces del pueblo.

Bracho: Al realizar los primeros trabajos que nos encargaban los sindicatos y las agrupaciones progresistas no tuvimos preocupaciones de carácter estético; lo que nos preocupó fun-



Ángel Bracho. Grabado en linóleo.

damentalmente fue el mensaje político-social. La inquietud por nuestras tradiciones culturales fue posterior. El clima que preparó el advenimiento del TGP fue el de los intelectuales y artistas que buscaban expresar ideas políticas fundamentales. Tomamos a Posada como ejemplo por su actitud social.

Celia: No cabe duda que el TGP ha expresado correctamente los problemas humanos nacionales e internacionales, y es por eso que el pueblo de México y de otros países se identifica con sus trabajos. No se trata sólo de que el TGP hace propios los problemas del pueblo, sino que el pueblo siente como propia la obra del TGP.

Méndez: No gritamos ni tratamos de sorprender a nadie; al pueblo no se le sorprende con palabras sino con hechos. Nuestra tarea es dura y larga, pero la cumplimos. Debemos educar al pueblo haciendo una producción que refleje en forma y en espíritu lo que es el paisaje y el hombre de México. Tendremos una satisfacción muy grande si logramos cumplir un programa de tal naturaleza. Meditando sobre el carácter de nuestra obra hasta hoy, nos damos cuenta de que el pueblo necesita de las cosas agradables tanto como del alerta contra lo que le es pernicioso y, por lo mismo, desagradable. Tenemos que darle esa otra parte, la agradable, que es necesaria en todo momento y en todas partes. El estancamiento, o más bien dicho, la persistencia en el uso de herramientas y materiales tradicionales, que en parte es verdad, no se debe a una falta de preocupación en las cuestiones técnicas. Lo que sucede es que nosotros aplicamos la técnica en función directa de nuestro objetivo. La técnica y los materiales son los medios para realizar nuestros propósitos.

Mariana: Nuestro trabajo ha sido solicitado no sólo por el tema y el sentido que le damos sino también porque es barato y los sindicatos que no tienen dinero lo pueden utilizar con facilidad y usarlo repetidas veces. Al principio les cobrábamos menos a los sindicatos, hoy les cobramos algo más; sin embargo cooperamos regalando nuestra obra a las organizaciones que no nos pueden pagar ni siquiera esos pocos pesos. México no es rico y los sistemas de reproducción están atrasados en comparación con otros países más avanzados; de modo que un triunfo del TGP ha sido lograr una obra barata,

capaz de funcionar inmediatamente. Sin embargo nos han criticado, especialmente Siqueiros, por no hacer impresiones en muchos colores, usando offset y otras técnicas modernas. Él lo ha intentado con *El centauro de la conquista* impreso en offset a 10 o 12 colores; debido a su precio, y pese a su extraordinaria calidad, ningún obrero ha podido adquirirlo. Nuestras ediciones en blanco y negro sí las pueden comprar.

Beltrán: No cabe duda que las técnicas fotomecánicas de reproducción han puesto en serio conflicto el grabado. Hoy es posible reproducir una pintura mural o de caballete en miles de copias, posibilidad que antes sólo tenía el grabado. Lo que ocurre es que esos recursos no están al alcance del artista popular, quien no ha podido abandonar los métodos arcaicos, métodos que seguirán estando vigentes y prestando utilidad mientras persistan las condiciones actuales.

María Luisa: Beltrán tiene razón, no se trata sólo de la pobreza del pueblo, los artistas también somos pobres, por eso usamos el linóleo. Una buena madera es difícil de adquirir y una plancha de metal es muy cara. Cuando tenemos un pedazo de madera lo miramos mucho y pensamos demasiado antes de atrevernos; en cambio el linóleo lo compramos a montones y podemos realizar grabados grandes tipo cartel. No nos importa equivocarnos y repetir porque el material es barato.

O'Higgins: ¿Qué importa la técnica? Lo que importa es que el resultado sea bueno.

Mariana: Nuestra meta es servir con el arte; pero eso no significa que descuidemos la forma artística.

Celia: En China algunos grabadores han criticado el hecho de que otra persona nos haga las copias. Ellos sostienen que la mano del impresor cambia la calidad. ¿Será por pereza que damos a hacer las copias? Debemos reconocer que la misma mano da cierta uniformidad a nuestros trabajos.

Méndez: Es raro que artistas que han tenido una gran tradición en el grabado, especialmente en el grabado a color, como los chinos, hablen de esa manera. Es curioso que hayan olvidado que muchos de los artistas chinos y japoneses que se conocen como grabadores sólo pintaban el original y había equipos especiales que hacían las reproducciones. El grabado

está supeditado a esa contradicción que es la máquina. Nuestra gran aspiración es hacer grabados que puedan ser utilizados por la imprenta, porque queremos servir a las organizaciones populares que no tienen dinero para adquirir reproducciones hechas a mano por los propios artistas. Sabemos que los chinos y japoneses han hecho grabados a color que pueden venderse a muy bajos precios; pero eso es resultado de las condiciones sociales en que se hace la obra. Nuestras limitaciones son otras; no hemos prestado suficiente atención para mejorar nuestras impresiones; no fabricamos la tinta y debemos utilizar las tintas que importan los comerciantes atendiendo a sus necesidades y no a las nuestras.

Celia: En China existen casas de reproducción, pero muchos grabadores hacen solos sus copias, de ahí que hayan logrado mejorar el sistema. He visto cómo uno de ellos hacía en dos días alrededor de 200 copias a color con 15 planchas.

María Luisa: Creo que en cierta medida esos aspectos son secundarios. Lo que a nosotros nos importa fundamentalmente es que la función de nuestra obra sea lo más correcta y acertada posible. Por ejemplo: cuando atacamos o denunciemos las cosas sucias o la política de clase de las altas jerarquías del clero, procuramos no herir los sentimientos del pueblo; tenemos en cuenta que el pueblo de México es creyente y muy católico. Cuando nos referimos a la carestía de la vida o a las viviendas miserables, tratamos de captar y expresar el problema en sus términos justos, sin ofender a quienes lo padecen. Y también discutimos el aspecto de las figuras que intervienen en la composición, para no deshumanizarlas. Buscamos un realismo humano, verdaderamente realista, fuerte, dinámico, expresivo, que no tenga nada de fotográfico.

Méndez: Para lograrlo trabajamos con espíritu polémico, ese espíritu polémico que ha sido cualidad fundamental de la Escuela Mexicana y que nos ha permitido conocernos mejor y avanzar. El TGP puso en su Declaración de Principios, como uno de los puntos fundamentales de su programa, el trabajo colectivo. Empezamos discutiendo; nuestra experiencia era muy débil, por eso fue muy útil haber comenzado haciendo crítica colectiva.

Mexiac: Siempre se ha trabajado teniendo como base la crítica colectiva; cuando por alguna circunstancia no la hacemos, el trabajo sale deficiente. Pero justamente por ser tan importante debemos llevar a cabo las críticas con todo el tacto posible. Es una gran ayuda pues no todos estamos en el mismo nivel de conocimientos ni tenemos la misma capacidad.

Méndez: La crítica propia del trabajo colectivo inhibe a muchos jóvenes. También es difícil para artistas de formación individualista que se encierran en sí mismos pensando que todo lo pueden; es lo peor que les puede suceder.

María Luisa: Lo que provoca la crítica colectiva es el trabajo colectivo. Cuando cogemos un tema como el de los mineros de Nueva Rosita, por ejemplo, nos ligamos unos con otros, dependemos uno del otro, entonces como el plan es colectivo la crítica también debe serlo. Cuando el trabajo colectivo decae, también decae la crítica.

Mariana: En ciertas épocas la crítica ha decaído por no querer lastimar los sentimientos de los compañeros. Cuando la obra de los más jóvenes todavía no está lograda, pues andan buscando un camino, sería un error de parte de los más desarrollados señalar de manera agresiva las equivocaciones. En lugar de ayudar al compañero se puede dañarlo, hacerlo retroceder. Fue por cuidar este aspecto que durante casi dos años desapareció por completo cualquier tipo de crítica. Entonces todos sentimos que algo oprimía el ambiente y comenzamos a criticar abiertamente.

María Luisa: Nuestra crítica no consiste en decir: este grabado está mal, sino en ayudar al compañero a encontrar la manera de mejorarlo. Es crítica constructiva. Cuando se trata de un trabajo individual la crítica se enfría y decae, pues en ese caso el artista tiene argumentos indiscutibles: "yo he querido expresar esto", "mi idea es ésta", "he buscado aquello". Pero cuando un compañero presenta un grabado sobre un tema que todos ya hemos discutido, cabe que digamos: la idea que has querido expresar no está expresada, y ahí no hay forma de evadirse. Tratándose de una obra individual, por realista y expresiva que sea, eso no cabe.

Beltrán: Debemos tomar en cuenta que el trabajo colectivo

es un proceso que abarca diversas fases que corresponden a la idea que ha de expresarse, a la forma que se empleará para esa expresión y a la técnica que permitirá lograr esa forma; la discusión de estos tres aspectos es lo que permite mejorar el trabajo. Pero no todo consiste en señalar aciertos o defectos; es muy importante tener presentes las características individuales de los que intervienen y estimularlas. Indudablemente las características individuales aparecen en las tres etapas del método colectivo y una de las responsabilidades mayores del grupo, como tal, es no aplastarlas. Sin duda que al discutir se hieren susceptibilidades, pero esta reacción tan humana de parte de los compañeros es un acicate para superarse.

Mariana: A medida que pasa el tiempo lo que cuenta no son los individuos sino el conjunto del TGP. Eso no se puede decir de ninguna otra agrupación de artistas en México. Muchas veces no saben cuál de nosotros ha hecho el grabado, pero el crédito TGP está siempre.

Fanny: Si la gente no distingue al artista sino al TGP es muy bueno. ¿Acaso no hemos decidido que estando solos es como trabajar en el vacío? ¡Con qué facilidad decae el ánimo! Cuando nuestra obra anda rodando por las galerías o queda colgada en la sala de nuestra casa o la compra un señor porque su hijo se va a casar, nos parece tan inútil. Mientras que en el TGP sabemos que la más simple viñetita va a cumplir una función.

Celia: Antes de ser miembro del TGP yo pertenecía a la Sociedad Mexicana de Grabadores, de modo que conocí íntimamente los dos tipos de organizaciones que existen en México. En la SMG es el grabado por el grabado, hay una absoluta y desesperante indiferencia por su función; mientras que en el TGP lo inmediato es la función, y esto es determinante. Recordemos que en la lucha candente hasta los ingleses produjeron obra con mensaje, los bombardeos lograron conmovier a Henry Moore. Los soviéticos hicieron cosas fantásticas sobre la toma de Leningrado. Pero nosotros aprendimos a ligarnos no sólo a las cosas grandes sino a las pequeñas cosas cotidianas. Cuesta más trabajo ligarse al pueblo en la lucha diaria, se necesita mayor penetración para ligarse a la vida circundante, para saber de dónde cogerse.



Alberto Beltrán. Grabado en linóleo.

Beltrán: No creo que para hacer un buen grabado sea forzoso vivir, por ejemplo, el drama de la guerra; lo que sí es indispensable es tener un claro sentido de las luchas populares; de ahí que el artista que piensa solo, que dialoga consigo mismo y no con el pueblo, que no es un intérprete sino un ser que pone en tensión su supersensibilidad, no esté en condiciones de identificarse con los demás.

Mexiac: Creo que todavía no hemos hecho una investigación seria sobre la respuesta popular a nuestro trabajo, no sabemos hasta qué punto la gente se identifica y siente cariño por él. Muchas veces los campesinos han mirado nuestros grabados y no se han reconocido en ellos y han comentado: ¿qué significan esas espinas?, ¿qué significan esas manchas? Lo que hemos presentado hasta hoy es sólo para un cierto tipo de gente, la que asiste a los salones de arte.

