

VIGENCIA DEL MOVIMIENTO PLÁSTICO MEXICANO CONTEMPORÁNEO

Por
David Alfaro
Siqueiros

En este año, 1966, se ha cumplido el LX aniversario del arranque de nuestro movimiento plástico mexicano contemporáneo. En efecto, fue en 1906 cuando el Dr. Atl lanzó un manifiesto a los jóvenes pintores mexicanos diciéndoles que la única solución para el problema de la creación en las artes plásticas de México era tomar las vías de un arte público, de un arte ligado a los problemas de la nacionalidad y del pueblo. Es interesante advertir que ese manifiesto del Dr. Atl se publicaba apenas algunas semanas después de la huelga de mineros de Cananea que estalló para exigir que a los obreros mexicanos se les pagara los mismos salarios que a los obreros extranjeros, y que a los técnicos mexicanos se les pagara iguales sueldos que a los técnicos yanquis. Un movimiento sindical de inmensa trascendencia que condujo a las tropas rurales de México y a los *rangers* de los Estados Unidos a luchar juntos contra obreros mexicanos y norteamericanos que se habían unido en defensa de sus intereses comunes.

También resulta interesante observar la simultaneidad de los acontecimientos políticos y las determinaciones estéticas. Junto a la lucha de un importante gremio obrero, o como consecuencia de ella, se produce un manifiesto de pintores. A los artistas adultos y a los profesores de la antigua Academia de San Carlos no les interesó el manifiesto del Dr. Atl, fuimos los estudiantes universitarios, entonces adolescentes o casi niños, quienes recibimos el mensaje.

En 1911, después de la victoria de Francisco I. Madero se produce la huelga de los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes. El día de su estallido, el 28 de julio, una comisión de más de cien estudiantes, después de entrevistarse con el presidente Francisco León de la Barra, entregó al doctor Francisco Vázquez Gómez, secretario de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes una declaración que, entre otras cosas, decía: "El director de esta escuela ha extremado sus procedimientos dictatoriales hasta el punto de impedir que la Sociedad de Alumnos celebre sesiones dentro del establecimiento; que los puestos de profesores siguen cubriéndose con el reprobado sistema de nombramientos, en lugar del de oposición, y que hay la coincidencia de que a los alumnos pensionados que firmaron la solicitud (para pedir que se cambiara al maestro de Anatomía Artística, doctor Daniel Vergara Lope y se ampliaran las clases de la misma de uno a dos años para esa materia que debía abarcar la disección de cadáveres) les fue retirada la subvención que tenían; los suscritos [entre los que se encontraba Ignacio Asúnsolo, José Clemente Orozco, Luis G. Serrano, Fidias Elizondo, Armando G. Núñez, Gabriel Fernández, Raziél Cabildo, José de Jesús Ibarra y muchísimos más], alumnos de los ramos de Pintura y Escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes hemos declarado una huelga general, a partir de hoy, para hacer patente nuestro descontento y solicitar por este medio la destitución del director actual de nuestro establecimiento, don Antonio Rivas Mercado."

Vergara Lope se oponía a la disección de cadáveres y la razón que aducía era que en las escuelas de Bellas Artes de París no se usaba. "Nosotros sostenemos —escribía en *El Demócrata Mexicano* el joven pintor y caricaturista Sánchez Ibarra— que es de más utilidad ver el músculo y el hueso al natural que calcar los músculos y los huesos de estampas sin observar la ductilidad en los primeros. Nosotros no consideramos nocivo dibujar, lo que consideramos nocivo es calcar, y el doctor ha creído hacer creer al director que queremos cambiar el dibujo por la

disección, y lo que pretendemos es que vayan apareados; creemos y sostenemos que es más útil tener dibujos del natural que cientos de calcas que para nada nos sirven en la práctica."

El 3 de agosto los estudiantes enviaron un memorial al secretario Vázquez Gómez que demuestra un gran anhelo de superación. Después de otras consideraciones preguntaban: "¿El plan de estudios expedido el 14 de enero de 1903 está aún vigente y es el que normaliza los trabajos de alumnos y profesores en la Academia de Bellas Artes? No puede contestarse a esta interrogación de un modo concreto: en ocasiones se toma en cuenta y en otras se atiende a las reformas (consultadas al Ministerio o no), que le han hecho y que son desconocidas, generalmente, de unos y otros. Todos, inclusive el director de la escuela, tienen la convicción, desde hace mucho tiempo, de que este plan adolece de enormes deficiencias, y en comprobación de ello se ha convocado últimamente al cuerpo de profesores y se ha nombrado una comisión que estudie las bases de uno nuevo. ¿Por qué el señor Rivas Mercado ha esperado tantos años para dar este paso esencialísimo? ¿No ha pensado, acaso, en los incalculables perjuicios que a toda una generación ha acarreado esta apatía? ¿No ha reflexionado que, como director, era el único responsable de ello? ¿No ha tenido en cuenta que su empleo no era una sinecura, y que si gozaba de un sueldo que gravaba a la nación era con el objeto de velar por los intereses de los educandos? Pero seamos justos; hubo un momento en que se preocupó por ellos, y después de una larga y concienzuda elucubración implantó en la Escuela de Bellas Artes el sistema Pillet. Estudiemos esa reforma: la prefación del libro de los señores L. Charvet y J. Pillet dice en lo conducente: 'Cet ouvrage, tout a fait élémentaire, a pour but de permettre, aux instituteurs des écoles primaires et aux maîtres des classes inférieures de l'enseignement secondaire, d'enseigner, eux-mêmes, conformément aux programmes officiels, les premiers principes du dessin a main levée.'" Los mismos autores lo han considerado como un sistema de enseñanza absolutamente elemental, dedicado a los niños de las escuelas primarias. En México también se ha comprendido así, y se ha implantado en la mayoría de las escuelas de instrucción primaria del Distrito Federal, desde hace mucho tiempo. No vamos a discutir nosotros si este sistema de enseñanza es bueno o deja de serlo, por estar fuera de lugar; pero sí asentaremos, como se deduce de lo dicho por sus autores, que es ocioso que esté implantado en la Escuela de Bellas Artes que debe comprender estudios superiores de dibujo, máxime si las nociones elementales de él se procuran a los alumnos en las escuelas primarias, y de que a éstos se les exige su instrucción primaria superior para ser admitidos como alumnos numerarios en la Academia. Esta reforma al plan de estudios es sencillamente un disparate que ha costado muy caro. ¿Cuáles son los medios que en esta escuela podrían servir para estimular el entusiasmo, la fe y el cariño de los alumnos por su carrera? Desde luego, los siguientes: un gran respeto y una gran consideración dentro del establecimiento para atenuar en parte el sombrío pesimismo que la indiferencia ambiente hace arraigar en los espíritus de los estudiantes de las carreras artísticas; libertades y franquicias en sus estudios para dejar un amplio campo al desarrollo de sus tendencias. No seremos nosotros quienes sostengamos que los premios escolares sean un buen sistema para provocar la emulación entre los alumnos, ni quienes apoyemos su moralidad..."

