

ENSAYOS DE ESTÉTICA

FILOSOFÍA DIALÉCTICA DEL ARTE.- Para entender epistemológicamente al arte es necesario tener presente el significado de las categorías dialécticas de singularidad, particularidad y universalidad. Estas categorías no son una cosa del otro mundo; para entenderlas, aunque sea someramente, pondremos los sencillos ejemplos siguientes: digamos que un chino es un chino y que un mexicano es un mexicano; el ser mexicano o chino u hombre de cualquier otra nacionalidad, viene siendo lo particular, por que estamos ubicando a ese hombre, con sus características raciales y culturales determinadas, en un lugar determinado; lo universal consiste en que chinos o mexicanos o tzotziles, todos somos hombres; lo singular está representado por un chino concreto llamado, por ejemplo, Mao Tse Dung y por un mexicano concreto llamado, digamos, Benito Juárez. Estos individuos concretos, con todos sus pelos y señales, son expresiones de lo universal, como todo lo que vemos a diario; lo singular es, pues, evidente, visible, inmediato, no así lo universal que cada cosa o fenómeno singular encierra que, para comprenderlo, es necesario un esfuerzo de abstracción intelectual, para verlo, no con los ojos materiales sino, por decirlo de algún modo, con los ojos de la mente, es decir, para concebirlo, para reducirlo a concepto. Las categorías de universalidad y singularidad son intercambiables, dependiendo esto del campo que abarque el objeto de nuestro estudio. En la universalidad total (en el universo) el hombre (el ser humano), en este caso, es sólo un caso particular, un paso o una mediación entre la categoría de lo singular y la categoría de lo universal, entre las cuales suelen haber muchas mediaciones, como las divisiones biológicas de, especie, género, clase, orden, reino, materia viva, mundo, sistema solar, galaxia y Universo. Esto es, yendo hacia "arriba", hacia el infinito. Yendo hacia abajo, hacia lo infinitesimal, el hombre, su cuerpo, tomado como lo universal, está dividido en sistemas, órganos, tejidos, células, átomos, etc. Entre más avanza la ciencia, el espacio entre lo singular y lo universal "aumenta", porque las ciencias descubren cada vez más mediaciones. A estas mediaciones o estadios pertenecen seres o cosas que tienen rasgos comunes que les son propios y que no aparecen en otros seres o cosas, pero, a la vez, tienen otros rasgos que comparten con mayor número de ellos, hasta llegar al "gran rasgo" que unifica a todo lo que existe en el universo y que es la esencia universal. Todas estas mediaciones se dan en el campo de lo particular, es decir, en la forma, ya que, por ejemplo, el hombre posee una forma

particular que impide que sea confundido con otro animal, pero, a la vez, cada hombre en sí no puede ser confundido con otro ser de su misma especie por tener una forma única.

En arte la mediación es la forma estética y el descubrimiento por el artista de lo universal en lo singular se da de manera inmediata y total y no gradual y parcialmente, como en las ciencias. En arte el artista y su tema representan lo singular, lo inmediato (no-mediado) de la realidad, lo que cualquiera puede ver; es, digamos, Leonardo da Vinci, un hombre concreto, pintando a Elisa Gioconda, una mujer concreta; ambos, artista y modelo, son únicos y irrepetibles en toda la infinitud del espacio y en toda la eternidad del tiempo; de aquí su singularidad; pero tanto la immediatez del artista como la immediatez del tema, deben ser superados para crear la obra de arte descubriendo en lo singular la universalidad contenida en él; y esta superación se da en la forma, que es lo particular, "el campo medio mediador" descubierto por Goethe. Como la universalidad es lo uno, tema y artista se confunden en *un sólo ser* en la forma estética; este "un solo ser" es la obra de arte. La superación de la immediatez, de lo superficial, de la apariencia, de lo que cualquier animal con ojos puede ver, se logra por medio de la llamada intuición sensible que es una capacidad innata del artista, que tiene más que ver con el instinto que con el raciocinio y que podríamos llamar los ojos del alma, unos ojos capaces de ver lo universal de lo singular. Si no se logra la superación de lo singular el retrato pintado no será una obra de arte, sino sólo una obra artesanal, aunque parezca "de a de veras"; esta superación implica que el artista, por medio de su sensibilidad, va a ir más allá de la piel de su modelo y se va a meter en él, se va a confundir con él, va a poner en él a su alma, va a prestarle a él su "corazón endiosado" (creador), como decían los toltecas (según León Portilla), y el alma y el corazón de Leonardo se van a quedar a vivir adentro del retrato de la Mona Lisa, y este tendrá vida (aunque no se parezca al personaje real) pero no sólo su propia vida, sino también la vida del artista que lo pintó, y esta vida es el contenido sensible, el verdadero contenido de toda obra de arte; porque el arte no está en la señora pintada, no está en el tema, sino sólo en el alma del hombre. No es la señora Elisa Gioconda la que nos habla, la que nos envía su eterno mensaje de belleza, de infinito placer estético, si no el genio de Leonardo que allí quedó plasmado para siempre. Bendito sea.

ALGO MÁS ACERCA DEL FENÓMENO ESTÉTICO.- El significado polisémico de toda obra de arte reside en el contenido (subjetivo) expresado a través del tema (objetivo) tratado de un modo determinado o particular (forma o lenguaje.) El tema es algo externo que el artista toma como pretexto para expresarse y sería totalmente indiferente en la obra de arte si no fuera necesaria la existencia de la simpatía o el amor del artista hacia él y si no fuera porque es como el cordón umbilical que une al artista con la realidad a la cual pertenece. Pero es significativo en gran manera el modo de tratarlo, el modo de concebirlo, y tanto, que allí se está definiendo, ya, la calidad estética de la obra. Hablando de los paisajes pintados por mí, en cierta ocasión dije que "yo sirvo al paisaje, es cierto, en tanto que lo represento, pero en términos de arte es más importante que el paisaje me sirva a mí." Se podría agregar, precisando más el concepto, que el hecho de que yo sirva al paisaje (o cualquier otro tema) no tiene ninguna importancia para el arte, pero si la tiene, y máxima, que el paisaje me sirva a mí.- El contenido, en arte, es lo que en términos generales se llama inspiración y nace, apriorísticamente para el arte, en el alma del artista, el cual lo externa por medio de la dación de forma. Este acto (esencial en el fenómeno estético) consiste en la elección por el artista de las cosas (llamadas tema o asunto) que representará y que ordenará de un modo determinado con el propósito de expresarse, de expresar el contenido que es el alma misma del hombre. Este nuevo ordenamiento, que no existe en la naturaleza (ver el artículo "**BELLEZA NATURAL Y BELLEZA ARTÍSTICA**") es condición *sine qua non* de la obra de arte. De este modo, las cosas escogidas como tema dejan de ser tales cosas y se convierten en elementos del lenguaje estético, o forma. En la pintura abstracta, así como en la música y la arquitectura, artes abstractos por naturaleza, el artista no escoge las formas existentes en la naturaleza de que se valdrá para expresarse, sino que las inventa. Y esto es posible en virtud de que al artista le interesa la esencia, que no la apariencia, de la cosas y trata de descubrirla despojando a las cosas, tomadas como forma, de su inmediatez o singularidad (véase al final de este artículo.) Dicho de otro modo: al artista no le interesa la mera representación de la cosa en sí sino la representación de las emociones o sentimientos, burdamente expresado, del artista; esta emoción es como el embrión informe de la futura obra de arte y que no necesariamente tiene que tener una relación directa con la cosa representada. Por ejemplo, si un pintor pinta un paisaje encontrándose enamorado, ese amor quedará plasmado en ese paisaje. Al descubrir la esencia universal de las cosas (por

un proceso anímico llamado por Kant intuición sensible, lo cual no tiene nada que ver con los movimientos intelectivos para la aprehensión de la realidad que se producen en el campo de las ciencias) el artista se descubre a sí mismo, descubre su propia esencia en la esencia de las cosas, porque la esencia es una sóla, por su carácter universal. Esto es lo que los filósofos llaman unidad en la diversidad, es decir, la esencia universal que es la que asimila en un todo a todas las cosas del Universo, por distintas que estas sean en su singularidad.

Tenemos, pues, al artista hecho uno con el universo, superadas ya las barreras de lo singular, de lo individual, de lo inmediato, tanto de él, como del tema. Entonces, empujado por esa especie de éxtasis, de luminosa supraconsciencia (que arriba hemos llamado inspiración), trata de darle forma. Empeño ¡ay!, no siempre logrado. Conforme la forma creada exprese más adecuadamente lo que el artista siente, y en tanto este sentimiento sea más intenso, la obra de arte tendrá mayor valor estético. Pero esta visión de lo universal no puede despojarse, nunca, del subjetivismo y, por eso, cada artista la representa de distinto modo, dando de ella, en cada caso concreto, una versión original. Este subjetivismo es, ni más ni menos, lo que distingue al reflejo estético del reflejo científico, el cual, por el contrario, pretende ser cien por ciento objetivo (Ver el artículo titulado "**REFLEJO ARTÍSTICO Y REFLEJO CIENTÍFICO**").- La esencia de las cosas es universal en el espacio (infinitud) y en el tiempo (eternidad). De allí que, acaso, como las obras de arte son una formulación, más o menos afortunada, de esta esencia universal, no nos equivoquemos al suponer que si algún día visitan la Tierra otros seres sensibles e inteligentes, lo primero que entenderán serán las obras de arte.

