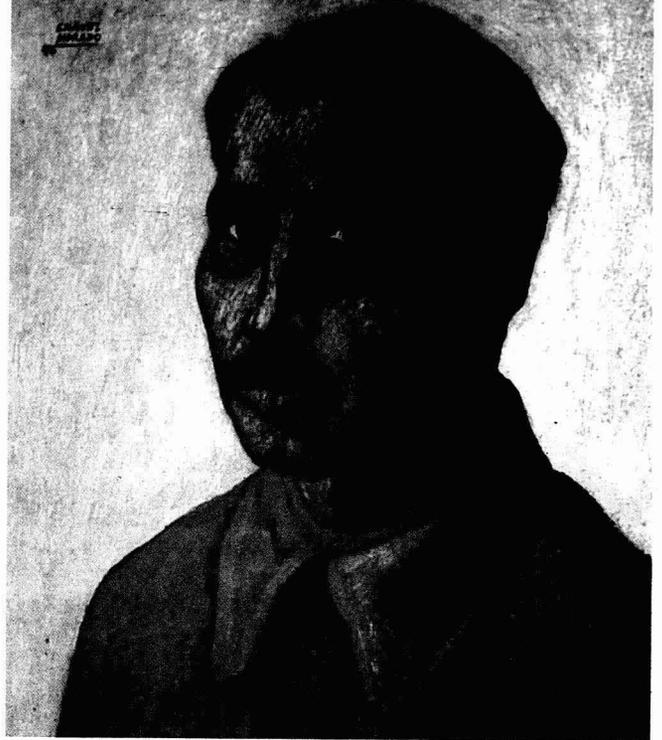
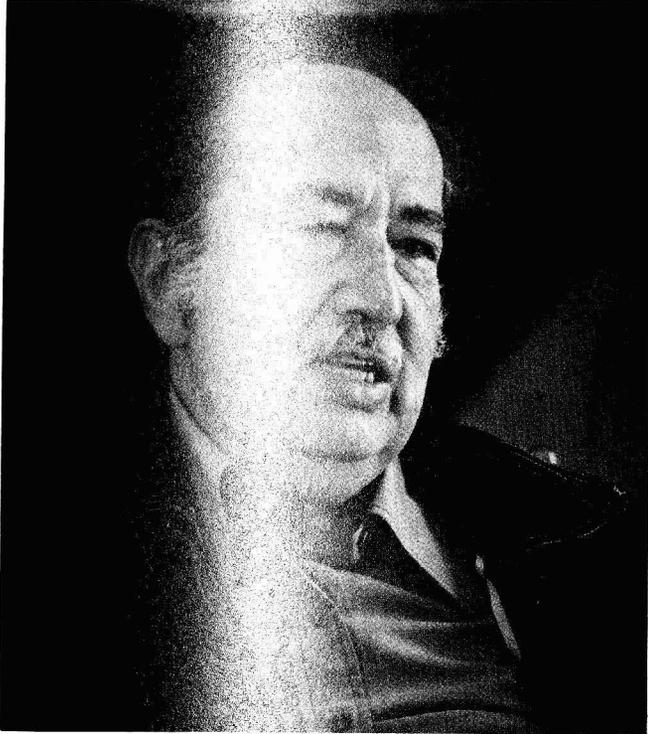


# Del Carnaval al dolor

CRÓNICA DE LA ESTÉTICA  
DE JOSÉ CHÁVEZ MORADO

Por Sealtiel Alatraste



*Autorretrato, 1943. Óleo/tela 55 x 43 cm*

*La presente Crónica está tomada de una charla que sostuve, a fines del mes de julio, con José Chávez Morado, en su estudio de la ciudad de Guanajuato.*

**L**a Alhóndiga de Granaditas es un edificio imponente: alto, grueso, altivo. Todavía hoy, cuando uno se acerca, se pueden ver los ganchos de los que pendieron las jaulas en que las cabezas de Hidalgo, Allende y Aldama, fueron encerradas; todavía hoy, al verlo, uno evoca el anhelo y la decisión de este pueblo por liberarse. Si algún símbolo le cabe a las luchas populares de la Independencia, es la Alhóndiga de Granaditas. De allí, seguramente, deriva su fuerza, por eso, tal vez, el antiguo granero de la ciudad, fue elegido para albergar uno de los primeros y mejores museos de

*cultura popular del país, además de tres murales espléndidos del maestro Chávez Morado.*