Después de presentar ese memorándum hicieron declaraciones

a un periodista y, según un recorte del 8 de agosto de 1911 que conservo, el panorama era el siguiente: "Los alumnos estiman que se debe de quitar al actual director no sólo por ser una nulidad para el puesto que desde hace años desempeña, sino también por haber sido 'científico'. Según las cláusulas del convenio de paz en Ciudad Juárez, se debía eliminar a los 'científicos' y se extraña por qué causa no se ha quitado a dicho señor que en la época anterior fue 'científico' por los cuatro costados y ahora un consumado antirreeleccionista debido a la amistad que lo une con el actual Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y con el señor Urquidi, secretario de la Academia y hermano del ingeniero Urquidi, actual subsecretario de Comunicaciones y Obras Públicas."

Estos documentos demuestran que ya en 1911 había surgido en México el artista ciudadano, el artista civil, el artista que iba a sustituir al bohemio tradicional, el artista para quien el arte está íntimamente ligado a los problemas de su patria y de su pueblo.

Los estudiantes universitarios de todo el país se sumaron a nuestro movimiento, la huelga triunfó y se comenzó a suprimir el academismo; pero no tuvimos mucho tiempo para discutir los problemas de las renovaciones artísticas que se producían en Europa como consecuencia del impresionismo, porque el ejército de jefes y oficiales educados en Europa, que la revolución maderista no había disuelto, un ejército que había sido respetado y hasta reorganizado por el presidente Madero, hombre bueno y demócrata que no meditó en el problema, que no comprendió que el ejército profesional a la larga podía destruir su propio régimen y establecer de nuevo la dictadura, ese mismo ejército se lanzó contra él y después de la famosa *decena trágica* impuso la nueva dictadura del usurpador general Victoriano Huerta.

¿Qué podíamos hacer nosotros, los estudiantes de pintura, frente a la antes señalada realidad? ¿Deberíamos seguir discutiendo en las penumbras de nuestra escuela exclusivamente los problemas de la vibración de la luz? No era posible permitir que se aplastara la primera etapa democrática de México; todos se movilizaban en contra del golpe militar y los estudiantes de pintura convertimos la primera escuela al aire libre, la de "Santa Anita", en un centro de amplia conspiración política.

Durante y después del que yo he denominado "Congreso de artistas soldados", celebrado en Guadalajara en 1918, nos preguntamos: ¿Qué es lo que vamos a hacer ahora? ¿Vamos a seguir discutiendo los problemas de la vibración de la luz para hacer pequeños cuadritos destinados a nadie porque a nadie le interesan? ¿Podría ser siquiera un trabajo de laboratorio útil quizás, que más tarde nos serviría de algo? La respuesta fue negativa; ya sabíamos lo que no íbamos a hacer, aunque todavía no sabíamos lo que haríamos ciertamente. ¿Qué había sido el arte, el gran arte? ¿No se trataba de una oratoria magnífica, oratoria sí, muy oratoria? ¿No era una manera de transmitir ideas, conceptos, pensamientos filosóficos, políticos, ideologías más o menos justas, más o menos adelantadas, en proceso de transformación? ¿Qué nos iban a pedir los obreros, los campesinos y los indios a nosotros que habíamos luchado en sus filas con las armas en la mano? ¿Qué iban a decir ellos si nosotros tomábamos un camino diferente del que su débil cultura en ese momento podía haber imaginado?

No hay que olvidar que nosotros desarrollamos nuestro movimiento pictórico en una época de gran formalismo en Europa;

sin embargo nosotros no aceptamos los puntos de vista del formalismo; al contrario, nos rebelamos violentamente contra él. Categóricamente dijimos: Vamos a servir a la Revolución Mexicana en proceso con la elocuencia de nuestro arte. Y así lo hicimos, o cuando menos así hemos tratado de hacerlo. Vamos a ayudar a los obreros y campesinos de México a transformar el país, vamos a ayudar a los hombres de pensamiento libre a construir nuestra nacionalidad, vamos a independizar a México con nuestro arte, vamos a impulsar a las masas para que lo liberen ayudadas también con la elocuencia de nuestro arte.

Los europeos, desde mediados del siglo XIX y por *motu proprio* venían afirmando que el arte ya no serviría para transmitir doctrinas. ¿Qué fuerzas opresoras —tal es la justa calificación— habían estimulado tan increíble aberración, conservadora o reaccionaria en grado extremo? Cuando el fauvismo, el dadaísmo y todas las otras escuelas de investigación formal estaban en desarrollo nosotros pensamos en México y en ayudar a la Revolución; en consecuencia, otro y muy diferente fue nuestro camino. Leíamos con enorme entusiasmo las doctrinas de Cézanne sobre problemas estructurales de la plástica; comprendimos que este maestro poseía un profundo concepto crítico sobre la realidad y sobre el realismo; ahora podemos decir que su doctrina ha sido falsificada, desvirtuada y está sirviendo para fines totalmente contrarios a los que él concibió. El quería restituirle a la pintura los valores fundamentales que consideraba perdidos para la plástica. En los años inmediatamente posteriores a la primera guerra mundial, a Diego Rivera y a mí, que nos encontrábamos en París, nos asombraba que pintores como Léger o como Braque, amigos nuestros, no se hubieran transformado por obra de su contacto con la lucha militar. Quizás se debió a que ellos llegaron a ser soldados no por voluntad ideológica, como nos había ocurrido a los artistas mexicanos. Nosotros habíamos ido a la guerra civil por nuestra propia determinación, nadie nos había obligado.

Al regresar de Europa después de 1921 nos encontramos con que las preocupaciones formalistas que habían llegado a ser nuestras propias preocupaciones de laboratorio por sus peculiares atributos, y que habíamos defendido en revistas y periódicos de México y de Europa, no podían servirnos para los fines del objetivo fundamental que nos habíamos trazado: un arte público en toda la amplitud de los términos, público para todos, para toda la ciudadanía y no sólo para un sector de ella, para una élite que, por otra parte, no existía en México. ¿Dónde estaba el grupo distinguido y rico que adquiriría nuestras obras? No podíamos vendernos porque no había nadie que quisiera comprarnos, ni siquiera teníamos la posibilidad de ser mercenarios. Nos encaminamos hacia un arte figurativo que fue el inicio del que después se identificaría como propio de nuestro movimiento.