En la realidad todos los fenómenos están constantemente interactuando entre sí en un proceso infinito de cuasa-efecto- causa-efecto en el centro mismo del cual se encuentra la compleja contradicción dialéctica tiempo-espacio, la cual genera el movimiento que, como dijo Federico Engels, "es el modo de ser de la materia." Esto puede llevarnos a afirmar que el movimiento es la manera o forma (lo particular) en que se manifiesta, ya superada momentáneamente, la contradicción dialéctica arriba señalada. En la obra de arte este eterno movimiento se detiene idealmente por ser una particularidad insuperable. Así que una obra de arte vendría a ser la superación de la superación, o sea, la negación de la negación, siendo la contradicción tiempo-espacio, en este proceso dialéctico, la afirmación que es negada por el movimiento, el cual es a la vez negado por el arte. Estas

negaciones no significan una desaparición sino, precisamente, una preservación en un nivel superior. Toda forma es una mediación entre lo singular y lo universal (Ver el artículo "FILOSOFÍA DIALÉCTICA DEL ARTE".) Entonces, y sólo entonces, la obra de arte se convierte, en cierto modo, en la objetivación del alma del artista, hecha una con la esencia universal. De aquí la vigencia permanente de las grandes obras maestras.- Esta vigencia, esta razón de ser de la forma artística reside en el contenido universal, igualmente a como lo singular existe solamente en cuanto a que es expresión de lo universal; por eso mismo forma y contenido no pueden existir por separado; en este sentido una obra de arte es como todo ser vivo. Las formas de vida constituyen lo particular en que la vida, lo universal, se manifiesta en el ser vivo concreto (lo singular); al perder la vida, el cuerpo del ser vivo también desaparece porque ya no tiene razón de ser. La diferencia entre el ser vivo y la obra de arte es que esta no puede perder su universalidad; la "muerte" de la obra de arte se produce, no por la desaparición de su contenido, sino por la destrucción de su forma. Esta característica nos está indicando la importancia capital de la categoría de lo particular en arte, enunciada por Lukacs (ver abajo.)

Como ya se ha expresado en artículo anterior, el proceso de la creación estética puede plantearse dialécticamente como sigue: lo universal es la esencia de las cosas, lo singular es la cosa en sí tomada como tema y, también, el artista como tal hombre; lo particular es la forma como solución de la contradicción universalidad-singularidad, o como lo universal desentrañado en lo singular; es la forma como punto final del acto creativo. Lo particular es el lenguaje o modo de tratar el tema, el modo de ordenar las cosas singulares conjugadas con el alma del artista por medio de la intuición sensible. Así es que, *grosso modo*, lo universal está en el contenido y lo particular en la forma que lo expresa. Esta división, no se da en la realidad y sólo se realiza en teoría por vía de conocimiento. El carácter central de lo particular en la obra de arte fue ampliamente estudiado por el filósofo húngaro Georgy Lukacs en su libro "Prolegómenos a una estética marxista (sobre la categoría de lo particular"; Grijalbo, México, 1965.).- La realidad suele ser mucho más compleja que cualquier formulación epistemológica, por pretendidamente profunda y sólida que esta sea.- 12 de enero de 1994, con correcciones y agregados posteriores. (El contenido de este artículo no debe tomarse como algo definitivo, pero lo reproduzco para ilustrar cómo las ideas, al nacer y desarrollarse en un proceso de aprendizaje interminable, se

van acercando poco a poco a lo que realmente son las cosas, sin que éstas nunca puedan ser concebidas por completo.)

LA TEORÍA MATERIALISTA DEL REFLEJO.

REFLEJO CIENTÍFICO Y REFLEJO ARTÍSTICO.- Para el idealismo, primero es la idea y luego es la materia. Según el idealismo, estrechamente relacionado con el llamado pensamiento prelógico, el megacerebro que creó el Universo se llama Dios. Para el materialismo primero es la materia y luego es la idea lo cual quiere decir que todo el mundo de ideas, de conceptos y vivencias no son más que un reflejo de la realidad objetiva. Uno de los principios básicos del pensamiento materialista dialéctico es la teoría del reflejo. Todos los animales captan a la realidad mediante sus sentidos; estos mensajes, lo mismo que sus instintos, determinan lo que tiene que hacer en cada caso. Esta información es recibida por el sistema nervioso constituyendo el reflejo de la realidad. Estas impresiones son procesadas por medio de la función intelectual del cerebro y orientan al animal con el propósito, no siempre conseguido, de sobrevivir y de realizar sus actividades vitales. Así como otros animales dependen en gran medida de su capacidad física para poder existir (unos, de su fuerza, otros, de su velocidad, otros de la extraordinaria agudeza de sus sentidos o de su gran resistencia para soportar condiciones adversas), así el hombre, para hacerlo, depende principalmente de su inteligencia. Siendo un animal débil, lento, con sentidos poco desarrollados y, además, poco resistente, el monstruoso desarrollo de su inteligencia, sin la cual no hubiera podido sobrevivir, logró, no sólo que sobreviviera, sino que lo convirtiera en el más poderoso animal que ha existido sobre la tierra.

Si en la primera edad del hombre su inteligencia era sólo una forma típica de adaptación a la naturaleza tendiente a satisfacer sus necesidades físicas, con su ulterior formidable crecimiento creó el campo de la cultura superior, el campo donde el hombre necesita cultivar el alimento necesario para aquella inteligencia hipertrofiada, alimento que no se da en la naturaleza, aunque esta sea, por decirlo así, su materia prima. La inteligencia genera, pues, su propio alimento. Porque la inteligencia humana, la psique, el alma o conciencia, se ha desarrollado de tal modo en el hombre que ha creado sus propias necesidades (que ya no son las necesidades físicas derivadas directamente de su relación con el medio ambiente) al grado de que en el hombre coexisten dos

entidades: el cuerpo y el alma, lo físico y lo espiritual. La "cultura superior" se divide en ciencia y en arte. Porque "cultura" en general es todo lo que el hombre ha inventado, desde arrojar una piedra o agarrar un palo como instrumento hasta esculpir la Piedad de Miguel Angel o escribir la Novena Sinfonía.

El reflejo científico y el reflejo artístico reflejan la misma realidad. Las categorías dialécticas de singularidad, particularidad y universalidad nos ayudan a entender la diferencia entre estas dos clases de reflejo. El reflejo científico trata de captar la esencia de la realidad mediante la razón o el pensamiento teórico; procura descubrir las leyes más generales (lo universal) encerradas en los fenómenos concretos (lo singular) siendo lo particular el campo medio mediador donde se produce la superación teórica de lo concreto. Conforme la ciencia avanza, este campo es cada vez más amplio. Los avances de la ciencia son, siempre, provisionales o relativos, se desarrollan en forma rectilínea y son formulados mediante conceptos.- El reflejo artístico trata de descubrir la esencia (lo universal) en las cosas singulares mediante la intuición sensible y formula sus resultados mediante imágenes, no mediante conceptos. En este reflejo, lo singular (el tema) y lo universal (el contenido sensible) son superados en lo particular (la forma artística) y esta superación es, a su vez, insuperable. De modo que en el arte lo particular es un punto de llegada cuando en la ciencia es un camino. Esta superación significa también una preservación y se produce en forma doble: en el artista como ser concreto y en el tema como fenómeno concreto; esto no ocurre en el reflejo científico donde la superación de lo singular se da sólo en el fenómeno estudiado y no en el hombre que estudia. Los resultados a que llega el arte no son relativos, como en la ciencia, sino que constituyen un insuperable mundo cerrado y absoluto. El científico avanza a partir del punto de desarrollo en que el conocimiento adquirido con anterioridad se encuentre y su avance sólo moverá un poco hacia delante aquel punto. En cambio, el artista siempre partirá de cero y llegará a un final insuperable en cada obra que realice. Cada obra de arte empieza y termina en sí misma, al contrario de los fenómenos naturales que, siendo el resultado de fenómenos anteriores, a su vez ellos causarán otros fenómenos en un encadenamiento sin fin en que los efectos se están convirtiendo constantemente en causas de nuevos efectos; y la ciencia que estudia estos fenómenos tiene, en este sentido, las mismas características móviles.

Entre los modos que la consciencia ha inventado para cumplir su papel reflejante, el reflejo artístico es el encargado de reflejar, más que ningún otro, el alma del hombre; aquellos aspectos vedados para la ciencia son reflejados por el arte; de esta manera, el arte es algo así como la reflexión de la consciencia pura;.-Característica esencial del reflejo científico es su objetividad; la ciencia intenta reflejar sólo a la cosa estudiada. Por el contrario, el reflejo artístico, plasmado en la obra de arte, es subjetivo, es decir, al reflejar a la cosa misma refleja, también, en un todo armónico, al alma del artista. En el caso de las ciencias, el reflejo será más "científico", si el hombre en que la reflexión se produce, no se ve; otro es el caso de las artes donde el reflejo será más "artístico" cuanto más evidente sea el hombre.

Se puede afirmar que si el hombre es la más sorprendente solución vital en la tierra, el arte es la más típica solución del hombre en el campo de la expresión del reflejo; si hay algo humano, eso es el arte. Podríamos decir, así mismo, que si la matemáticas, tomadas como paradigma de la ciencia, son el lenguaje de la cantidad pura, el arte es el lenguaje de la calidad pura, donde la cantidad es insignificante ya que, por ejemplo, la misma emoción estética puede provocarnos la pirámide de Keops que un jai kai japonés.

LA LEY DE LA NECESIDAD EN EL ARTE.- Lo necesario es aquello que no puede ser de otro modo (Aristóteles). La necesidad, entonces, es una ley de cumplimiento forzoso e inevitable cuando no existe nada que interfiera en su cumplimiento. Una determinada causa no puede producir más que un determinado efecto, de allí la obligatoriedad del cumplimiento de la necesidad. Cuando algo evita el cumplimiento de la ley necesaria, se dice de ese algo que es contingente o casual, algo que puede o no puede suceder y que, si sucede, puede suceder de muchos modos. Ejemplo: si yo arrojó hacia arriba un objeto inerte más pesado que el aire, este objeto volverá a caer a la tierra; esto es lo que manda la necesidad determinada por la fuerza de gravedad; pero si yo detengo su caída, se produce una interferencia en el cumplimiento de la ley de la necesidad; esta interferencia no es necesaria, sino fortuita o casual. Lo necesario es, pues, causal porque obedece obligatoriamente a una o varias causas, no así lo fortuito o contingente que es casual, porque no necesariamente tiene que suceder.