Yo llegué aquí ya jubilado, en el 66. Un día me llamaron del gobierno del Lic. Manuel Moreno y me invitaron a ser Director del Museo de la Alhóndiga. El edificio, como se sabe, había sido penitenciaría y yo le tenía un afecto especial. Ya desde la época de Torres Landa había trabajado en él, y en el 55 había pintado un mural. Se me había encargado entonces que supervisara la regeneración del edificio: lavarlo, pintarlo, electrificarlo, cambiarle el pavimento usando unas placas viejas, en fin, y como le digo, me fui encariñando. Así que acepté la invitación, dejé de pintar, y me fui a trabajar allí por diez años. Me encontré con que sólo había una

colección de arte popular que había iniciado Daniel Rubín de la Borbolla, pero lo demás estaba todo sucio. Como el edificio, aparte de museo era un recinto cívico, ceremonial, la tarea que emprendía era muy especial. La gente venía a él y casi por fuerza le gustaba, sentían que iban como a un templo, un templo cívico, lo que hacía que la comisión que me encomendaron fuera muy comprometida. Como le digo, yo ya había dejado mi mano allí, ya tenía hechos los murales, y lo que se llama el recinto de los héroes. Empecé con la sala prehispánica, a base de una importante colección de arqueología que mi esposa y yo habíamos formado durante varios años, después salimos a los caminos a encontrarnos con el verdadero museo. Olga Costa, mi esposa, tiene mucho cariño y sensibilidad para esto y me



*La Abolición de la Esclavitud por Don Miguel Hidalgo y Costilla, 1955 (detalle)*

ayudó mucho; nos dábamos cuenta que armar el museo no era cosa de importar objetos, había que encontrarlos alrededor nuestro, vivos. Tuvimos que recurrir a la propia comunidad, a las donaciones, y a todo lo que pudimos. Fue una labor muy bonita y me apoyé en mis amigos, algunos de ellos por desgracia muertos ya como el ingeniero Tiburcio Anderson. Yo he sido criticado por historiadores y por arqueólogos muy sectarios, de los que se dicen ortodoxos, porque hice un museo interdisciplinario y según ellos esto no se debe hacer. Es una cosa increíble y verdaderamente desastrosa. Los museos no pueden tener una visión completa del fenómeno del que se ocupan, ni siquiera el de Bellas Artes, fíjese. Acabo de decirles que Bellas Artes es como una flor en la mano, no tiene raíz, no tiene origen histórico, no sabe uno de dónde procede. Con la arqueología debería de pasar al revés, lo que importa es la flor en la tierra, los pétalos y la raíz, aunque a algunos lo que les importa son las razones documentales, las razones muertas, y todo lo que es belleza no solamente lo ignoran, sino que

lo odian. De modo que ven una pieza hermosa, y la numeran, dicen horizonte tal, cultura tal, y se la llevan inmediatamente al archivo. Si hubiera sido por esa clase de arqueólogos, no se hubiera hecho el Museo de Antropología de la ciudad de México, como se hizo, porque ellos pensaban en un gran almacén de piezas para poderlas estudiar a solas. Yo rompí con eso, le dí al museo de la Alhóndiga otro carácter, lo hice vivo. Es un museo regional, realmente de los museos regionales más importantes del país, y lo dejé con esa contaminación, digamos estética, que me propuse desde un principio, porque yo tenía que presentar de una manera bella cada objeto, para no tenerle que poner una cédula explicativa al lado. Esa fue mi acción en la Alhóndiga: la verdad y la belleza.

Me lo elogiaron mucho. Tengo por ahí cartas de arqueólogos italianos, alemanes, europeos, y de otras naciones, en que me felicitan por mi labor en el museo de la Alhóndiga, pero apenas me salí yo, desmontaron todo aquello e hicieron un despliegue de erudición didacticista pero

pedestre: usted no puede dar tres pasos sin tener que leerse un documento enorme. A mí me parece ridículo lo que han hecho. Yo creo que se han echado para atrás y para justificarse, ahora están, según me dicen, revisando las instalaciones de la Alhóndiga. Pero mire, esto no es ninguna sorpresa, yo creo que así está el país entero.

*Recorrer las salas del museo de la Alhóndiga, es hacerlo por la sensibilidad del pueblo mexicano. En cada recinto, a una hora, se sabe que cada objeto (desde las excelentes pinturas del retratista Hermenegildo Bustos, hasta las velas escamadas o la colección de ex-votos) es un vivo expositor de la fuerza popular enraizada en el arte. Formar, ordenar, dar vida a todas esas piezas, se debe a un artista cuya fuerza pictórica, cuyo vigor en la imagen también nacen de la injundia del arte popular.*

Yo siempre he vivido y he sentido la base de una cultura popular en mí. En mi infancia, en mi adolescencia, e incluso todavía cuando pasé a vivir en la ciudad de México, me formé en el espíritu del pueblo. La ciudad de México era entonces una gran provincia, todavía vendían chichicuilotitos en la calle, y daban pregones. Yo creo que entre los pintores de mi generación yo soy de los que tienen más arraigo popular. Proviengo de la canción romántica, de los danzones, de todo lo que es la vida del pueblo de mi época, aún de los juguetes. Todas esas cosas son para mí, simplemente parte de mi origen. Pero aunque están perdidas en lo externo, no tengo nostalgia. Es muy importante no tener nostalgia, no ser uno un nostálgico, porque los valores populares cambian pero existen de todos modos; aún ahora con el plástico, he visto, por ejemplo, unas bolsas de mujer, preciosas, hechas con éste, que tienen un sabroso toque popular. Al pueblo le pueden dar cualquier material que con él sigue creando. Esa fuerza creativa fue también para mí el origen de mi pintura. No ha sido un acto de rescate deliberado como lo podría hacer un sociólogo, un etnólogo, sino que todo esto ha estado siempre en las venas de mi ser.

