

La obra mural de Manuel Felguérez

Por Juan GARCÍA PONCE

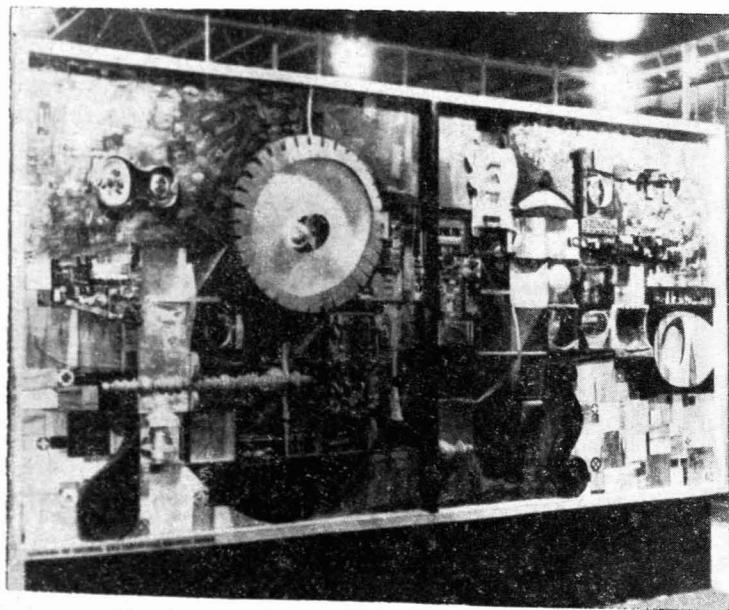
En algunas ocasiones, al seguir la evolución de una obra, descubrimos de pronto que ésta ha crecido, se ha desarrollado, en medio de las inevitables desviaciones, los hallazgos y los experimentos fallidos, como un todo orgánico, de cuya inevitable unidad interior, a pesar de las superficiales diferencias exteriores, el artista muchas veces puede ser inconsciente. La obra tiene una autonomía propia, habla por sí misma, y es ella, no el artista, la que mejor puede llevarnos a sus orígenes, a través de su propia realidad, para aclararnos mejor el sentido de ésta y permitírnos gozar más profundamente de ella. Ante el mural de Manuel Felguérez en las oficinas de la Confederación de Cámaras Industriales, me sorprendí recordando, antes que cualquiera de sus obras, el aspecto general del primer estudio suyo que conocí. Fue hace muchos años. Quizás entonces, Felguérez tan sólo empezaba a jugar con la idea de ser escultor. De cualquier forma, el estudio no era todavía el taller de un artista, sino un cuarto donde Felguérez reunía objetos con los que le gustaba "hacer cosas". Y la variedad de esos objetos era la que resultaba fascinante. Felguérez tenía ahí piedras de todas clases, pedazos de madera, raíces retorcidas, cortezas de árbol cuya textura le atraía, fragmentos de vaciados en yeso y, además, intentaba diseccionar animales, creo que la mayor parte de las veces con poco éxito, porque el estudio tenía un penetrante olor a descomposición. Pero lo importante es que, aunque a veces trataba de hacer algo con esos objetos labrándolos, puliéndolos o cubriéndolos con yeso, ellos estaban ahí antes que nada porque sus formas le atraían, le *decían* algo. Mucho después, vi una de sus primeras exposiciones de esculturas en México. Felguérez había recorrido Europa y había pasado una larga temporada en París. Sus obras cada vez más abstractas, más tendientes a buscar una simplificación de las formas mediante la eliminación de los detalles superfluos, dejaban ver el influjo de Henry Moore y de Zadkine, que había sido su maestro. Pero también revelaban la búsqueda continua de una forma envolvente, circular, que encerrara a la escultura en sí misma, que en cierta forma convirtiera su espacio en un ámbito cerrado. Su tratamiento de los materiales demostraba una penetrante sensibilidad; la misma capacidad de gozar con el valor de las texturas, con la dureza y la permeabilidad de la piedra, la terracota.

