AVENTURAS Y POSICIONES DE MANUEL FELGUEREZ

Por Elena PONIATOWSKA

MANUEL FELGUÉREZ *tiene mucho de boy scout; todos los días, si no un buen cuadro, por lo menos perpetra una buena acción. Cada vez que le hago una pregunta levanta los ojos y me mira con una expresión tan cándida, un rostro tan lavado, que exclamo en voz baja: "¡No es posible que este Manuel Felguérez vaya a fiestas de bohemios* esteticistas *—en donde cuantos asisten, por querer ser muy naturales y estar por encima de todo convencionalismo, son los seres más convencionales y monótonos que puede haber—!" No es posible que participe en esas larguísimas y ociosas discusiones en las que la única luz que se logra es la que proporciona el ron del dueño de la casa.*

La historia empieza hace algunos años (aunque Felguérez aparenta tener veintitrés años, tiene treinta y pico), cuando el artista emigró a París, a fin de tomar lecciones con Zadkine. Como no tenía dinero para pagar las clases, buscó a una viejita muy idealista, hada madrina de los cultivadores del arte. Se llamaba Alexe Guillan y había sido amiga de Gide y de Malraux, pero se puso furiosa con el segundo cuando éste se pasó al lado de De Gaulle.

—Ella me recomendó con Zadkine y era tal su influencia que logró que yo ingresara en el taller del escultor. En las mañanas me iba yo con Zadkine, y en las tardes, una larga temporada fui *Sujet d'experience.*

—¿Qué?

—Me usaban como conejillo de indias para experimentos. Leía cada día durante seis horas con diferentes tipos de luz. Al finalizar cada hora me hacían una prueba de cansancio visual.

—¿Para qué?

—Era para saber qué luz convenía mejor a las oficinas del Gobierno francés.

—Así que gracias a las pruebas que te hiciste, los oficinistas franceses no están ciegos . . .

—Sí. (*Sonríe humildemente.*) Frente a mis ojos ponían un puntito chiquititito, pero no sabes qué chiquitito, y el tiempo en que tardaba yo en verlo determinaba el cansancio de mi vista. ¡Me pagaban muy bien, pero la chamba no duró mucho! Después vendí un periódico comunista: *La Voix du XIVe*; iba yo de puerta en puerta y decía con mi acento autóctono: "Voulez vous *La Voix du Quatorzieme*?" ¡Raros eran los que me compraban!

—¿Y Zadkine?

—Es un viejito extraordinario que te deja embobado cada vez que habla. Fue discípulo de Rodin y alcanzó a conocer a muchos inmortales. ¡Ojalá y que se pudiera crear una escuela de escultura igual a la suya!

—¿Y qué fue luego de tu vida en París?

—También lo del periódico murió. Nadie lo compraba, y cuando ya estaba yo a punto de correr la misma suerte que el periódico conocí a una pareja. A cambio de cuidar a sus niñas para que ellos pudieran salir, me invitaban a cenar. Una de las niñas tenía seis años, la otra cuatro. Las entretenía, jugaba con ellas, les ponía su pijama y las dormía . . .

—Fueron precursoras de tus propias hijas.

(Hay que ver a Manuel hacer saltar a un niño sobre sus rodillas y levantarlo en brazos en el aire . . . Tiene tanto trato con ellos que durante mucho tiempo fue chofer de una camioneta escolar. Transportaba a unos treinta niños todos los días —de su casa a la escuela— de la escuela a su casa. "¡Nomás que eran muy latosos! ¡Cómo gritaban, Dios mío! ¡Menos mal que los cuidaba una señorita!" Felguérez tuvo que dejar su puesto de chofer infantil, porque además de las cotidianas "madrugadas" *—como él dice— le quedaba muy poco tiempo para pintar.)*

—En París, las gentes de la Embajada me empezaron a ayudar. El "muégano" Serrano me pidió un retrato de su hija, pero la niña se movía para todos lados y yo pasaba unos apuros horribles. Hice también un retrato de la señora de González Durán, pero sabía yo muy poquito y me sentía retemal. Luego me consiguieron que le diera yo clases de escultura a doña Josefina Torres Bodet. Me puse más asustado aún, pero gracias a Dios, vinieron las vacaciones, y me dijeron que las clases empezarían después . . .

—¿Y tú?

—Aproveché las vacaciones.

—¿Sin dinero?

—Fuí a pie, de Innsbruck a Roma.