*Hay un cuadro que Chávez Morado pintó en 1974 llamado "Pajarero". En él, de una jaula que emula los palacios orientales, se escapan aves de colores. Si uno aguja la mirada se da cuenta que la jaula, más que*

*pájaros, encierra una fuente cromática. Pareciera que el pajarero que la carga —rudo, moreno, aindiado, de mirada soñadora— no se dá cuenta que su cargamento es en realidad un arcoiris del que, en forma de pajaritos, se escapa el verde, el morado, el violeta, el blanco, y el anaranjado. La pintura bien podría ser una metáfora del pintor; una cifra del lugar de dónde, en su paleta, crea los colores: la tradición y las costumbres populares. Están, además, los cuadros con escenas pintorescas, escenas comunes en la vida de los pueblos mexicanos: el hombre cargando el torito de los cohetes; los enmascarados del carnaval; los personajes de pastorelas; los cargadores de agua; los globeros. Cuadros que evocan a Goya; a Brueghel, a Valle Inclán. En ellos la vida popular adquiere un carácter tétrico y burlón; la fiesta y el carnaval se confunden con el duelo, con el dolor; se enredan con las sombras y surge una verdadera pintura negra, de la que Chávez Morado, sin duda, es el mejor exponente mexicano.*



*Día de muertos, 1943. Óleo/masonite 60 x 44 cm*

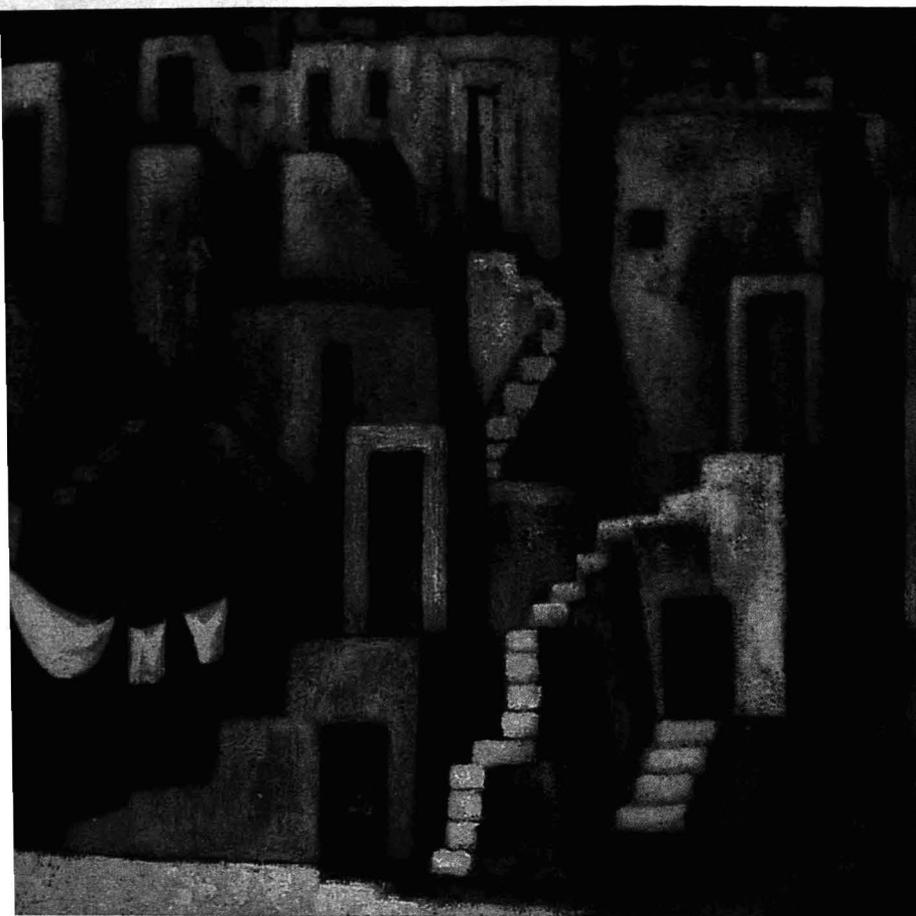
## *De alguna manera, aquello que ví en la pintura negra lo había visto ya aquí en México*