O'Higgins: No creo que Mexiac esté en lo justo; yo he visto el interés que han despertado nuestros grabados en diversas partes del país, cómo los han comprendido claramente, cómo han discutido en torno a ellos. Pero deberíamos prestar más atención a las opiniones de la gente del pueblo y aprovecharlas para mejorar nuestra obra.

Anguiano: Nosotros no debemos tratar de adaptar nuestra obra al nivel cultural del pueblo, que generalmente es muy bajo, sino tratar de hacer una obra expresiva y sincera que el pueblo vaya comprendiendo progresivamente. No debemos hacer una obra oscura y subjetiva pero tampoco debe ser pueril y obvia. El interés que sí despierta nuestra obra en el pueblo pude comprobarlo en una reciente exposición colectiva presentada en Juchitán; el interés por el grabado fue muy vivo y se discutió mucho.

Mexiac: Quiero aclarar que al referirme a la cosa simple y sencilla no quise dar a entender que el pueblo únicamente entiende lo sencillo y lo simple; yo también pude comprobar cómo los campesinos gustaban de los trabajos mejor realizados. Lo que yo considero es que debemos hacer cosas de calidad con elementos probados, que la gente entienda, para eso necesitamos claridad ideológica y dominio técnico.

Mariana: Debemos prestar atención a lo que dice Mexiac; no siempre nuestros grabados son felices, a veces están mal

dibujados o mal grabados, a veces no faltan conocimientos. Pero reconozco que son estos aspectos negativos los que vamos tratando de superar y corregir en nuestras discusiones colectivas. Es injusto decir que no hemos expuesto ante el pueblo. En veinte años hemos hecho exposiciones hasta en pueblos muy pequeños, hemos tenido dos ferias del libro, hemos expuesto en mercados populares, hemos realizado giras y hemos oído lo que dice el pueblo sobre nuestra obra. No todo es maravilloso y no todo les gusta; pero lo que es innegable es que reconocen el tema, saben de qué se trata, mientras que si se les lleva arte un tantito abstracto quedan completamente perplejos. Siempre nos ha preocupado lograr una mayor claridad. Al término de la segunda Guerra Mundial tuvimos discusiones muy serias en torno a nuestros carteles y creo que mejoraron pues se decidió usar menos simbolismos y hacerlos más comprensibles. Desde entonces todo el mundo ha tenido muy presente que son muy chocantes, muy manidos y poco entendibles: las cadenas, las cruces, las llamarradas, las garras, el vino, las bolsas de dinero. Conscientemente los hemos eliminado y nuestros trabajos mejoraron.

Aguirre: Ello fue posible por nuestro sistema de trabajo colectivo que no tiene paralelo en ninguna parte del mundo. Al fundarse el TGP, excepto Méndez, Arenal, Chávez Morado y Zalce, los demás no sabíamos nada de grabado y a raíz de eso fue que brotó el trabajo colectivo. Todo empezó con ¿cómo le hiciste?, ¿por qué no le pones esto? Así fuimos adquiriendo sentido crítico.

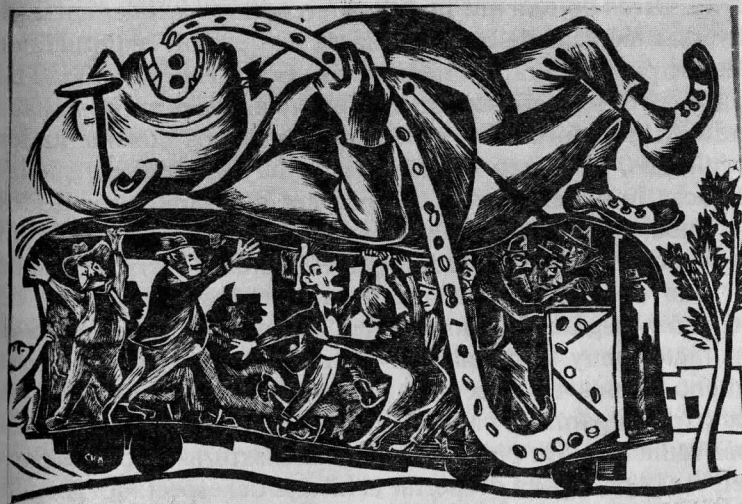
O'Higgins: Las discusiones colectivas no sólo nos ayudaron en nuestra labor de grabadores sino también en la de pintores. Nuestras preocupaciones de carácter social las hemos reflejado en los grabados, en el muro y en el caballete. Alfredo Zalce fue el primero que trajo al TGP un cuadro sobre los apuntes que habíamos tomado de los papeleros en el Zócalo. Después Leopoldo Méndez trabajó en encáustica un ataque al clero. Todos fuimos antes pintores que grabadores. Pero la gráfica nos permitía un lenguaje más directo y, poco a poco, dedicamos toda nuestra atención a ella. Pero la pintura y el grabado no son cosas completamente distintas, no deben serlo. Y para demostrar nuestra actitud en

estos momentos estamos haciendo una serie de cuadros sobre la Constitución de 1857.

Mexiac: Son diez cuadros que serán expuestos junto con los grabados que hemos realizado sobre el mismo asunto.

Anguiano: Todos los miembros del TGP trabajamos como grabadores y también como pintores, basándonos en apuntes hechos directamente de la realidad, tomando como tema la vida del pueblo, de los trabajadores y los campesinos, y éste es uno de los caracteres fundamentales que nos diferencian de otros pintores mexicanos cuya obra se basa esencialmente en el trabajo íntimo en sus talleres. El sentido social que impera en el TGP influye en nuestra obra como pintores y nos obliga a superar lo pintoresco y superficial.

Beltrán: Incluso las cosas que hacemos para las galerías tienen la influencia del cartel y de la hoja volante. Y eso no es frecuente; los pintores muralistas, por ejemplo, no han llevado el carácter de sus pinturas monumentales a sus obras de caballete.



José Chávez Morado. Litografía.

Méndez: No debemos olvidar que tanto los pintores muralistas como nosotros partimos de la misma tradición. Recordando las experiencias del pasado ellos se fueron a los muros y nosotros salimos a la calle con nuestro mensaje. Pero aunque esa tradición en la forma y en el contenido nos ha preocupado constantemente no la hemos profundizado todo lo necesario. Debemos estudiar más y científicamente este proceso para poder avanzar con paso más firme.

Beltrán: Es muy significativo que últimamente haya vuelto a surgir con más fuerza que nunca la preocupación por integrar la pintura mural y la de caballete a los trabajos habituales del TGP, posibilidad que está enunciada en nuestra Declaración de Principios. Sin embargo, es la práctica del grabado lo que nos ha dado nuestra característica fundamental, y cuantas veces se ha pretendido hacer trabajo de pintura o incorporar nuestro trabajo de pintores al TGP, no hemos podido precisar los límites y el método para esa incorporación. Algunos compañeros opinan que la pintura de caballete no puede ser sometida al mismo sistema de trabajo pues en la pintura la sensibilidad del artista juega un papel muy importante. Otros opinan que no hay diferencias esenciales entre las diversas técnicas de las artes plásticas, que con cualquiera de ellas se puede lograr un mensaje importante y una calidad tal que la obra sea verdaderamente artística. Mientras no se haga práctica de pintura en el TGP no podremos considerar los resultados, pero creo también que sí hay diferencias, que las técnicas imponen ciertas condiciones que impiden métodos de trabajo similares. No me cabe la menor duda de que un pequeño dibujo a lápiz en un papel común y corriente puede ser una obra de arte tan importante como una pintura de pequeñas o grandes dimensiones. Sin embargo el tiempo es un factor muy particular en las diversas técnicas; se tarda mucho menos en hacer un grabado que una pintura. Los recursos, la gama de calidades del blanco y negro son mucho más reducidas. En pintura las formas, texturas y colores pueden ser la base para despertar el interés del espectador. Según algunos pintores, esos elementos justifican la existencia de la pintura abstracta. El grabado purista o abstraccionista resulta demasiado pobre. En el grabado es el tema el que adquiere

preeminencia, interesa más por lo que dice que por la forma en que está hecho.

Méndez: Aunque estoy de acuerdo en muchos aspectos, creo que nuestro trabajo es criticado justamente de esquemático; los artistas de otros países nos lo han dicho. Es un error grave que debemos remediar para que nuestro trabajo produzca todo el impacto que esperamos. Debemos aprovechar la escuela de la calle, no hay mejor enseñanza. Si no salimos constantemente no vamos a avanzar, nos quedaremos con nuestra manera, y a los que no la han encontrado les va a resultar más difícil si no están diariamente frente al público. Nos hemos hecho este propósito y no lo hemos cumplido ampliamente; es una falla de organización.

Celia: Cuando el TGP se ligó a las luchas populares vinieron con nosotros los obreros en huelga, los campesinos que reclamaban sus tierras, entonces no sólo nos identificamos con sus problemas sino que aprendimos a verlos para representarlos.

Mariana: Eso no justifica nuestros errores. Después del Salón Anual de Grabado de 1956, al que concurrió la mayoría de los compañeros y en el que recibimos varios premios, vimos que se habían cometido varios errores; el más importante era que las obras presentadas fueron personales, no habían sido discutidas colectivamente antes de ser enviadas. Al verlas en el salón notamos que revelaban una falta de contacto con el pueblo; habíamos estado trabajando sin tomar suficientes apuntes, sin convivir, sin ir al pueblo. Creíamos que esas obras para la galería debían ser diferentes a los carteles, las hicimos especialmente para la galería, y ese fue nuestro error. Después de una larga discusión decidimos salir. Formamos pequeños grupos y fuimos a distintas partes del Valle de México. De esas salidas nació ese magnífico grabado de Ángel Bracho sobre el polvo, el viento y la ciudad que nos enseñó que ese es el camino. Siempre hay que volver a mirar y no hacer suposiciones con base en los recuerdos. Hay que ir cada semana a ver con ojos nuevos. Otro de los errores en los que hemos incurrido es el de representar figuras dramáticas sin ambiente alrededor. Las figuras en sí no son malas, tienen cierta expresión, dicen algo; sin embargo no hay

nada alrededor, no hay paisaje, no están situadas. Ese patrón es un poco peligroso, es un camino demasiado corto.

María Luisa: Efectivamente, cuando nos alejamos de lo popular caemos en cosas frías o formales, nos amaneramos; pero para expresar lo popular no es necesario poner detalles secundarios de paisaje. Aunque el paisaje ayuda a veces, no siempre es necesario. Ahí está *La niña de la basura* de Andrea Gómez, no tiene nada alrededor, pero la figura en sí es muy expresiva y retrata a una niña con mentalidad de mujer, una niña sin infancia que tiene que trabajar para vivir, con su tristeza de ser adulto, con mentalidad adulta. Ahí el retrato no necesitó del paisaje. Pero estoy de acuerdo con la llamada de alerta, es completamente correcta. Debemos evitar actitudes sectarias. A veces se puede decir todo con una cabeza o una figura de un obrero, sin tener que poner detrás la fábrica. Lo que importa es no inventar a ese obrero, sino haberlo visto, haberlo estudiado.

Méndez: Debemos prestar más atención a nuestros planes, trabajar más en ellos. Para que una organización sea fuerte hay que cumplir con ella, estar obligados a cumplir.

Sarah Jiménez: El TGP demuestra lo que puede un grupo de artistas que trabajan con tesón y amor por su pueblo.

María Luisa: Antes de entrar al TGP yo no creía que mi trabajo profesional pudiera ser aprovechado por los demás; desde que estoy en el TGP veo que mi trabajo tiene salida, comprendí que un trabajo muy sensible puede tener utilidad, y eso ha significado un gran estímulo para mí. El que yo haya podido tener ese estímulo se debe al trabajo, a la abnegación, al esfuerzo de aquellos que mantuvieron vivo al TGP, al compañerismo, al contacto con artistas mejores desde el punto de vista profesional y político, a las reuniones semanarias constantes, a los juicios mutuos. Desde el más sencillo al más experimentado y de más prestigio, todos nos sentimos iguales en el TGP, nos ayudamos y nos sentimos respaldados; eliminamos muchos individualismos, muchas cosas falsas y superamos defectos. Esto debieran tomarlo como ejemplo otros artistas.