Ahora enfoquemos la ley de la necesidad en términos de comportamiento humano. El gran pensador alemán Federico Engels (fundador, con Carlos Marx, del materialismo dialéctico) dijo que "la libertad es el conocimiento de la necesidad." Alguien más afirmó que "el hombre que conoce el bien no puede dejar de actuar de acuerdo con él." Ambas expresiones nos están indicando que la libertad no consiste en eliminar o eludir la necesidad, sino en su cumplimiento o satisfacción. De esto se desprende que el cumplimiento forzoso de la necesidad no es impuesto al hombre desde afuera, como algo extraño, sino que, por el contrario, la necesidad nace en él y trata de obligar, él sí, a su entorno a satisfacerla. Por ejemplo: un hombre, al sentir la necesidad de comer trata de satisfacer esta necesidad tomando de su medio el alimento necesario. Pero sólo el hombre libre podrá satisfacer esa necesidad, de allí que podamos decir que la necesidad sólo puede cumplirse en la libertad.

En el campo del arte, sólo el arte que es necesario para reflejar una época determinada, satisface el ideal de belleza del hombre, porque en arte, es esa necesidad la que determina lo que se considera bello. Comparando a la sociedad humana con un cuerpo vivo podemos decir que la necesidad de arte nacida en él es satisfecha por los artistas que son las "células especializadas" encargadas de satisfacer esta necesidad, porque son ellos mismos los que más agudamente la sienten y tratan de satisfacerla en sí mismos mediante la búsqueda constante de soluciones formales en sus intentos de expresar lo que sienten. Pero esto no quiere decir que el artista actúe guiado por "causas finales" sino que, en total libertad, sin trabas teleológicas, se entrega, guiado por su intuición sensible, lúdicamente, al juego creativo. Este juego está determinado por la necesidad de expresarse y no por el capricho. Tampoco esto quiere decir que el artista cree la obra de arte para sí mismo, aunque en el acto creativo encuentre algo muy agradable, como agradables son las funciones vitales en los organismos vivos (comer, reproducirse, etc.). Un poeta que escribiera sus poesías para luego echarlas al fuego, sería tenido como un loco; por el contrario, tratará de que todos lean sus poemas y hará todo lo posible por publicarlos y si no lo logra, sufrirá, porque el propósito final de sus creaciones no se ha cumplido. El artista, pues, trabaja para la sociedad a la que pertenece porque, como todo producto de la cultura superior, el arte nace y se justifica sólo por su función social. (Ver el artículo "SOBRE LA NATURALEZA SOCIAL DEL ARTE".) El artista, al crear la obra de arte, cualquiera que ella sea, se está retratando a sí mismo pero, al hacerlo, está retratando

también, en mayor o menor grado, a toda la sociedad a la cual pertenece, por ser él mismo producto de esa sociedad y por ser esa su función "orgánica" social, más o menos consciente. Ahora bien: cuando, por ejemplo, alguien observa un cuadro lo que está haciendo realmente es buscar algo que lo identifique con la obra que contempla, está buscando en dicha obra algo que sea su propio reflejo espiritual, el cual, en la obra de arte está, ya, superado en su singularidad por la intuición sensible del artista y, por esto, constituye el reflejo, no del espíritu de una sola persona, sino el reflejo del espíritu de toda la sociedad humana, con toda la cual el espectador se sentirá identificado, siendo esta identificación con lo más elevado y noble del hombre lo que se llama deleite estético. De este modo, y sólo de este modo, el hombre satisfecerá su necesidad de arte.- Si el espectador no se encuentra reflejado de algún modo en la obra que percibe, esta obra no satisfecerá su necesidad estética, no le gustará. Y en tanto más reflejado se sienta, la obra le gustará más. El secreto de que las grandes obras maestras les gusten a todo el mundo y siempre, es que reflejan a todo el mundo.

Supongamos que Pablo Ruiz Picasso hubiera podido pintar igual que los grandes maestros del Renacimiento, aunque sin su técnica insuperable; esa pintura hubiera sido una pintura muerta, gratuita, una copia, porque no obedece a las necesidades estéticas de nuestra época; en cambio, los esperpentos caricaturescos de Picasso (incluido su famoso "Guernica") y de otros pintores modernos, sí satisfacen esas necesidades, porque son el fiel reflejo de nuestra sociedad decadente.

BELLEZA NATURAL Y BELLEZA ESTÉTICA.-. El cuerpo celeste que nos produjo y al cual pertenecemos nos parece muy bello y la contemplación desinteresada de la infinidad de fenómenos naturales y variadas formas de vida que en él se producen, puede ser una fuente inagotable de placer espiritual. Decimos "contemplación desinteresada" porque no se busca en ella ninguna otra clase de interés o finalidad más que el mero placer que nos produce el acto contemplativo por sí mismo. También la contemplación de la belleza artística, la belleza creada por el hombre, es desinteresada (Immanuel Kant, 1724-1804) cuando se percibe con el único fin de proporcionarnos placer espiritual, lo cual es, por cierto, su propósito principal y último.

De modo que la contemplación de las dos clases de belleza, la natural y la artística, producen en nuestro espíritu un efecto

similar. Sin embargo, son de tal modo diferentes que la belleza natural, por bella que sea, no puede ser, nunca, belleza artística, ni esta puede identificarse con la belleza natural, por perfectamente que en la obra de arte estén representadas las bellezas naturales. Y esto es así porque el propósito último del artista al crear la obra de arte no es la representación fiel y total de la naturaleza (cosa, además, imposible), sino que intentará que las pocas formas naturales que escoja para la realización de su trabajo le sirvan sólo como un medio o vehículo expresivo, como un lenguaje, para comunicar a sus semejantes sus sentimientos, sus emociones y sus vivencias personales satisfaciendo, de este modo, la necesidad de belleza estética del espectador de arte que, teniendo necesidad espiritual de éste, no puede producirlo él mismo. Al hacerlo así, el artista transforma las formas naturales representadas en belleza estética, aunque esas formas no sean naturalmente bellas. Las cosas más horribles, más terribles, como las penalidades y desgracias que frecuentemente azotan a la humanidad, son temas a partir de los cuales un artista puede crear una obra de arte, es decir, una obra bella desde el punto de vista estético. Piénsese, por ejemplo, en las grandes obras maestras que, en el campo de la pintura, se han creado utilizando como tema, para poner un ejemplo muy conocido, la crucifixión de Cristo. Desde el punto de vista natural estará en el polo opuesto a la belleza el observar el espectáculo de un indefenso ser humano desgarrado, cruelmente torturado, que muere presa de los más atroces sufrimientos, clavado de un palo ante el regocijo y la burla de sus semejantes. O piénsese en los argumentos de infinidad de obras literarias, de teatro o de cine, que no son otra cosa que una espantosa sucesión de los más abyectos u horrorosos crímenes, o de los más terribles conflictos, los cuales, ocurridos en la vida real, sería imposible, ya no digo disfrutarlos como algo bello, pero ni siquiera soportarlos. Por el contrario, si, por ejemplo, un pintor escoge como tema de su obra un asunto ya de por sí bello, como, vamos a suponer, un hermoso paisaje, un deslumbrante espectáculo o una bella mujer y los representa tal cuales son, logrando de esos asuntos una fiel reproducción, acaso más vívida que la reproducción fotográfica, no por ello habrá creado una obra de arte, sino sólo, acaso, un buen estudio académico, una admirable obra artesanal. En tal caso creo que se encuentra, en mi opinión, *"La coronación de Napoleón y Josefina"* de Luis David (1748-1825) que se exhibe en el museo del Louvre; este cuadro, de grandes proporciones, contiene muchas figuras pintadas sin ahorrar ningún detalle y es tan naturalista que uno siente estar allí y participar en el solemne acto en que

Napoleón Bonaparte se corona emperador de los franceses. Uno puede contemplar durante horas esta obra monumental admirando la perfección artesanal con que la realidad fue recreada; pero al final, llegamos a la conclusión de que{, más que un gran cuadro, es un cuadro grande, un cuadro extenso, pero no intenso. Y aquí estamos tocando ya otra diferencia capital entre belleza natural y belleza estética, consistente en que, para crearla, el artista actúa en profundidad, en intensidad, profundidad e intensidad no visibles en la belleza natural, que es extensa. No lejos de este cuadro podremos apreciar algunos pequeños dibujos y grabados de Honorato Daumier (1808-1879) los cuales, a veces son sólo algunas líneas; pero estas líneas, trazadas en unos cuantos minutos, tienen más valor artístico, siempre en mi opinión, que el enorme y espectacular cuadro mencionado, sin duda pintado durante muchos meses de arduo trabajo. Y son más artísticas por que Daumier no se preocupó mucho por representar a la naturaleza tal cual es en su apariencia, sino que se preocupó por ordenar las formas naturales de tal modo que se convirtieran en eficaz vehículo expresivo de su aguda sensibilidad, con lo cual aquellas formas dejaron de ser naturales y se convirtieron en formas artísticas, es decir, fueron superadas por el artista en su inmediatez, en su singularidad y fijadas esencialmente en lo particular, es decir, en la forma artística.

Es imposible que al tratar un tema el artista abarque toda la infinidad de detalles que lo conforman, sino que, tomando solamente unos pocos ellos, los que le parezcan más adecuados a sus necesidades expresivas del momento, tratará de romper su superficie para penetrar en su interior en busca de la invisible esencia universal y, si logra encontrarla, se identificará con ella, encontrándose a sí mismo, lo cual significará para él un intenso goce espiritual porque, de ese modo, se conectará con el Universo. Es caso semejante a lo que les ocurre a los místicos cuando entran en un estado de éxtasis; la diferencia es que ellos le llaman Dios al Universo y que los éxtasis místicos son un fin en si mismos, no un medio o un estado que lo impulse a crear una obra que intenta expresar ese elevado y transitorio estado espiritual, como sucede en el arte. Por esto, porque las formas artísticas están habitadas por el hombre en armonía con el mundo es que son capaces de producir mayores goces espirituales que la contemplación de lo bello natural.