Cuando llegué yo a la pintura era casi obligado para los estudiantes de San Carlos, de donde fui solamente visitante nocturno, dibujar y pintar dentro de esa forma que el tiempo había sacado de su relación con la arqueología: esas figuras redondas de Diego, pesadas, muy escultóricas, muy estáticas. Yo tuve otra experiencia cuando fui a España en el 36, durante la Guerra Civil, y aprendí a ver otras cosas. Aquella era muy mala época para ver museos; el Museo del Prado, por ejemplo, estaba vacío, y la que hice por él, es una de las más impresionantes giras que he hecho por un museo, porque pasábamos y nos decían "aquí estaba un Tiziano, aquí un Velázquez". Y uno iba imaginándose la pintura aquella sin siquiera verla. Es como para películas de Buñuel, ¿verdad? Pero lo que ví de todas maneras me impresionó mucho. También en ese viaje fui a Francia y pude ver unos Goyas y algunos Laumiers; también vi a Brueghel y Bosch. Toda esa línea la sentí muy mía. ¿Por qué dejar atrás una herencia que nos viene de muy viejo y que se incrustó en nuestras vidas desde la Colonia? Esa pintura negra, esa pintura de Goya que también tiene ese otro elemento popular de las figuras que están en Brueghel, al cual admiro mucho, entró en mí. Los críticos no se han dado cuenta de eso, incluso algunos piensan que nosotros —Zalce, O'Higgins, Méndez, mi generación entera— somos la copia al

carbón de los primeros muralistas, pero se equivocan porque somos muy distintos. De alguna manera, aquello que ví en la pintura negra lo había visto ya aquí en México. Recuerdo, cuando era yo un adolescente, antes de que me fuera a los 15 años a vivir a los Estados Unidos, que mi padre me mandaba al taller de un pintor de brocha gorda, llamado don Doroteo Quintana, que nos enseñaba a dibujar según las láminas francesas que venían en unos libros que él tenía. A mí me aburría mucho, pero lo que no me aburría era cuando el día de Todos los Santos, es decir el día de Muertos, nos llevaba a la iglesia de Silao, y a base de armazones de madera forrados de tela, se armaba una especie de catafalco, lleno de calaveras, gusanos, y letreros en latín. Debo señalar en relación a esto, que yo no soy católico, pero que tuve una educación católica. En mi infancia en las iglesias se aprendía casi todo, hasta devoción erótica tenía uno allí. Los viernes primero de cada mes, en un pueblo pequeño como Silao, eran padres: el altar dorado, el incienso, el fuego fatuo, las muchachas tan lindas que iban a

comulgar, la música del órgano, y eso lo educa a uno, desde todos los puntos de vista, estéticamente también. Ahí se encontraba uno con la cultura, con la magia, con la religión, con la superstición, con la Biblia, con los catafalcos llenos de calaveras, y de todo eso está llena la pintura negra. ¿No le parece? Pero por favor no me tomen como católico; no quedó en mí nada de cristiano, es la verdad, porque la educación que daban los curas no era cristiana, era mocha; pero sí, culturalmente, me quedaron muchas cosas.

*Al lado de esta pintura negra, representativa, está la otra, la histórica, en la que se ve y se nota el transcurrir de los sucesos nacionales; en la que los movimientos sociales toman vigencia. En un guash de 1945, significativamente llamado 1910, un par de damas —elegantes, catrinas, ataviadas a la moda porfirista— van caminando de espaldas por un campo solitario. A su lado —abrupto, violento feroz— surge una penca de maguay destrozando el suelo. Ambos, la*



Escalerillas, 1973. Óleo/tela 120 x 100 cm.

*pareja y el maguey, parecen ser ajenos; ambos, sin embargo se acechan, como si entre los dos hubiera un rompimiento y al mismo tiempo una disimulada liga; como si el siglo XIX, representado por las mujeres, se aferrara a continuar todavía en el XX, sin importarle los cambios y la violencia.*

Yo creo que el siglo XIX ya no alienta, pero a mí sí, en la infancia y en la adolescencia me alentó. Ya le digo, en la ciudad de México del mil novecientos treintaytantos cuando yo llegué, las costumbres del siglo XIX todavía tenían cierta vigencia, aún a pesar de todo lo que había pasado. Todavía existían muchas cosas, en los bailes, por ejemplo, uno no podía ir a sacar a una chica a bailar así como así, tenía que ser presentado uno antes a su familia. Todo aquello era muy siglo XIX. Ahora que yo creo que hubo un rompimiento muy curioso, cuando llegó la moda que se llamó "de las pelonas", y las mujeres empezaron a pintarse la boca como Lupe Vélez con boquita de corazoncito y todas esas cosas. Ese fue un síntoma, yo creo que de los primeros del rompimiento con el XIX, y claro, la Revolución hizo también lo suyo, trajo una serie de cambios tremendos: los revolucionarios se llevaban a las