Mexiac: Los que hemos ingresado al TGP en épocas recientes nos imaginábamos que todos hacían sus grabados dentro del TGP. Después vimos que en el taller se discuten los temas,

pero que el trabajo es realizado casi siempre en el estudio particular de cada uno.

María Luisa: El TGP tiene sus fallas, pero mantener una agrupación como esta en una sociedad no muy perfecta es algo fantástico, extraordinario.

Andrea: Lo que da el tono al trabajo del TGP son las buenas obras que producen los compañeros más capaces y es curioso que la gloria nos toca a todos por igual, entre todos cargamos con lo bueno y lo malo del TGP.



Celia Calderón. Aguafuerte.

Celia: Lo que a mí me llamó la atención, lo que me hizo ingresar fue la finalidad del TGP consistente en unir el arte al vivir del pueblo. Además, un artista no debe estar produciendo solo; yo lo hice y comprendí que estaba mal. Para mí no fue determinante la presencia en el TGP de personalidades prominentes, aunque reconozco que he aprendido mucho a través de la obra de esas personalidades.

Méndez: Ha habido grupos de artistas que se formaron alrededor de maestros muy respetables que no lograron que sus alumnos se independizaran de ellos. Por el contrario, una de las mayores ventajas del TGP es que los compañeros no ingresaron atraídos por personalidad alguna. No son las personalidades lo que atrae a los jóvenes ni tampoco se cohiben por ellas. Pero los jóvenes saben que en el TGP hay una cierta disciplina de trabajo, considerada por ellos como demasiado rigurosa, por eso dudan y no se deciden a entrar.

Xavier Íñiguez: Las causas que a mi juicio ocasionan que los jóvenes pintores y grabadores egresados de las escuelas de pintura de México no militen dentro del TGP no son tanto los temores infundados de que dentro de la agrupación se les someta a la crítica y autocrítica, limitando así sus ideas individualistas. Las causas van más allá de lo que suponemos. Lo fundamental es la desorientación de estos jóvenes. Todo el arte que tenga como meta servir al pueblo y a la revolución es furiosamente combatido. La campaña para introducir el formalismo es intensa. Esa propaganda encuentra campo propicio entre los jóvenes que desde la escuela no reciben la preparación sólida y necesaria para iniciar una vida profesional consecuenta con nuestro movimiento plástico mexicano, llegando a difundir conceptos absurdos como ese de que el grabado es un arte menor y la pintura un arte mayor. Esta división oculta el intento de alejar a los jóvenes de los centros como el TGP y su tradición de lucha al lado del pueblo. El TGP, que es un baluarte del arte realista, debe hacer una revisión de sus relaciones con los jóvenes y tratar de acercarse a ellos.

Andrea: Los más jóvenes necesitamos sentir la responsabilidad que recae sobre nosotros pues nos corresponderá continuar por el camino correcto.

Íñiguez: Los jóvenes no hemos hecho el suficiente esfuerzo para ponernos a la altura de las necesidades del TGP, actuamos un poco a la cola de los acontecimientos, tenemos pocas inquietudes por los problemas temáticos y formales propios de la época en que vivimos. Nos concretamos a resolver nuestro trabajo dentro de los lineamientos y soluciones que nos dan en las manos y olvidamos que los fundadores del movimiento plástico mexicano contemporáneo pasaron por infinidad de problemas antes de producir una obra trascendente. Las soluciones que adoptaron estaban de acuerdo con las necesidades de la época en que produjeron sus mejores obras. No debemos menospreciar las magníficas enseñanzas, pero debemos evitar aplicarlas mecánicamente a nuestro trabajo.

Beltrán: Hay factores aprisionantes que nos han impedido realizar algunas ideas que hemos tenido en mente, como la de crear un periódico.

Íñiguez: No debemos adoptar una posición conformista y festinar las colaboraciones con el pueblo, sino responder dignamente a las peticiones espontáneas de parte de los organismos y las publicaciones que se interesan por nuestros grabados. Debemos estudiar seriamente este problema y garantizar un contacto organizado con las masas, ya sea con esa publicación periódica a la que se refería Beltrán o por medio de volantes.

Méndez: Tenemos que luchar por romper la prohibición y lanzar nuestros carteles a la calle.

Celia: Se puede afirmar que la obra del TGP no le pertenece al TGP, es del dominio público. Donde menos pensamos ahí van saliendo nuestras cosas, y este es un signo muy importante.

Diez años después del TGP se fundó, en 1947, la Sociedad Mexicana de Grabadores con el propósito de difundir la estampa. En esa década no se habían dado novedades ni en las técnicas ni en las tendencias. Esto se pudo constatar en la exposición de obra gráfica presentada en diciembre de 1948 en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes. En 1954 se instituyó el Salón Nacional de Grabado y en 1955 el Salón de la Plástica Mexicana decidió convocar un concurso anual para esa rama de las artes. En los primeros tres años obtuvie-

ron premios: Carlos Alvarado Lang, Alberto Beltrán, Leopoldo Méndez, Andrea Gómez, Fernando Castro Pacheco, Francisco Moreno Capdevila, Pablo O'Higgins, Arturo García Bustos, Adolfo Mexiac y José Julio Rodríguez.

La mayoría de los grabadores habían militado, por lo menos temporalmente, en algunas de esas asociaciones o en las que a su imagen y semejanza se habían creado en la ciudad de México o en otros puntos del país. Existían también algunos independientes incorregibles como Federico Cantú, José Arellano Fisher, Waldemar Sjolander (litógrafo sueco radicado desde 1947 en México), Guillermo Silva Santamaría (colombiano que en sus muchos años mexicanos supo despertar inquietudes por el grabado coloreado). Aunque se cultivaban amistades personales entre los artistas de los dos agrupamientos, éstos no habían impulsado ni contactos ni intercambios mutuos. La única manera de lograr un balance común fue entrevistarlos por separado con el fin de evaluar el periodo 1948-1958. El resultado fue el siguiente:

Beltrán: En los últimos diez años el grabado se ha desarrollado en México en forma muy acelerada; son muchísimas las personas que se dedican a él en todo el país. Pero este ascenso no se ha dado sólo en la estampa, también el número de pintores ha aumentado en forma considerable, y de esto da cuenta el gran número de galerías de arte que se han venido abriendo en el Distrito Federal y otras ciudades. Dentro de este mayor interés por todo el trabajo artístico, el grabado ha ganado prestigio y medios de divulgación, como son los periódicos, que han llevado nuestro trabajo a todas partes, divulgación que ha encontrado eco gracias al carácter popular que tiene el grabado mexicano, carácter del que participan no sólo los trabajos realizados en el TGP sino la mayor parte de la producción nacional contemporánea. Por lo general el grabado mexicano es accesible, se comprende fácilmente; su lenguaje, sus tecnicismos, no son complicados, su mensaje es claro; con frecuencia se ha preocupado por tomar el pulso del pueblo y ha logrado reflejar algunas de sus aspiraciones. De acuerdo con estos lineamientos generales, la obra del TGP no difiere de la de los miembros de la Sociedad de Grabadores. La diferencia está en que ellos trabajan aislada o individual-

mente y nosotros agrupados, fieles a un camino que nos hemos trazado. Imposible dejar de reconocer la calidad esencialmente popular de una estampa de Feliciano Peña o de Abelardo Ávila.

Mariana: Si el grabado del TGP se ha impuesto en forma franca es porque vastos sectores del pueblo mexicano gustan más de la estampa política que de la estampa descriptiva o costumbrista.

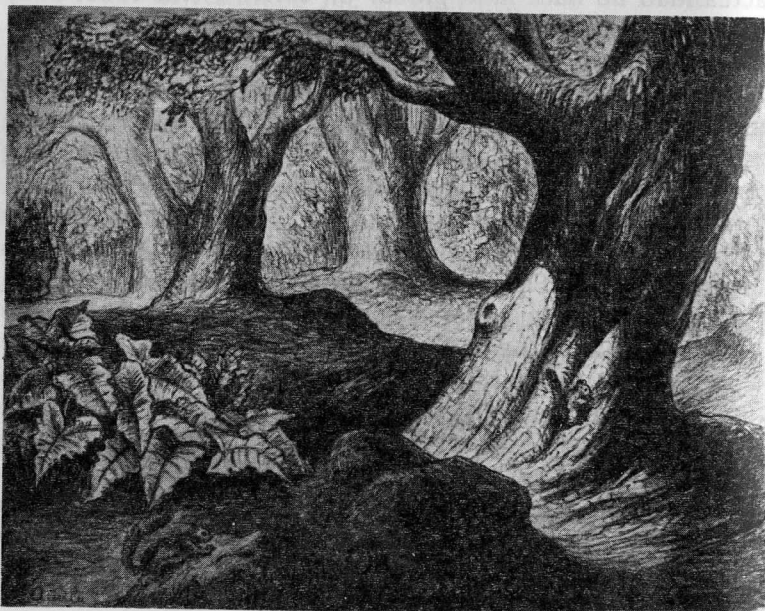
Luis García Robledo: La estampa mexicana no ha abarcado sólo el terreno político o ideológico, dentro del cual se ha desarrollado fundamentalmente el TGP. Un sector importante de artistas ha cultivado la estampa desde un punto de vista de plástica pura, sirviéndose para ello de una temática bucólica o folclórica, y ha impuesto la estampa como una expresión artística definida. Posiblemente este sea el campo más promisorio para el futuro, pues la difusión de las ideas cuenta hoy por hoy con medios de impresión más expeditivos. En la actualidad no hace falta grabar un cartel o una ilustración, basta con hacer un dibujo que puede ser reproducido con todas sus excelencias.

José Arellano Fisher: La crisis en relación con los medios mecánicos no es reciente, hace más de un siglo que ha comenzado, es por eso que muchos artistas se han replegado a lo puramente artístico, a la expresión individual y al tiraje limitado, cultivando con gran cariño tradiciones técnicas que de otro modo se perderían, como son el aguafuerte, la mezzotinta, la punta seca. Felizmente nosotros contamos con verdaderos maestros en la materia, como Carlos Alvarado Lang y Francisco Díaz de León. Pero la corriente más fuerte no es la que ellos marcan sino la que deriva de Posada, de carácter fundamentalmente político y que cultiva casi exclusivamente el linóleo, material que no permite realizar trabajos de gran calidad. El linóleo es barato y se presta a la cantidad, pero su condición inferior ha obligado a quienes lo practican a caer en verdaderos machotes. Ellos han saturado las posibilidades de su medio y han logrado fatigar al espectador.

Carlos Alvarado Lang: Aunque el grabado en linóleo es un derivado de la xilografía, ocurre que la mayoría de los que lo practican desconocen las posibilidades que ofrece porque ig-

noran las soluciones propias del grabado, conformándose casi siempre con el fácil transporte de un dibujo. No hay que olvidar, además, que es más fácil grabar en linóleo que en madera, pues requiere menos oficio, menos técnica. Son muy pocos los que lo han trabajado con la responsabilidad de un Leopoldo Méndez, por ejemplo. No basta hacer un sencillo grabado en linóleo o dibujar una piedra litográfica para llamarse grabador. Un grabador profesional debe antes que nada ser burilista. El grabado es antes que nada incisión, y no hay que olvidar que el material más dúctil y accesible en este sentido es justamente el linóleo. Como medio expedito para hacer una estampa me parece magnífico, pero jamás podrá superar la calidad estética de las maderas o los metales.

Abelardo Ávila: Estamos aburridos de ver tal cantidad de grabados en linóleo, sin calidad estética y sin profesionalismo. Hoy nos parece increíble que ya por 1923 Jean Charlot y



Abelardo Ávila. Litografía.