ARTE "PURO" Y ARTE "COMPROMETIDO".- Se considera que el arte es "puro", o "arte por el arte", cuando los temas empleados por él no tienen ninguna aparente relación con posturas ideológicas o políticas. Por el contrario, cuando por medio de las obras de arte se expresan preferencias ideológicas se dice que es "arte comprometido" o "de contenido social." Pero también los artistas con inquietudes morales o religiosas a veces utilizan estas inquietudes como temas de sus obras. Del mismo modo, llevando la cosa más lejos, la simpatía de los artistas por ciertos aspectos de la vida natural o social hace que estos aspectos sean preferidos por ellos como temas artísticos; y aún los vicios del artista, sus inclinaciones o gustos considerados inmorales, pueden ser empleados por él como temas en sus obras. Con todo esto quiero decir que el tema escogido en una obra de arte es absolutamente indiferente para el logro estético.

Sin embargo, no todos están de acuerdo con lo anteriormente expresado. Los ideólogos soviéticos creadores del llamado "realismo socialista" impusieron el dogma que sostenía que sólo los trabajadores, su vida, sus inquietudes políticas y sus reivindicaciones sociales, así como su campo de acción (las fábricas, los talleres y las tierras de labor) podían ser tomados como temas artísticos. Ningún otro tema era considerado válido para el arte soviético. Esto, desde luego, no quiere decir que todo el arte soviético sea malo; por el contrario, a pesar de todo, numerosos artistas soviéticos crearon obras extraordinarias. Llevados por esta postura muchos críticos, ensayistas y filósofos no reconocían ningún valor al llamado "arte por el arte." Por ejemplo, resulta triste ver cómo el gran filósofo húngaro Georgy Lukacs, al final de su libro llamado "Prolegómenos a una estética marxista" (Editorial Grijalbo, S. A., México, 1965), agarra de los pelos, por así decir, a sus brillantes planteamientos filosóficos y los mete a la fuerza en la línea del realismo socialista marcada por el estado soviético. Lo mismo ocurre con las obras de muchos artistas "comprometidos" que ponen el juego de su inspiración, que debía ser libre, al servicio de sus ideas políticas, a veces en detrimento del resultado artístico. En Cuba, el distinguido escritor Juan Marinelo ponía el arte del patriota cubano José Martí muy por encima del arte del nicaragüense Rubén Darío (considerado por muchos especialistas como el más grande poeta que ha dado América) por la única razón de que éste nunca se involucró en las luchas políticas de su pueblo, ni usó en sus obras temas revolucionarios como lo hizo Martí a lo largo de toda su vida. El muralista David Alfaro Siqueiros también incurrió en dogmatismo al postular su tesis llamada "No hay más ruta que

la nuestra." Los casos mencionados son buenos ejemplos de las grandes distorsiones de juicio a que los prejuicios ideológicos pueden conducir aún a las mentes y sensibilidades más esclarecidas.

Sin embargo, los filósofos no influenciados por posturas prejuiciadas han sostenido, siempre, que el arte es una expresión libre de conceptos (véase, verbigracia, a B. Croce en su libro *"Estética como ciencia de la expresión y lingüística general"*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1962.) Croce dice también que el arte es la expresión de la impresión. Es decir, para el artista, la obra de arte comienza en la impresión y termina en la expresión, al contrario de lo que ocurre con el espectador o "consumidor de arte" para el cual la obra de arte empieza en la expresión y termina en la impresión. La impresión es el contenido sensible y la expresión es la forma artística que lo contiene, lo cual quiere decir que el arte, para el artista, comienza en el contenido, llamado por algunos "materia" (aunque sospecho que los que dicen esto confunden el contenido con el tema), y termina en la forma que el artista inventa para plasmar el contenido.

Si reflexionamos con detenimiento en lo expresado en el párrafo anterior, forzosamente llegaremos a la conclusión de que la añeja y enconada contradicción entre el arte "puro" o "arte por el arte" y el arte "impuro" o "comprometido" es falsa, ya que el arte, el único que puede haber, es "impuro" o "comprometido" en su origen y "puro" en sus fines. Es "impuro" o "comprometido" porque se nutre de la realidad, de algo que no es, por sí mismo, artístico, porque, además, si bien el arte nace del hombre, este hombre es como una síntesis heterogénea, compleja y contradictoria de muchas cosas que no tienen nada que ver con el arte pero que se convertirán, algunas de las que el artista escoja como tema, en formas artísticas en el momento esencial de la dación de forma. Y el arte es "puro" en sus fines porque lo único que busca el artista, como tal artista, es crear una obra válida desde el punto de vista estético. Otras intenciones serán sólo adherentes o circunstanciales y no agregarán un solo "gramo" de valor artístico a la obra creada por elevadas y nobles que sean; al contrario, frecuentemente empañarán la prístina pureza de la finalidad artística.

Ejemplo: supondremos que el artista es un árbol y que la vida es la tierra en la cual éste introduce sus raíces (su intuición sensible) en busca del alimento sin el cual la creación de su obra sería imposible. Y la obra de arte terminada serán las flores del imaginario árbol. Observándolas, no se podrá determinar su oscuro origen, porque

ni sus colores ni su perfume existen de por sí en la tierra, sin la cual, sin embargo, no habrían podido existir.

DIFERENCIA ENTRE ARTE Y ARTESANÍA.- La mayor parte de las personas no tiene una idea clara de la diferencia que existe entre un producto artesanal y un producto artístico. Por esto, es común confundir ambos productos, en ambos sentidos, es decir, a veces se cree que un producto artístico es artesanal o, a la inversa, que un producto artesanal es una obra de arte.

Sin embargo existe una gran diferencia cualitativa entre las artes, llamadas también bellas artes y las artesanías, a las cuales, en consecuencia, podría dárseles el nombre de artes a secas. Actualmente decir "bellas artes" resulta tautológico porque es condición *sine qua non* del arte que sea bello; de allí también que a las artesanías no suela llamárseles arte. Pero esto es así en la actualidad porque, antiguamente, y todavía en la época del Renacimiento europeo, la palabra "arte" significaba "técnica", es decir una serie de conocimientos artesanales sobre la mejor manera de realizar una obra, artística o cualesquiera otras. Incluso, los instrumentos o artefactos empleados para hacer algo reciben a veces el nombre de "artes", como "arte" se dice también de los recursos que alguien emplea para obtener un fin. Cenino Ceninni, pintor italiano del siglo XVI, escribió un libro llamado "El libro del arte" empleando aquí la palabra "arte" en su antiguo sentido de "técnica", ya señalado arriba. Actualmente un libro de la naturaleza del código mencionado se llamaría "El libro de las técnicas artísticas", o "Tratado de la pintura", como también suele llamársele. Las palabras, como toda cosa viva, están sometidas a constantes cambios en su contenido y en su forma.

Empecemos por intentar definir qué es un objeto artesanal. Primero que todo, conviene señalar que los objetos artesanales pueden ser divididos en dos clases: aquellos que se producen a mano por ser de utilidad práctica, tales como ropa, zapatos, muebles, utensilios de cocina y muchas otras cosas más que el hombre usa en su vida diaria, y aquellos otros, cuya única finalidad es de carácter meramente decorativo. Con mucha frecuencia los objetos artesanales utilitarios son empleados también para adornar. La diferencia entre una y otra clase de objetos artesanales es que, en la actualidad, aquellos que están destinados a servir para algo práctico no necesariamente tienen que ser agradables a la vista, al contrario de aquellos que están destinados a la mera contemplación. Puede decirse

que estos últimos, por su propia función, están más cerca de las llamadas obras de arte. Pero un objeto artesanal por bello que sea, nunca podrá alcanzar el rango de una verdadera obra de arte mientras en su elaboración el artesano no sienta el impulso, consciente o inconsciente, de expresar sentimientos, emociones, vivencias o ideas, como ocurre, necesariamente, en los actos de creación artística. Podemos decir que la labor del artesano no obedece a una necesidad interior que busque expresarse por medio de las formas elaboradas por él, como ocurre en el acto creativo del arte. Toda la labor artesanal se queda, por decirlo así, "afuera" del hombre, es la pura habilidad manual guiada por el necesario conocimiento del oficio. Y aquí estamos, ya, expresando la esencial diferencia cualitativa de que se habla al principio de este capítulo

La producción artesanal ha sido actualmente sustituida casi en su totalidad por la producción industrial, aún en el caso de la elaboración de objetos decorativos. Y un producto industrial está aún más alejado del arte, ya que ha perdido totalmente su individualidad, su humanidad, así esta sea ínfima e intrascendente, que, necesariamente queda plasmada en la elaboración de los objetos artesanales hechos a mano o manufacturados. Lo cual no quiere decir que por medio de la producción industrial sea totalmente imposible crear objetos verdaderamente bellos susceptibles de producir en nosotros sentimientos semejantes al deleite estético que puede producir una obra de arte; pero estos objetos, a veces, se afilian más bien al campo de lo bello natural que al de lo bello artístico, aunque sean creaciones humanas. Y esto es así porque la belleza así creada (por ejemplo, la enorme belleza de un avión moderno) no fue obtenida como un fin en sí mismo, sino que es el producto incidental obtenido en la búsqueda de la solución de problemas de ingeniería mecánica; es decir, esta belleza es el producto de una necesidad funcional, ni más ni menos igual que la belleza funcional que podemos observar en las formas en que, en la naturaleza, la vida se manifiesta, por ejemplo, en la belleza de un caballo.