Luego, Felguérez cambió de medio y presentó una vasta y sorprendente exposición de pintura en la Galería de Antonio Souza. Era ya definitivamente un pintor abstracto, con un seguro sentido de la composición. Sus cuadros, en tonos rosas y grises la mayor parte, organizados como un conjunto de pequeños planos, inscritos dentro de una forma total más amplia que los contenía, alcanzaban siempre, dentro de la multiplicidad de variaciones, una admirable unidad de composición en el plano general de la tela. Tenían, además, una riqueza de texturas, de materias, sensual, viva y delicada al mismo tiempo, acompañada de un espléndido sentido cromático. En ellos, Felguérez parecía haber logrado unir el sentido de la mate-

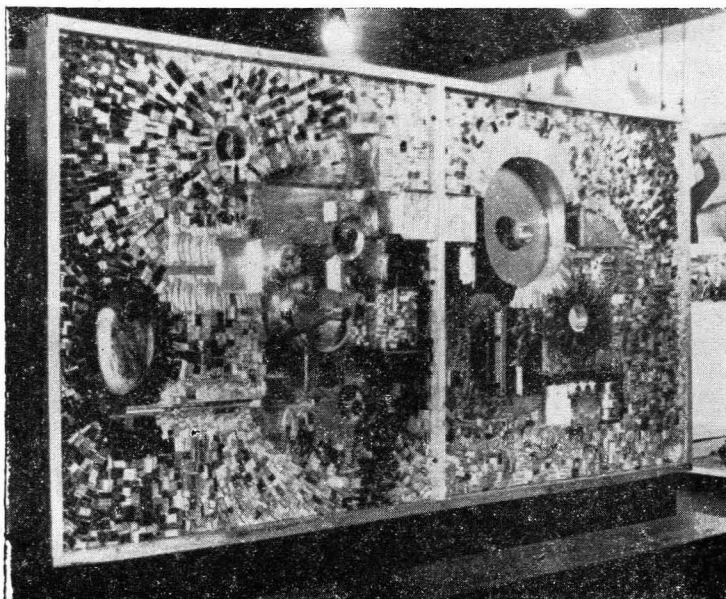
ria, del peso de los volúmenes del escultor con la comprensión del valor del espacio plano de la tela y del poder sensorial de los colores. Esa exposición lo situó de inmediato entre los más destacados pintores jóvenes mexicanos.

Ahora tenía su estudio en la calle de Tabasco. En las paredes, en vez de cuadros, tendía una colección de mariposas, perfectamente ordenada en varias vitrinas, y sobre un mueble destacaba una pequeña caldera de hierro y latón, cuya utilidad nunca pude comprender, pero que tenía una belleza de bibelot absurdo y arbitrario. Felguérez había seguido definitivamente el camino de la pintura a partir de esa primera exposición, pero sus cuadros eran muy diferentes, en cierto sentido, a los presentados en ella. En ese estudio tuve oportunidad de ver, antes de que las enviara a Washington, la serie de obras que expuso en la Unión Panamericana en 1960. Sin salirse del estricto abstraccionismo que había elegido desde el principio, el pintor renunciaba casi por completo al valor emotivo de la escala cromática que enriquecía sus primeros cuadros. Con una absoluta austeridad, su color se limitaba al blanco y el negro, trabajados con singular riqueza, logrando que su opacidad se abriera a toda clase de sugerencias dentro de su tratamiento como meras superficies antes que nada, pero renunciando voluntariamente a cualquier acento sobre él. Los pequeños planos, las manchas, habían desaparecido también, para dejar su lugar a esas vastas superficies, subrayadas por el cuidadoso tratamiento de las texturas. La conjunción de esos planos blancos y negros, que muchas veces parecían oponerse, revelaba un seguro poder de composición y Felguérez conseguía siempre que el equilibrio, la unidad de los planos se lograra de una manera milagrosa. En conjunto los cuadros demostraban una rigurosa voluntad de liberar la fuerza expresiva de la materia en sí, estableciendo un juego de tensiones dentro de su aparente reposo, su equilibrio geométrico, grave y pesado. En ellos, el espacio volvía a cerrarse en sí mismo, de una manera diferente a la de las esculturas, resolviéndose dentro de los límites y las exigencias del plano, pero con el mismo propósito interior de crear un orden autosuficiente que convirtiera cada cuadro en un objeto puro, una imagen serena y armónica con reglas propias, opuesta por su misma esencia al caos exterior. De este modo, la pintura de Felguérez transcendía las posibilidades expresivas de sus medios formales, el pintor obligaba al color a dejar de serlo, lo sometía a las exigencias de la materia para que sólo ella hablara en sus obras, revelándose, y del mismo modo simplificaba hasta el máximo las formas, para que éstas fueran solamente planos, superficies en las que el único elemento sensual era la textura. Dentro de su severidad, su renuncia a la adjetivación, al comentario, sus obras tenían, sin embargo, el grave y profundo poder de la pintura en sí.