Fernando Leal hubieran grabado a la manera japonesa, cosa que nunca se podrá comparar con los cortes fríos y constantemente repetidos del linóleo. Creo que es ridículo hablar de florecimiento; desde el punto de vista profesional nuestro panorama es desolador. Hay muchos que se dicen litógrafos y no saben siquiera trabajar bien una piedra. Se les olvida a esos improvisados que el único límite de comunicación del artista es su talento y que está obligado a utilizarlo. No es posible echar por la borda todo lo que se ha conquistado, hay que saber aprovecharlo. Un dibujo, por perfecta que sea su reproducción, nunca podrá sustituir los efectos de los cortes finos y precisos del buril o la navaja. Nosotros no desdeñamos el linóleo, pero cultivamos las técnicas tradicionales porque consideramos que son las únicas que pueden mantener el prestigio del grabador profesional.

Andrea Gómez: Es importante que sepan aquellos que califican de rudimentarios los trabajos del TGP que casi siempre que llevamos exposiciones por la provincia tenemos que comenzar explicando lo más elemental de la técnica de grabar, pues el público que viene a ver nuestras obras casi nunca sabe qué es un grabado, y aun cuando saben cómo se hace gustan más de comentar el contenido que la forma como está realizado.

Íñiguez: En muchos lugares la divulgación del grabado apenas comienza y choca con muchas limitaciones y prejuicios. Claro que el trabajo sistemático que desarrollan los Institutos Regionales de Bellas Artes, auspiciados por el INBA, promete dar frutos excelentes; un primer paso son las monografías publicadas bajo la dirección del maestro Alvarado Lang, con grabados de artistas de Chiapas y de San Luis Potosí. También en Cuernavaca se hizo una monografía, de tiraje muy limitado, sobre la flora y la fauna del estado de Morelos. Si analizamos esos trabajos veremos que mientras los chiapanecos muestran bastante madurez, el ambiente cosmopolita de Cuernavaca hace que las tendencias y simpatías estéticas sean confusas. Es de lugares como San Luis Potosí, de fuerte tradición cultural, de donde más puede esperarse; allí se está gestando un movimiento muy importante, hay un clima propicio, el entusiasmo desbordante ha logrado barrer

con muchos prejuicios y ha hecho que muchos jóvenes de muy humilde posición económica, olvidando el cansancio de un día de trabajo, se queden hasta la medianoche clavados en los talleres grabando o pintando.

Andrea: Ha sido nuestro antiformalismo, nuestra capacidad para abordar francamente una problemática popular lo que nos ha hecho ganar simpatías en amplios sectores del pueblo mexicano y distinciones internacionales.

Beltrán. Pero no en todos los lugares aprecian igualmente nuestra frescura para entrar en contacto con el pueblo. Hay sitios donde el público está acostumbrado a ver el grabado como una manifestación puramente artística, técnicamente refinada; lugares como Francia o Dinamarca, por ejemplo, donde nuestra obra ha sido criticada. Son los sectores con efervescencia social quienes nos acogen con simpatía.

Méndez: A nosotros no nos asusta que nos digan que nos estamos repitiendo porque en todos los tiempos y en todas las culturas las cosas se han repetido muchas veces.

María Luisa: El grabado, tal como lo practicamos nosotros, ha sobrepasado los límites de su función tradicional, hemos buscado otras resonancias para su expresión; esto ha acentuado nuestra personalidad hasta el punto que los grabados de México no se confunden con los de ningún otro país, cosa que no han logrado grupos que cuidan mucho la cosa formal, el refinamiento, los recursos.

Ávila: El único denominador común que le veo a todo el grabado mexicano contemporáneo es que está reñido con el abstraccionismo. A los mexicanos nos gusta el objetivismo: un paisaje, una limosnara, un campesino, una mujer hermosa. Muchos hay que le tienen pánico a la belleza de la mujer o no se deciden a abordar ese eterno paisaje de magueyes y cerros piramidales. En México no sólo hay magueyes, hay pinos y exuberantes paisajes tropicales, hay muchas flores y muchas razas. En México el hombre tiene muchas raíces. Estoy de acuerdo que hagan propaganda quienes crean en ella, pero hay vehículos más apropiados que la estampa: la radio, la televisión, el cine. Si se tratara realmente de popularizar la estampa habría que ilustrar las composiciones de los cantadores que hoy por hoy reparten sus cancioneros tristemente

adornados con unas pésimas fotografías. Tendríamos que hacerlo, pero nos vence la pereza o la falta de voluntad. Si realmente se tratara de popularizar el grabado tendríamos que ilustrar jaculatorias y novenarios.

García Robledo: Se habla de conservar o cultivar las tradiciones, mientras que una de las más importantes, en la que México destacó en forma muy especial, la litografía, se está practicando en forma pobre. Junto con Moreno Capdevila nos hemos propuesto actualizarla en todas sus cualidades. Estamos investigando y esperamos lograrlo. Tampoco es justo decir que la personalidad de nuestra producción sobresale frente a la de otros países. La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado nos obligó a reconocer la pobreza de nuestras técnicas en relación a las de otros países.

Méndez: Las críticas que se nos hacen están llenas, por lo general, de lugares comunes; con todo el dolor de mi corazón las dejo casi siempre de lado porque no me dan ninguna base verdaderamente importante para avanzar, para encontrar



Leopoldo Méndez. Grabado en linóleo.

nuevos caminos. Se dice que no hemos logrado nada nuevo, y hemos sido nosotros, justamente quienes hemos conquistado el mural para la stampa, haciendo grabados especiales que pudieran ser sometidos a la ampliación. También hemos sido nosotros quienes hicimos grabados para ser transportados a las pantallas cinematográficas. En ambos casos hemos actuado con criterio profesional renovador. No sé si habremos logrado mucho, pero en ambos casos la respuesta del público ha sido halagadora. Por cierto que hay factores que nos estancan o nos postergan, pero son de otro tipo, como ciertas condiciones sindicales o de la clase trabajadora que nos han impedido llegar a la masa del pueblo mexicano, como el absurdo decreto que prohibió que se fijaran carteles en las calles sin reglamentación alguna, eliminando así uno de nuestros mejores vehículos de expresión. El gobierno debe pensar en ello y devolvernos ese precioso medio de divulgación de nuestro trabajo, pues se trata de una arbitrariedad indigna de cualquier país civilizado. Por otra parte los intelectuales, hay que reconocerlo, han estimulado al grabado como un fenómeno nuevo en nuestro medio, abriéndole las páginas de sus revistas, libros y periódicos; los suplementos culturales le han dedicado planas enteras al grabado, a su reproducción y a su crítica. Esto ha sido muy útil porque ha estimulado el interés. Pero si comparamos el estado actual de la stampa con el panorama de siglo pasado, tendremos que concluir que hemos perdido mucho terreno. Claro que la aparición del fotograbado cambió el orden de las necesidades. Lo curioso es observar que la aparición de la fotografía no acabó con el grabado sino que modificó su carácter, se volvió más individual y, por lo mismo, más artístico. La fotografía no puede sintetizar, caricaturizar, dar énfasis a determinadas ideas. Esto le corresponde a las artes gráficas, al dibujo y al grabado.

Beltrán: Fue en la factura de material didáctico para el Instituto Indigenista, la Secretaría de Educación, etc., donde obtuvimos experiencias muy concretas. Ahí nos dimos cuenta de que si el alarde técnico no está perfectamente ligado al contenido, entonces se suscitan confusiones. A veces por buscar texturas con la punta triangular de la uñeta hicimos que nuestros ingenuos observadores comentaran que eran caras o ma-

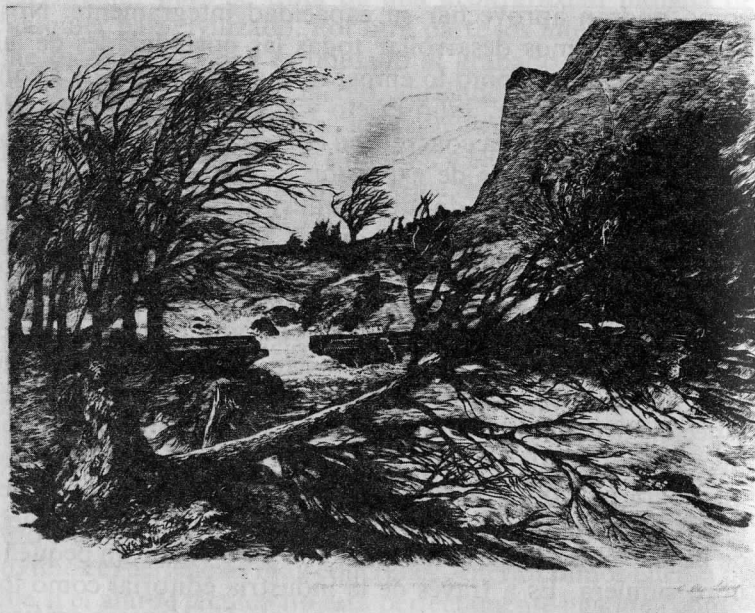
nos cubiertas de espinas. En algunos casos se optó por abandonar el grabado y se hicieron dibujos a línea, pero en otros nos empeñamos en hacer buenos grabados, tan desarrollados técnicamente que no dieran lugar a ninguna confusión.

Méndez: Otro estímulo para nosotros es el trabajo que se realiza en la provincia; estamos pendientes de lo que ahí sucede. Los grabadores de provincia se están desarrollando con extraordinaria rapidez; ya pronto dejarán de ser émulos para convertirse en auténticos maestros. Son ellos quienes comienzan a imponer una buena competencia fraternal.

Beltrán: El TGP ha jugado un papel preponderante, de cuenta, en este desarrollo. Se ha probado que el nuestro es un tipo de organización apropiada para estas prácticas artísticas, no sólo porque ha logrado subsistir a lo largo de dos décadas, sino porque ha crecido con un objetivo. Hay mucha gente que quiere, como nosotros, trabajar sin desperdiciar sus energías, comprenden que la soledad y el individualismo obligan a un proceso mucho más lento y que es con nuestros métodos como podrán aprovechar su capacidad íntegramente. Nosotros quisiéramos desarrollar todas las posibilidades de las artes gráficas, tal como lo empezaron a hacer Díaz de León, Fernández Ledesma, Julio Prieto y Chávez Morado, pero la falta de una demanda concreta en ese sentido hace que predominen otras maneras de expresión.

Ávila: En los países donde la industria del libro no es fuerte, el grabado es débil. Ahora que en México la industria del libro ha comenzado a florecer, suponemos que habrá de tomarse en cuenta a los grabadores para que aporten su arte como ilustradores. México cuenta con una escuela de artes del libro a la que los editores no dan ninguna importancia. Con un poco de cuidado allí podrían prepararse excelentes especialistas. El libro mexicano debe volver a la calidad que tuvo en el siglo XIX, cuando se hicieron ediciones maravillosas que lograron fama internacional. Es tiempo que los editores pidan la colaboración de los artistas, que vigilen esa escuela de bonito nombre, pero incapacitada para editar un pequeño libro siquiera. Es a través de la industria editorial como los grabadores se pondrán en contacto con las técnicas gráficas modernas y hallarán finalidades prácticas para su trabajo.

Alvarado Lang: No deja de ser sintomático el hecho de que desde hace dos años se implantara, tanto en la Escuela Nacional de Artes Plásticas como en la Escuela de Pintura y Escultura, la carrera de grabador, que no existía. Hasta entonces los alumnos tomaban un año de grabado como complemento de sus conocimientos. Por ahora el curso está en su aspecto vocacional, pero para el ciclo profesional vemos ya alumnos que se desarrollarán con auténtico talento. Aunque se habla de crisis, cada vez se está grabando más y creo que las carreras de grabadores nos darán oportunidad de salir de las técnicas rudimentarias, de avanzar desde los materiales más dúctiles o más factibles, que hoy se emplean, a un dominio total de los metales y las maderas. Las técnicas tradicionales serán las guías para un desarrollo muy amplio que ya comienza a operarse, desarrollo que habrá de favorecer no sólo la elevación de la calidad de nuestros libros, sino la intensidad humanista **de nuestras estampas.**



Carlos Alvarado Lang. Punta seca.