Un artesano (vamos a suponer, un joyero) puede ser un verdadero artista. En tal caso, su intuición sensible le permitirá crear verdaderas obras de arte; su fantasía guiada por su intuición sensible hará que las formas que les da a sus producciones sean siempre diferentes, creando una obra original en cada caso, obra cuya contemplación nos permitirá obtener un goce que irá más allá del mero deleite de los sentidos, porque en esas formas ha quedado plasmado el espíritu de su creador que sólo podrá ser percibido por los ojos espirituales de nuestra propia sensibilidad.- Por el contrario, un supuesto artista por más que haga por crear una obra de arte jamás lo

logrará, aunque posea grandes conocimientos artesanales y sea un virtuoso en el manejo de sus recursos técnicos; sólo podrá crear una obra artesanal.

Para ejemplificar la diferencia radical que existe entre arte y artesanía, tomemos un libro cualquiera que contenga una novela; ahora supongamos que un encuadernador, artesano excelente en su especialidad, elabora para ese libro un forro muy bello. Supongamos, así mismo, que la novela contenida en ese libro es muy mala. Pero la novela, por mala que sea como obra de arte, no dejará de ser tal porque, aún con todos sus defectos, habla, por así decirlo, a los ojos del alma. Del mismo modo, el forro, por bello que sea como obra artesanal, no podrá ser una obra de arte porque sólo nos produce un deleite sensual, semejante al que, por ejemplo, sentimos cuando comemos algo sabroso.

ARTE Y TÉCNICAS ARTÍSTICAS.- Las técnicas artísticas reúnen el conocimiento de los materiales y su mejor aplicación, así como el conocimiento de los instrumentos y mejores procedimientos de que un artista puede valerse para la ejecución de su trabajo. Estas técnicas son como una herramienta a la cual el artista puede darle el uso que mejor le parezca, sin más limitación que su propia capacidad y la que la naturaleza de los materiales empleados le imponga. El conocimiento de los materiales es necesario solamente en las llamadas artes plásticas, como la pintura, la escultura y la arquitectura y, un poco también, en el grabado. Esto se debe al carácter único e irrepetible de las obras del arte plástico, si se exceptúa el grabado que, en alguna medida, es susceptible de reproducirse. Sobre todo en la pintura, los conocimientos técnicos son indispensables dado que los materiales empleados en ella son menos duraderos. En las otras artes los materiales usados no tienen ninguna importancia, o la tienen muy limitada.- En cambio, el conocimiento de los mejores procedimientos que puedan usarse es conveniente para todas las ramas del arte, porque sólo en esta forma el lenguaje propio de cada una de ellas podrá ser usado con más eficacia.

La técnicas son lo más importante que se puede enseñar en las escuelas de arte; pueden ser aprendidas por cualquier persona y su mayor conocimiento no va a determinar una mayor calidad estética de la obra de arte, ya "que al final es sólo el espíritu el que vivifica toda técnica" (Goethe.) Al contrario, puede haber un pintor que sea capaz de crear obras de arte sin tener un conocimiento adecuado de la técnica. Ejemplo de ello

es el caso de van Gogh, el cual era un genio que no sabía pintar. Porque exprimir el tubo de óleo directamente sobre la tela, como alguna vez lo hizo este artista, no es más que una bárbara chambonada, por muy van Gogh que se haya sido. Los pintores impresionistas, en general, desconocían muchos recursos técnicos, como reconoció Renoir, que dijo: "Nosotros somos unos tunantes que pintamos como Dios nos da a entender; ya quisiéramos tener siquiera una mínima parte de los conocimientos técnicos que poseían los maestros del pasado." Esto ha dado por resultado que muchas obras valiosas ya no existan, o se encuentren actualmente sufriendo un acelerado proceso de destrucción. En el Museo de Orsay, en París, que es el que contiene la mayor parte de la obra de los impresionistas, existen salas casi a oscuras donde se exhiben obras "enfermas", desahuciadas, que desaparecerían en poco tiempo si se expusieran a una luz normal. Es un triste espectáculo ver estas obras que, para poder sobrevivir, buscan las sombras; si sobreviven es sólo por los desvelos de los restauradores. El famoso cuadro "Guernica" de Pablo Picasso; no puede ser movido del lugar donde se encuentra (una sala especial en el Museo Reina Sofía, en Madrid) por que la capa de pintura, corrientísima, con que fue pintado se caería en pedazos! Y, que yo sepa, nadie ha expresado su reprobación por este verdadero fraude del famoso pintor porque, al parecer, muchos piensan, equivocadamente, que la fama lo disculpa todo. El abandono de la buena técnica heredada de los pintores artesanos del Renacimiento, que a su genio unían un gran conocimiento y amor por el oficio de pintar, comenzó a fines del siglo XVII. Es cierto que siempre se han cometido errores técnicos; Leonardo fracasó técnicamente en su mural "La última cena" pintado en el convento de Santa María de la Gracia, en Milán. Pintado al fresco, técnica para pintores rápidos, Leonardo, que era un pintor lento, quiso mejorar su mural repintándolo encima a la encáustica, con lo que la obra quedó arruinada.- Miguel Angel, después de un año de estar pintando al fresco en la Capilla Sixtina, tuvo que repetir lo ya hecho por fallas técnicas.- Toda la obra de Watteau (1684-1721) fue un error técnico por el abuso del aceite. Pero estas fallas no provenían del desprecio por la técnica, sino de la falibilidad humana.- En cambio, actualmente la ignorancia de la técnica y el desprecio hacia ella son generalizados, lo cual es reprochable y lamentable, sobre todo cuando la obra producida en estas condiciones posee algún valor. Muchos pintores actuales no quieren tomarse la molestia de aprender el oficio.- En abril de 1997 vino a Tuxtla Vlady, a darnos clases de temple de huevo enviado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Y el señor Vlady no conocía esa técnica.

Tenían sus alumnos, en un plato, un gran charco de emulsión de huevo y, alrededor de él, en el borde del plato, pequeños montones de color en polvo; sobre los cuadros que estaban pintando, él y sus alumnos, chorreaba materialmente la emulsión. Este modo de proceder es reprobable por todos conceptos, como los alumnos de la Academia de San Carlos aprenden desde el primer año.

En lo personal, mi preocupación por la técnica ha sido constante en el transcurso de mi vida profesional, considerando que es una cuestión de ética hacerlo, ya que si no puedo ofrecer a mis clientes mayor talento que el que la naturaleza me ha dado, sí puedo ofrecer una mejor técnica.- Motivado por esta preocupación he enriquecido la técnica de la pintura con dos aportaciones originales: un soporte para fresco de caballete y un procedimiento para pintura al pastel indeleble. (Véanse en el capítulo APORTACIONES TÉCNICAS.)

SOBRE LA NATURALEZA SOCIAL DEL ARTE.- El hombre, considerado como un ente aislado y absoluto (como individuo), es un concepto ontogénico válido desde un punto de vista meramente biológico, material, pero no desde un punto de vista social, cultural. En la sociedad el individuo es negado como tal pero sólo para ser afirmado en un plano superior como ser social. Es decir, el hombre se trasciende por efecto de la sociedad que lo niega como individuo; sin esta negación el hombre no podría vivir en sociedad; de este modo, es la sociedad el campo mediador entre el hombre como tal y la cultura. Lo cual quiere decir que, por ejemplo, los actos humanos de importancia social obedecen a necesidades individuales que son expresiones particulares de necesidades sociales. Dialécticamente planteado podemos decir que lo singular, que es el individuo, contiene a lo universal, que, en este caso, es la sociedad, siendo lo particular la cultura propia de esa sociedad. Así, no puede existir acto individual del hombre como ser social que no sea necesariamente social y que no esté orientado, por tanto, a satisfacer necesidades de la sociedad en la que éste vive. Es precisamente esta necesidad su razón de ser, es decir, su contenido, sin el cual el acto humano tendería a desaparecer por inútil, como han desaparecido muchas actividades en el transcurso de la historia del hombre; por el contrario, al nacer nuevas necesidades por efecto del desarrollo social otras actividades han surgido para satisfacerlas.

La cultura es producto de la sociedad, no del hombre aislado. Por cultura entendemos todo lo que el hombre ha inventado,

desde arrojar una piedra hasta esculpir La Piedad o crear la Novena Sinfonía. Todo lo que va más allá del mero ser material del hombre y que no procede de ese ser, como los instintos o las sensaciones físicas, puede ser considerado un valor cultural, una conquista del intelecto que lo trasciende para convertirse en un valor social. No puede haber sociedad humana sin cultura ni cultura sin sociedad. La llamada cultura superior es aquella que satisface las más elevadas necesidades espirituales de la humanidad. Podemos decir que la sociedad humana es un ser vivo cuyos miembros se reparten el trabajo socialmente necesario, del mismo modo que en un organismo biológico las células se reparten las actividades indispensable para que ese organismo viva. Es decir, todo el trabajo humano se justifica sólo por su utilidad social.

Satisfactor espiritual por excelencia es el arte; las "células sociales" encargadas de satisfacer esta necesidad son los artistas. El arte es un lenguaje y, como tal, es un vehículo destinado a expresar algo a alguien. Por ejemplo, el pintor pinta impulsado por una necesidad personal que, recordemos lo que se dijo arriba, es expresión particular de una necesidad social; de allí que no destruya sus cuadros una vez que los termina sino que, por el contrario, trata de que sean vistos por la mayor cantidad posible de gente, lo cual quiere decir que la pintura, como actividad social que es, no termina con la firma del cuadro sino que termina cuando el cuadro es usado por la sociedad como un satisfactor espiritual. Cuando el mensaje llega a su destinatario y se realiza la comunicación es cuando la obra de arte se realiza, se completa y adquiere su verdadera razón de ser, que no es el placer que el artista siente al ejecutarla. Es entonces cuando la carga anímica, emocional, que el artista fue capaz de plasmar en él, y que allí queda en estado latente, es revivida, recreada en mil formas diferentes por los espectadores; allí, en la obra de arte, cada espectador podrá encontrarse a sí mismo, podrá encontrar aquello hermoso, elevado, sin forma, que sentía pero que, por no ser artista, no pudo dilucidar, no pudo formular por sí mismo. Por algo se dice que se pinta lo que no se ve, aquello que sólo el artista tienen la capacidad, no sólo de ver o sentir con mayor intensidad que el resto de los humanos, sino de hacer que otros vean o sientan a través de su obra que, en realidad, es obra de toda la sociedad a la que pertenece. Y esta es la función social del arte, el cual ya habría desaparecido si no fuera socialmente necesario.