El cubismo ya nos había proporcionado elementos estructurales que nos servirían más tarde para levantar formas de representación en el espacio; pero tanto los cubistas como los fauvistas y los dadaístas dejaron de ser nuestros ejemplos y comenzamos a alimentarnos de las fuentes del pre-Renacimiento y del Renacimiento, porque ahí encontramos un arte que representaba objetivamente la imagen del hombre y, sobre todas las cosas, nosotros teníamos necesidad de representar al hombre porque no tenía sentido para los fines de nuestro movimiento pictórico que expuséramos al hombre y los problemas del hombre. Después del Renacimiento y al surgir la clase burguesa sustentada en la propiedad privada y en el individualismo, el arte había sido expul-



sado de los templos y de los centros públicos. La burguesía en su ascenso sacó al arte de los lugares de concentración multitudinaria, se metió el arte a la bolsa y se lo llevó a su casa. Es la época en que el paisajismo, el bodegonismo y el retratismo conocen su esplendor. El arte se va especializando, se va particularizando, se va individualizando, se va "intelectualizando" y por un callejón cada vez más estrecho llega al abstraccionismo y al manchismo. Los ricos, los únicos compradores de arte, los únicos con derecho efectivo a influir en el arte, ya no querían escenas dramáticas —; basta de Magdalenas bañadas en llanto y de trágicos descendimientos de la cruz!—, ahora querían tranquilidad, ingenio y alegría; algo que correspondiera a su euforia de clase. Y lo que menos querían es que se les representara en pintura, en escultura o en estampas la miseria que ellos mismos habían producido. No querían pensar más que en el disfrute de sus fortunas. Lo que ocurrió entre nosotros fue que los artistas consideramos que no teníamos por qué producir lo que ellos podían haber querido de nosotros.

El arranque de nuestro movimiento fue caótico porque el esteticista y el bohemio que cada uno de nosotros llevaba dentro no había sido aniquilado, porque esos virus no son destruidos tan fácilmente como se supone. Y fue caótico también porque no poseíamos los medios materiales ni los medios espirituales para dar forma a nuestra nueva temática, y una nueva temática —hoy puedo afirmarlo— es un nuevo, tremendo e incalculable problema. Fue entonces cuando la clase obrera organizada de México nos dijo: "Ustedes nos quieren ayudar y quieren ayudar a la Revolución Mexicana, pero el camino que han tomado no sirve. Esto que ustedes nos están entregando como arte público quizás sea interesante para la cultura general de nuestro país, pero desde el punto de vista que estamos deliberando y que nos interesa, es inútil porque no corresponde a lo que ustedes teóricamente nos han ofrecido en sus manifiestos; lo fundamental es que el sujeto de su temática debe tener un contenido político que corresponda al propósito que han proclamado." La inyección ideológica hizo que nuestra obra cambiara, aunque no lo hizo en forma radical y sí quizás con excesiva lentitud. Sin duda alguna que la construcción de un nuevo arte público, que por lo colectivo de su empuje no tenía igual en el mundo de nuestro tiempo, necesitaba imperiosamente de constructores social y políticamente educados, forjados.

Es interesante observar el cambio temático de Rivera del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria a los murales de la secretaría de Educación Pública. Aquí, sin eufemismos, abordó los problemas políticos más imperiosos de nuestra revolución: los problemas de la reforma agraria, de las huelgas obreras, de la unidad nacional, de la lucha contra el analfabetismo, de la autodeterminación del pueblo mexicano. Rivera se convirtió en un pintor útil a su pueblo y útil a su patria, y con él todos los artistas de nuestro movimiento. José Clemente Orozco abandona las madonas botticellianas para dedicar sus sarcasmos crueles y violentos a los capituladores de la Revolución, a los dirigentes obreros y campesinos que se vuelven caciques, a los nuevos ladrones del erario público, a los embriones de la nueva oligarquía que comenzaba a consolidarse en México. Nuestra obra era imperfecta en la medida en que no entendíamos todavía lo que concreta y específicamente era el muralismo; nuestras pinturas en las paredes eran cuadros grandes, todavía no eran murales. Lo que el nuevo fervor social le iba a dar a nuestra pintura todavía no se manifestaba, pero ya

habían aparecido quienes afirmaban que la pintura como factor proselitista, como factor polémico, como factor político no tenía objeto, que la cinematografía y la fotografía podían cumplir mejor esa función.

Fueron los catedráticos reaccionarios de la Universidad quienes agitaron a los estudiantes reaccionarios de la Preparatoria en contra nuestra; fueron ellos los que calificaron a nuestras pinturas de "monotes inmundos", fueron ellos los que protestaban diciendo que con nuestras obras estábamos destruyendo la arquitectura colonial y que en consecuencia el Estado debía impedir que continuáramos llenándola de "mamarrachos" cuya finalidad era empujar al Gobierno hacia actitudes más radicales en la reforma agraria, en las leyes laborales, en la seguridad social y frente al imperialismo. Pero esta ofensiva contrarrevolucionaria, ofensiva en contra de la propia Revolución Mexicana, de la cual nuestra pintura era la manifestación más consecuente en el campo intelectual, trajo consigo la movilización del pueblo, y nos permitió decir en voz más alta, con ecos de mayor alcance, la importancia de nuestro movimiento. Fue entonces cuando los sindicatos obreros y las comunidades agrarias se solidarizaron con nosotros, y hasta los miembros de un batallón de indios yaquis acantonado en el edificio que ocupaba la Escuela Nacional de Jurisprudencia nos dijeron que se ponían a nuestras órdenes en la defensa de pinturas concebidas en la línea política de la transformación social de nuestro país.

El fracaso en el primer ataque hizo que nuestros enemigos encontraran nuevos argumentos. Su nueva ofensiva fue calificar a nuestra pintura de académica y atrasada, que la buena no era la pintura que nosotros estábamos haciendo sino la "civilizada" pintura que se producía en Europa. Querían retrotraernos al porfirismo, a la imitación de corrientes y modalidades europeas, e impedirnos que aportáramos los frutos de nuestra propia cosecha, de nuestra propia capacidad creadora.

Cualquiera puede preguntar: ¿Para qué fueron los artistas a perder el tiempo en los movimientos obreros? Y la respuesta es que nos fuimos a conectar con un generador estético mucho más poderoso, con un generador que nos iba a dotar de un concepto estético para las artes plásticas infinitamente más amplio que el que había tenido toda la sociedad humana anterior. Por ese camino íbamos a encontrar soluciones técnicas a problemas concretos imprevistos por nuestros colegas anteriores: problemas de espacio, de movimiento, de física y de química de los materiales y de la composición. Justamente por la actitud que asumimos y sólo a consecuencia de esa actitud nuestras especulaciones ya no iban a ser de laboratorio ni quedarían encerradas exclusivamente en lo subjetivo. Nuestras especulaciones tendrían un concreto arraigo en lo objetivo, en lo cotidiano; se ligarían a los problemas materiales del hombre, de la arquitectura y de la ciencia de nuestro tiempo. Largos años de militancia política le dieron a los pintores mexicanos un nuevo sentido de las cosas, una nueva base de juicio crítico y una conciencia artística muy diferente.