Beltrán: Si se analiza a fondo se verá que lo que requiere la industria editorial no es un grabador, sino un artista gráfico. Lo que se pide no son precisamente grabados sino dibujos para ser aplicados a las artes gráficas. Lo que ocurre es que el bajo criterio comercial asfixia casi siempre al artista gráfico.

Mariana: En los últimos años el interés por el grabado ha renacido no sólo en México sino en casi todos los países. Son innumerables las exposiciones importantes dedicadas exclusivamente a la estampa que se realizan en todas partes. Gracias a ello la estampa mexicana ha consolidado su prestigio internacional; se han recibido premios en Suiza, Checoslovaquia, Alemania, Polonia, Unión Soviética, Estados Unidos, China, Japón. Fuera de México se han editado monografías sobre el grabado mexicano.

Beltrán: De las críticas que se nos hacen creo que debemos tomar muy en cuenta las que se refieren al contenido y debemos revisar siempre la relación que nosotros queremos que ese contenido tenga con el país, con la vida del pueblo, si está verdaderamente en relación con ella, si está siguiendo de cerca sus pasos. Como grabadores hemos tratado de estar vinculados a los intereses sociales, por eso hemos estado atentos a las directivas revolucionarias que emanan de diversos sectores. Pero el camino de la Revolución Mexicana es difícil por causas internas e internacionales. Hay muchos momentos de desequilibrio y desasosiego que afectan a los artistas que tratan de ir apuntalando con sus obras los triunfos revolucionarios, aun cuando esos triunfos han parecido más confusos o más remotos. Hay veces en que el artista para no dejarse abatir, en actitud defensiva, se detiene en temas del pasado. Entre el escapismo y la persistencia en temas agrarios, tal como se habían visto por los años treinta, muchos hemos preferido esto último. Pero ha llegado el momento de salir y ver lo que está sucediendo. La revolución tiene hoy una cara muy distinta a la de hace 20 años. Ya hemos comenzado y prueba de ello es el apoyo que hemos dado con nuestra obra a todos los últimos movimientos populares. El no tomar suficiente contacto con la vida obliga a la repetición. En los últimos años la ciudad de México y todo el país ha sufrido transformaciones tremendas; pero nosotros los artistas todavía no

nos hemos referido a esos fenómenos, no los hemos reflejado. Es indudable que sentimos retraso en nuestra obra, nos urge enriquecer nuestros materiales. La observación de los nuevos problemas devendrá en frutos, nos dará nuevas formas de expresión. Si hay frescura en el observador el lenguaje del artista será más rico.

En noviembre de 1958 solicité una entrevista colectiva con los miembros de la Sociedad Mexicana de Grabadores. En un salón de la Escuela Nacional de las Artes del Libro se reunieron: Angelina Beloff, Pedro Castelar, Vita Castro, Manuel Echauri, Amador Lugo, Feliciano Peña, José Julio Rodríguez, Alberto de Trinidad Solís y Paulina Trejo. Antes de iniciar la conversación pusieron en mis manos un ejemplar de los estatutos en vigencia desde 1953. Ahí se expresaba que la SMG era “una agrupación de grabadores profesionales, sin distinción de ideologías, cuyas finalidades esenciales son: estimular la obra de sus socios y hacer más amplia la difusión del grabado”. Además de subrayar que “sus miembros gozarán de plena libertad para expresar sus ideas y tendencias artísticas”, se imponía como obligación a sus asociados “velar por la ética, decoro y honestidad profesionales”. También me entregaron una colección de catálogos de las exposiciones presentadas por la SMG, entre las que destacaban la de la Asociación Mexicana de Periodistas (30 participantes, 1948); la del Centro de Estudios Morelenses, en Cuernavaca (50 participantes, 1951); la de la Universidad de Sinaloa (61 participantes, 1952), la del Ateneo de Ciencias y Artes de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (23 participantes, 1954); la del Seminario de Cultura Mexicana en San Luis Potosí (18 participantes, 1953); la del Palacio Municipal de Campeche (18 participantes, 1954); la de la Dirección General de Bellas Artes de Mérida, Yucatán (18 participantes, 1954); la de la Galería de Artes Plásticas de la ciudad de México (21 participantes, 1956). La más completa e importante había sido la realizada en 1951 en el Castillo de Chapultepec bajo el título de *Dos siglos de grabado en México*, en la que figuraron obras de 137 artistas de la estampa, de los siglos XVIII, XIX y XX.

Me mostraron los 15 números del boletín *Estampa*, que la SMG había publicado desde noviembre de 1951 hasta diciem-

bre de 1956, donde se habían exaltado valiosas tradiciones nacionales y se habían divulgado valores universales de primer orden. Me hicieron conocer otra publicación: la revista *Artes del Libro*, redactada y compuesta por maestros y alumnos de la escuela del mismo nombre. Su primer número había aparecido durante el tercer trimestre de 1956. Los maestros eran: Feliciano Peña, profesor de Dibujo Ornamental; José Julio Rodríguez, profesor de Grabado; Amador Lugo, profesor de Historia del Arte; Manuel Echauri, profesor de Ediciones; Pedro Castelar, profesor de Litografía. Con el esfuerzo de algunos de ellos y de otros artistas, la ENAL había editado el álbum *La ciudad de México* con 21 estampas sobre el tema, realizadas por 13 grabadores.

La primera cuestión que se abordó en la entrevista fue la convivencia de los miembros de la SMG con militantes de otras agrupaciones de artistas:



Pedro Castelar. Aguatinta.

Jose Julio Rodríguez: Para aclarar las cosas de una vez para siempre bastará recordar un hecho: cuando tuvimos que designar un representante en la Primera Bienal Interamericana, para defender nuestros intereses como entidad y como individuos, elegimos a Leopoldo Méndez, cuya militancia principal en el TGP es de sobra conocida. Le depositamos nuestra confianza con absoluto sentido fraternal. Esto basta para borrar cualquier acusación sobre actitudes discriminatorias o encastillamientos en torres de marfil.

Manuel Echauri: No podemos negar una fraternización que existe de hecho; casi todos nosotros tenemos amistad con los miembros del TGP y yo en lo particular me siento orgulloso de poder decir que tengo amistad con muchos de ellos, a quienes estimo enormemente y a los que reconozco un gran valor como artistas grabadores. Sería ridículo que negáramos como grupo lo que reconocemos individualmente. Nosotros no tenemos nada en contra del TGP, al contrario, nos parece que es un grupo de gente que trabaja, que se estimula mutuamente.

Pedro Castelar: La mayoría de ellos ha estudiado grabado en la Escuela de las Artes del Libro, donde tuvieron por maestros a miembros de la SMG; baste mencionar a Fanny Rabel, Luis y Alberto Beltrán, Mariana Yampolsky, Adolfo Mexiac, Celia Calderón.

Echauri: Claro que existen diferencias entre el TGP y la SMG. En primer lugar, muchos de los miembros del TGP son esencialmente artistas grabadores, mientras que nosotros somos pintores que grabamos; nosotros no trabajamos en equipo como ellos suelen hacerlo; nuestros trabajos no persiguen nunca determinados propósitos de propaganda; entre nosotros cada quien dice su mensaje a su manera, sin consultas previas.

Rodríguez: También cabe señalar diferencias en los materiales que usamos habitualmente; los del TGP trabajan litografía y linóleo, en tanto que nosotros usamos, además, la madera de pie y de hilo, el plástico y los diversos procedimientos en metales, como buril, aguafuerte, aguainta, mezzotinta.

Alberto de Trinidad Solís: Esa diferencia obedece a los fines que persigue cada grupo. La obra eminentemente publicitaria

del TGP lo obliga a valerse de procedimientos más fáciles; mientras que nuestras preocupaciones, básicamente artísticas, nos llevan a cultivar las técnicas tradicionales.

Rodríguez: El TGP tiene una temática preferente, sus miembros están homogeneizados en el amor por una temática de tipo o de proposición social; mientras que nosotros no tenemos preferencia alguna, cada uno escoge sus temas con absoluta libertad. Si yo ingresara al TGP tendría que abandonar mis preferencias de tipo poético y romántico, tal como le ocurrió a artistas como Mariano Paredes que transitoriamente estuvieron ahí.

Amador Lugo: Pese a nuestras diferencias, o justamente por ellas, nunca hemos rehuido las discusiones, tomando en cuenta que por sobre los roces que pudieran surgir, existe un denominador común que nos une y que es esa voluntad de beneficiar la cultura y el arte de México.

Se habló de la vida y problemas de la SMG:

Feliciano Peña: La SMG fue fundada en 1947 sin más recursos que la obra y el entusiasmo de sus socios. Dentro de sus diversas maneras de expresarse, los que integran este grupo de grabadores tienen dos cosas en común: la honradez profesional y su arraigado cariño por el grabado.

Lugo: Todo se ha hecho con el sacrificio de un grupo que no tiene mucho dinero.

Peña: La idea de formar la SMG nació por el hecho de estar muchos de nosotros reunidos ya como maestros de la ENAL; disponíamos de talleres y prensas y poseíamos ideas más o menos afines y un interés muy vivo por conservar, dentro de nuestras posibilidades, las excelencias técnicas del grabado tradicional.

Echauri: Pese a que hemos trabajado muy cerca uno del otro, hemos conservado nuestras peculiaridades; no hemos sufrido notorias influencias unos de otros; nuestras exposiciones tienen variedad, denuncian el carácter incipiente o la personalidad de cada uno, y esa es una de las cualidades de nuestra labor, porque en México se van imponiendo muchas influencias, y a nosotros nos satisface constatar que vamos siguiendo un camino propio. También hemos cultivado notoriamente el respeto por lo que hace cada quien; no practicamos

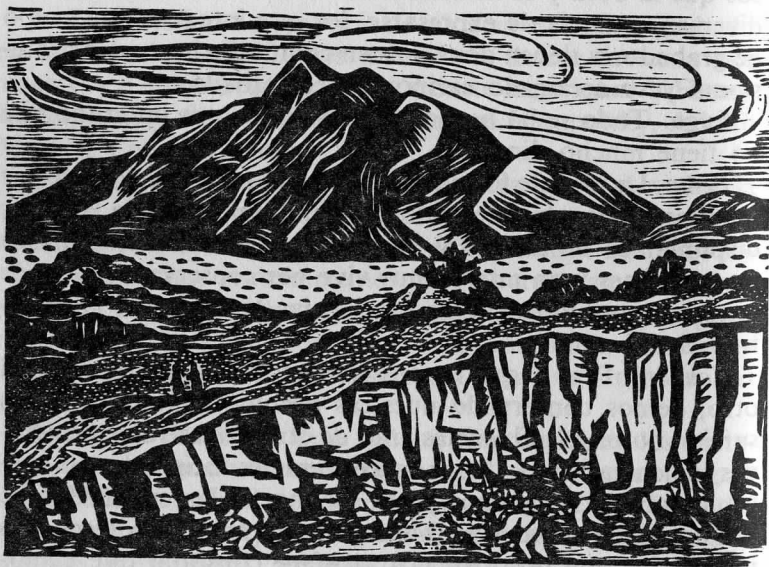
la crítica ni la autocrítica como sistema; nosotros somos un poquito refractarios a los sistemas; tratamos de conservar una gran independencia, y eso no afecta nuestra unidad, al contrario, la experiencia nos ha enseñado que nuestra unidad es mayor, en tanto respetamos más las individualidades.

Vita Castro: Entre nosotros cada quien hace su trabajo de todo a todo.

Angelina Beloff: Numeramos las estampas y destruimos las planchas; sólo los que graban en madera y linóleo las conservan.