Berriozábal, Chiapas; a 29 de julio de 1992.

IMPORTANCIA SOCIAL DEL ARTE Y LA CULTURA.- El artículo tercero constitucional de la República Mexicana manda que la educación debe tener como finalidad última el desarrollo integral del individuo, es decir, debe promover el desarrollo material o físico y, al mismo tiempo, el desarrollo espiritual o cultural. Es el ideal griego encarnado en nuestras leyes. Cuando se posterga el desarrollo espiritual por privilegiar el desarrollo material el hombre no logra un desarrollo integral o armónico y, por lo tanto, no es feliz. Esto es lo que, al parecer, ocurre en el seno de las grandes potencias económicas actuales: que siendo gigantes en lo económico, son enanos, comparativamente, en lo espiritual. Esto explica, en parte, el altísimo índice de drogadicción, suicidios, criminalidad de todo tipo y otras aberraciones igualmente destructivas que se observan en esos países. Porque una vez liberado el hombre del apremio impuesto por las necesidades materiales, aparece en primer plano, en forma muy aguda, la urgencia de satisfacer sus necesidades espirituales. De aquí que pueda decirse que los valores culturales superiores, como el arte, son artículos de primera necesidad para que el hombre pueda disfrutar de una vida plena; de aquí, también, que se diga, sabiamente, que 'el arte salvará al mundo'. Por todo esto, es necesario que las sociedades, representadas por el estado, transformen constantemente valores materiales en valores espirituales. Es lo que hicieron todas las grandes culturas del pasado: convirtieron, en gran escala, la riqueza económica en riqueza cultural con los espléndidos resultados que están a la vista para deleitable asombro nuestro y que nos hacen olvidar, aunque sea por un momento, el lado horrendo de la historia de la humanidad plagada de "héroes" que no fueron otra cosa que verdaderos asesinos.- No vamos a caer en la infantil ilusión de creer que en México estamos mejor culturalmente que, por ejemplo, los Estados Unidos, aunque tengamos a nuestro favor las grandes épocas pasadas, refugio y consuelo de nuestros, a veces, maltrechos espíritus. Lo que ocurre actualmente en nuestro país es que las carencias materiales van parejas con las carencias espirituales, existiendo, por decirlo así, una triste armonía del subdesarrollo; los índices de trastornos de la conducta a nivel masivo aquí no se presentan en forma tan espectacular, no porque culturalmente estemos mejor, sino porque, aunque parezca paradójico, materialmente estamos peor. Las necesidades materiales inmediatas y la lucha por satisfacerlas mantienen ocupado o, cuando menos, preocupado, al individuo, dándole un objeto a su existencia y no permitiendo que emerjan en su conciencia los grandes conflictos existenciales que sólo aparecen cuando se tiene la

barriga llena y que sólo pueden ser superados por medio de la cultura superior.

Sin embargo de todo lo anterior, en las sociedades mercantilistas, como la nuestra, el arte y la cultura superior son considerados como algo inútil e improductivo, como algo marginal de lo que puede prescindirse como se prescinde de todo aquello con lo que no puede obtenerse dinero. Para muchas personas, nada de lo que se haga se justifica si no se obtiene de ello algún beneficio económico. Los creadores de la cultura superior, tanto en el campo del arte como de la ciencia, viven con frecuencia en un ambiente de marginación, incompreensión, rechazo y aún de persecución. El estado de crisis económica en que viven muchos artistas e investigadores es, con frecuencia, permanente, porque la sociedad y el gobierno que la representa los abandonan a su suerte. Se aducirá que existen becas y apoyos para los creadores de cultura; sí, pero no en el grado suficiente que nuestras necesidades culturales requieren.

Algunos gobernantes opinan que mientras existan problemas materiales (alimentación, salud, educación, transporte, etc.) los problemas culturales tendrán que esperar a que aquellos sean resueltos. Si se tomara en cuenta esta oscurantista idea, estos últimos jamás serían atendidos si se considera que siempre existirán problemas materiales en cualquier sociedad. A la hora de los "recortes presupuestales", es el dinero destinado a la cultura el primero en ser recortado sin lástima.

Las deformaciones axiológicas propias de una sociedad mercantilista en avanzado estado de embrutecimiento hacen que tenga mil veces más valor una patada de Hugo Sánchez (por mencionar un nombre) que, por ejemplo, el descubrimiento de la geografía mítica. ¡Ya quisiéramos muchos artistas o científicos ganar en toda nuestra vida lo que uno de esos "héroes" de pacotilla puede ganar en una sólo tarde!

Por último, creo que es necesario señalar que es imposible que los sistemas sociales puedan conservar eternamente su capacidad de responder satisfactoriamente a las necesidades de sus miembros. Esta capacidad, con los años, cada vez va siendo menor, porque las sociedades, como todo ser vivo, también envejecen. Cuando son jóvenes favorecen la vida, la felicidad y el desarrollo en todos los órdenes, pero cuando envejecen ocurre lo contrario. Y es entonces cuando empieza oler a chamusquina.

QUÉ ES LA PINTURA MURAL.- Comúnmente se cree que la pintura mural es una pintura grande pintada sobre una pared. Pero hay pinturas grandes pintadas sobre muro que, si bien pueden tener valor artístico, no son murales. Aunque el gran tamaño es propio de este tipo de pintura, lo cual ayuda, ciertamente, a darle el carácter monumental que lo distingue de otras clases de pintura, no le da, en sí mismo, categoría de mural a una pintura.

En la pintura de caballete, o pintura de cuadros que pueden ser colocados en cualquier parte, el artista dispone, para su ejecución, de completa libertad y puede imprimirle a su obra las características que desee, ya que aquí la única finalidad que persigue es la de encontrar las formas más adecuadas que le permitan expresarse. En la pintura mural o decorativa, en cambio, esta libertad se encuentra coartada por el hecho de ser, necesariamente, una pintura sometida a los requerimientos plásticos impuestos por la arquitectura del edificio que se vaya a decorar. El pintor tiene que tomar en cuenta condiciones ambientales, tales como la iluminación, los espacios y la circulación además de la forma, tamaño y disposición del muro. Tratándose de murales exteriores será necesario, incluso, tomar en cuenta el entorno urbanístico. De este modo, las cosas se complican para el pintor ya que, además de intentar resolver los problemas inherentes a toda creación artística, está obligado también a poner atención a los problemas, brevemente enumerados arriba, que le imponen los espacios arquitectónicos. Lo cual quiere decir que la pintura mural, además de que debe poseer, en sí misma, valor estético, debe funcionar también como elemento decorativo. Tenemos entonces que para apreciar adecuadamente cualquier pintura mural es necesario atender a dos aspectos: que tenga calidad artística y que funcione como mural. Existen pinturas en muro que a pesar de su gran calidad no funcionan como murales; por el contrario, existen murales que aunque no posean una gran calidad artística cumplen a la perfección su papel decorativo.

Otra característica indispensable que debe poseer la pintura mural para que cumpla satisfactoriamente la función decorativa que le es propia, es la monumentalidad en la concepción, el aliento épico o heroico que el artista debe ser capaz de insuflarle; para lograr esto el primer paso es la adecuada elección del tema (ver abajo.) Haciendo un símil puede decirse que la pintura de caballete es como una conversación privada, coloquial, para ser escuchada de cerca, donde tienen cabida los pequeños matices, las finas inflexiones del lenguaje, los detalles preciosistas que en la pintura mural estarían fuera de lugar ya que ésta es como un discurso que debe ser

pronunciado con recias, rotundas y vigorosas voces, para que puedan escucharse desde lejos por mucha gente. De aquí que el pintor debe ser capaz de modificar su modo de expresarse según platique (pinte un cuadro) o pronuncie un discurso (pinte un mural.) Además de esto, el artista debe tener la capacidad de "sentir" el muro, de comprender sus necesidades en términos plásticos. No todos los pintores poseen estas aptitudes, que son innatas, por lo que no cualquier pintor puede pintar adecuadamente un mural. Tristes muestras de esto las encontramos en Tuxtla Gutiérrez, en el edificio del ayuntamiento y en el Centro Cultural Jaime Sabines.

Tomando en cuenta que la pintura mural en edificios públicos es la pintura democrática por excelencia, la pintura del pueblo y para el pueblo, cuya importancia social es necesario subrayar ya que pone el arte de la pintura al alcance del pueblo, los temas de esta pintura deben de ser de interés colectivo, siendo los más adecuados los asuntos históricos, míticos o religiosos y, también, los afanes de la ciudadanía, sus demandas, sus luchas y victorias, sus amados héroes, porque, además, son los temas que más se prestan a la necesaria monumentalidad inherente a esta clase de pintura.

Digresión final acerca de los grandes pintores muralistas mexicanos.- Debo decir que, en mi opinión, el más muralista fue David Alfaro Siqueiros cuyos dramáticos discursos plásticos impactan con gran fuerza nuestras conciencias. Los murales de Diego Rivera, en cambio, poseen el brillante encanto coloquial, ocurrente, que distinguía a este maestro. Siguiendo con este símil diré que José Clemente Orozco, el gran manco, no conversaba ni pronunciaba discursos en sus murales, sino que la vehemencia de su apasionado lenguaje plástico lo llevaba con frecuencia al grito desgarrador... o a la incoherencia. Solamente Rufino Tamayo no hablaba sino que, como buen indio, se limitaba a sonreír por medio de aquellas sus rebanadas de sandía envueltas en la magia espléndida de su colorido.