Cuando en 1932 razones políticas me obligan a ir como exiliado a los Estados Unidos, me encontré con que mi primera posibilidad de trabajo artístico era pintar un mural en el exterior de un edificio en Los Angeles, California. Fue entonces cuando por primera vez me pregunté: ¿Es que el paso siguiente en nuestro camino hacia un arte monumental no debe ser precisamente el muralismo en el exterior; murales en la calle, frente a las multitudes y entre ellas? A partir de aquel mo-

mento todo fue para mí una sucesión de accidentes, una secuencia de casualidades. En mi caso nunca la teoría precedió a la práctica; es la práctica pictórica la que me da posibilidades teóricas en un proceso ininterrumpido. Se descubre la teoría en lo que se está haciendo y en cierto modo se anticipa con esa teoría lo que viene orgánicamente después. No está por demás recordar que por entonces —1931-1932— nadie hacía murales artísticos en el exterior de los edificios, y como el problema de pintar hacia afuera en muros de hormigón con reboques de concreto era totalmente nuevo, puede dar el primer grito de liberación en el campo técnico: "Amigos muralistas, ¡el fresco tradicional ha muerto!"

Fueron los obstáculos para pintar una pequeña pared exterior en Los Angeles lo que nos permitió descubrir que toda la técnica de la pintura contemporánea era arcaizante, atrasada. Por la limitación orgánica de sus obras, por la pequeñez de sus laboratorios, por la insignificancia de sus búsquedas, los pintores no habían podido percibir ese problema medular. En el mundo entero los pintores usaban los mismos materiales con que se había pintado hace cientos o miles de años. La tremenda revolución de la química orgánica de los materiales plásticos no les había interesado en lo más mínimo. Muchos de ellos dibujaban en la cubierta plástica de las mesas de los cafés sin interesarse siquiera por saber qué era aquel material que no siendo mármol se parecía al mármol y era inclusive más duro que el mármol. La arquitectura ya se había planteado el problema de los nuevos materiales: del concreto, del acero, del cristal, de los plásticos. Fuimos los muralistas mexicanos los que entendimos que una obra de gran magnitud, físicamente poderosa, requería soluciones científicas que no se hacían necesarias en los cuadros pequeños destinados a ser adquiridos por una élite, una élite numéricamente insignificante en relación con el conjunto de la población mundial. Si al cuadro transportable le tocaba la desgracia de que el muro en el que estaba colgado se humedeciera, el señor de la élite le decía a uno de sus criados que lo cambiara de lugar; si le daba el sol el sirviente corría la cortina. El muralismo se vio, sin tener soluciones a la mano, con problemas de filtraciones, de salitre, de temblores y asentamientos, con la vibración producida por el tránsito motorizado. Eran tantos y tantos los problemas que se nos presentaban y sobre los cuales las escuelas de arte no nos habían dicho una sola palabra. Pero todo lo fuimos aprendiendo; primero percibimos la enorme diferencia que hay entre un cuadro de caballete y un mural, después aprendimos la tremenda diferencia que hay entre un mural en el interior y un mural al exterior. Un mural en el interior se compone para ser observado desde distancias limitadas; los puntos de observación de un mural exterior pueden ser inmensamente distantes; el muro interior debía ser observado por un espectador que se mueve más o menos lentamente, en cambio el mural exterior debe ser observado por el espectador que se asoma a las ventanas, por el transeúnte y por el hombre motorizado. Los nuevos factores volvieron inútiles los medios tradicionales de composición. Teníamos necesidad de composiciones dinámicas y fue entonces cuando nos dimos cuenta que muralísticamente hablando una circunferencia no es una circunferencia, pues aunque lo sea en su trazo geométrico no lo es visualmente; fue entonces cuando nos dimos cuenta que las paralelas en el mural se vuelven líneas divergentes. Todos esos problemas dieron origen a un nuevo concepto de la composición, a una búsqueda formal multifacética, a un la-

boratorio múltiple y muy complejo. Pero la búsqueda de soluciones para los problemas novísimos no nos hicieron olvidar el sentido temático de nuestra obra. En el exterior del *Plaza Art Center* de Los Angeles yo pinté un hombre obviamente latinoamericano (el dueño del edificio me había pedido que representara "La América tropical"), crucificado en una doble cruz que tenía en la parte más alta, posada orgullosamente, el águila de las monedas norteamericanas. Por la misma época a José Clemente Orozco le pidieron que pintara en la *New School for Social Research* de Nueva York el tema "Los esclavos de la aurora sobre Asia"; entonces él representó un panorama de la sociedad de nuestro tiempo con retratos de Mahatma Gandhi, Lenin, Carrillo Puerto y multitudes de mexicanos y asiáticos hambrientos, es decir, pintó un símbolo de la lucha internacional contra la opresión imperialista. También Diego Rivera pintó entonces en el *Rockefeller Center* el tema del hombre racionalizando el macro y el microcosmos, racionalizando al individuo y a la sociedad, y su interpretación del tema fue claramente marxista. El mural de Rivera y los míos fueron destruidos y el de Orozco permaneció tapado durante muchos años.

No faltará quien pregunte: "¿Para qué pintar murales con tal temática si lo importante era salvar la obra de arte propiamente dicha? A lo cual todos respondimos entonces y yo respondo ahora: No, lo importante era cumplir con el cometido de nuestro movimiento y crear, frente a todos los obstáculos, ese muralismo nuevo en el mundo, un muralismo correspondiente a las luchas populares de nuestra época. Eso era lo importante. Muy sencillo hubiera sido para Orozco, para Rivera y para mí pintar entonces temas inocuos, cualquier fantasía, un sueño, o mejor aún una pesadilla. Así no hubiéramos tenido problemas, pues por horrenda que hubiera sido nuestra pesadilla no la hubieran borrado. ¿No decían los opositores al contenido social en el arte que nuestra pintura era ineficaz para los fines que perseguía, que para tal objeto eran más efectivos los carteles o las fotografías? Si nuestra pintura era ineficaz para su finalidad política, ¿cuál fue la razón de aquella violenta ofensiva contra nuestras obras? Lo que nos ocurrió en los Estados Unidos fue la demostración más indiscutible de que nuestra pintura era útil, muy útil.

