

VISIÓN E IDEOLOGÍA

SOBRE EL MURALISMO MEXICANO

EL FONDO DE Cultura Económica publicará dentro de unos meses *Los privilegios de la vista*, un volumen que recoge mis escritos acerca del arte de México. Al revisar esos ensayos y notas, encontré que algunos requerían clarificaciones, desarrollos y glosas adicionales. Entre ellos, especialmente, uno en forma de diálogo con un interlocutor imaginario: *Revistones, la pintura mural*. Para remediar un poco las insuficiencias y lagunas de ese texto, escribí hace unos meses más de cuarenta páginas. Unas consagradas a Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros (me ocupó por separado de José Clemente Orozco en otro ensayo); en las otras me refiero a aspectos poco conocidos del movimiento muralista y a los principios y concepciones que inspiraron tanto al iniciador, José Vasconcelos, como a los pintores. Publico ahora, en este número de *Vuelta*, como un anticipo de ese libro, mis reflexiones sobre este último tema, es decir, sobre los orígenes del muralismo y sus cambios.

OCTAVIO PAZ

un abuso, algo así como ponerle a la Venus de Milo un gorro frigio. ¿Qué tiene que ver el Colegio de San Ildefonso, obra maestra de la arquitectura novohispana, con los frescos que pintó allí Orozco? Algunos, más que verdadera pintura mural, son litografías amplificadas, aunque, no lo niego, son impresionantes.

Prejuicios y telarañas

¿Cuál es su opinión actual sobre el muralismo?

El tercer equívoco es más grave. Es de orden moral y político. Esas obras que se llaman a sí mismas revolucionarias y que, en los casos de Rivera y Siqueiros, exponen un marxismo simplista y maniqueo, fueron encomendadas, patrocinadas y pagadas por un gobierno que nunca fue marxista y que había dejado de ser revolucionario. El gobierno aceptó que los pintores pintasen en los muros oficiales una versión pseudo-marxista de la Historia de México, en blanco y negro, porque esa pintura contribuía a darle una fisonomía progresista y revolucionaria. La máscara del Estado mexicano ha sido la del nacionalismo populista y progresista. En cuanto a Rivera y a Siqueiros, es imposible que no se diesen cuenta de que en México podían pintar con una independencia que nunca hubieran podido tener en Rusia. Así pues, hubo una doble complicidad, la de los gobiernos y la de los artistas. Aquí debo hacer nuevamente una excepción: la de Orozco. Fue el más rebelde e independiente de estos artistas; probablemente también fue el mejor. Espíritu apasionado, sarcástico y religioso, nunca fue el prisionero de una ideología: fue el prisionero de sí mismo. Su genio contradictorio y extremo lo hizo caer a veces en un dramatismo retórico pero otras ilumina su obra con una conmovedora autenticidad.

¿Cuáles son esos equívocos?

El equívoco ideológico y político ha afectado también a la crítica y ha desfigurado ciertos episodios centrales de la historia del muralismo. Se ha intentado velar el sentido del momento inicial y se ha regateado e incluso escamoteado la participación de ciertos artistas, como Jean Charlot, o de ciertas personalidades como José Vasconcelos. En el caso del primero, se pretende ignorar que fue él, no Rivera ni Orozco, el descubridor de Posada; tampoco se mencionan sus trabajos teóricos, decisivos en el momento de iniciación. A Charlot le debemos, por otra parte, el primer fresco del movimiento. En cuanto a Vasconcelos: su acción fue determinante. Poseído por los fantasmas de Bizancio y del primer Renacimiento, es decir, por la idea del "arte público", llamó a los artistas para que pintasen los muros de varios edificios oficiales. Vas-

concelos, antes de atrevernos a juzgarla deberíamos deshacer varios equívocos que se interponen entre ella y el espectador. Esos equívocos son velos emocionales e ideológicos que nos impiden verla realmente.

En primer lugar, el nacionalismo. Los muralistas mexicanos se han convertido en santones. La gente mira sus pinturas como los devotos las imágenes sagradas. Sus muros se han vuelto no superficies pintadas que podemos ver sino fetiches que debemos venerar. El gobierno mexicano ha hecho del muralismo un culto nacional y, claro, en todos los cultos se proscriben la crítica. La pintura mural pertenece a lo que podría llamarse el museo de cera del nacionalismo mexicano, presidido por la testa de Juárez el taciturno. Aparte de este equívoco sentimental, la incongruencia estética. Muchos de los murales fueron pintados en venerables edificios de los siglos XVII y XVIII. Una intrusión,

Muchos de los murales fueron pintados en venerables edificios de los siglos XVII y XVIII. Una intrusión,

concelos no fue, claro, el inventor de la pintura mexicana moderna pero sin él ¿existiría nuestra pintura mural?