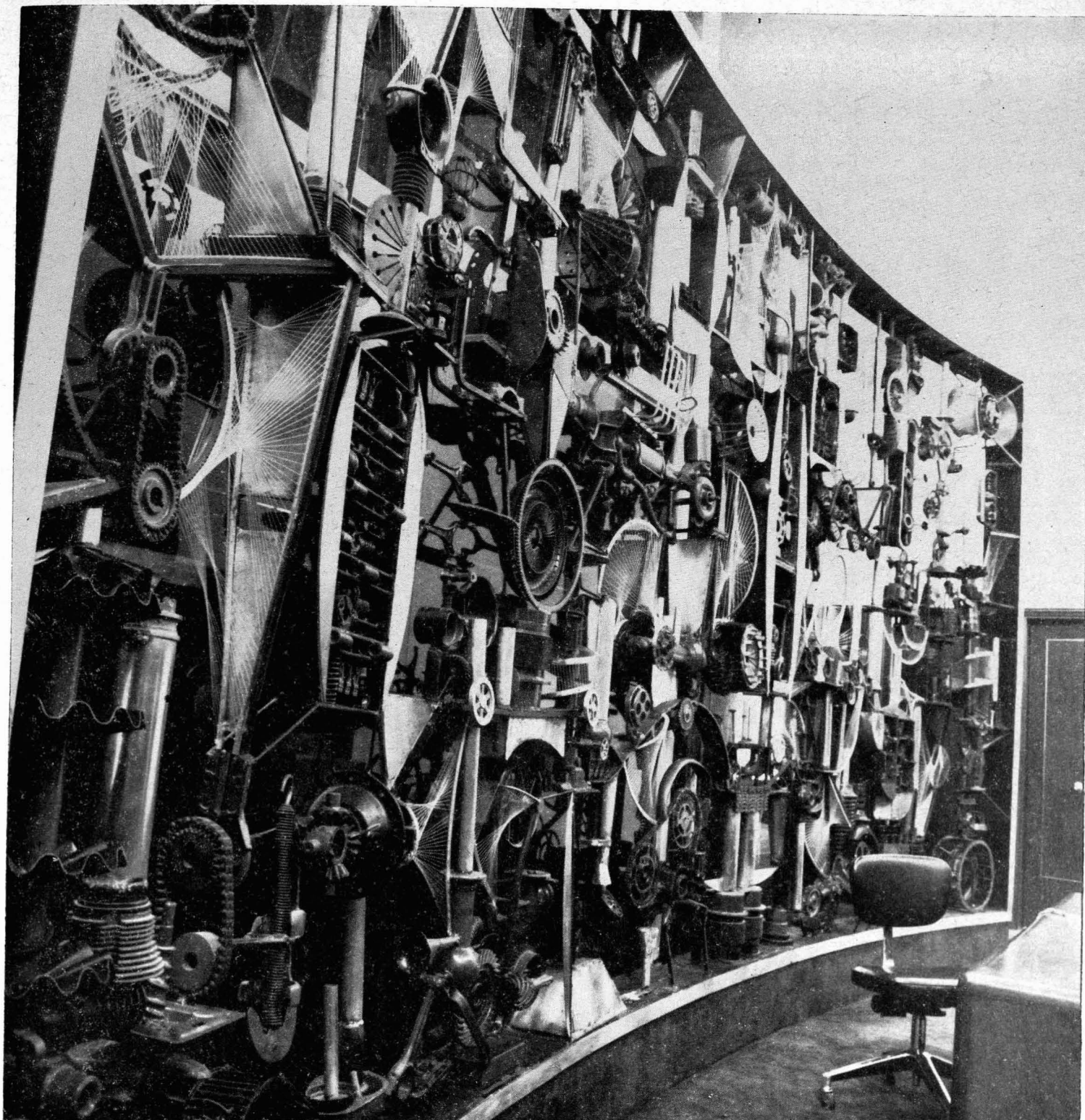
La energía latente en esos cuadros rompió el equilibrio geométrico que la contenía en las obras posteriores de Felguérez. En su última exposición en la Galería de Juan Martín, el blanco era ya el único color en sus obras más recientes;