Berriozábal, Chiapas; a 16 de octubre de 1992.

UNA REFLEXIÓN SOBRE ARTE MEXICANO.- Tal vez se piense que no hay arte mexicano, ni español, ni chino, etc., porque el arte, se dice, es universal. Pero las manifestaciones artísticas de las distintas naciones que pueblan la Tierra, como cualquier otro fenómeno, también están sujetas a las leyes de la dialéctica y son expresiones particulares de la universalidad del arte porque poseen características propias que las distinguen de otras manifestaciones. Para aclarar esta

contradicción dialéctica diremos que el arte es particular (porque pertenece a una parte del mundo) en sus orígenes, en sus raíces; es particular porque se nutre y es el reflejo de la vida de cierta región, de cierta cultura, de cierta gente; en esto radica la particularidad del arte de cada región del mundo, y esta particularidad reside en la forma propia que al contenido universal le han dado para expresarse. Como ya se dijo, lo universal es el factor que unifica no sólo a todas las clases de arte, sino a todas las cosas que existen en el Universo, incluido el hombre. El arte, pues, es universal en sus fines y particular en sus orígenes.

¿Qué es lo que define al arte mexicano? En primer lugar el arte mexicano es un arte mestizo, como nuestra raza y nuestra cultura; sus padres son, principalmente, lo indio y lo español, con una no pequeña presencia de lo negro; pero tan lejos está el arte mexicano del arte indígena, como lo está del arte español, porque no es ni lo uno ni lo otro, sino una cosa distinta, aunque la demagogia gubernamental pone todo el énfasis en lo indígena de nuestra nacionalidad, olvidando por completo el cincuenta por ciento, o más, que nos viene de los españoles.

Como se sabe, las culturas indígenas fueron rechazadas y perseguidas por los españoles con el fin de acabar con todo vestigio de ellas porque su fanatismo religioso les hizo creer que estaban inspiradas por el demonio y que había que rescatar a los indios del paganismo para salvarlos del infierno al que estaban condenados si no se convertían al cristianismo. Como todo imperio, el español también inventó su pretexto: la evangelización de los indios, para justificar sus abusos. (El fantasma del imperio azteca era la idea que sostenían de que ellos eran los destinados a alimentar al Sol Celeste con sangre humana, sin lo cual éste ya no podría salir del Inframundo y, como Sol Terrestre, acabaría con toda la vida del planeta.) De modo que todo el arte de la época colonial es español, con alguna escasa excepción, donde el mestizaje tiene sus primeros tímidos brotes, como en el templo de Santa María Tonantzintla, en Puebla. Esta persecución, naturalmente, limitó, retardó y deformó el mestizaje o sincretismo cultural. El arte español continuó dominando en gran parte del México independiente, hasta la época porfirista en que México, como gran parte del mundo de aquella época, se afrancesó. Los maestros de la Academia de San Carlos venían de Europa. Por todo esto, la presencia de la cultura europea en nuestro ser nacional es abrumadora, aunque hayan sido los pueblos indios los antiguos propietarios de las tierras americanas y aunque hayan creado grandes culturas. El idioma, la religión, la idiosincracia, el arte y las costumbres en su gran mayoría son

de origen europeo. Es cierto que algunas comunidades indígenas aún conservan, en gran medida, su cultura, más o menos sincretizada con la cultura europea, principalmente en el campo de la religión. Pero estas comunidades son tenidas por la mayoría de los mexicanos como algo extraño e incomprensible; lo mismo piensan los habitantes de dichas comunidades con respecto del resto de la nación. Y sin embargo, todos, sin ser iguales, somos mexicanos por igual y debemos comprender, aceptar, respetar y aun estimular estas diferencias culturales que, a pesar de los problemas que conllevan, nos enriquecen. Si se hubiera aceptado la propuesta que en su tiempo hizo don Lucas Alamán de adoptar el precioso idioma náhuatl como lengua nacional, nuestro ser nacional fuera más indígena, más coherente, más identificable, ya que el idioma es una referencia importantísima de identidad cultural y nacional.

Los procesos de amestizamiento cultural son largos y complejos y en México aún no terminan y tal vez no terminen nunca; creo que no es posible ni deseable la homogeneización de nuestras culturas. Otros brotes de mestizaje aparecen al final de la época porfirista; entre los grabadores hubo pioneros en este proceso, como José Guadalupe Posada; otros brotes se produjeron entre algunos pintores, tales como el paisajista José María Velasco y el zacatecano Saturnino Herrán; estos dos pintores empezaron a pintar a México, el primero en sus paisajes y el segundo en sus tipos indígenas; pero pintar a México no quiere decir que dicha pintura, por este sólo hecho, sea mexicana, pero era un principio de mexicanización. Desde luego que las "calaquitas" de Posada son muchísimo más mexicanas que los retratos de las gordas y cachetonas señoras que pintaban los pintores afrancesados del México de aquella época.

La enorme energía espiritual nacionalista liberada por la Revolución Mexicana de 1910 propició el vigoroso desarrollo del arte mexicano universal, del arte mestizo, el arte que en que se funde lo indígena y lo europeo, no sólo en las artes plásticas sino, también, en la literatura, la música y la danza; nace el arte mexicano con los rasgos que le son propios. El promotor principal de este arte nuevo fue, en sus inicios, don José Vasconcelos, director de la flamante Secretaría de Educación Pública, en la época de Alvaro Obregón. Este hombre ilustre llamó a los pintores mexicanos que por allí andaban desperdigados y los estimula, los apoya y les da muros para que pinten. Rivera, Orozco y Siqueiros, empujados por el gran impulso liberador de la Revolución Mexicana, aprovechando elementos iconográficos del gran arte indígena prehispánico y de nuestra artesanía popular, crean la

Escuela Muralista Mexicana pintando al indio, a los ideales libertarios del pueblo, a la calle, al mercado, al taller; tiraron a la basura los bustos de yeso que representaban a los dioses de las mitologías europeas y se dieron a la tarea de pintar a los dioses de las mitologías indígenas.

El último edificio erigido por don Porfirio Díaz es el espléndido Palacio de las Bellas Artes, obra cuajada del arte europeo; lo único mexicano que tiene es el águila que corona su cúpula y algunos elementos ornamentales de su interior, que fueron agregados después. Y el primer edificio construido por el gobierno revolucionario, que aprovechó la estructura de uno que no pudo terminar don Porfirio debido a su súbita caída, es el horrible Monumento a la Revolución, primer balbuceo de una arquitectura mexicana. Y este balbuceo, por feo que sea, tiene ese gran mérito.

A Chiapas, el movimiento renovador en las artes plásticas llegó con los maestros, egresados de la Academia de San Carlos, que el Instituto Nacional de Bellas Artes mandó cuando se fundó la pequeña escuela de artes plásticas que existe todavía. Como consecuencia de esto surgió una importante corriente de arte mexicano en Chiapas, representada por jóvenes grabadores, destacadamente el chiapacorceso Franco Lázaro Gómez, que, hijos del pueblo, retrataron en sus obras al pueblo mismo.

La pintura mexicana, nacida hace menos de un siglo, continúa su desarrollo de cosa viva, a pesar de influencias que le son totalmente extrañas y que atentan en contra de sus más genuinos valores. (Véase el artículo siguiente.)

EN DEFENSA DE LA PINTURA MEXICANA.- Aún en vida de Siqueiros, y fallecidos ya Orozco y, después, Rivera, surge una corriente que se ha dado en llamar "de la ruptura", porque, dicen, rompe con la tendencia "dogmáticamente" mexicanista y "monopolizadora" representada por aquellos grandes maestros. Esta corriente fue subrepticamente apoyada por los Estados Unidos y su principal agente, era, según denunció David Alfaro Siqueiros en su momento, el dibujante José Luís Cuevas. Esta denuncia la presentó Siqueiros en unas conferencias de mesa redonda celebradas en la Universidad Obrera de la ciudad de México, allá por 1958, cuando yo aún estudiaba en San Carlos. Siqueiros exhibía sobre la mesa una voluminosa maleta que contenía las pruebas de su denuncia y que, decía, estaban a la disposición de quien quisiera consultarlas. De modo que el vertiginoso ascenso a la fama de Cuevas no se debe sólo a su supuesta habilidad publicitaria.

En esas mismas conferencias Siqueiros presentó su ponencia llamada "No hay más ruta que la nuestra", muy discutida entonces y que, luego, fue impresa. Esta conspiración en contra del arte más auténtico y grandioso que ha dado México como país mestizo, continúa aún hasta ahora. Su razón política fue que dos de los maestros arriba mencionados eran comunistas y les daban muchos dolores de cabeza a los gringos y a sus compinches nacionales ya que utilizaron muchas de sus pinturas para propagar sus subversivas ideas políticas y lo que dijeran o pintaran era noticia mundial por el gran prestigio que tenían en el campo de la cultura. Actualmente hacen todo lo posible para que la experiencia no se repita y han logrado, hasta cierto punto, ponerle a México, de nuevo, el yugo del colonialismo cultural, sólo que ahora la metrópolis no es España, Francia o Italia, sino los Estados Unidos.

Y bien: los cambios, las renovaciones, no son malos; es más, son necesarios y, por lo tanto, inevitables. Lo que no sólo es malo sino hasta criminal es calumniar a los grandes muralistas mexicanos acusándolos de dogmáticos y monopolizadores y de que fueron los pintores oficiales del gobierno de aquel tiempo, como lo hizo el pintor abstracto Manuel Felguérez, en una conferencia que dio en el Centro de Convenciones hace algunos años, enviado por el CONACULTA.