De 1934 a 1936 pasé largas temporadas en Nueva York y fue allí donde fundé un taller experimental por el que pasaron muchos artistas norteamericanos. Precisamente en ese taller se formó el después famoso pintor abstraccionista Jackson Pollock, fue en mi taller donde hizo sus primeras prácticas con materiales sintéticos de secamiento ultrarrápido. Lo que Jackson Pollock extrajo de mi taller no fue todo lo que le hubiera sido positivamente útil, pues allí hicimos muchas otras cosas de mayor profundidad y trascendencia que el puro accidente por superposición de colores plásticos. Pollock tomó sólo una parte de cuanto tuvo a su alcance. No hay que dejar de señalar que este artista, de quien recuerdo su talento para lo figurativo, vivía en un país donde surgió un mercado que exigía un tipo particular de pintura, que necesitaba la novedad por la novedad, la investigación por la investigación, el cambio de modas por el cambio de modas. Sin duda alguna aquel era un camino más feliz desde el punto de vista económico. Pero el *Siqueiros Experimental Workshop* avanzó por veredas más difíciles porque prefirió convertirse en un taller que sirviera a la clase obrera de los Estados Unidos. Ahí realizamos durante casi tres años



toda la propaganda artística que necesitaban los obreros organizados de Nueva York; construíamos carros alegóricos para las grandes manifestaciones, para las concentraciones del primero de mayo; llegamos a presentar un barco alegórico con el tema Hearst-Hitler que se paseó con enorme eficacia antinazi frente a los millones de neoyorquinos que acostumbran matar el horrible calor de esa ciudad en las playas de Koney Island. Indudablemente que no nos sentimos manchados en nuestra pureza creadora por realizar esos trabajos. Usamos los métodos mecánicos más adelantados y creo que en ese esfuerzo de función propagandística hicimos una serie de aportes técnicos importantes que están siendo usados ahora por una enorme cantidad de artistas que precisamente no creen en el arte de sujetos sociales o enfocan ese sujeto con la raquítica limitación de los pop-artistas. Con fines prácticos hicimos multitud de obras en las que el accidente plástico constituía el elemento expresivo primordial, sólo que puesto al servicio de un arte figurativo de propósito intensamente realista, jamás académico, avanzando siempre con pasos de seria búsqueda formal. Texturábamos ampliaciones fotográficas superlativas con accidentes plásticos verdaderamente prodigiosos. Producíamos objetos útiles, políticamente hablando, y hacíamos a la vez una serie de descubrimientos técnicos que nos iban a servir más tarde en un arte público de mayor envergadura física y de mayor hondura estética; un arte con un nuevo *elan*, con un nuevo impulso expresivo, equivalente a una lucha por una mejor sociedad humana; un arte hecho por muralistas que sabían que no era posible pintar algo que no fuera útil a la transformación de su propio país.

Mientras los artistas avanzábamos por ese camino, el Instituto Nacional de Bellas Artes se fue olvidando del desarrollo del muralismo; más aún: hizo todo lo posible por cerrarle las puertas a este género de producción pictórica, y eso que este instituto fue creado precisamente para impulsar un programa popular, para orientar en nombre del Estado la creación y la educación artística en una dirección popular y, en consecuencia, para oponerse al sentido elitista que tuvo durante el pasado porfiriano, cuando el arte estuvo destinado a un número en extremo reducido de personas pudientes. Yo creo que cuando las revoluciones no llegan al fondo de los problemas y se quedan a la mitad de la cuesta, por ley natural en vez de afirmarse comienzan a retroceder. Y este es el fenómeno que ocurre en las relaciones del INBA con el muralismo mexicano. ¿Qué tenemos que hacer nosotros los muralistas que entregamos nuestra militancia y nuestra obra ante esta realidad? Muchos podrían responder: "Ya, ya pintaron suficientes murales de contenido revolucionario, ahora párenle; ya se preocuparon durante largo tiempo por pintar cosas que expresan los problemas de su pueblo, por favor ya no lo hagan más; abandonen ese camino, pinten ahora temas inocuos, temas generales o, cuando más, temas poéticos; ¿para qué siguen pintando temas de carácter político si el país ya no está en condiciones de aceptar obras de tal naturaleza?" Y yo replico con la mayor certeza: Nosotros tenemos no sólo la obligación de continuar nuestro movimiento surgido al calor de la Revolución Mexicana, sino que en el camino del arte público ligado a los problemas de las grandes masas del país tenemos que pasar a una segunda etapa que ya se anuncia.

Los jóvenes artistas mexicanos tomando lo perdurable de nuestro movimiento y rechazando lo caduco, todos los jóvenes

—independientemente de sus preocupaciones formales—, sean académicos o figurativos no-académicos, semiabstraccionistas o abstraccionistas, tiene el deber ineludible de ayudar a su propio pueblo y de ayudar a los demás pueblos de la América Latina. Claro que no debe haber la menor coacción en cuanto a las tendencias formales, y por cierto que en este sentido se ha calumniado grave y violentamente al movimiento plástico mexicano contemporáneo tratando de hacer creer, dentro y fuera del país, que nosotros perseguimos a los pintores formalistas. ¡Mentira! Fuimos nosotros, los muralistas mexicanos y nuestros colegas grabadores de la misma tendencia, quienes hicimos la primera exposición de Kandinsky en México. Somos nosotros los que hemos podido explicar lo útil de las corrientes vanguardistas para los fines de un nuevo realismo, de un realismo moderno, independientemente de lo que pensamos sobre el vanguardismo como corriente estética e histórica. Pero a la vez hemos sido nosotros quienes hemos reclamado un arte formalmente de vanguardia, siempre que emerja de las condiciones de su propio país y para la utilidad funcional integral del mismo.

¿Cómo debe ser hoy el arte de los jóvenes? No soy yo el encargado de decirlo. Además, no podría decirlo porque no lo sé. Los jóvenes tendrán que desentrañar su arte del México de hoy, del pueblo mexicano de hoy, de la perspectiva histórica vista desde el presente mexicano. Pero de lo que estoy absolutamente seguro es de que ese arte tendrá que ser definitivamente funcional. ¿Cómo pueden los jóvenes artistas mexicanos abandonar la temática social? Díganlo en la forma que quieran; díganlo en el lenguaje que esté a su alcance; busquen, si tal es su voluntad, dentro del formalismo o de la abstracción y si por ahí lo pueden encontrar díganlo, pero díganlo. Si no quieren hacer arte figurativo encuéntralo en su propia ideología artística y con el nombre, con los símbolos, con los elementos esenciales y abstractos, pero traten de decir algo de la historia pasada de su pueblo y sobre lo que en su concepto debe ser la futura historia del mismo. Los jóvenes artistas de México tienen que levantar monumentos, pero monumentos que sean comprensibles y útiles para su pueblo, aunque por ahora sólo pudieran hacerlo a impulsos de emoción. Si el lenguaje que utilizan resulta oscuro para la mayoría explíquenselo, pero háganlo. Yo les digo a los jóvenes artistas mexicanos que el hombre creador debe tener conciencia de los problemas de su patria y debe preocuparse por su destino.

Lo he dicho muchas veces y debo repetirlo que ha sido el arte físicamente grande el que nos condujo a la solución de una serie de problemas en extremo interesantes, problemas que de otra manera no hubiéramos podido atacar, comprender y desarrollar. Pero debemos preguntarnos, ¿es que en verdad existen diferencias profundas entre la pintura de caballete, de pequeñas proporciones, destinada a la apropiación privada, y la pintura mural de proporciones monumentales? ¿El muralismo contemporáneo exige nuevos principios y nuevos métodos de composición? Quienes iniciamos el movimiento plástico mexicano contemporáneo pintando con las viejas fórmulas que habíamos aprendido en la academia —la sección de oro, el triángulo egipcio, las correlaciones armónicas—; pero no tardamos en darnos cuenta que esas fórmulas, parcialmente interesantes, paralizarían nuestro movimiento si no las enriquecíamos e incluso las rechazábamos cuando fuere necesario. No eran los elementos académicos ni aquellos que habíamos aprendido en contacto

con los pintores de París y frente a sus pequeños cuadros los que nos permitirían resolver nuestros nuevos problemas. Esto no quita que ahora, 45 años después, a muchos les parezcan más interesantes nuestras obras del primer período, aquel de la Escuela Nacional Preparatoria, y es posible que sinceramente gusten de esas obras por su confusión teórica, por su débil contenido ideológico, por su pobreza técnica.