Mural para la Feria Industrial de Seattle (cara 1)



Mural para la Feria Industrial de Seattle (cara 2)

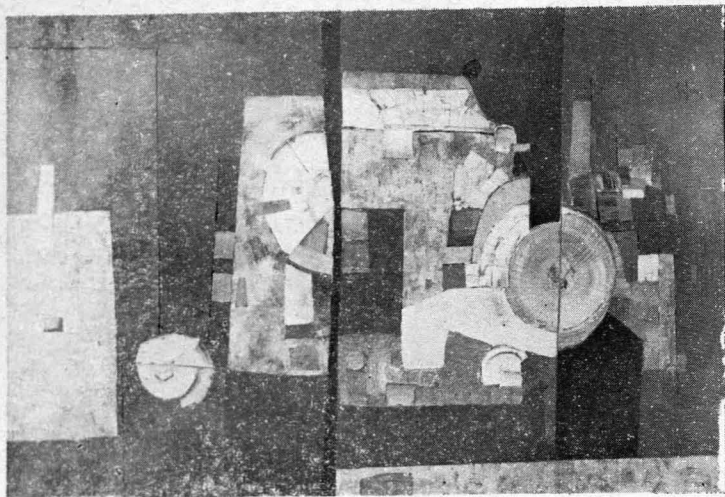


Mural policromado para la Confederación de Cámaras Industriales

pero el estatismo, el sereno reposo de los planos había desaparecido también, junto con la búsqueda de texturas y volúmenes que hacían más rico el anterior juego de separación e integración de esos planos. En su lugar, Felguérez dejaba que la pincelada corriera libremente, acentuando su carácter instintivo para que éste se convirtiera en la única justificación de las formas creadas, pero buscando después el indispensable equilibrio mediante la ordenación consciente, la corrección del efecto inicial. Menos seguras y más libres y líricas al mismo tiempo, las obras de ese periodo señalan en cierta forma el regreso del artista al lenguaje natural de la pintura. El signo, la energía liberada por el pincel, daba lugar a la creación de una serie de ritmos plásticos puros, que venían a sustituir el peso anterior de los volúmenes. De este modo, sus cuadros se hacían menos escultóricos y poco a poco renunciaban a la objetividad anterior para buscar una forma de expresión más subjetiva, más instintiva y emocional, pero que siempre se resolvía en la creación de un orden estricto y cerrado dentro de la totalidad de la composición. Dentro de este camino era natural que el color reapareciera en los cuadros siguientes, ocupando el lugar que antes tenían las texturas. Con él, Felguérez acentuaba aún más el carácter puramente plástico de sus obras. El rojo, el azul, crudos, aplicados directamente, con pinceladas rápidas y nerviosas, creaban nuevos planos, establecían un nuevo juego de fuerzas y la inseguridad inicial se transformó en tensión interior perfectamente equilibrada.