muchachas a caballo; los muchachos de buenas familias recibían al General Obregón, al menos en mi pueblo así fue, como si el General Obregón fuera el abuelo, pero el abuelo con espuelas, muy peligroso. El XIX era una tela que se estaba rompiendo, y que se llevó un tipo de paz que no volvió. A nosotros, a mi familia, la Revolución nos violentó; mi padre perdió lo poco que había hecho que era una pequeña tienda de abarrotes, pues como estábamos callejón de por medio con el cuartel, imagínese, todos los ejércitos revolucionarios se llevaban todo lo que había en la tienda. De modo que tuvimos pobreza y hambre. Recuerdo que en el año de 1915, en el campo la gente se moría porque no tenía qué comer, porque no se podía sembrar. ¿Cómo se iba a sembrar si había batallas? Hubo grandes enfermedades y epidemias, mi madre murió en una de ellas, había gente tan desesperada por el hambre que se comía lo que encontraba, hasta cortezas de árbol. Yo me acuerdo que había unas cosas deliciosas que se llamaban condonches, eran unas gorditas a las que les metían maíz y salvado, es decir la corteza del trigo. La Revolución no nos permitía a nosotros bendecirla porque nos estaba golpeando muy duro. Mi infancia me la pasé

escondido en la casa, de vez en cuando veía por la ventana que pasaban las caballerías, pero yo no tenía, sería mentiroso si lo dijera, admiración por la Revolución en ese momento, al contrario, lo que tenía era un temor muy grande. Mi admiración, la valoración si usted quiere, vino después. Fue tal vez cuando me fui a Estados Unidos y tuve contacto con gente casi exclusivamente trabajadora. Yo ya dibujaba entonces, aún desde antes, hacía magníficas copias porque a eso me dedicaba. Pero allá en los Estados Unidos, fue cuando sentí la necesidad de ponerme a dibujar por mi gusto, de hacer cosas que no fueran simplemente copiadas. Muchos me vieron dibujar y mis dibujos les gustaron, y una de las consecuencias de que les gustaran, fue que una profesora me recomendó que fuera a estudiar a una escuela de Los Angeles, la National Art School. Eso ya se ha dicho, lo he dicho yo, y aparece en algún libro, pero francamente no me dejó nada. Fíjese, yo vivía en el campo, ahí estaba muy a gusto; tendría entre 17 y 18 años, pero como era un muchacho débil,

*Ahí se encontraba  
con la magia, con  
con la supers*



1910, 1945. 64 x 49 cm

pues nunca he sido muy fornido, no era apto para los trabajos del campo, y por eso tuve que regresarme a Los Angeles. Allí trabajaba durante el día y después, en la noche, iba a la escuela de arte. Había un salón para el estudio del desnudo con un hemiciclo al estilo de la Academia Francesa; pero yo era muy tímido, me quedaba hasta atrás y casi no veía a los modelos. Por cierto que esa forma de estudio resultaba entonces muy ridícula, porque en el Hollywood de aquellos años el desnudo estaba de moda, con toda la fama de las vampiresas y todas las actrices fatales que habían pasado por la pantalla, pero aún con esa fama los modelos que teníamos, hombres y mujeres, tenían un taparrabito. Pero eso es otra cosa, yo no pude aguantar la escuela ni aún porque según ellos me daban la clase gratis; le digo que según ellos porque yo me quedaba al terminar la clase a barrer el salón, y eso ya era mucho porque me iba a dormir tarde y me tenía que levantar temprano en la mañana para ir a mi trabajo. Renuncié a los dos meses casi sin haber aprendido nada. Claro que seguí

*mo con la cultura,  
con la religión,  
erstición*



El Globo Triste, 1974. Acrílico 101 x 82 cm



dibujando por mi cuenta y me favoreció la demanda de algunos compañeros, braseros como yo, que me pedían retratos de ellos para mandárselos a su familia, decían que les gustaban más que las fotografías, yo creo que porque yo los retocaba, hasta hubo un tuerto al que le puse los dos ojos, fíjese usted. Por aquellos retratos me pagaban un dólar y medio que en aquella época era una fortuna. Era la época del crac. Yo pasé del 25 al 31 en los Estados Unidos, y siento ahora, aquí en México más la crisis, será porque allá los mexicanos todo el tiempo estábamos en crisis. Ahora hablan de que a los ilegales los tienen como secuestrados los granjeros, y que los hacen vivir en sotabones o en tiendas mugrientas, pero eso no es nuevo, los que hemos vivido allá lo hemos padecido desde hace mucho, no siempre, pues yo recuerdo que había algunos lugares en donde podíamos encontrar un cierto bienestar, sobre todo

en las ciudades donde la población mexicana se había juntado en algún barrio; los nuevos íbamos allí a comer y a encontrar un cuartito más o menos limpio, pero a algunos sitios llegaba uno y le decían "ahí tienes y confórmate", y se ponía uno a vivir en unos jacalones tremendos, entre costales y ratas y todo. Yo creo que nosotros, los mexicanos, les hemos hecho un imperio a los Estados Unidos, les hemos construido su país realmente y lo que están haciendo con la expulsión y la persecución de ilegales es un acto de ingratitud. El trabajo que los mexicanos hemos hecho allá, los americanos nunca lo han querido hacer.