—¡No! ¿De Austria a Roma, a pie?

—Sí. No pongas esa cara. En Europa todo el mundo lo hace. Había muchos otros exploradores que, como yo, viajaban con su mochila sobre la espalda. Durante todo el Año Santo hubo estancia gratis en Roma para los peregrinos.

—¿Pasaste los Alpes?

—Estuve cuatro días en los Alpes solo con mi alma. No vi a nadie, la pura nieve.

—¿Nada de gente?

—Nadita.

—¿Y dónde dormías, qué comías?

—De vez en cuando pedía yo posada en los conventos. Fui a uno de franciscanos y me dieron mi celda para mí solito . . .

—¿Se come bien en los conventos? Me imagino que sí. Los monjes son casi siempre muy barrigones . . .

—¡Se come horrible! Un poquito de spaguetti, lechuga simple, así sin nada, ni siquiera con aceite y vinagre; compota de manzana, un pedazo de pan y un vaso de vino. ¡Eso sí, en todas partes te dan vino! Con el pretexto de que era yo peregrino, prefería yo los conventos a mi tienda de campaña.

—Sin embargo, hay campamentos a lo largo de la carretera, ¿o no?

—Pero allí te sucedían toda clase de aventuras. Muchas veces desdichadas. Un día me hice amigo de otros exploradores que me invitaron a compartir su vino ¡Nos pusimos un cuete! Estaba yo tan borrachísimo que a la hora de acostarme fui a gatas a levantar mi tienda de campaña y la puse en un hoyo en el mero cruce de una carretera y una vía — a un metro de la vía y a un metro de la carretera. Allí me quedé tirado hasta que el ruido del tren, que pasaba cada media hora, y los moscos, me despertaron.

—¡Ah, qué peregrino éste! ¡Víctima de sus andanzas!

—¡Ya mero me lleva el tren de corbata! Para finalizar mi viaje me compré una bicicleta. En Roma también me puse mis buenos cuetes. Todos los peregrinos se los ponían, y los monjes, para no dejar. Recuerdo uno que hablaba español, y que me invitó a beber un vinito dulce *(Felguérez saca la lengua, paladea un trago imaginario y hace quién sabe cuántas muecas)* . ¡Pero mis mejores recuerdos son los de Dinamarca! Pedía yo aventones en la carretera, y un día un alemán que iba en su Mercedes Benz me llevó y además me invitó a cenar. Probamos todos los vinos del Rhin y dormí en el mejor hotel. ¡Era millonario! Al día si-

Manuel Felguérez.—*"que la gente sea vaga, pero que sea dueña de sí misma"*

guiente llovía mucho al llegar a Colonia y dormí en un refugio espantoso. Todos los pobres, los vagos, los borrachos, llegaban allí a guarecerse. ¡Qué Nazarín ni que nada! En la puerta te entregaban un plato, una cuchara de peltre y una cobija comida por piojos y pulgas, negra de grasa y apolillada. Era un dormitorio larguísimo, untuoso y además húmedo. Nos dieron una sopa de restos, tibia, y antes de echarme en una de las literas me amarré mi mochila al pie (para que no me la robaran); y no quise sacar mi "sleeping bag" porque yo hubiera sido el único privilegiado. ¡Claro, no pude cerrar el ojo! Al otro día —todavía gris y lluvioso— devolví cuchara, plato de peltre y cobija y entré a la Catedral de Colonia. Además de su belleza, el recinto estaba caliente con mil velas y veladoras, y el órgano roncaba también cálido como una estufa. ¡Las voces de los cantantes, los vitrales . . .! Es una de las cosas más impresionantes que he visto . . . Bueno, Elena, ¿y qué? ¿No vamos a hablar de pintura?

—Por mí estoy entretenidísima. Esto es más divertido que tu pintura. En fin, ni modo. (*Accedo a regañadientes*) A ver . . .

—Pregúntame tú.

(*Hace dos meses, Felguérez expuso en la Galería de Antonio Souza. Los críticos de arte se pusieron de acuerdo para decir que Felguérez (miembro de la joven escuela moderna mexicana: Soriano, Gerzo, Lilia Carrillo, etc.), era un gran pintor, un gran escultor; con depurada sensibilidad metafísica; que su espíritu iba por camino ascendente; que tenía un hondo sentido plástico y de dolor y demás hilachas que les encanta proferir a los críticos de arte.*)

—Hablemos, pues, Manuel, del arte moderno. ¿Cómo explicas que tan poca gente entienda el arte moderno? Me refiero, naturalmente, a las mayorías. Porque hay una minoría compuesta, a mi juicio, de gente a la que verdaderamente gusta, y un tercer grupo que sigue el movimiento abstracto por snobismo.