Rodríguez: No está por demás señalar que los únicos subsidios o estímulos oficiales que ha recibido la SMG han sido unas cantidades insignificantes para sacar el boletín *Estampa*. No quiero decir con esto que una precaria situación económica nos estanque, pues considero que el estancamiento deriva del fuero interno de cada artista, pero sí es un factor determinante para la marcha de la entidad.

Se habló de las inquietudes estéticas de la SMG:



Manuel Echaurren. Xilografía.

Peña: Nosotros no hemos encontrado nada especial; la época contemporánea no introdujo grandes variantes en las técnicas tradicionales.

Vita: Nuestras búsquedas novedosas han consistido en tratar de superarnos siempre.

Echaurren: Hemos hecho experiencias de color, logrando impresiones de varios colores con una sola plancha, cosa que usualmente se logra con varias planchas; por ese camino obtuvimos efectos sorprendentes en la estampación con metales.

Rodríguez: Nosotros hemos tratado de no estancarnos, y para ello hemos cuidado de no encastillarnos en una sola técnica ni en el respeto estático hacia una tradición que se ha dado en llamar Escuela Mexicana. Una escuela no puede perdurar más de diez años; insistir en su perduración es estancarse. Si por escuela se entiende el cultivo de una determinada modalidad o estilo, tal cosa puede concebirse en el siglo XVI, porque todo el siglo era tolerante hacia esa escuela; pero en el siglo XX eso no puede ocurrir; no es posible que la orientación iniciada en 1922 perdure después de tres décadas. En México el postulado mayor que debe regir, y que rige realmente, es el anhelo por ideales nuevos; nosotros no podemos estancarnos en ideales ya cristalizados.

Peña: El interesante conjunto de estampas expuesto en la Bial Interamericana sí vino a delatar nuestro estancamiento. Las excelentes muestras venidas de afuera deben inquietarnos y hacernos reconocer la justedad de algunas críticas. Mientras los artistas estemos muy contentos, muy conformes con lo que hacemos, nada se podrá cambiar; de nada servirá estar hablando de la ausencia de búsqueda si no sentimos la necesidad espontánea de buscar. Pero no hay que olvidarse de que los artistas de afuera disponen de talleres magníficos, mientras que a nosotros nos falta muchas veces lo más elemental. La manipulación de un grabado es compleja, delicada, y los elementos de que se dispone tienen mucha importancia para el resultado.

Se habló de la difusión del grabado:

Peña: En México, afortunadamente, va siendo más conocida y apreciada la estampa; se han publicado libros y monografías y el público, por medio de numerosas exhibiciones, se

ha ido familiarizando con las distintas características de los procedimientos.

Solís: Aunque nuestra obra se concreta más a la cosa artística que a la doctrinaria, nuestras exposiciones, tanto en la capital como en los estados, han tenido mucho éxito. No sólo hemos tenido muchos visitantes, también hemos vendido.

Rodríguez: También hemos realizado ventas en el extranjero, en Estados Unidos y en Suiza, por ejemplo.

Peña: En México han surgido coleccionistas, algunos tan destacados como el doctor Alvar Carrillo Gil y el ingeniero Marte R. Gómez.

Rodríguez: Los tiros que hacemos no se agotan, esto quiere decir que la demanda no es muy grande. De un tiro de veinte ejemplares se venden cinco o diez estampas; esto significa para nosotros un éxito enorme. Claro que nuestros precios son distintos a los del TGP, ellos hacen tiros numerosos, de 100 o más ejemplares, y dan las copias muy baratas. Nuestros precios oscilan entre 50 y 200 pesos.



José Julio Rodríguez. Xilografía.

Echauri: Esto no quiere decir que a nosotros nos anime un propósito de venta; nuestro trabajo se hace al margen de ese interés. Claro que si vendemos estamos felices porque podemos comprar materiales. Como no estamos dedicados única y exclusivamente al grabado, sino que fundamentalmente somos pintores que grabamos, el grabado lo hacemos como complemento, aunque con tanto interés como la pintura. Por cierto que los trabajos de algunos de nosotros tienen mucha demanda, como los de Angelina Beloff, los de José Julio Rodríguez, los de Ángel Zamarripa.

Se habló del grabado como ilustración:

Peña: Con todos sus viejos o viejísimos procedimientos, el grabado sigue siendo un medio magnífico para ilustrar libros.

Echauri: El que se lleva las palmas como ilustrador en la SMG es José Julio Rodríguez.

Rodríguez: Ilustré para la Secretaría de Educación Pública, para el Instituto de Antropología e Historia, y actualmente lo hago para la colección de obras de la Reforma que está editando el licenciado Jorge Denegri. He ilustrado libros de poemas y para la revista *América*. También Moreno Capdevila ha ilustrado mucho para la SEP y para la Imprenta Universitaria. Alvarado Lang, Abelardo Avila, Díaz de León, Fernández Ledesma, Solís, Feliciano Peña han ilustrado, y Angelina Beloff ha hecho trabajos notables para editoriales francesas primero y luego en la SEP.

Solís: La reproducción mecánica ha ido desplazando poco a poco al grabado en las tareas de ilustración; hoy por hoy se emplea mucho más el dibujo.

Echauri: Aunque reconozcamos las bondades de las nuevas técnicas para la ilustración, sabemos que las técnicas tradicionales tienen un sabor, una calidad insustituible que hasta el momento no ha sido superada.

Lugo: El factor económico hace que las editoriales dejen de lado las razones artísticas; pero a medida que la calidad de nuestros impresos evolucione, los editores tendrán que recurrir a la utilización de las técnicas tradicionales.

Peña: Tal como está la industria del libro en México, podría aprovechar más el trabajo del grabador; pero las empresas editoras no se dan cuenta de que sus productos ganarían en calidad utilizando al grabador.

Rodríguez: Ese descuido en la calidad hace que nuestra Escuela de las Artes del Libro carezca de recursos suficientes; no posee el instrumental básico; desde su fundación ha estado pidiendo una máquina cortadora, una cosedora y una tipográfica, y lo único que ha conseguido han sido dos prensas modestas, una cosedora de alambre y una guillotina.

Lugo: Una escuela tan importante como es, o debiera ser, la de las Artes del Libro, tendría que gozar de la atención de todas las dependencias oficiales, porque a la larga van a necesitar de ella, así como de los encuadernadores, tipógrafos, grabadores y directores de edición que ahí se forman.

Echauri: Los muchachos que de ella salen perfectamente capacitados, se encuentran con la sordera o la ignorancia de las casas editoras.

Castelar: Si la escuela ha subsistido se debe al cariño con que muchos hemos trabajado en ella.

Rodríguez: Observando con sentido realista el problema, podríamos decir que el gobierno se ha visto obligado a sostener una nómina de empleados que, al estar protegidos por el Estatuto Jurídico, no tiene fuerza para cesar; pero el factor fundamental no es ese sino una especie de liga afectiva, de sistema moral que une a maestros y discípulos; eso es lo que ha sostenido a esta escuela precaria, esta escuela fantasma como la han llamado.

Se habló de la ausencia de obras abstraccionistas en la estampa mexicana:

Echauri: Resulta sugestivo recordar que el arte abstracto floreció como una reacción de los artistas europeos en contra del hitlerismo. Cuando Hitler ocupó Francia decretó que el arte abstracto era decadente y, en consecuencia, lo prohibió. Yo no soy partidario del arte abstracto, pero comprendo que esos pueblos que fueron sojuzgados, a la hora de sentirse libres hicieran justamente lo que el dictador había ordenado no hacer; creo que esa es la causa del reflorecimiento del arte abstracto. El artista no puede ser esclavo de una voz, no puede decirsele: "Haz arte de este carácter", porque la sustancia del artista es su libertad. Si a mí me dicen: "Tienes que marchar por aquí", francamente, prefiero quedarme quieto. Y no soy partidario del arte abstracto porque para mí es una

forma un poquito rara de eludir problemas reales del arte; aunque a veces logra aciertos que es necesario reconocer, como debemos reconocer que es una escuela que ha dado artistas de significación a quienes, por más que se quiera, no se puede negar. Si los artistas mexicanos somos realistas no es por consignas sino por sensibilidad. Resulta risible que nos digan: "Ustedes tienen que ser realistas." ¿Para qué se le dice a la gente lo que de hecho es por naturaleza? En México el artista no puede ser excesivamente subjetivo porque la objetividad es parte de su idiosincrasia.

Rodríguez: Los pueblos jóvenes tienen un arte niño, ajeno a las abstracciones que son el fruto de una evolución muy larga. México tiene un arte muy joven todavía. Es natural que el abstraccionismo florezca en Europa entre pueblos muy evolucionados.

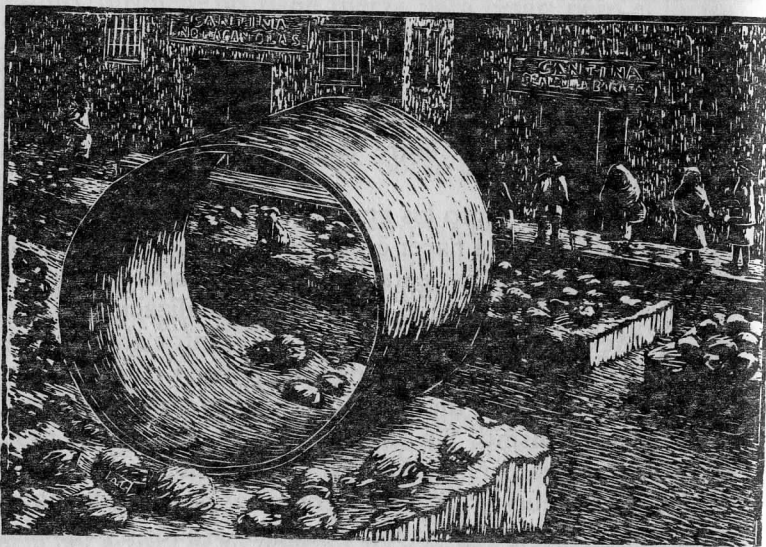
Beloff: Cuando yo vivía en París lo que más inquietaba a los pintores era el desarrollo de la fotografía. La reacción contra el arte realista surgió justamente por una especie de miedo a imitar o no imitar. El problema esencial no era la abstracción sino el rechazo a todo lo fotográfico. Cuando estuve en Europa hace cinco años encontré que el desarrollo del arte abstracto no era predominante; mucho menor por cierto a lo que Estados Unidos y la América del Sur nos demostraron en la Bienal Interamericana. En Europa conviven muchas escuelas y entre ellas la abstracta no es la predominante.

Lugo: En México tanto los grabadores como los pintores y los escultores tienden a hacer cosas de tipo personal, en tanto que en otros países, consciente o inconscientemente, se tiende a la imitación; es posible que eso facilite la realización de una obra. En México hay, sí, alguno que otro pintor abstracto, y hubiera podido ocurrir que queriendo aparecer como muy al día y causar sensación, muchos otros se hubieran dedicado a hacer abstraccionismo. Sin embargo lo que ha privado es el respeto a la propia personalidad. A los artistas mexicanos no les gusta ser Braques, Picassos o Leonardos de segunda mano porque eso no tiene ninguna importancia. Grande o pequeña, tratamos de dar nuestra aportación personal, nuestro descubrimiento sincero y honrado.

Solís: Otra razón fundamental es que en México los grandes maestros no han sido abstractos; la escuela que hemos recibido es la realista, estamos influidos por ella, la hemos asimilado y queremos continuarla.

Paulina Trejo: Pero el realismo en México no sólo se origina en el pasado inmediato; nuestra mejor tradición plástica es realista; nuestros antepasados amaron las líneas expresivas, el colorido brillante, el relato de costumbres y de acontecimientos; hay quienes reconocemos esa herencia y queremos cultivarla; es la médula de nuestra sensibilidad.