Dentro de la totalidad de la obra de Felguérez ni una sola de estas sucesivas transformaciones tiene un carácter gratuito ni puede considerarse como mera experimentación formal. Como lo demuestra la sorprendente unidad de su obra, el artista ha tratado, sin duda, de enriquecer continuamente sus medios expresivos, pero lo ha hecho con una fidelidad absoluta a su mirada original. Cada una de sus búsquedas y encuentros obedece a esa necesidad última de llegar a través del color o del volumen, en la tela o en la piedra, a esa perfección de la forma mediante la cual los objetos parecen adquirir sentido de pronto, revelándonos la verdad de un orden contenido en ellos mismos, representado por ellos. Por esto, en las obras de Manuel Felguérez la experimentación nunca es meramente formal, nunca se sacia en sí misma, sino que es antes que nada una manera de forzar a sus medios expresivos, de obligarlos a ir más allá, a trascenderse a sí mismos, para hacer posible el encuentro de esa forma llena de sentido *natural*. Y Felguérez ha *visto* ese sentido, lo ha intuido, en otros muchos objetos, antes, quizás, de decidirse a crearlos él mismo. Para mí, esta intuición original explica en gran parte la naturaleza de su obra, su sentido último, y nos lleva directamente a la última faceta de ésta: la serie de murales.

La facilidad con que Felguérez ha pasado en sus obras de la escultura a la pintura demuestra que en realidad nunca ha establecido ninguna diferencia entre los valores que los dos medios buscan expresar. Así, resulta natural que en sus mu-

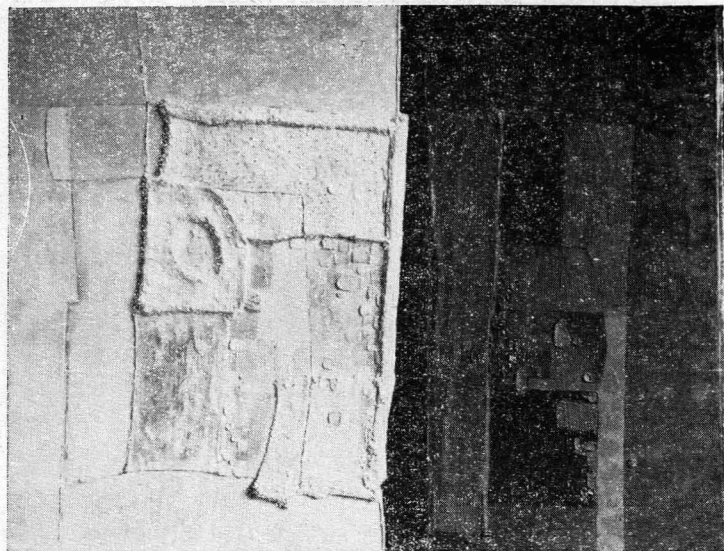


Composición (1960)