Todos esos años marcaron no solamente mi pintura, sino que marcaron toda mi vida. Yo me fui hecho un catrincillo de pueblo, y volví hecho un hombre. Un encuentro que influyó mucho en mí en ese entonces, y que fue muy curioso, sucedió en una de esas veces que andaba



*Personajes de pastorelas*, 1959. Óleo/teja 117 x 151 cm

la frescura en el color, pero por lo demás, no me identifico con él.

*En la Alhóndiga de Granaditas hay dos murales que se centran en la figura de Hidalgo. En el primero, del año 1955, se representa la liberación de los esclavos. En él, la amplitud, el espacio, es el principal protagonista. En cierto sentido, este espacio simboliza la abolición de la esclavitud que Chávez Morado retrató. Pero, también, el espacio parece caer directamente sobre la figura de Don Miguel Hidalgo y Costilla: la escalera que sube, la que baja, coinciden en él; todas las figuras lo miran; el movimiento arremolinado tiene también la paz en el caudillo. Es un Hidalgo que recuerda al de Orozco, pero que, ahora, con un grupo —agónico, esperpéntico, azulado de azul— de esclavos en los brazos, deja asomar la ternura en la mirada, y la compasión en la mano derecha que, libre, duda entre decidirse por la venganza o dar*

buscando en donde vivir.

Alguien, no recuerdo quien, me mandó con una señora que daba hospedaje, que resultó ser la mujer de Ricardo Flores Magón. No fue en Los Angeles, me la encontré en un pueblo que se llama San Dimas. Se veía que esa mujer había sido muy hermosa y muy activa; tenía un hijo de su primer marido y una biblioteca regular. Cuando vio que yo me interesaba en la lectura, que yo entendía ciertas cosas, se empezó a interesarse en mí. Yo noté que tenía la intención de hacerme saber algo, su vida con don Ricardo, y ahí, debajo de unas tarimas donde tenía escondidos otros libros, me sacó un libro de Bakunin y ejemplares de "Regeneración". Ese fue mi primer contacto con ideas revolucionarias. Fue para mí muy importante, pues de tanto haber viajado se me había caído la costra esta, ni siquiera de mocho, sino de asistente a la iglesia, y lo que me enseñó esa mujer fue muy valioso, me marcó, como le dije.

Otro encuentro importante de ese tiempo fue el que tuve con Orozco, aunque a él no lo conocí personalmente y ni siquiera lo vi pintar. Lo que pasó fue que un día una joven chicana (entonces no se les llamaba así) me llevó a conocer Pomona College dentro de la Universidad de Los Angeles. Entramos al comedor, vimos los andamios, y que alguien estaba pintando allí un gran mural. A mí me causó un desconcierto enorme, no puedo decir que lo que vi

## *En mi infancia en las iglesias se aprendía casi todo, hasta devoción erótica tenía uno allí*

entonces lo aprecié, o que lo admiré, así como ahora lo admiro, sino que nunca había visto algo tan vigoroso, ni en mis libros, ni en ninguna estampa, ni en los museos de Los Angeles que yo había visitado. Me impactó muy fuertemente. Preguntamos quién estaba pintando aquél mural; era domingo y no estaba más que el cuidador; Orozco seguramente no había trabajado porque sus trabajadores no iban los domingos; el cuidador nos dijo que el pintor era un hombre manco que se apellidaba Orozco. Le repito que no lo vi a él, ni lo vi pintar pero que me impresionó mucho. Después fue cuando lo entendí pero en ese momento solamente sentí como si me hubieran pegado en un ojo. Yo creo que de todos los pintores el que más me ha influido es Orozco, bueno, decir influencia es mucho, ojalá, porque Orozco es grandioso, tenía el diablo por dentro, ¿verdad? Por eso me gusta más que Diego, de éste admiro la sabiduría técnica,

*la bendición a ese pueblo que se arrastra a sus pies.*

Entre los dos murales de la Alhóndiga, para mí, la calidad, como calidad pictórica, es mejor la del primero. Es un mural fresco. Y luego está el espacio, porque a mí no me dieron un muro a pintar sino un ámbito, un ámbito que se mete en la pintura y viceversa. Yo lo he visto después de muchos años y sí, lo encuentro valedero. Hay obras que uno quisiera borrar, volverlas a hacer, pero con este mural a mí no me ha pasado eso, me gusta mucho como quedó. Ahora que le voy a decir que era un ámbito difícil de pintar, porque tiene dentro del cuerpo una gran columna vertical, un pasamanos y una serie de elementos constructivos de cantera. Son dos bóvedas juntas si se fija, que si se mueve uno, va cambiando todo. A mí me gustó mucho eso, pues me permitió hacer una pintura en movimiento. El dinamismo