—Fíjate, Elena, un niño recoge una forma en el mar . . .

—Una de tus esculturas, por ejemplo.

—Bueno. Si yo tiro una de mis esculturas en la playa, una de esas formas que a ti te parecen tan raras; estoy seguro de que no faltará alguien que la recoja para llevársela a su casa, simplemente porque le gusta la *forma*. ¡Acuérdate, por ejemplo, de esos altares pueblerinos en que los inditos amontonan toda clase de objetos: caracoles, conchas, botes, macetas, sin orden aparente y sin la menor deliberación estética . . . "Cosas encontradas por allí", que ellos guardan porque "*la forma*" los atrae sin saber explicar por qué . . .

—Volvamos al arte moderno . . .

—Hace un momento te hablaba yo del caracol que un hombre recoge en la playa atraído por su forma. Como forma, la admite y la disfruta; pero que no se le diga: esto es arte: entonces se muere de risa . . .

—Todavía hay muchos prejuicios.

—Eso es. El arte moderno comenzó a desarrollarse realmente cuando se descubrió la fotografía. Ésta nos liberó de la necesidad de representar la realidad. Ya el retrato pictórico carecía de función. El retratista que, en un tiempo, fue una necesidad social, se encontró de pronto sin trabajo. No digo que el arte moderno haya nacido a raíz de la fotografía, pero hubo una coincidencia que ayudó mucho a los pintores modernos. Muchos retratistas, al quedarse sin chamba, comenzaron a preguntarse: "¿Y ahora qué hacemos?"

(*Manuel Felguérez ríe.*)

—Entonces se pusieron a pintar . . .

—Y naturalmente, desembocaron en el arte abstracto.

—Mira, Elena, si consideras el movimiento natural de la pintura, verás que su proceso lento desemboca inevitablemente en el arte abstracto. Está dentro del orden de las cosas. ¿Entiendes a los impresionistas, verdad?

—Sí.

—¿Y a los puntillistas?

—También me gustan . . .

—Los puntillistas dejaron la línea, porque pensaron que ya no era importante. La eliminaron porque no la necesitaban. Creían que la ciencia (hubo un auge de la ciencia en esa época) resolvía todos los problemas, y naturalmente también los de la pintura. Quisieron así resolver la pintura de una manera científica, y sus primeros cuadros les valieron la desaprobación general. Si se entienden y se gustan esos dos movimientos pictóricos, se llega naturalmente, siguiendo ese camino, el arte actual . . .

—Si continuamos por allí, acabaremos haciendo la historia de la pintura moderna, y creo que no viene al caso . . .

—Es para demostrarte que por pequeños pasos tiene que llegarse hasta el arte abstracto contemporáneo.

—¿Y ese arte te parece auténtico, te parece verdadero?

—Tan verdadero como lo fueron el cubismo, el expresionismo, el impresionismo, etcétera. Todas estas frases son eslabones de una cadena. Y si se quita un eslabón, ya no se entiende lo que sigue.

—¿Pero no es el arte abstracto una escuela entre tantas? Yo he visto, además, que los peores dibujantes, los peores pintores realistas se refugian con buen éxito en el arte abstracto . . .

—En sí, el arte abstracto no es una escuela. En el arte abstracto, en cambio, hay muchas escuelas. Manchista, constructivista; el arte abstracto de Mondrian, el extremo contrario — toda la escuela manchista. Hay escuelas que le dan importancia a la caligrafía partiendo de la caligrafía oriental . . .

—¿Por qué la gente no entiende esas cosas?

—Porque necesita una educación, un proceso educativo. No hay una educación plástica en México. Si no se tiene una educación pictórica no puede entenderse la pintura moderna. ¡Fíjate, aquí ni siquiera tenemos un Museo de Arte Moderno! La gente tiene sus casas repletas de cuadros antiguos, de arte colonial; eso es lo que les gusta, porque eso están acostumbrados a ver: retratos de flores que no dicen nada, y de antepasados tan imponentes como improbables. México permanece anclado en el porfirismo, y de allí no sale ni a patadas . . . En Europa, llevan a los niños a los museos, y les explican cada cuadro, hasta que un día les llegan a gustar. Aquí, los llevan al Museo de Historia Natural del Chopo, a ver vidrios rotos, animalotes desbaratados, pulgas vestidas y toneladas de polvo.