Debo mencionar ahora otro olvido, mucho más grave, de varios críticos e historiadores: en sus primeros años, entre 1921 y 1924, que fueron los que le dieron carácter y fisonomía, la pintura mural no tuvo la uniforme coloración ideológica que tendría después y que acabó por petrificarla en una retórica de lugares comunes revolucionarios. Para comprobarlo basta con echar un vistazo a los murales pintados en la etapa inicial. Roberto Montenegro terminó el primer muro, en 1921, en la Iglesia de San Pedro y San Pablo. El tema: paisajes y arquitecturas; la técnica: el temple (con tan poca experiencia que muy pronto la pintura comenzó a desprenderse). El doctor Atl, en el contiguo convento de San Pedro y San Pablo, pintó en 1922 varios paisajes y composiciones esotéricas; en el mismo lugar y el mismo año, Montenegro ejecutó una composición a la encáustica: *El Día de la Santa Cruz*. En el colegio de San Ildefonso varios pintores mostraron la misma inclinación por la pintura de fiestas religiosas: un mural de Fernando Leal representa la fiesta del Santo Señor de Chalma (1922) y otro de Fermín Revueltas es una alegoría de la Virgen de Guadalupe (1922). Jean Charlot pintó la *Caída de Tenochtitlán* (1922), obra magistral por su composición dinámica y su ritmo; Ramón Alva de la Canal, utilizando la técnica de los pintores de pulquería, pintó un fresco que tiene por tema la erección de la primera Cruz en las playas de México.

Otro ejemplo: los murales inacabados de Alfaro Siqueiros, también en San Ildefonso. Son memorables. Pienso en su trágico Cristo, en sus ángeles de coloridas alas bizantinas y, sobre todo, en su *Entierro de un obrero*, composición impregnada de piedad profunda y viril que no vacilo en llamar religiosa. Los muros de Orozco, hechos entre 1923 y 1927, son muy variados: religiosos como los de los franciscanos y los indios; alegóricos como la botticelliana *Maternidad* y el monumental que representa a Cortés y a la Malinche; otros son agresivamente anticlericales y antiburgueses, más en la tradición anarquista que en la marxista; otros, en fin, son sátiras del movimiento revolucionario, como *La Trinidad*. En el Anfiteatro Simón Bolívar, en el mismo edificio, Rivera pintó, según dije antes, una alegoría simbólica y mitológica. Ya mencioné los primeros frescos de Diego en la Secretaría de Educación Pública (1922-1923), muy alejados de la estética ideológica que adoptaría un poco después.

El 9 de julio de 1922 José Vasconcelos, al inaugurar el nuevo edificio de la Secretaría de Educación Pública, pronunció un discurso en el que, en términos suscintos pero claros, delineó su proyecto histórico y cultural. Este proyecto —suyo y del nuevo gobierno revolucionario— era nacional pero no, dijo, "porque pretenda encerrarse en nuestras fronteras geográficas sino porque se propone crear el carácter de una cultura autóctona hispanoamericana". El nacionalismo de Vasconcelos era un hispanoamericanismo. A su vez, esta vocación hispanoamericana estaba abierta al mundo. En otro pasaje de su discurso el escritor mexicano indica que las cuatro figuras y nombres que aparecen en las cuatro esquinas del patio principal del edificio

poseen un simbolismo preciso: Platón, Grecia y el origen de nuestra civilización; Quetzalcoatl, la antigua civilización india; Las Casas, España y el cristianismo apostólico; Buda, la futura síntesis entre Oriente y Occidente que deberá realizar la "estirpe indoibérica". Esta doctrina fue la que inspiró en su origen al muralismo. Fue desechada más tarde por Calles y su gobierno, que adoptarían el nacionalismo revolucionario. En el mismo discurso Vasconcelos se refiere a Diego Rivera con expresiones que revelan de un modo inequívoco el acuerdo entre sus ideas y las del pintor: "Para la decoración de los lienzos del corredor del edificio, nuestro gran artista Diego Rivera tiene ya dibujadas figuras de mujeres con trajes típicos de cada Estado de la República y para la escalera ha ideado un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, después se transforma en el pasaje de la altiplanicie y termina en los volcanes".