rales haya buscado una unión de los dos, intentando agregar a la superficie plana el volumen y derivando finalmente al relieve. En este sentido, los murales de Felguérez contienen soluciones que por su adecuación al plano, por el sentido de las formas, corresponden a la pintura, pero que están realizadas con materiales escultóricos, se sirven del volumen por encima del color. Sin embargo, los elementos empleados en su realización permiten suponer que el hallazgo que ha hecho posible su creación viene de mucho más atrás. He hablado antes de que el último mural de Felguérez me hizo recordar su antigua pasión por una serie de objetos cuya forma parecía decirle algo. Creo que esa misma pasión, esa capacidad para encontrarle un sentido a una serie de objetos que debían su forma a la casualidad o a un mero capricho de la naturaleza es el punto de partida de esos murales, con los que Felguérez le ha dado una nueva dimensión a su arte, Kurt Schwitters afirmaba que "a cada artista debe permitírsele realizar una pintura provisto sólo de papel secante, siempre y cuando sea capaz de crear una pintura con él". Entre las escenografías para el teatro que Manuel Felguérez ha realizado como un aspecto marginal de su obra, pero que, sin embargo, tienen un lugar dentro de ella, incluyó para *La lección*, de Ionesco, una especie de silla-máquina, que en realidad tenía un valor propio como escultura. Este objeto me hizo recordar también la pequeña caldera que tenía en su estudio. Como ella, la silla-máquina tenía una función, era utilizada dentro de la obra, pero su forma adquiría un valor autónomo, trascendía esa función utilitaria, convirtiéndose en un objeto de arte, capaz de dar valor por sí mismo. Sin embargo, en la realización de esas escenografías, Felguérez ha jugado irónicamente con varios aspectos del arte contemporáneo, y la silla-máquina, además de la caldera de su estudio, recordaba las esculturas de Tingeley, del mismo modo que otras escenografías suyas empleaban irónicamente los recursos formales de Schwitters o Burri. En los murales, ese juego irónico ha desaparecido; pero subsiste la voluntad de trascender la función original de los objetos, incorporándolos a otra realidad, otorgándoles un valor distinto, independiente de su esencia



Composición (1961)



Pintura (1959)

real, pero utilizando su capacidad para sugerir elementos formales.

Así, Felguérez realizó su primer mural con chatarra y en los siguientes ha utilizado sucesivamente conchas de ostiones; reacería de productos industriales; fragmentos de materiales de construcción; latón y artesanías; fierro viejo de maquinaria, latón e hilos de plástico; y fierro viejo y vidrio. En algunas ocasiones la naturaleza de los materiales le ha sido impuesta; en todas, la manera de utilizarlos es la misma. Felguérez ha incorporado directamente esos materiales a la obra, ha permitido que ellos sean los que la hacen posible, que sean la obra misma; pero lo ha hecho con plena consciencia de que si es posible crear un cuadro con papel secante, esto sólo se logra consiguiendo que sea un cuadro, haciendo que el papel secante trascienda su naturaleza. En este sentido, su procedimiento se aleja inclusive de la técnica del *collage*. En sus obras no se trata de incorporar objetos extraños a ella, sino de que la obra en sí sea el resultado del tratamiento a que esos objetos son sometidos. Y por supuesto no tiene ninguna relación con el "arte de la chatarra", el *pop art* y otros movimientos más o menos artísticos en boga, aunque podría incorporarse a ellos dándoles otro significado. En el mural del Cine Diana, por ejemplo, es indudable que Felguérez ha utilizado las formas en bruto, podríamos decir, que le sugerían los distintos fragmentos de chatarra. Pero lo importante es que a partir de su poder de sugestión él las organizaba relacionándolas entre sí de acuerdo con una idea formal preestablecida. De este modo, el poder de sugestión del material se transformaba en otra cosa, se ponía al servicio de esa otra forma cuidadosamente buscada que es la que le da su verdadero sentido al mural. El resultado es esa poderosa continuidad rítmica que permite que la enorme superficie del mural (30 m. x 5 m.) esté perfectamente unificada y en ella nos encontramos ante una sola composición que permanece unida dentro de su diversidad. Y no es extraño que ella presente características muy similares a las que con mayor frecuencia tienen las esculturas y los cuadros anteriores de su autor. A lo largo del mural, reaparece la misma tendencia a crear grupos de