—Dicen que ahora se va a hacer un Museo de Arte Moderno . . .

—Dizque, pero ¡fíjate a qué horas! ¡Apenas ahora se piensa en ello! ¡Qué laguna! Aquí no hay ni dónde ver buena pintura. El Museo de San Carlos siempre está cerrado al público. El Estado no posee una sola buena pintura. Hace poco se hizo en Bellas Artes una exposición gracias a cuatro señores de apellidos extranjeros que hicieron el favor de prestar sus chivas. ¡Pero nada propio! ¡Con razón estamos tras de una muralla china, enclaustrados. Sin poder creer que exista otra pintura fuera de México!

—Pero ¿de veras crees que tiene sentido el arte moderno? ¿No te parece un escapismo?

—¡Ay, Elena, me has preguntado eso dieciocho veces! ¿Es fobia, o qué? Ya te dije que sería muy raro que la pintura de esta época no estuviera de acuerdo con la época.

—¿No piensas tú mismo a veces que la pintura abstracta es una cosa falsa?

—Ya te dije que no. Sería absurdo que la pintura presente no respondiera a la época en que se produce. Esto nunca ha sucedido en la historia de la pintura. Además, el arte moderno tiene ya sesenta años de vigencia. Es un hecho. Su existencia no se puede poner a discusión. Aun la estadística comprueba la auténtica realidad del arte moderno.

—¿Quisieras aclararme qué relación existe entre el abstraccionismo y nuestros tiempos?

—La pintura de cada época refleja el espíritu, el alma —si así lo quieres— de la época. Por ejemplo, la gran preocupación de la Edad Media era la religión, pero especialmente el infierno. Después vino todo el movimiento protestante: los flamencos se dulcifican. Pintan paraísos. Durante la Revolución francesa, la "Patria" se enaltece y se glorifica ¿Recuerdas a Delacroix con su *La libertad sobre las trincheras*. Más tarde la ciencia revolucionadora se extiende a todos los campos. De ella derivan el impresionismo y el puntillismo, o sea el color aplicado científicamente . . .

—Hasta que llegamos a la época moderna. ¿Y qué trata de reflejar la época moderna?

—El mundo interior de cada uno de los hombres, lo único que puede unirnos los unos a los otros y demostrarnos que tenemos algo de común.

—¿Crees realmente que el mundo interior es lo único que nos liga?

—En la época actual, sí. El amor, por ejemplo, es común a todos los hombres; pero ya no es posible ilustrarlo como se ha hecho hasta ahora con escenas costumbristas. "Así se dan besos los esquimales, etcétera, etcétera." Ahora se trabaja a base de sensaciones, algo totalmente subjetivo.

—¿Y todo lo que es subjetivo te parece auténtico?

—¡Dale y dale con lo de auténtico! Sí. Porque las grandes verdades establecidas se nos desmoronan de entre las manos. ¡Mira! En la física escolar nos decían que el átomo era lo más pequeño. Dos años más tarde descubren que se puede dividir. Y la "verdad" anterior, ¡cataplum!, al cesto de los papeles viejos.

—Lo que cuenta para ti es el mundo interior. ¿Y no crees que se deban hacer cosas para los demás?

—Al hacer cosas para uno mismo se hacen para los demás.

—¿No crees en la pintura que se propone divulgar un "mensaje" claro?

—Me parece un prejuicio, o una limitación.

—¿Y la función social de la pintura?

—Eso es comunismo, y el fervor por el comunismo hace que los artistas —pin-

tores, grabadores, escultores, etcétera— se sientan obligados a hacer arte para el pueblo. Cualquier pintor comunista siente la obligación de pintar "con mensaje". *Mejor dicho, lo obligan.* Dentro del comunismo no hay libertad posible para el artista.

—¿Por qué?

—¿Como por qué? La vida y el arte del pintor, del artista en general, están comprometidos. ¡Mira lo que le pasó a Pasternak! Debe escribir tal como lo dispone el partido, *ser* tal como lo manda el partido. El hombre ya no se pertenece. Debe *servir* al partido.

—Pero al enfocar su atención al pueblo sin recursos, el Estado le da posibilidades de desarrollo que no tendría de otra manera...