se debe justamente a la columna: teniendo ese gran soporte vertical, pude hacer girar la pintura alrededor de éste. De ahí le viene esa cosa que se siente de Orozco, ¡Ojalá y el mío tuviera el dinamismo que tienen los murales de Orozco! Ahora que la ternura ya no es de Orozco, pues aunque me influyó, él y yo somos muy distintos. Lo que yo creo que logré allí, fue identificarme con el personaje, como Orozco se identifica con los suyos. Fíjese, es odiosa esa pintura que se produjo en ciertos años, esa pintura declamatoria, a base de dibujos didácticos, que son como ilustraciones de libros, y que me perdona Juanito O'Gorman, pero él fue un magnífico ilustrador, con una técnica bellísima, que aportó una iconografía excelente pero que de gran ilustrador no pasó, su pintura no conmueve. A mí lo que me importa es conmover y después cada quien puede mirar distinto. Yo creo que eso es lo importante en todas las artes: llegar, sacudir, envolver, a veces con amor, pero conmover. Hay pinturas que no son dulces sino tiernas ante el muro, lo cual no les quita nada, pero lo malo es cuando uno quiere ser un ilustrador de un libro de texto. Yo me encontré con que Orozco ya había pintado su Hidalgo, un Hidalgo lleno de ira y fuerza como todo lo de él; pero le eché ganas, me importó muy poco Orozco pues yo quería otra cosa, quería un Hidalgo propio. Vuelvo a lo de la identificación. Yo creo que cuando el autor se identifica con su personaje, algo le pasa; yo no soy violento y tampoco creo que Hidalgo fuera un hombre de armas; él tuvo

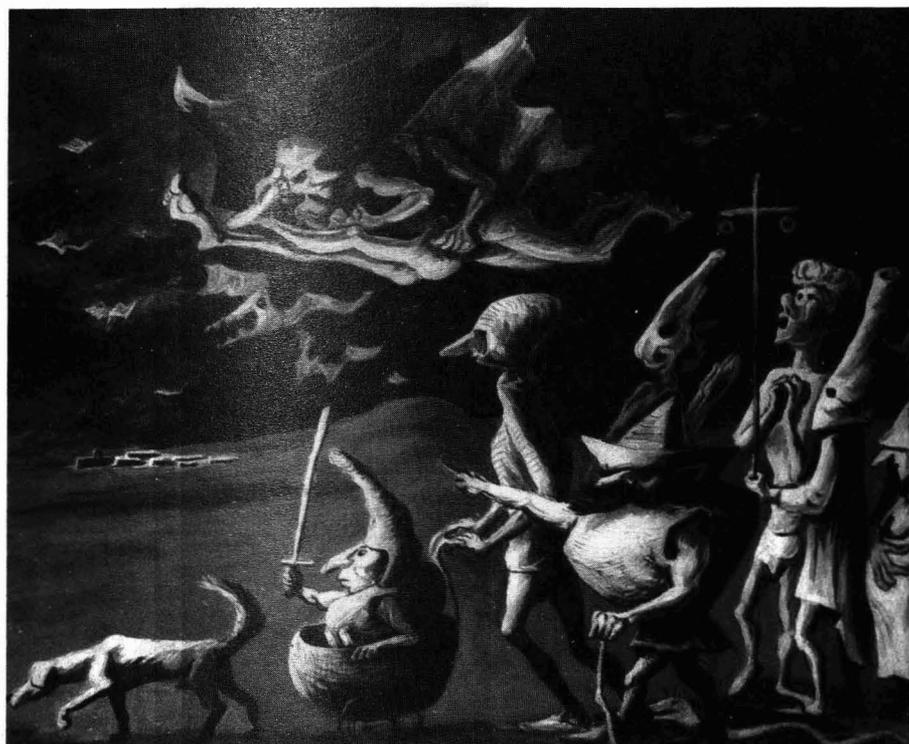


Sor Juana, 1980. Óleo/tela 100 x 120 cm

que recurrir a la guerra, pero el hombre de armas era Allende, él era el ideólogo. Hidalgo era un hombre completo, pero más bien un hombre sensual, generoso con las damas, buen jinete, buen bebedor, un caballero, y yo lo quise retratar así.

Este mural, los murales en general, han significado mucho para mí. Cuando he tenido oportunidad de hacer una obra en la que tenga la libertad de hacer lo que hice aquí en la Alhóndiga, pues he intentado un

canto, digamos. Pienso en una composición, en una gran sinfonía, en un gran poema. Pero algunas otras veces he tenido que hacer cosas que son importantes desde el punto de vista técnico, con aportaciones a la arquitectura tal vez, pero que no tienen esa libertad de la que hablo. La fachada que hice en la Cámara de Diputados, tiene una gran aportación técnica, tiene otras muchas cosas, pero no es eso lo que yo quiero, esos trabajos por encargo no me llenan del todo. El que trabaja en obras monumentales, tiene una parte de artista, una parte de artesano, una parte de técnico, pero realiza mejor su trabajo cuando tiene libertad, independencia, cuando hace una cosa por su gusto.