Para cerrar 1962 los de la SMG presentaron en la Galería Mexicana de Arte una buena selección con obra de 22 de sus miembros. Hubo grabados en linóleo, puntas secas, litografías en blanco y negro y a color, aguatinas monocromas y policromas, metales en relieve, maderas de pie y al hilo, algún barniz suave, algún camafeo en madera. Pero los impulsos de renovación eran tan débiles, tan lentos que casi no se percibían. Esa exposición evidenció que los grabadores de la SMG no sentían necesidad de actualizarse.



Amador Lugo. Grabado en linóleo.

En 1960, por discrepancias políticas con el resto de los integrantes, se separaron del TGP: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Adolfo Mexiac, Alberto Beltrán, Mariana Yampolsky e Iker Larrauri. A partir de entonces se inició un declive del que la prestigiada institución nunca habría de recuperarse.

Para 1961 Alberto Beltrán se había alejado del TGP, del que fuera leal animador; se había alejado del Instituto Nacional Indigenista, a cuyas ediciones diera como ilustrador un carácter muy propio; se había alejado de algunos importantes periódicos donde sus colaboraciones gráficas estuvieron marcadas por una orientación nacionalista. Entre el 5 de febrero y el 25 de julio de ese año realizó un viaje por Perú, Bolivia y Ecuador. Comenzó por Perú por haberse comprometido a ilustrar un libro de Víctor von Hagen sobre los incas con dibujos de tipo documental. Con anterioridad, y del mismo autor, Beltrán había ilustrado *The Sun Kingdom of the Aztecs*; *Maya, Land of the Turkey and the Deer* y *World of the Maya*, editados los dos primeros por The World Publishing Company y el tercero por The New American Library. Por el primero Beltrán había obtenido un premio en Estados Unidos. En Ecuador se encontró con Galo Galecio, el grabador que en los años cuarenta había pertenecido al TGP, y ya de regreso en México comentó:

Está trabajando en color con gran inquietud, investigando en nuevos caminos, pero con una serie de problemas derivados de un ambiente hostil. Desgraciadamente por aquellos países piensan que el grabado es un arte menor y no recibe estímulos de ninguna especie. En el museo de Quito hay una sección pequeñita para las artes menores y allí está puesto el grabado.

Las actividades de Alberto Beltrán se concentraban por entonces en la Escuela Libre de Arte y Publicidad de la que había sido alumno y a la que había vuelto como maestro. Al preguntarle por qué estaba ligado tan estrechamente a una escuela donde se enseñaba dibujo comercial, contestó:

Yo he tenido siempre la sensación de que mi trabajo es más de artesanía que de arte creativo. Además, el arte comercial es

una de las aplicaciones del dibujo que permite hallar trabajo con mayor facilidad. Yo no he estado muy satisfecho de hacer este tipo de trabajo, ha sido una necesidad para mí el hacerlo y he tratado de apartarme dentro de este camino hacia lo que yo llamaría más bien el artista gráfico, que es el que maneja los medios de reproducción, y he tratado dentro de eso de realizar una labor creativa. En la ELAP hemos insistido los maestros en que no debe establecerse una diferencia rígida entre el arte comercial y el no comercial. Una forma en la que no se puede precisar ese límite es el cartel, principalmente como se practica en Europa.

Otro miembro del TGP, Francisco Mora, viajó en 1960 al África negra. En representación de la Academia Mexicana de la Educación le tocó asistir a una Conferencia Internacional de Educadores que se efectuó en Conakry, capital de Guinea, bajo los auspicios de la Federación Internacional de Sindicatos de Educadores. Mora llevó un lote de 184 grabados (incluidos carteles, hojas volantes y periódicos de "calaveras") con el que se realizó por primera vez en el África negra una exposición de arte mexicano. El material fue obsequiado a la Federación de Educadores del África negra y circuló como exposición itinerante por los centros afiliados a ella.

A principios de 1965, quienes integraban el TGP dispusieron en asamblea plenaria que una comisión especial presentara un proyecto de programa que incluyera un plan de trabajo y otro de reorganización. La comisión quedó integrada por Ignacio Aguirre, Antonio Pujol, Ángel Bracho, Ramón Sosamontes, Francisco Mora y Luis Arenal. Esa comisión presentó su proyecto el 25 de febrero de 1965. En él se pronunciaba por una modernización que permitiera "un ritmo de trabajo acorde con los adelantos económicos, sociales y técnicos de la época y de nuestro país" para hacer posible el cumplimiento del programa. En su dictamen la comisión señalaba que en los últimos años el trabajo del TGP se había desviado de sus finalidades:

El TGP se ha alejado del pueblo. Es imperativo reemprender la marcha por el camino que señala con precisión nuestra Declaración de Principios. Esto quiere decir que fundamentalmente

la obra de los miembros del TGP debe ser dirigida hacia los grandes núcleos de población, tanto por su contenido como por la más amplia profusión de su tiraje. Debido al atraso técnico del TGP, la calidad de su trabajo ha disminuido sensiblemente. Para elevar esa calidad debemos recurrir a la técnica moderna que permite la incorporación del color, la reducción, la amplificación, etc., elementos que aseguran una superior presentación de la obra. Debemos propiciar que esta obra, realizada ya en el plano de actualización técnica necesaria, tenga un carácter didáctico que penetre con absoluta claridad en la mente del pueblo.

En otro párrafo del dictamen se expresaba:

Hemos concluido también que se hace necesario modificar la estructura del órgano representativo del TGP para que su funcionamiento sea tan dinámico como las condiciones actuales lo requieren. Precisa aclararse también que la labor del TGP no debe ser confundida con la de ningún partido político y que, por lo mismo, tampoco podemos ser instrumento de cualquiera de ellos. Esta confusión nos acarrearía desunión, distraería nuestro trabajo y desvirtuaría indudablemente nuestra primordial finalidad.

El plan inmediato de trabajo propuesto por la comisión consistía en la traducción plástica de la Constitución General de la República, con énfasis en los postulados que en materia agraria expresa la Constitución. Se aceptó una nueva forma de estructura interna. Se creó un Consejo Ejecutivo integrado por un coordinador general y los responsables de cuatro comisiones: Administración, Trabajo, Finanzas y Archivo, Fototeca y Exposiciones. El 5 de marzo de 1965 se efectuaron las elecciones del consejo directivo, que quedó integrado por Luis Arenal (coordinador general), Francisco Luna, Ramón Sosamontes y Adolfo Quinteros (comisión administrativa), Ángel Bracho, Elizabeth Catlett, Norberto Martínez, Jesús Gutiérrez M. y Francisco Mora (comisión de trabajo), Mercedes Quevedo, Octavio Bajonero y Sarah Jiménez (comisión de finanzas), Jorge Ramírez, Alberto Rovira, Arturo García Bustos y Xavier Guerrero (comisión de archivo, fototeca y exposiciones).



Arturo García Bustos. Grabado en linóleo.

Tras el plan de renovación algunos componentes de la nueva directiva se movilizaban para ubicar al TGP en terrenos mucho más cercanos al poder público de los que nunca antes había pisado. Esto provocó que en septiembre de 1965 Xavier Guerrero, Francisco Mora, Octavio Bajonero, Elizabeth Catlett, José Luis Franco, Mercedes Quevedo, Norberto Martínez, Celia Calderón, María Luisa Martín y Alberto Rovira divulgaran una carta abierta dirigida a toda la comunidad del TGP.

Queridos compañeros: Ninguno de los firmantes de esta carta ha renunciado ni de palabra ni por escrito al TGP, muy por el contrario, hemos decidido permanecer en él muy activos y más alertas que nunca para evitar que su desenvolvimiento se vea obstaculizado por maniobras divisionistas basadas en falsas acusaciones, con el evidente propósito de coartar la libertad de expresión a la mayoría de sus miembros y someter nuestra institución a los particulares intereses de un grupo que pretende destruir las raíces de una sostenida labor artística democrática.

Con pena nos vemos obligados a censurar públicamente a Luis Arenal, Adolfo Quinteros, Francisco Luna, Ángel Bracho y Jorge Ramírez, todos ellos miembros del consejo directivo del TGP, porque han actuado ilegalmente en repetidas ocasiones, contrariando nuestros estatutos, que establecen como regla fundamental de nuestras actividades la democracia interna y la efectiva independencia en nuestra actuación.

Sin que la asamblea general, máxima autoridad del TGP, lo aprobara, esos miembros del consejo dispusieron a su arbitrio:

1. Ofrecer, en nombre de todo el TGP, un homenaje al licenciado Adolfo López Mateos (quien había concluido su periodo como Presidente de la República en 1964 y acababa de ser nombrado coordinador de los Juegos Olímpicos a celebrarse en México en 1968).

2. Pedirle al licenciado López Mateos la cantidad de 500 000 pesos, comprometiendo al TGP a producir un tipo de estampa muy diferente al que propone su Declaración de Principios.

3. Divulgar por la prensa la noticia de la renuncia de siete compañeros que no habían renunciado ni en asamblea alguna se había planteado su expulsión.

Como ustedes bien lo saben, el TGP se fundó con el propósito de poner la producción de estampas al servicio del pueblo, con todo el estímulo y las posibilidades de desarrollo que esto implica. Fundado en los años de la lucha antifascista, el TGP pudo y supo cumplir su cometido durante los difíciles años de la segunda Guerra Mundial y en los primeros de la posguerra, cuando dejó testimonio de las luchas democráticas del pueblo mexicano en incontables carteles y hojas volantes. Sus aportes a las campañas mundiales en favor de la paz le valieron ser premiado internacionalmente. Atento a los problemas populares, apoyó con su voz gráfica la huelga minera de Cloete y Nueva Rosita.

Después el TGP conoció un periodo de contracción revolucionaria. Algunos miembros se refugiaron en intereses individuales, otros empezaron a hacer grabados acordes con las necesidades de las galerías comerciales de arte. La participación en las luchas democráticas y populares fue quedando como una aureola del pasado, que encubría los servicios cada vez más frecuentes y más amplios que se iban prestando a los gobiernos instituidos. Un grupo importante se negó a dar su apoyo a las huelgas obreras y a los presos políticos resultantes de ellas. Acuerdos generales, como el de ayudar al pueblo en su lucha contra la carestía de la vida, no se cumplen, pues no faltan quienes se encarguen de minar el estímulo revolucionario.

El oportunismo de algunos derivó hacia la división del TGP. Gravemente debilitado y combatido por quienes pretendían oficializar sus servicios, el TGP logra sostenerse, aunque la cantidad y calidad de su producción decaen visiblemente. El precio inmediato para la superación de tantas dificultades era el abandono de su inicial determinación revolucionaria. Quienes insistieron en expresar las luchas justas de los campesinos y los obreros se vieron combatidos, y obstaculizadas la producción y divulgación de sus obras. Cundió la desmoralización y se desvirtuó el trabajo colectivo de crítica y autocrítica, sustento de la justa elocuencia en la gráfica y de la calidad artística.

A fines de 1964, quienes habían permanecido en el TGP, estimulados por la presencia de un grupo de jóvenes, decidieron renovar métodos administrativos para salir del estancamiento y alcanzar una anhelada superación. Se decidió entonces organizar un consejo directivo, cuyo coordinador general

tendría la función medular de mover voluntades y sumar esfuerzos. Razones sociales, humanas y artísticas, tanto de orden interno como nacionales, hacían presumir la posibilidad de alcanzar esa meta. Luis Arenal, miembro fundador del TGP, después de larguísima años de alejamiento, se presentó como el coordinador altruista y solidario que todos deseaban. Pero he aquí que desde el momento mismo en que se hizo cargo de su puesto no sólo trató de agudizar los serios problemas existentes en el TGP, sino que dispuso utilizar un prestigio colectivo para su beneficio personal y el de quienes se asociaran con él en una empresa que nada tiene de popular y menos aún de revolucionaria.

Las tareas a las que debió abocarse el consejo directivo con toda urgencia son:

1. Restituir, ordenar y actualizar el archivo del TGP, que actualmente se encuentra en manos de un miembro fundador cuyo gran prestigio no le da derecho a detentar un bien colectivo. (Ese miembro era Leopoldo Méndez.)