—Prefiero que el hombre sea un vagabundo, pero que sea dueño de sí mismo. ¡Que si se le pega la gana ser flojo, que sea flojo e inútil a la humanidad! Pero libre...

—Bueno, esta discusión no nos va a llevar a ninguna parte... Te escucharé. ¿Qué piensas de los pintores socialistas, del realismo socialista?

—Creo en la fotografía, creo en la ilustración; pero no creo en la pintura ni como fotografía ni como ilustración...

—Bueno, ¿y si las mayorías se rebelan contra el arte abstracto?

—Es porque no lo entienden.

—¡Ya ves!

—Sencillamente no tienen conocimientos pictóricos. Es como la música. ¿A poco a ti te gustaba la música clásica cuando eras chiquita?

—No sé. No me acuerdo.

—Estoy seguro de que no le encontrabas ni pies ni cabeza. A mí no me gustaba. Prefería yo las emociones más rápidas y fáciles que produce cualquier canción accesible. La música clásica me aburría enormemente. Sólo después de escucharla, una y otra vez, o sea de educarme musicalmente, comenzó a gustarme. Pero fue cosa de seguir un proceso, de ir poco a poquito. Creo que la mayoría de la gente prefiere escuchar "Radio Exitos" a las dos o tres estaciones que difunden buena música, y eso no quiere decir que en "Radio Exitos" sea más valiosa. La emoción directa no puede probar el valor de la obra artística.

—Volvamos a la pintura.

—Creo que en México son muy contados quienes verdaderamente gustan de la pintura. El espectador ve el cuadro: "¡Mira qué bonito caballito", "Mira estos dos, parece que se están peleando!". Ven el hecho representado, buscan una anécdota, pero no contemplan la forma, la textura, la pincelada. Quieren que todos los cuadros sean una representación de las cosas y si no hay tal, la buscan *a como haya lugar*... Todo esto proviene de una falta de educación.

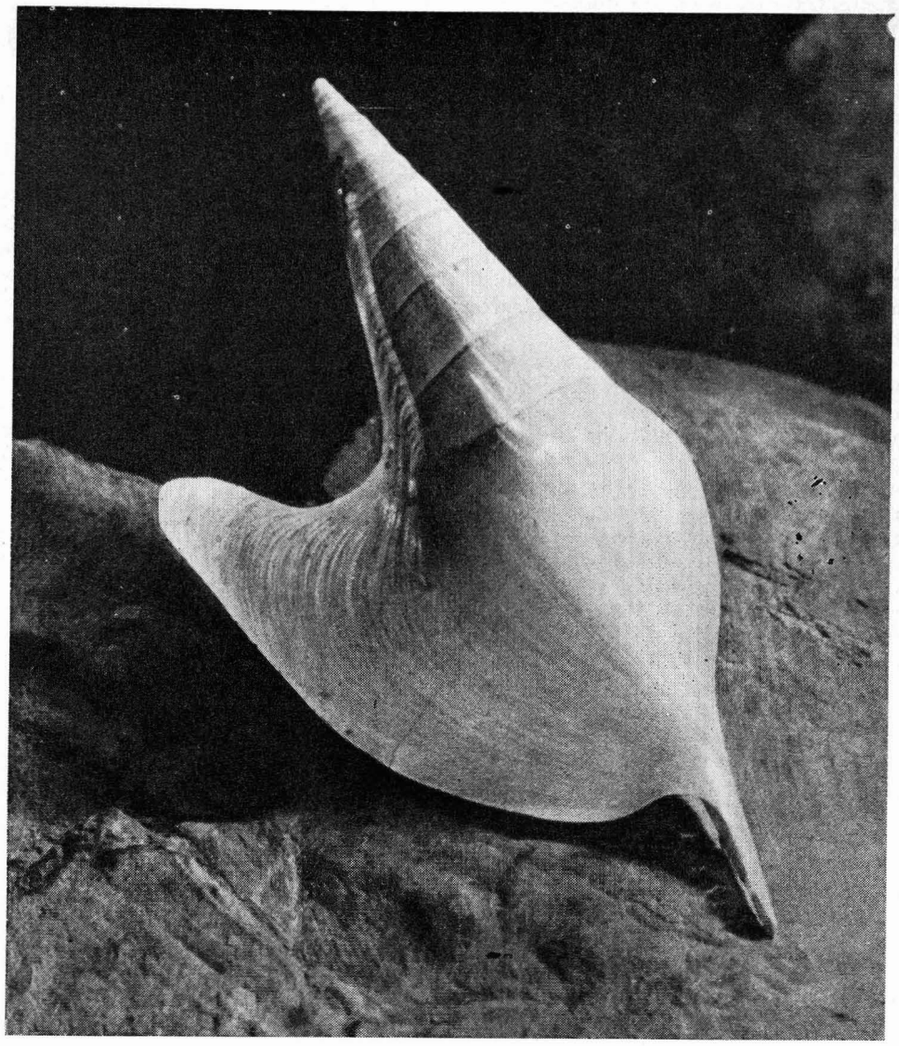
—Por eso tiene éxito la pintura social. Es una representación directa de las cosas. No necesita explicación...