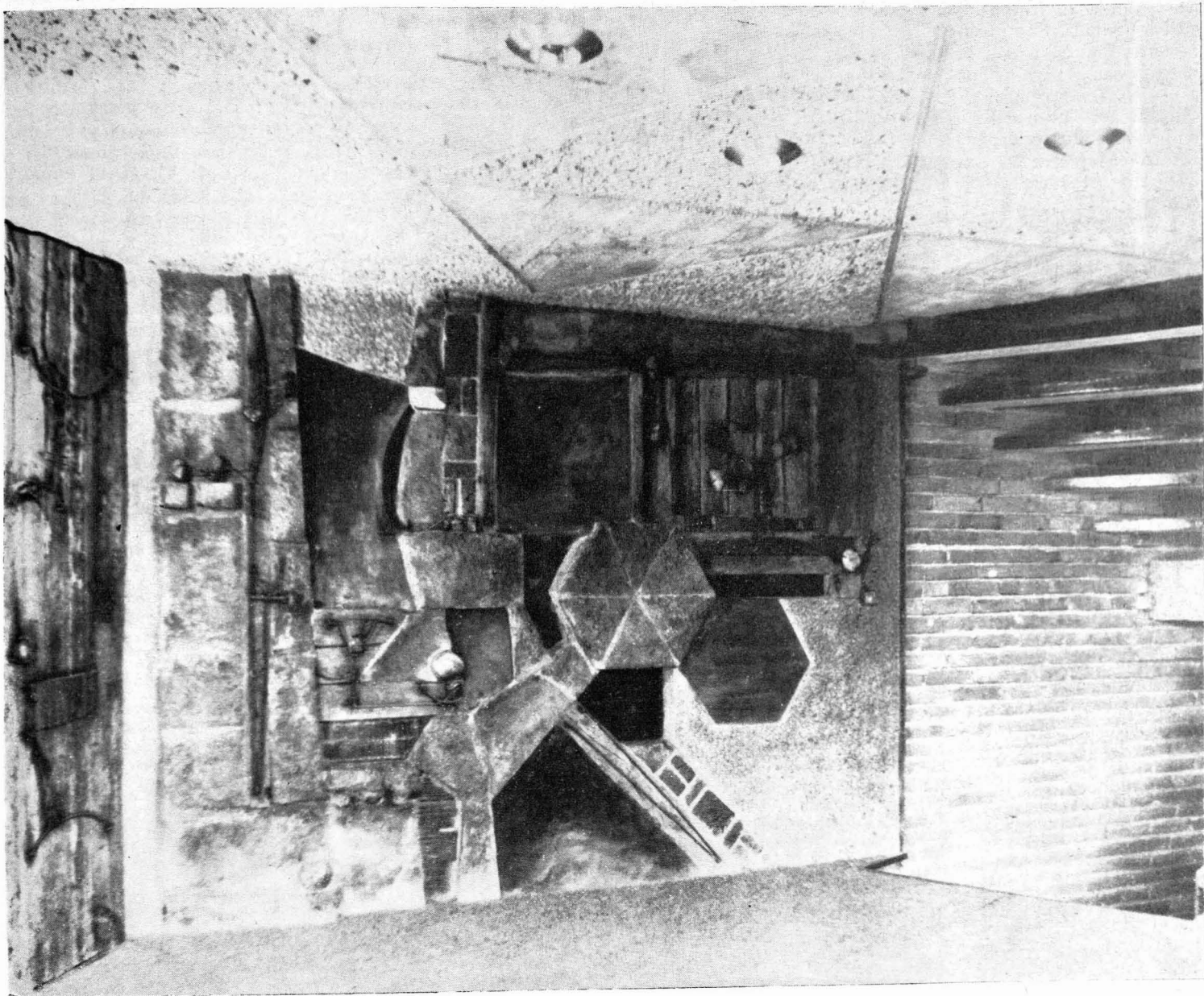
Composición (1963)

formas envolventes, cerradas en sí mismas, que se comunican entre sí mediante un sutil equilibrio, cerrándose para volver a abrirse en otra forma hasta integrar la totalidad de la obra.