El testimonio de Orozco es meridiano: "todos los pintores comenzaron con asuntos derivados de la iconografía tradicional cristiana... el Pantocrator, vírgenes, santos entierros, mártires y hasta la Virgen de Guadalupe". En la primera parte de esta enumeración Orozco alude a los murales de Siqueiros en el "colegio chico" de la Escuela Nacional Preparatoria (el Cristo, el ángel y el entierro del obrero); en la segunda se refiere a Leal, Revueltas y Alva de la Canal. Orozco también señala (y lamenta) que los pintores hayan retocado a veces sus pinturas para introducir ciertos cambios. Probablemente se refiere, entre otros, a la tapa del féretro del entierro pintado por Siqueiros en la escalera del "colegio chico", que hoy ostenta una hoz. El mismo Orozco, por lo demás, también cambió sustancialmente varios murales en el piso bajo de San Ildefonso. En la Secretaría de Educación Pública, Jean Charlot y Amado de la Cueva pintaron frescos inspirados en los trabajos y las fiestas populares... Creo que no es necesario mencionar más ejemplos. Este breve resumen muestra que en su origen el movimiento muralista fue plural y animado por distintas tendencias. Sólo más tarde, bajo la influencia de Siqueiros y Rivera, secundados por discípulos celosos y críticos fanáticos, se convirtió en un arte ideológico.

Y una vez apartados los equívocos que no le dejan ver esta pintura, ¿qué ve usted?

Compruebo que la obra de arte es siempre infiel a su creador. La obra de arte dice algo distinto a lo que se propuso el artista. Daré un ejemplo: son justamente célebres los murales de Ajanta en la India; sin embargo, nadie piensa que sea necesario ver esos murales desde la perspectiva del budismo sino a través de las creencias e ideas de esa religión. No hay que creer en los bodhisattvas para amar esas pinturas. El arte es un más allá; el arte dice algo más y, casi siempre, algo distinto de aquello que el artista quiso decir. Pues bien, en sus mejores y más intensos momentos la pintura mural mexicana es algo más, y algo distinto, de lo que fue la ideología de esos pintores y de su mecenas, el

gobierno mexicano. El pintor Rivera, por fortuna, desmintió muchas veces al ideólogo Rivera.

Historia de antifaces

Ha hablado usted sobre todo de Rivera. ¿Cree que su influencia fue decisiva en el cambio del movimiento muralista hacia posiciones más y más marxistas?

No. Diego veía crecer la hierba y se apresuró a seguir la corriente. Para esclarecer este punto basta con recordar que regresó a México en julio de 1921, ya iniciado el movimiento muralista, y que los asuntos de sus primeros murales, en el Anfiteatro Simón Bolívar y en la Secretaría de Educación Pública, fueron alegorías mitológicas y representaciones de la vida popular.

¿Y Siqueiros?

También estaba en Europa. Volvió a México un año después de Rivera, en septiembre de 1922. En Barcelona redactó un llamamiento a los artistas de América publicado en el único número de la revista de vanguardia *Vida Americana* (Mayo de 1921). En este texto denuncia la pintura académica española, el "arte anémico de Aubrey Beardsley, el arcaísmo de Zuloaga" y, en fin, el "art nouveau". Se declara heredero de Cézanne, admira a "tres españoles de genio: Picasso, Gris, Sunyer (sic)" y acoge con entusiasmo las experiencias de los cubistas y de los futuristas. A ejemplo de los artistas modernos (europeos) ante "el admirable fondo humano del arte negro y, en general, del primitivo", preconiza el regreso al arte de los mayas, los aztecas y los incas. Sin embargo, se pronuncia en contra de las "lamentables reconstrucciones arqueológicas a la moda, como el indianismo y el americanismo". (Es una crítica que, años después, de una manera más amplia y consistente, repetirá frente a Rivera y sus seguidores). El manifiesto termina con un ataque a "los motivos literarios" y una exaltación de "la plástica pura". Sería inútil buscar en este texto alusiones al arte social, al colectivismo o a la pintura ideológica y política. La posición de Siqueiros, en 1921, no era distinta a la de la mayoría de los artistas europeos de vanguardia, especialmente a la de los futuristas. La portada de la revista, conforme al gusto estético de sus redactores, reproducía una caricatura de Ambroise Vollard, obra de Marius de Zayas, el amigo de Apollinaire y de Duchamp.

La influencia futurista está presente no sólo en la obra de Siqueiros sino en muchas de sus ideas y preocupaciones sobre la técnica pictórica.