Fue la necesidad de cambio lo que dio origen a nuestras primeros y apasionadas polémicas, a nuestros choques violentos. La verdad es que nosotros nos habíamos conectado un nuevo generador político-social y ese generador debía producir, necesariamente, un nuevo voltaje estético. Fue ineludible que desentrañáramos su voz, lo cual, como puede suponerse, no fue nada fácil. ¿Cuál era la estética que correspondía a ese nuevo generador histórico-social? ¿Cuál era su voltaje? ¿Los profundos acontecimientos sociales conmueven o no conmueven el acto de la creación artística? Es indudable que la creación artística no está marginada de las grandes conmociones sociales. Sin suspicacias ni mezquinos temores nosotros bebimos en la nueva fuente, y esa fuente nos dio un concepto estético mucho más poderoso por más juvenil y por más nuevo. De esa tierra nueva debía surgir un nuevo árbol, nuevas plantas y nuevas flores; árboles más altos, flores bellas, conceptos artísticos más profundos. La nueva realidad provocó, como era de suponer, violentas luchas entre nosotros los artistas; luchas que desgraciadamente no han sido bien comprendidas. Nuestras batallas teóricas han sido señaladas como competencias personales, como actitudes mezquinas entre artistas. Esto no es verdad. Nosotros estábamos luchando —Rivera y yo, particularmente, con frecuentes intervenciones de Orozco y de los más jóvenes— por encontrar el lenguaje apropiado. Teníamos que usar un lenguaje más agitado, una plástica psicológicamente más impulsiva. Nuestras luchas fueron la consecuencia de una revisión sistemática, diaria, de nuestras obras y frente a la consideración crítica y directa del pueblo mismo. Nuestra obra ya no sería un producto destinado al juicio de un grupo reducido de personas distinguidas; nosotros queríamos que la crítica viniera de la mayor cantidad posible de hombres de nuestro país; esa era la crítica que más nos interesaba. La que menos nos interesaba era la de los estetas, era la de quienes habían formado su mentalidad y sus gustos de acuerdo con un pasado que nosotros nos empeñábamos en destruir y estábamos empezando a destruir. Para ello nuestra obra ¿tendría que ser más dinámica, más violenta, más agresiva, más conmocionadora, más elocuente, más viva, más bella, más rica en su policromía, más rica en sus texturas, más rica en sus medios expresivos, más poderosa en su gráfica? Inevitablemente nuestra obra tendría que ser más "bárbara" por ser más juvenilmente impetuosa.

Puntos importantes de nuestras discusiones fueron lo folklórico y lo auténticamente nacional. Cuando se recojan todos los documentos de nuestras vigorosas polémicas se verá con qué amplitud supimos debatir sobre el sentido de lo nacional en la obra de arte, se verá que muchos combatimos enérgicamente contra un concepto folklorista en la pintura, es decir, contra el falso nacionalismo. Nosotros sostuvimos que no se trataba de hacer un arte nacional a través de las expresiones superficiales de los aspectos epidérmicos de nuestra nacionalidad; que era necesario proceder con la mayor hondura para llegar a lo certero. En la polémica que sostuvimos con Diego Rivera en 1935, efectuada en la gran sala del Palacio de Bellas Artes, y a la

que concurrieron mineros, panaderos, choferes, campesinos y también intelectuales, se produjo una pelea en la que salieron a relucir las armas y hasta hubo golpeados que debieron ser asistidos. Parece absurdo que un pueblo se pelee por problemas artísticos; pero qué extraordinariamente interesante resulta constatar que un pueblo se manifiesta con tanta pasión en problemas de orden estético. ¡Enorme elogio merece el pueblo de mi patria por ese hecho! Es el síntoma inconcuso de que en México había surgido un arte que abarcaba un ámbito mucho más grande que el reducido por los límites de la élite intelectual. La de 1935 fue la pelea del pueblo por un arte para el pueblo. Muchos fueron los aspectos que Rivera y yo discutimos entonces: problemas de espacio, de la dinámica en el espacio, de texturas, de lo genérico o no de los materiales y sus herramientas correspondientes. Yo afirmaba que el arte que íbamos a producir ya no podría utilizar los materiales ancestrales, yo criticaba el primitivismo predominante entonces en nuestra pintura. Yo afirmaba que el amor por lo imperfecto y por lo arcaico; que la exaltación del arte tribal, del arte de los niños, del arte de los locos, del arte de los retrasados mentales, y que la utilización de los elementos de esas formas de arte para la creación de artistas intelectualmente adultos, conduciría a una ingenuidad artificiosa primero y a una verdadera catástrofe después. Aquellas discusiones provocaron algo que, en mi concepto, es de mayor importancia: que las cuestiones de artes plásticas fueran tratadas permanentemente en las páginas de los diarios y no en las revistas especializadas, como es costumbre en Europa. Las revistas especializadas y los suplementos culturales de los diarios aparecieron más tarde, con grave daño para el alcance popular que habíamos logrado. Las noticias sobre nuestro movimiento llegaron a ser tan importantes como las más sobresalientes noticias de la política nacional e internacional. ¿Todo esto era importante? Yo digo que era extraordinariamente importante porque mientras los artistas no conquisten la opinión de las mayorías populares no podrán hacer con sus medios expresivos propios, con su escala estética correspondiente, un arte tan poderoso como el de las mejores épocas del pasado. No podrán hacerlo, su arte será unilateral, incompleto, porque sólo será accesible a un grupo insignificante de exquisitos.