—Realmente, Elena, ¿estás convencida del éxito de la pintura "con mensaje"?

—Sí.

—Lo que tiene éxito es el mensaje mismo. NO LA PINTURA. Como ilustración, pasa; pero a quienes ven el mural en cuestión no les importa el artista que lo hizo. Les da igual que sea Helguera, el de los calendarios, o Diego Rivera.

—¿Cómo explicas entonces que verdaderas multitudes vayan a ver el monumento a Diego, en Dolores, y que tantos hayan asistido a su entierro, a sus homenajes...?



Molusco.—*"la forma los atrae sin saber explicar por qué"*

—Por los escándalos personales que desencadenaba Diego, no por otra cosa. Todo lo que hacía era llamativo. Su monumento mismo —esa horrible pirámide— no puede pasar inadvertida.

—Entonces, la pintura como ilustración...

—Mira, Elena, seguramente conoces las novelas ilustradas que hacen las delicias de todas las sirvientas: ¡ésas tienen más éxito que nada! Las sirvientas entienden lo que ni modo que no entiendan porque está hecho para el nivel cultural más primitivo. ¿Tú crees que haya alguien que no entienda los monitos de los periódicos dominicales? Así pasa con los murales de Diego Rivera, los espectadores entienden que en aquella esquina están los indios con sus eternas plumas, y que los conquistadores de brillantes armaduras chicotean sin cesar a sufridas mujeres. Claro, se quedan absortos al ver esto que tan bien comprenden. Pero lo que entienden es otra cosa muy distinta del arte. No es el aspecto estético. Claro que entienden, pero entre eso que les gusta y el arte, hay un abismo.

—¿Tú crees entonces que Diego Rivera era un simple ilustrador?

—No es que yo niegue a Diego Rivera como pintor. Tuvo una época muy buena; pero después, se acabó. Todo se volvió ilustración.

—¿Y Orozco?

—Personalmente aprecio en Orozco mucho más calidad plástica, una emoción estética mucho mayor. Pero él no fue nunca un ilustrador. La última cosa que hizo en el Teatro al Aire Libre de la Normal, en su último mural, es casi abstracto; eso es: si te fijas, verás que es abstracto de acuerdo con su tiempo.

—¿Cómo?

—En los primeros años hizo caricaturas políticas, sátira de la revolución (en fin, no vamos a exponer aquí la historia de la evolución de Orozco). Pero esta evolución de su plástica es notoria. Ese mural que acabo de mencionar lo confirma. Murió en medio de una plena evolución. A Orozco le interesaba mucho la máquina...

—Y eso ¿es moderno?

—¡Bastante! — (*Luego ríe.*) ¡Ve tú a saber...!

—Pero yo creo, Manuel, que la ilustración es útil, necesaria...

—Por supuesto... En un libro, la ilustración es muy útil. Por ejemplo, para enseñar a leer; sobre todo, es útil para los niños. Creo que siempre existirá. Tiene una función *pero es otro género de arte*...

—Es arte, al fin y al cabo.

—Con muchas limitaciones. Tiene que encerrarse a fuerza dentro del libro. En todo caso, es indispensable en todo lo relativo a la enseñanza; es decir, en los libros de historia, de ciencia, qué sé yo... También es un valioso auxiliar de la literatura...

Y a propósito de literatura, si quieren ustedes ver cómo se las gasta este moderno Miguel Angel criollo, a continuación lean el trozo de Science Fiction *que ha engendrado en sus ratos de ocio, entre pincelada y pincelada, entre golpe de cincel y golpe de cincel. Ante la evidencia, no hacen falta comentarios.*