Sí, en la actividad de Siqueiros hay una faceta futurista y otra constructivista. En cambio, es menos conocido su interés por la *pintura metafísica* de Chirico y Carrá. En un libro reciente dedicado a la pintura mural mexicana, Serge Fauchereau, conocido por otros valiosos trabajos sobre la poesía moderna, subraya que Siqueiros, al pasar por Milán, visitó a Carrá.¹ En *Vida Americana* se reproduce un cuadro de Siqueiros que ostenta la doble influencia de Chirico y de Carrá. Los maniqués y autómatas de estos pintores reaparecen una y otra vez en los murales del pintor mexicano. Pero el viaje a Italia fue memorable por otra razón: los

frescos de los grandes maestros del primer Renacimiento y los mosaicos de Ravena. Esta experiencia lo marcó, como a Rivera. A su regreso, en 1922, según ya dije, Siqueiros pintó en los muros del "colegio chico" de San Ildefonso varias composiciones notables por su emoción religiosa. El testimonio de Charlot disipa cualquier duda sobre esto: "Las raíces del arte moderno mexicano estaban tan profundamente enterradas en el pasado colonial, que mis nuevos amigos... apenas si podían concebir un arte que no fuese religioso... Orozco, el buen anarquista, pintó una serie de frescos a la gloria de San Francisco. Siqueiros, aludiendo a Colón, pintó un San Cristóbal".² El mismo Siqueiros se refirió "a las tendencias místicas y al subjetivismo romántico que aparecen en mis obras".³ En otro escrito roza de nuevo el tema: "el esteticismo místico de nuestros primeros pintores murales, es decir, los de la primera época de la Escuela Nacional Preparatoria". Siqueiros se incluía, naturalmente, en ese misticismo.

Entonces, el cambio...

El cambio puede situarse, con cierta precisión, en 1924. No fue general: Orozco siguió por otra vía, Charlot dejó el país, otros acentuaron el nacionalismo y el folklorismo. El cambio fue visible en dos figuras centrales: Rivera y Siqueiros. En ellos y en sus discípulos, seguidores e imitadores, que fueron muchos. Fue precedido por la fundación del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores Revolucionarios de México, en 1923. El manifiesto de la nueva organización fue escrito, según parece, por David Alfaro Siqueiros y firmado por Rivera, Orozco, Charlot, Mérida, Fermín Revueltas y otros. Es un texto revolucionario, como muchos que aparecieron en esos años en otros países, pero no es un texto marxista. Por esto, sin duda, lo firmaron Orozco, Charlot, Mérida, Montenegro y algunos más. Por esto, también, se interpretó de distintas maneras la fundación del Sindicato. Schmeckebier dice: "algunos lo vieron como un órgano de propaganda comunista, otros como un gremio medieval patrocinado por el gobierno y otros más como una espontánea manifestación del renacimiento de la antigua cultura y del arte de México".

¿Cuál es su opinión?

Me parece que las tres interpretaciones son verdaderas. El antecedente del Sindicato, su origen, fue el Centro Artístico, una agrupación fundada en 1910 por el doctor Atl y un grupo de jóvenes artistas. Eran rebeldes, antiacadémicos y nacionalistas. En las ideas de Atl no era difícil percibir vagos relentes anarquistas y socialistas. Gracias a la agitación de Atl, el gobierno de Díaz encargó al Centro Artístico la decoración de los muros del Anfiteatro Bolívar. En realidad Justo Sierra había escogido, originalmente, al pintor Saturnino Herrán pero éste, por diversas circunstancias, no pudo ejecutar el encargo. Tampoco los jóvenes del Centro Artístico: cuando ya estaban colocados los

andamios para comenzar la obra, estalló la Revolución. Doce años después Diego Rivera pintó esos muros.

Otro ejemplo de un secreto a voces: las rupturas entre el régimen de Díaz y el revolucionario se resolvían casi siempre en continuidad.