¿Cómo olvidar los comentarios satíricos hechos por los místicos de las herramientas y los procedimientos tradicionales cuando comenzamos a usar la pistola de aire? Ellos decían que no se podía concebir algo más espantoso que una máquina para pintar, porque la máquina anulaba la creación artística. ¿Es que alguna vez se ha podido ejecutar una obra plástica, un objeto concreto con algo que no sea un instrumento o una máquina? ¿Qué fue la piedra dura para grabar sobre la piedra blanda? ¿Qué fueron los estenciles que usaron los italianos para ornamentar los paños murales? ¿Qué son los rodillos que se usaron y todavía se usan para lograr texturas? No se puede producir un arte material como es el de la pintura si no se utilizan aparatos, sean éstos primitivos, modernos o ultramodernos. El momento más trágico de mi vida de pintor fue aquel en el que comencé a usar la pistola de aire, cuanto hacía con ella me parecía horrendo. Pero ese estado de ánimo me llevó a meditar en el hecho que las herramientas y los materiales tienen un valor genérico; lo importante era que el artista percibiera la voz particular de sus materiales, de sus herramientas y que coordinara ambos en un acto amoroso, porque ésa es la única manera de poder llegar a la verdadera creación. El lápiz, la



pluma, la piedra, la madera tienen sus propias voces, determinan la creación, dan origen a un estilo y también a una estética. La pistola de aire, cuyo abuelo había sido el "chambelán" usado por los primitivos para colorear las formas contenidas en los estenciles, nos planteó a nosotros problemas particulares porque nosotros con el nuevo instrumento íbamos a hacer un arte figurativo, tal como nos lo dictaba nuestra posición ideológica. Si nuestra decisión se hubiera encaminado por lo abstracto, por lo no objetivo o por lo figurativo fantasmal el problema hubiera sido más sencillo. Uno de nuestros primeros descubrimientos con la pistola de aire fueron unas superposiciones imposibles de lograr con el óleo; con aquel descubrimiento iniciamos una búsqueda que nos internaría en la química de los plásticos, de las sustancias sintéticas y por esa vía se nos abrió todo un mundo de posibilidades. Como pintores de caballete, sin la finalidad y los correspondientes problemas del arte público, del muralismo, no habiéramos encontrado seguramente ese camino. Quiéran o no reconocerlo muchos pintores de México y de otros países, la inmensa mayoría de las investigaciones contemporáneas sobre nuevos materiales se han originado en nuestro movimiento. Jackson Pollock y muchos otros pintores norteamericanos de su corriente expresionista abstracta y de las corrientes neodadaístas han utilizado los materiales que nosotros venimos experimentando y perfeccionando desde hace más de tres decenios. Los expresionistas abstractos y algunos artistas de la corriente pop le dan una importancia enorme, y en cierto modo justa, al accidente en la pintura; sólo que lo hacen con las limitaciones expresivas de un arte que no pretende decir cosas con clara objetividad. Para estos tipos de hacer artístico resulta mejor una pintura de rápido secamiento que una pintura de secamiento lento; todos los pintores sabemos que el accidente puede realizarse mejor y ordenarse mejor con una pintura cuyo endurecimiento sea regulable.

Pero nuestra investigación no se limitó a los materiales y a las herramientas sino que abarcó la composición plástica como algo de primera importancia: la composición en muros exteriores en ciudades por las que transitan millones de personas, miles y miles de vehículos de transporte público o particular. ¿Lo que habíamos aprendido de composición para el pequeño cuadro de caballete nos serviría para componer obras de características tan nuevas y de escalas tan inmensas? Indudablemente que no. Fue el público, fueron los transeúntes quienes nos dijeron con su sola actuación, con su sola presencia dinámica cómo debíamos componer nuestras obras de nuevo tipo, una obra para ser vista desde cientos de ventanas, desde muchos niveles, todos cuantos pueden tener los edificios modernos; para ser vista desde automóviles y camiones; para ser vista desde arriba y desde abajo y desde los ángulos más extremos. Entonces empezamos a comprender que nuestra composición tenía que corresponder a todos los puntos fundamentales de observación, sin exceptuar ninguno. Desde el ángulo izquierdo, desde el ángulo derecho, desde muy atrás, desde muy adelante. Las búsquedas ópticas entraron a jugar en forma determinante en nuestra composición, en ese gran trabajo colectivo que es la pintura mural. Y gracias al sentido colectivo, al equipo, pudimos descubrir que la cámara fotográfica y la cámara cinematográfica eran instrumentos utilísimos para el análisis de la estructura geométrica de la composición y de la arquitectura en la que se desarrollaba. Esto se debió a que uno de mis ayudantes-discípulos de Los Angeles tenía el *hobby* de sacarle fotografías a todo. Casi no pintaba,

casi no dibujaba; pero se pasaba el día "tirándonos" cámara, y un día se presentó con 200 fotografías que eran el testimonio más revelador de todos nuestros esfuerzos para estructurar y componer el mural. Fueron aquellas fotografías las que nos enseñaron que un rectángulo se ve como un trapezoide, que los muros se cierran hacia la derecha si son vistos desde la izquierda y viceversa. Así comprendimos que para la pintura mural toda superficie es activa, dinámica y por lo mismo es el desencadenante de un fenómeno cinético increíblemente bello por cuanto tiene una actividad intrínseca semejante a la de la vida misma, es decir, su propia dinámica dinamiza todo lo que lo circunda. Aquello que observábamos había ocurrido siempre, pero fuimos los primeros en asimilarlo para la composición pictórica. A partir de entonces nuestra composición nunca dejó de considerar que al movernos todo cambia de forma, todo se mueve, todo se levanta, todo se inclina. Sólo la muerte es capaz de anular ese fenómeno, sólo una parálisis absoluta de todos los sentidos del hombre es capaz de detener la dinámica de las formas aparentemente quietas. Aquel descubrimiento glorioso abrió posibilidades incommensurables para la plástica: la circunferencia dejó de ser una circunferencia para la transfigurarse en ovoide o en elipse; las líneas paralelas ya no corrieron una junto a la otra sin unirse jamás sino que se volvieron convergentes por fenómeno visual. Esto nos permitió enunciar el principio de que la verdad objetiva en una superficie mural y en cualquier superficie plástica no es la verdad óptica; y ya no pudimos hacer nuestras composiciones pictóricas más que partiendo de lo inconsciente de ese principio.

El segundo enunciado fue: toda perspectiva tradicional es en cierto modo absurda puesto que presupone al espectador como una estatua fija. De acuerdo con este criterio habría que pintar un punto negro frente al mural con un letrero que dijera: "Si quiere usted ver esta obra colóquese exactamente en el punto negro". ¿Y la perspectiva curvilínea? Tampoco nos servía porque en realidad hace del espectador un autómatas que se mueve circularmente en un eje fijo. En el primer caso, el espectador-estatua estructura un espacio cúbico y una línea de horizonte recta, o sea, algo totalmente falso. Por su parte el espectador autómatas, el que se sitúa en un eje móvil, crea con su movimiento relativo un espacio esférico, es decir, un espacio más próximo a la verdad. Pero el espectador vivo, el espectador cierto no puede estar sujeto a la inmovilidad total de la estatua ni a la relativa movilidad del autómatas. Cuando el espectador se mueve en un plano arquitectónico dado va trazando en la plataforma arquitectónica correspondiente un dibujo virtual que es parte de la composición que se ve, que se analiza, que se disfruta. Consideramos como único método justo de composición el que asimila el trazo virtual del espectador o los espectadores en movimiento, y es este método el que hemos denominado poli o multiangular. Nuestros primeros pasos en este sentido fueron empíricos y los frutos empiristas; no poseíamos ni formulaciones científicas, ni leyes preestablecidas. En el transcurso de más de 30 años algo hemos adelantado en este terreno y como ejemplo pongo mi mural en proceso "La marcha de la humanidad", que tendrá más de 4500 metros cuadrados de superficie.