En cuanto a lo primero basta advertir que, al lado de su pintura, floreció libremente otra, de diverso signo e igualmente valiosa, como la de María Izquierdo, la de las pintoras surrealistas Leonora Carrington y Remedios Baro, la del Dr. Atl, la de Francisco Goytia, la pintura del mismo Rufino Tamayo, de la misma Frida Kahlo, como la pintura abstracta del guatemalteco Carlos Mérida y muchos otros. En cuanto a lo segundo, eso fue al principio, cuando el gobierno mexicano era, todavía, revolucionario; pero cuando empezó a dar muestras de claudicación y entreguismo, al final del régimen de Calles, los muralistas mexicanos se convirtieron en sus más acérrimos y críticos enemigos, poniéndose incondicionalmente del lado del traicionado pueblo mexicano que, poco antes, generosamente había ofrendado su sangre para que todos los mexicanos disfrutáramos de una vida mejor, más libre y más digna.

La libertad, la diversidad de ideas y propuestas en el campo de las artes es buena. Lo que no es bueno es el libertinaje ni, tampoco, que las mismas autoridades culturales de la nación hayan estado fomentando tendencias ajenas a nuestra idiosincrasia, lesionando las más genuinas expresiones artísticas de nuestro ser nacional. Me refiero principalmente a un engendro de la decadente, enfermiza y deshumanizada vida newyorkina llamado "*conceptual art*" (¡haga usted el favor!),

donde el hombre y sus problemas están desterrados por completo. Esta expresión, a la que nos negamos en llamar artística, fue promovida y alentada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y su filial en Chiapas, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, cuando era director de este organismo el licenciado Mario Uvence, premiando en los certámenes plásticos a jóvenes que, ansiosos de notoriedad y queriendo aparecer modernos, se entregan a esas prácticas extravagantes y deshumanizadas, productos del más desenfrenado libertinaje en que se hunde actualmente la sociedad capitalista. El apoyo oficial al enclenque "conceptual art" extranjero, verdadera perversión del lenguaje artístico, fue denunciado y combatido, entre otros, por Vlady, eminente artista plástico mexicano, en un artículo titulado "Arte moderno. Estado crítico", publicado en el suplemento cultural del periódico "Excélsior" el día 31 de octubre de 1999.

Otra forma en que se ha estado atacando a la pintura mexicana en lo que tiene de más mexicano, que es su pintura mural, consiste en que, según el decir de algunas personas del bando reaccionario, la pintura mural es obsoleta, que está pasada de moda, sobre todo aquella que emplea temas históricos. Lo cual es como decir que, por ejemplo, está pasada de moda la música sinfónica, la novela o la poesía. Lo dicen como si fuera posible que las modalidades en los distintos campos del arte estuvieran sujetos a los caprichos de la de moda - El intento de quienes sustentan esta opinión está dirigida a desvirtuar la pintura mural, la pintura democrática, la pintura que por sus propias características puede ser apreciada por mucha gente, por el gran público, por lo que su mensaje puede ser de tremendo impacto revolucionario, como lo fue la pintura muralista de los pintores comunistas del siglo pasado.

SOBRE LA VOCACIÓN.- Según el diccionario consultado la palabra vocación significa literalmente "llamado" y, luego, dice: "Inspiración con que Dios llama a algún estado, especialmente el de religión." (*Gran Sopena, diccionario enciclopédico*, 1973). La vocación es un carisma, o sea: "un don gratuito que Dios concede abundantemente a una criatura. ACAD." (*Op. Cit.*) y, también, un entusiasmo, palabra que, según la misma fuente, significa, en dos de sus acepciones, "estar inspirado por los dioses. Inspiración arrebatada del escritor o del artista." Actualmente, con los avances del saber humano, resulta insatisfactoria la participación divina para explicar los fenómenos naturales o sociales, porque ahora pueden

formularse explicaciones científicas de muchos de ellos, incluido el fenómeno de la vocación que aquí nos ocupa, explicación que no estoy capacitado para dar. Digamos sólo que la vocación es una necesidad que, como cualquiera otra, cuando no se satisface, provoca un estado de descontento o frustración más o menos profundo, dependiendo esto de la fuerza con la que se sienta su llamado. En cambio, el seguir la vocación constituye acaso la más hermosa y gratificante aventura de la libertad. Aún así, muchos no se atreven a seguirla por "miedo a la libertad" (E. From.)

TRES ANÉCDOTAS DE HECHOS OCURRIDOS EN EL CAMPO DEL ARTE

Una sencilla anécdota a veces dice más que todo un pesado y aburrido tratado filosófico. Las tres siguientes ejemplifican que, a veces, los poderosos que meten su cuchara en un campo generalmente poco conocido por ellos, como es el de la creación artística, hacen sólo el ridículo. Piensan, a veces con harta razón, tener de las orejas el destino de los artistas y que cuando le hacen un encargo a uno de ellos, ya le compraron el alma y le están haciendo a este un gran favor y que, por ello, estos están obligados a someterse a sus opiniones, por absurdas que éstas sean.

Si bien cualquiera tiene el derecho de opinar sobre lo que le dé la gana, una opinión mal fundada hace quedar mal a quien la sustenta y más si éste no reconoce su error y pretende imponerla, no por la razón que le asista, sino por el poder que detente. En estos casos la prudencia aconseja a los artistas a "no ponerse con Sansón a las patadas" porque llevan las de perder, sobre todo cuando, como suele suceder con mucha frecuencia, andan a salto de mata con la economía, huyendo del hambre como conejos perseguidos por lo perros. Por tal motivo tienen que sacarle filo a su ingenio para salir del mal paso de manera fina, de modo que sin herir la peligrosa susceptibilidad del cliente poderoso e ignorante, se salgan con la suya.

Cuando Leonardo da Vinci estaba pintado su "*Última cena*" en el refectorio del convento de Santa María de la Gracia, en Milán, los monjes de dicho convento ya estaban desesperados porque Leonardo, en vez de terminar el fresco, se iba al mercado a comprarles a los pajareros todos los pájaros para darles libertad, o se quedaba encerrado en su taller indiferente al hedor que se desprendía de los cadáveres que usaba en sus minuciosos estudios de anatomía humana, estudios de los cuales

dejó muchos admirables dibujos, los cuales le han valido un honroso lugar en la historia de esta ciencia; o asistía a la herrería a doblar herrajes con una mano y otras pruebas de fuerza que realizaba en competencia con el fortísimo herrero. O se iba... Pero a los monjes no les importaba á dónde se iba este hombre que ocupaba su genio, su ingenio y su fuerza en tan diversas actividades. Lo que les importaba era que terminara la obra. Por tal motivo acudieron ante el cardenal, de cuyo nombre no viene a cuento acordarse, para quejarse de la morosidad de Leonardo. (Estos santos varones no entendían que el artista no puede dar paso si la musa se queda sentada, o se va de vacaciones; y este parece que era el caso de Leonardo.) El prelado mandó a llamarlo y, llegado el reo, delante de sus acusadores le preguntó cuál era la razón, si se podía saber, para que no terminara el mural. "En eso ando, su señoría -contestó con humildad el interpelado -; sólo que tengo un problema que no he podido resolver, y es que no encuentro a la persona que pueda servirme de modelo para pintar la cara de Judas, a pesar de haberla buscado ya en las cárceles, en los manicomios, en las tabernas y en los basureros." Y, volteando a ver de hito en hito al prior del convento, exclamó como si de pronto hiciera un afortunado descubrimiento: "Pero, ¡eureka señor! ya la tengo." Al día siguiente Leonardo pintó el retrato del monje superior en la cabeza de Judas. Este mural duró muy poco tiempo por errores técnicos de Leonardo; aunque algunos dicen que el maestro llegó a decir que fueron los monjes los que, en venganza, se lo echaron a perder embarrándole encima quién sabe que menjurjes. Vaya usted a saber qué pasó en realidad.

Ahora el protagonista de esta otra anécdota es otro de los grandes genios del Renacimiento, Miguel Angel, el cual, cuando terminó la colosal estatua en mármol de David, mandó a llamar al cardenal que estaba al tanto de la realización de la obra. Llega éste y, después de mirar durante largos minutos y por todos lados a la escultura, expresó su opinión de que había quedado muy narizón el David. "Ahora lo arreglo, su señoría", dijo el maestro y, subiendo por el andamio que todavía rodeaba a la genial estatua, tomó al pasar, sin que el otro se diera cuenta, un puñado de polvo de mármol del mucho que había sobre las tablas y, simulando rebajarle con un cincel y un martillo la nariz a la figura, fue soltando poco a poco el polvo que tenía en la mano. Después de un prudente rato, el artista le preguntó al cardenal, que se había quedado abajo, que qué le parecía ahora, contestándole este que ahora sí había quedado perfecto.

Ahora me toca el turno a mí, toda desproporción guardada con los grandes maestros mencionados. Cuando, el año de 1972,

estaba yo terminando el mural llamado "*Fray Matas de Córdoba abre en México la primera escuela normal*", en el edificio que ahora ocupa la rectoría de la UNICACH, habiendo concluido ya el retrato imaginario de fray Marías, del cual no quedó ninguna imagen fidedigna, una tarde llegó inesperadamente el gobernador Velazco Suárez y me dijo, a boca de jarro: "¡No maestro!; no se parece; fray Matías de Córdoba, emparentado con mi familia, era más delgado, aunque haya muerto de hidropesía. Créame, lo sé por una tradición familiar." Ante afirmación tan contundente, le ofrecí al gobernador corregir el retrato según sus indicaciones; pero cuando, al día siguiente, le comenté lo ocurrido al licenciado Javier Espinosa, que era quien me había encargado el mural, éste me contestó: "No le hagas caso al viejo loco," por lo que ya no toqué el retrato en cuestión. Una semana después volvió el gobernador y dijo, sin mayor preámbulo: "¡Ahora sí, maestro!; ahora sí se parece; ¿Verdad que ahora sí quedó bien el retrato de fray Matías? ¿qué tal si no le digo, e?." Con esto, se confirmó lo dicho por Espinosa. Este mural también está completamente dañado por agentes naturales y humanos. Ahora me pregunto si no fue el doctor Velazco el que, dándose cuenta del engaño, le mandó echar quién sabe qué sustancias corrosivas.