El Sindicato de 1923 recogió la herencia del Centro Artístico de 1910 y fue, ante todo, una asociación de artistas, un gremio. Pero el gremio se transformó casi inmediatamente en un organismo político e ideológico. Con su habitual oportunismo, Rivera deseaba unirlo a la CROM (Confederación Regional de Obreros Mexicanos), lo que habría significado unirlo a la política del gobierno. Por su parte, el doctrinario Siqueiros concebía al Sindicato como un órgano afiliado más o menos directamente al Partido Comunista de México. Según Schmeckebier, los artistas no tenían confianza en Rivera, "sediento de publicidad y que no había tenido verdadera relación con el movimiento revolucionario de México: sus tendencias, al principio, habían sido histórico-religiosas (*La Creación*, en el Anfiteatro Bolívar) o postcubistas (primeros muros de la Secretaría de Educación Pública) y en ambos casos sin carácter revolucionario". Lo malo fue que, apartado Rivera, el Sindicato "se convirtió en el club privado de Siqueiros".⁴

1924 fue un año focal, el año del cambio. José Vasconcelos renunció al Ministerio de Educación Pública en enero, el general Calles asumió el poder en septiembre y el 15 de marzo apareció el primer número de *El Machete*, dirigido por Rivera, Siqueiros y Guerrero. Los primeros números fueron memorables por los grabados satíricos de José Clemente Orozco. Pronto, sin embargo, dejó de ser una publicación de artistas para transformarse más y más en un órgano de propaganda comunista. La primera etapa del muralismo tocaba a su fin. Siqueiros ingresó ese mismo año de 1924 en el Partido Comunista, al que sería fiel hasta el día de su muerte. Rivera también se convirtió. Con exuberancia característica, prodigó declaraciones de principios, decretó artículos de fe y fulminó anatemas en contra de lo que había amado y pensado unos meses antes. En una pared del edificio de Educación Pública pintó una caricatura de su benefactor, José Vasconcelos: *Cria cuervos...* El Sindicato se convirtió en una agrupación dogmática, cerrada. Abandonado por la mayoría de sus fundadores, terminó por disgregarse. No fue víctima de la hostilidad del gobierno sino de sus disensiones internas.

Pero las relaciones entre el gobierno y los pintores comunistas empeoraron rápidamente...

No. El proceso fue más lento y complejo. El gobierno de Calles fue más radical que el anterior, sobre todo durante los primeros años de su mandato presidencial. Fue un régimen nacionalista, revolucionario y anticlerical. Ese mismo año de 1924 se establecieron relaciones diplomáticas con la URSS. La primera embajadora fue la célebre e inteligente Alejandra Kollontay, que cautivó a los intelectuales mexicanos y a la prensa. Fue muy comentada su declaración: "No hay dos países en el mundo de hoy que sean tan parecidos como México y la URSS". La prensa conservadora de los Estados Unidos y de otras partes comenzó a hablar

de la "bolchevización de México". La situación cambió al final de este periodo: en 1929, bajo el gobierno de Portes Gil, se rompieron las relaciones con la URSS y se inició una represión contra los comunistas. Pero en 1934, al ocupar la presidencia el general Cárdenas, los comunistas recuperaron sus posiciones y ganaron otras.

Todos estos vaivenes repercutieron en la actitud del gobierno frente a los pintores comunistas pero sin que cesase enteramente el patronazgo gubernamental. Se continuó la política de Vasconcelos y los muros oficiales se cubrieron de frescos. El más favorecido fue Diego Rivera. En la política gubernamental había una dosis considerable de oportunismo y lo mismo debe decirse de la actitud de los pintores. Unos y otros, los artistas y sus mecenas, encontraban ventajoso este compromiso. Aquí no es inútil señalar, de paso, que las relaciones entre los gobiernos de esa época y los muralistas son un capítulo —no el central— de un tema mucho más vasto que ha marcado profundamente la historia moderna de México. Me refiero a la integración, dentro del sistema político que nos rige, de la clase intelectual, sobre todo de los sectores llamados "de izquierda". Se trata de un *modus vivendi* que ha durado más de medio siglo, de 1920 a nuestros días. Es un arreglo tácito que ha sobrevivido a todas las crisis y divorcios; a cada rompimiento sucede, al poco tiempo, una nueva alianza. Este compromiso ha dañado gravemente a la vida política mexicana, ha mutilado al pensamiento independiente y es una de las causas —no la única— de la pobreza de nuestra crítica intelectual y moral.

¿Cómo explica usted las actitudes del Estado y de los pintores?

Nuestros gobiernos se ven como los herederos y continuadores de la Revolución mexicana. Por esto, desde el principio, se propusieron utilizar, hasta donde fuese posible, la pintura de los muralistas, cerrando los ojos —o, más bien, entrecerrándolos— ante ciertas violencias dogmáticas y doctrinarias. Veían la pintura mural como un arte público que, más allá de esta o aquella inclinación ideológica, expresaba el genio de nuestro pueblo y su revolución. Para los pintores —los ortodoxos, los heterodoxos como el trotskista Rivera y aun para los meros "simpatizantes"— tampoco era desdeñable, de nuevo: hasta donde fuese posible, utilizar los muros públicos para propagar sus creencias. Así, los intereses divergentes del gobierno y de los pintores coincidían en un punto esencial.