A través de este proceso, Felguérez vuelve a demostrar su antigua obsesión de cercar a la materia, de encerrarla en un ámbito estricto, lleno de sugerencias secretas, para que ésta nos revele su poder de expresión dentro de un orden armónico. Pero al mismo tiempo, los distintos murales revelan también un continuo proceso de transformación, no obedecen jamás a un sistema, sino que son siempre una nueva creación. Dentro de ese proceso la diferente naturaleza de los materiales tiene también un lugar. El *tono* de las obras ha cambiado, en cierto sentido, de acuerdo con ellos. Así, una de las caras del mural realizado para la Feria Industrial de Seattle nos regresa a la integración de múltiples pequeños planos característica en los primeros cuadros del pintor y tiene, inclusive, la misma brillantez de matices y tonos. En cambio, el mural en la casa habitación en la calle de Félix Parra, creado a

de Félix Parra. El enpleo de hilos de plástico contribuye a afirmar esta sensación. En él, Felguérez ha buscado aligerar la pesadez natural del fierro y el latón antes que afirmarla; las formas de los distintos objetos adquieren una gracia alada; por medio de ella, el espíritu parece despojar a la materia de sus atributos y el conjunto de la obra, compuesta sin ningún rompimiento, evitando casi por completo la creación de planos separados, sugiere precisamente esa voluntad de permitir que por una vez el espíritu se imponga a la materia, en lugar de obligarlo a contenerse en ella, revelándonosla.

Actualmente, Manuel Felguérez tiene casi terminado un nuevo mural de fierro y vidrio en una casa del Pedregal de San Ángel. En él, reaparecen otra vez sus características formas envolventes. La composición descansa en un preciso juego de círculos y semicírculos, que dejan actuar la pesadez natural del material; pero además, la inclusión del vidrio tiende a crear un nuevo elemento: la luz, que a través de él, actúa sobre el fierro. Sin duda, la combinación sugiere una de las



Mural a base de materiales de construcción en la casa habitación de Félix Parra

base de pedacería del mismo material de construcción, tiene el mismo ascetismo, la misma gravedad en el tratamiento de los grandes planos e inclusive el mismo tratamiento de las texturas, cuidadoso y sumamente rico, de la época de los blancos y negros en la pintura. Construido también con el mismo gozo por la sensualidad de la materia, que algunas veces recuerda a Georges Braque, el mural es una composición perfecta, dentro de cuyos tonos graves y apagadas armonías, brilla con mayor intensidad que nunca el poder espiritual de la forma. Al contrario, en el mural del balneario Bahía, la forma se disuelve casi por completo, convirtiéndose en una delicada continuidad rítmica cuyas ondulaciones se extienden a lo largo de cien metros, sin que pueda encontrarse un punto de partida ni una meta final, transformadas en un todo indivisible. Y en el último mural, en las oficinas de la Confederación de Cámaras Industriales, esa delicadeza se aplica a la elección de las formas. Policromado, el mural tiene una notable ligereza en contraste con los del Cine Diana o la casa

constantes que atraviesan la obra del artista: pesadez de la materia, gravedad de las formas, por un lado, y gracia alada, la tentación del espíritu puro, de ceder ante el gran enemigo de la materia, por otro. Buscando la continua expresión de esa lucha, tratando de encerrar a la materia en la forma y de obligar al espíritu a revelárnosla o cediendo al impulso de llegar a éste en su estado más puro, liberando la energía mediante la mera pincelada instintiva y despojando a los volúmenes de su pesadez, Manuel Felguérez ha realizado ya una obra cuya autenticidad y mérito artístico es inobjetable. Creo que en gran parte, en un sentido profundo, ella descansa en esa necesidad innata del artista, y que es la que lo lleva a la creación, de buscar la contemplación de la verdad en la forma, necesidad que Felguérez ha tenido siempre; pero lo importante es que ahora sus obras, abiertas a la comunicación, claras y directas dentro de su serena armonía o su arriesgado juego de prestidigitación, nos ofrecen la oportunidad de llegar también a esa verdad.