2. Con devoción humanista, el TGP debe atender con su labor los más profundos y ciertos intereses populares.

3. Debe vigilar que se supere toda estrechez sectaria en la consideración tanto de los problemas específicos del arte como de los problemas sociales.

4. Debe procurar la efectiva evolución de la forma y los medios gráficos.

5. La colaboración del TGP con las múltiples labores positivas del gobierno no debe condicionar su visión de las luchas populares.

6. Debe vigilar la independencia económica del TGP, para respaldar la efectiva libertad de expresión.

Si estos puntos se cumplen, el TGP podrá actualizar su Declaración de Principios y hacer un arte gráfico de calidad, que el pueblo acepte y estimule porque lo entiende y lo necesita; se superarán las esterilizantes luchas intestinas y los miembros más antiguos podrán, unidos, renovar sus energías artísticas y ayudar a formar una nueva generación de grabadores conscientemente revolucionarios.

El TGP no puede quedar en las manos egoístas de quienes no saben mirar más allá de sus oscuras y mezquinas ambiciones. La asamblea general, máxima autoridad de nuestro taller, debe analizar con rigor la presente situación y establecer un programa para el porvenir inmediato.

La gráfica al servicio del pueblo es una conquista del arte realista mexicano y su elocuencia no puede ser acallada por ningún oportunista.

Seguros de que coincidiremos en una asamblea general de importancia histórica, reiteramos nuestras más sentidas esperanzas de larga vida democrática para el Taller de Gráfica Popular.



Fernando Leal. Xilografía.

La carta abierta no pudo detener el ocaso. El tiempo del TGP había finiquitado. De ahí en adelante sólo sobreviviría como membrete. En 1967 una docena de sobrevivientes se atrevió a celebrar los 30 años de su fundación con una exposición en una de las salas del Museo de Arte Moderno de Chapultepec, justamente en una temporada en que se habían visto magníficas exposiciones de estampas japonesas, alemanas, polacas, checas. El resumen del TGP parecía realizado para apresurar su naufragio, su decurso se presentaba modificado y se mostraba el triste presente como pasado. La historia no era repetible únicamente porque los personajes habían cambiado, sino también, y muy fundamentalmente, porque los estímulos exteriores habían variado de manera profunda. El TGP había nacido cuando el frente popular antifascista había sido una realidad nacional e internacional, y la obra ahí producida resonó en México y en todos aquellos lugares que social, política e intelectualmente estaban preparados para recibir el sentido concreto de sus obras. Ese sentido era militante y por lo mismo perecedero, aunque el talento de algunos grabadores haya superado esta limitación intrínseca.

Aquel primer periodo se significó por una temática internacionalista y una forma que tomó mucho de la gráfica de fines del siglo XVIII y principios del XIX, tanto de América como de Europa. La posguerra y el fracaso del nazifascismo otorgaron preeminencia a los factores antiimperialistas, que en México se desarrollaron con una carga nacionalista consonante con el desarrollo de ciertos sectores sociales. Sobreviene después en el TGP el periodo que se puede ubicar como gobiernista, oficialista o burocrático, cuando la mayor parte de su producción se encaminó a ilustrar los planes oficiales en la educación, en la organización sindical, en la política exterior. Las esferas más o menos oficiales, pero siempre oficialistas, fueron un cauce rígido o estrecho que los miembros del TGP no supieron ampliar o flexibilizar. El descuido de este aspecto fue creando internamente grupos con distinto signo político que chocaron en forma negativa y se produjo la dispersión, dispersión cuyos actores no se preocuparon por analizarla de manera coherente, pero que se explica por sí misma.

El gran tono crítico surgido desde su fundación durante el

gobierno de Cárdenas, se mantuvo en los años de la segunda Guerra Mundial, el desarrollo del macartismo, la guerra de Corea y la guerra fría. En los años de ascenso artístico, de eficacia visual, de participación pública efectiva, de resonancia internacional, la lucha ideológica en el TGP se libró entre lombardistas y comunistas, con muchos puntos coincidentes en la arena internacional y muy escasos en el acontecer político interno. Fue por razones de política nacional (y por la concreta relación del TGP con los gobiernos y las agrupaciones obreras más o menos dependientes) que se produjeron defecciones, renunciaciones, dispersiones. Surgido en la etapa progresista de Cárdenas, el posterior fortalecimiento de una burguesía antipopular y proimperialista, más la influencia de las organizaciones obreras mediatizadas, le fue quitando piso al TGP. Periodos hubo en que algunos miembros del TGP se empeñaron en suponer ilusamente el resurgimiento de un nacionalismo cardenista, como aconteció durante el gobierno de Adolfo López Mateos. Por lo demás, las luchas intestinas eran reflejo de la desfuncionalización del tipo de estampas practicado por el TGP. Para atender los nuevos intereses populares hacía falta otro tipo de gráfica, y esto se constató durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz con el formidable eco multitudinario para la tarea dibujística de Rius y de quienes, como él, continuaron con vivacidad la tradición sarcástica, crítica e independiente de José Guadalupe Posada.

Muy importante hubiera resultado, a 30 años de distancia, haber contado con obras la historia verdadera del TGP: cómo surgió la cartelera, cuándo conoció su culminación y cuáles fueron las causas de su decadencia; qué intereses hubo en la ilustración del pasado nacional, con qué sentido se hizo, hasta qué punto lo gregario fue culpa de un método o de una circunstancia social; por qué se aferró el grupo más talentoso a formas ya probadas y agotadas en muchos sentidos, en vez de entrar a competir con los ricos elementos de la gráfica mercantilizada y seriada. Una exposición analítica, profundamente crítica y autocrítica, hubiera sido en 1967 de gran utilidad justamente para quienes pretendían continuar con un TGP que vivía de glorias pasadas y moría de mediocridades presentes. El hecho de que algunos hubieran cambiado el linóleo

por la madera para nada significaba síntoma de renovación. También escaseaba la honestidad, pues de los 12 miembros enlistados en 1967 varios habían abandonado hacía mucho la práctica del grabado, como Luis Arenal y Antonio Pujol. Después de esa exposición la decadencia se prolongó hasta el presente de una manera tan angustiante como cualquier terca agonía.

En sus dos primeras décadas, la claridad como propósito, como máximo anhelo, hizo que muchas veces el TGP alcanzara el eco popular al que había aspirado desde su fundación. La resonancia de su producción fue disminuyendo en proporción directa a la burocratización de su repertorio. No era posible que las demandas gráficas claras, legibles, vigorosas por la paz, las reivindicaciones obreras, la alfabetización, la elemental justicia para el expoliado campesino mexicano, o el repudio al imperialismo, el nazifascismo, el oscurantismo clerical, y la denuncia de la explotación oligárquica, obtuvieran los mismos ecos y provocaran los mismos efectos que la exaltación de candidatos a la presidencia de la República. No era lo mismo estimular con argumentos gráficos convincentes la lucha de clases, que tratar de anular esa lucha simbolizando una idílica cuan falsa convivencia armoniosa entre clases antagónicas, las cuales no sólo no convivían en la realidad, sino que se confrontaban en el enfrentamiento cada vez más tajante entre explotados y exploradores. Muestra de un arte burocrático que anula en el símbolo la lucha de clases en vez de estimularla, era el cartel realizado por Pablo O'Higgins y Alberto Beltrán en 1948 para celebrar el décimo aniversario de la expropiación petrolera. El cartel se había producido con motivo de la reunión en México del Primer Congreso de Trabajadores Petroleros Latinoamericanos, convocado por el Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana y la Confederación de Trabajadores de la América Latina, y representaba a un obrero que abraza con gesto heroico la bandera nacional, teniendo como fondo los exaltados perfiles de los presidentes Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. El letrero complementario decía: "La unidad nacional como condición indispensable para lograr la independencia económica de los pueblos de la América Lati-

na.” La articulación gobiernista de la imagen y del lema era evidente. La unidad nacional concebida como una alianza entre el obrero y la burguesía burocrática.

Las concesiones ideológicas del TGP alcanzaron cumbres de oportunismo en un cartel hecho en 1958, en pleno periodo represivo. En él aparecía, abajo de un busto del presidente Adolfo Ruiz Cortines, muy favorecido por el retratista, la siguiente leyenda: “Mantener intangible el derecho de huelga.” Los artistas del TGP podrían haber alegado que el cartel



Ignacio Aguirre. Grabado en linóleo.

le fue encargado por la CTM, pero el público podría haberles replicado que entre la ilustración burocrática y la imagen popular-revolucionaria se extiende el amplio margen de una concepción independiente, no demagógica y auténticamente funcional.

Cuando Leopoldo Méndez falleció el 8 de febrero de 1969 y Celia Calderón se suicidó el 9 de octubre de ese mismo año en la aula donde impartía clases de pintura en la ENAP, la polémica entre los grabadores mexicanos se había apagado. Quedaba como ejemplo una cualidad común a quienes se agruparon en el TGP y en la SMG: el antimerchantilismo. En los años treinta y cuarenta el mercado artístico en México había tenido un creciente desarrollo, acorde con el proceso capitalista que vivía el país. La demanda de la obra de arte se hacía cada vez más a través de los comerciantes. Se había iniciado la especulación con la producción artística. Particularmente el TGP se definió contra la artificial limitación del múltiple, lograda gracias a la destrucción o clausura de la placa de metal, piedra, madera o linóleo. Ellos estaban por la obtención de tantas copias como lo permitiera la plancha.

En 1977, en el Palacio de Bellas Artes, se celebraron con una exposición los 40 años de la fundación del TGP, con 180 estampas de técnicas diversas y para nada novedosas, realizadas por 78 artistas. Se dio la impresión que lo más significativo del TGP había sido sumar personalidades. No se delinearón tendencias, etapas o contradicciones; no se hizo distinción entre miembros, ex miembros, disidentes, renunciantes o huéspedes. Por momentos aquello parecía una fantasmagórica danza macabra, pues muertos y vivos, aves de paso y miembros activos se sucedían sin más razón de ser que el establecimiento de una lista numerosa. En la producción más reciente el aparato crítico desactivado había sido sustituido por retratos de conocidos personajes radicales. La cabeza de Lucio Cabañas, por ejemplo, no tenía complemento alguno que expresara las razones que lo llevaron a luchar en la sierra de Guerrero y a ser liquidado por las fuerzas del ejército mexicano.

La memoria del TGP quedó lastrada y desvirtuada por una falsa continuidad.



EAT-MO06492

Raquel Tibol hace un recuento histórico de algunas figuras esenciales de la gráfica en México. Desde Linati de Prevost, introductor de la litografía en nuestro país, Orozco, Posada, Méndez, Beltrán, Zalce, entre otros, hasta los valores más recientes que han incursionado en espacios renovadores, así como autores extranjeros que influyeron en el desarrollo de este arte, desfilan por estas páginas para mostrarnos la importancia que tiene dicha actividad en nuestro entorno social.

Con espíritu crítico, la autora nos descubre la trascendencia de la gráfica mexicana transcribiendo, en unos casos, las palabras de los propios artistas y, en otros, analizando su vida y obra para orientar tanto a espectadores como a productores de artes en lo referente a los hitos fundamentales de la creación y a diversos problemas de carácter ideológico.

Siguiendo de cerca la evolución de este arte, Raquel Tibol llega hasta el momento en el que la gráfica sufre una revitalización, gracias al cuestionamiento que se hicieron ciertos artistas acerca del carácter y la función del grabado y a la incursión del mismo en terrenos híbridos. Al quebrantar sus propios límites teóricos y funcionales, esta nueva alternativa da pie a lo que la autora llama neográfica.

Raquel Tibol (argentina, naturalizada mexicana desde 1961), periodista cultural e investigadora, ha participado en importantes revistas y suplementos culturales. Ha dirigido exposiciones y ha sido jurado de infinidad de salones de pintura, grabado, fotografía y dibujo. Es autora de varios libros sobre artes visuales.

FORO
2000