El aquelarre, 1944. Gouache 55 x 30 cm

*El otro mural de la Alhóndiga, "Canto a Guanajuato", muestra una plástica nueva. Por un lado, Hidalgo se ha vuelto una lámpara votiva, un haz de luz, una fuente de blancos y azules que derriten los barrotes de la jaula donde su cabeza fue colgada. Pero, por otro lado, aparece el paisaje barroco de Guanajuato, esa manera peculiar como se apeñuzcan las casas en las colinas de esa ciudad. Están, también, las cúpulas de iglesia, los claroscuros, un cierto toma y quita típico de la plástica barroca que, posteriormente, José Chávez Morado ha experimentado con éxito, y que, de alguna manera, se ha cifrado en la figura del estípite, la columna que, sin*



*Pajarero*, 1974. Boceto crayola 365 x 335 cm

*sostener, parece el pilar de las fachadas barrocas.*

Pareciera que en México los pintores de este siglo no hemos utilizado la plástica barroca. Fue una de las cosas que se satanizó en el momento en que Diego encontró lo prehispánico, y se dejó oculto todo lo que estaba atrás o después de esa época: los altares del siglo XVII, la santería, los ex-votos, el arte conventual y todas esas cosas. Yo he querido recuperarlas, por ejemplo, en el mural que está en la capilla del Museo del Pueblo, es precisamente un estípite quebrándose el que da sentido a todo el conjunto. Y hay una serie de cuadros míos, que andan por allí en donde trato de rescatar lo barroco. Tengo uno de Sor Juana, en que la veo volar, está algo así como soñando; de un lado está un demonio y del otro un ángel; parece que los dos se la disputan, el bien y el mal. Eso es típico del tiempo barroco ¿no les parece? El estar dividido, o que en

la división se encuentre el todo. Lo barroco es algo más que lo garigoleado; es una manera de ver la vida, y yo creo que es una cosa que los mexicanos tenemos que a veces se reprime, pero que hay pintores que sin necesidad de ir al pasado tienen valores barrocos. Yo los tengo. Y el paisaje de Guanajuato, no hay que aclarar que es muy barroco, es una de las cosas que desde niño me encantaron porque Silao, donde yo nací, es llano, lo que lo salva es el cerro del Cubilete, ¿verdad?, pero esta ciudad es impresionantemente bella, va de arriba abajo, se mueve, parece que estuviera bailando. Yo la he pintado muchas veces, y ahora quiero recrear un paisaje guanajuatense basado en un plano de la ciudad hecho en el siglo XVIII. Es un plano bellísimo que parece que está perdido aunque la copia que yo tengo tiene el sello de la Sociedad mexicana de Geografía y Estadística, pero ellos dicen que no lo tienen.

Algo que de alguna manera está

conectado con todo esto de lo barroco, es el ritmo, el baile. Aparentemente el ritmo pictórico no tiene que ver con el ritmo musical, pero cuando yo escucho cierta música, la música que no me ofende, siento color, forma, dirección. Es una actitud que no se puede evitar. Un pintor ve, cuando menos siente, siente el ritmo y lo transforma en color y movimiento. Acabo de hacer un dibujo que se llama "La madona de las palomas", que tiene mucho movimiento; se envuelve sobre sí, es barroco y al mismo tiempo musical.

*Del carnaval al dolor; del pajarero a Sor Juana, de la protesta política al desarrollo de nuevas plásticas, la estética que Chávez Morado ha desarrollado en todos estos años, es fruto concienzudo del apego a sí mismo, de la vitalidad y la búsqueda de su propia identidad. Heredero por derecho de la tradición muralista, como pocos es, también, representante de una generación entera. Símbolo y síntesis de las búsquedas de la pintura mexicana, a José Chávez Morado por su estética, por su incansable defensa de los valores nacionales, el doctor Jorge Carpizo le ha otorgado recientemente, el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional Autónoma de México.*

La verdad que esto del doctorado me agarró desprevenido. Este México surrealista es tremendo, no lo esperaba, pero me siento muy honrado. Yo le dije al doctor Carpizo, cuando me habló por teléfono, que yo soy uno de los pocos que quedan que representan una escuela; mis compañeros y yo somos distintos, pero descendemos del tronco del muralismo. Zalce y yo vivimos, y ya se murieron O'Higgins y Méndez, pero no importa, yo siento que estoy recibiendo el doctorado a nombre de todos nosotros. No solamente mi obra sino la obra que me vincula con la tradición, una tradición por supuesto popular y mexicana. Por otro lado, pienso que lo que debo hacer después de recibir este doctorado, es lo que hice cuando me dieron el Premio Nacional, o sea, ponerlo aquí colgado en la pared, y seguir trabajando en el caballete. Ambos son un gran estímulo, pero cuando se enfrenta uno a la tela en blanco, regresa a la misma realidad cotidiana, y sigue siendo uno el mismo que era antes del premio y del doctorado. Es un gran estímulo, lo repito, y no lo recibo solamente para mí, sino para mi generación, y también para los jóvenes que se identifican con nosotros, los jóvenes que nos están redescubriendo. ◇