Al ganar la calle nuestro hacer artístico se volvió más multitudinario porque era un arte para todos y, en consecuencia, ese hacer requería un lenguaje capaz de ser entendido por un número mayor de seres humanos. Cuanto más grande físicamente

es una obra de arte mayores son sus problemas. Si en el interior nuestro enemigo mayor era el salitre, en el exterior lo serían los rayos ultravioletas y los infrarrojos, más todos los factores atmosféricos; problemas a los que teníamos que encontrarles, quisiéramos o no, soluciones cada vez mejores. En realidad el muralismo al exterior requería un profesional de las artes plásticas totalmente diferente al pintor tradicional, porque si el mural interior tiene una diferencia de 200 frente al cuadro de caballete, el mural exterior incluida la escultopintura tiene una diferencia de 600 frente al mural interior. Se trata de otra profesión que tiene que ir encontrado o formando sus propios especialistas; una profesión en cuyo ejercicio no quedaría expulsada la imagen del hombre. Ese rechazo cabría en cualquier cuerpo decorativo, en cualquier adorno, un adorno que puede ser genial, pero cuyo cometido primordial, su función es adornar. Además, el arte no figurativo ha existido siempre, sólo que en otras épocas lo no figurativo no integraba el cuerpo mismo de la obra sino que, en el mejor de los casos, era el marco de la misma. ¿Qué cosas son las grecas en toda la arquitectura de la antigüedad, incluida la prehispánica? ¿Qué es lo que representan en particular esas grecas? Son juegos plásticos o cuando mucho signos de un alfabeto ideográfico. ¿Qué cosa es el barroco en la pintura y en la escultura sino grandes formas en movimiento que no representan nada concreto, nada específico? La intención ornamental, acusadamente decorativa, ha existido siempre, y todo ello tiene valor plástico, indudablemente, y muchas veces gran invención. Lo tiene en efecto y no podría dejar de tenerlo. ¿Acaso se puede dejar de percibir la diferente conmoción nerviosa que producen una línea quebrada y una línea ondulada? Un negro junto a un amarillo produce una conmoción diferente que el juego cromático de rojos y verdes. Esto es indiscutible, como es indiscutible que con todo ello un artista dotado puede hacer cosas bellas, bellísimas y hasta extraordinarias. Sólo que surge la pregunta: ¿eso puede ser el desiderátum de la creación para los artistas plásticos en el actual momento de la América Latina? Ya al desenvolverse nuestro arte público muchos nos decían: “¿Ustedes van a persistir indefinidamente en lo figurativo?” A lo cual nosotros contestábamos y contestamos: Claro que vamos a persistir en lo figurativo o de lo contrario, frente a un impedimento superior a nuestras fuerzas nos retiraríamos de la pintura. Viene después la sentencia secitaria: “Ya no debe copiarse más la figura humana; eso ya se hizo en el pasado de una manera que nadie podrá superarla.” ¿Por qué, si la copia de la figura humana o de la realidad en general es algo que nunca se ha podido hacer? Jamás se ha copiado nada, nadie puede copiar la figura humana, y los que han querido hacerlo se han estrellado. ¿Quién dice que la realidad se puede trasplantar? Cuestión muy diferente es la voluntad de expresarse al través de un arte figurativo capaz de decir cosas importantes para nuestro pueblo. Para nosotros hubiera sido muy sencillo abandonar el arte figurativo en los murales. ¿Acaso no hubiéramos podido hacer una importante obra no figurativa? Lo que ocurrió es que no quisimos hacerlo, no nos interesó hacerla porque no colmaba nuestra determinación de cumplir con un cometido. El arte no figurativo carecía de

eficacia para tal fin, no correspondía al hombre que teníamos dentro y el cual había sido la consecuencia de una larga vida política intensamente vivida. A nuestro hombre-ciudadano, sustituto del bohemio y del esteta del mundo occidental no le interesaba tal cosa para su obra definitiva. El arte no-figurativo lo hemos practicado como gimnasia plástica, como ejercicio unilateral del fenómeno plástico de conjunto. Yo, por ejemplo, lo hago con mucha frecuencia. Cada vez que lo deseo hago el esfuerzo y creo que lo consigo; pero no me interesa como razón fundamental de mi obra. Muchas veces también pinto trozos inocuos en su contenido, pero todo ello como gimnasia parcial para la producción artística de mayor impulso.

En lo que respecta a la libertad en la creación artística nosotros no pretendíamos ni pretendemos imponerle a nadie nuestra línea atrística; afirmar lo contrario es falso y calumnioso. Claro que nosotros defendemos con pasión nuestro propio camino, pero de ahí a imponerle nuestra ruta a otros existe una enorme diferencia. Se dice que yo sostengo que no hay más ruta que la nuestra. Pues sí, lo digo. Yo creo que cada artista entregado con vehemencia a lo que está creando piensa lo mismo: “No hay más ruta que ésta.” Esta convencido de ello y si no lo está, ¡ay de él! El problema es otro. No se trata de una lucha brutal para excluarnos por diferencias conceptuales. Creo por lo contrario, que podemos ponernos de acuerdo en muchas cosas. ¿Cómo se resuelve? En realidad, el dueño de un bar no puede llamar a un pintor figurativo de contenido social para que le decore los muros de su negocio, de su elegante negocio; todos comprendemos que eso es imposible. Lo que hay que hacer ahí, conforme al gusto actual, es una cosa no figurativa, no objetiva. En cambio el director de una escuela, el comité ejecutivo de una organización obrera, el gobernador progresista o revolucionario no llamarían a un pintor abstraccionista, a un pintor formalista para encargarle una pintura mural destinada a un local obrero, a una escuela o a un palacio gubernamental. Por otra parte, la genialidad y el talento no pueden ser motivo de decretos, ni para uno ni para otros; hay malos pintores figurativos como hay malos pintores no-figurativos; la inmensa mayoría. No digo que la inmensa mayoría de los pintores no-figurativos sean malos, digo que la mayoría de los pintores, de los pintores de cualquier tendencia son malos. Una de las grandes novedades del mundo contemporáneo es que hoy se pueden colgar tres mil obras maestras en la Bienal de Venecia, ciudad en la que en el transcurso de 400 años surgieron algo más de cinco grandes pintores. Lo que es indispensable es que en todo período de investigación, tanto en la ciencia como en el arte, florecen superabundantemente los charlatanes, y es lógico, porque no toda investigación puede llegar prontamente a las pruebas eficaces. Cuando no se puede presentar una realidad irrefutable el charlatán aparece. De esto podríamos deducir que la mayor parte de los pintores no-figurativos tienen que ser, forzosamente, charlatanes en potencia. Nadie niega la importancia del laboratorio privado; otra cosa es que yo sostenga que para nosotros es más importante y más necesario el laboratorio colectivo, pues su importancia pedagógica es superior para las artes plásticas de función social.