Su explicación es sobre todo de orden político.

Yo corregiría levemente su juicio: se trata de una explicación de orden funcional. Por esto, sin ser falsa, es incompleta. Hay que considerar otras circunstancias, no menos determinantes: históricas, sociales, psicológicas, afectivas.

Me he referido al tema en varias ocasiones, de modo que seré breve.

Uno de los rasgos distintivos de la Revolución mexicana fue la ausencia —relativa, claro está— de una ideología que fuese asimismo una visión universal del mundo y de la sociedad. La comparación con la Revolución inglesa del siglo XVII, con las de los Estados Unidos y Francia a fines del XVIII o con la rusa en el XX me ahorran una larga demostración. La Revolución de México fue una terrible erupción popular y por eso más de una vez la he llamado: *revuelta*. El resultado de esa revuelta, como he procurado mostrar en varios escritos, fue un compromiso no sólo político entre las diversas facciones sino ideológico.⁵ Pero las revoluciones, que son las versiones modernas de las antiguas religiones (y no pocas voces sus sangrientas caricaturas), necesitan una visión total del hombre y de la historia. Esas ideologías globales son su justificación, su razón de ser; sin ellas, no serían realmente revoluciones. Las religiones se fundan casi siempre en la revelación de una Deidad; las revoluciones en la revelación de una Idea. De ahí que las revoluciones sean religiones desencarnadas, el esqueleto o el fantasma de la religión.

En México, por fortuna, no tuvimos una ideología total, una Idea convertida por los doctores revolucionarios en un catecismo universal, fundamento del Estado y de la sociedad. *No tuvimos meta-historia*. Esto nos salvó de muchos horrores; por ejemplo, hemos tenido violencia popular y gubernamental pero no terror ideológico. Sin embargo, la ausencia de la Idea fue resentida por muchos, especialmente por los intelectuales. No hay que olvidar que los intelectuales modernos son los descendientes de los órdenes clericales y eclesiásticas del pasado. Hubo algunos que quisieron llenar ese hueco; unos con filosofías de su invención, como Vasconcelos; otros, con la importación de filosofías e ideologías globales. Entre ellas y en primer término el marxismo, que ha sido en el siglo XX la ideología por excelencia de la clase intelectual.

En su primer ensayo sobre los muralistas, en 1950, usted decía que "el marxismo de Rivera y sus compañeros no tenía otro sentido que el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución mexicana".

Exactamente. En el mismo texto señalaba que "la inexistencia de un gran proletariado o de un movimiento socialista de significación —es decir: la falta de relación entre la realidad social e histórica y la pintura que pretendía expresarla— daban al muralismo de Rivera, Siqueiros y otros, un carácter fatalmente inauténtico". Sigo pensando lo mismo.

¿Qué otro camino podían escoger los pintores?

Era muy difícil que no escogiesen el que escogieron. La pintura mural mexicana fue ante todo la expresión de una revolución triunfante. Esa revolución, como todas, se veía a sí misma como el comienzo de una nueva edad. Atrás quedaban no sólo la dictadura de Díaz sino el liberalismo del siglo XIX. Después de todo, el régimen de Díaz había sido una desviación, una forma aberrante del liberalismo. La revolución fue algo

más que una rectificación de los vicios y errores de la Dictadura. Por una parte fue una resurrección: el pasado mexicano, la civilización india, el arte popular, la enterrada realidad espiritual de un pueblo; por la otra, fue una renovación o, más exactamente, una *novación*, en el sentido jurídico y en el figurado: un comienzo total. El primero que trajo esta idea a términos estéticos fue Vasconcelos. Con frecuencia habló de un arte orgánico, total, inspirado en el de las grandes épocas, sobre todo en el del cristianismo: Bizancio y el *Quattrocento*. Los pintores inmediatamente hicieron suya esta concepción, la desarrollaron y la llevaron a la práctica. ¿Por qué? Pues porque correspondía admirablemente a sus aspiraciones y a las necesidades del momento. Era una respuesta, a un tiempo creadora y propia (nacional), al arte moderno que ellos habían conocido y practicado en París. Una respuesta, no una negación: ellos también eran modernos —como lo dijeron Orozco, Siqueiros y Rivera más de una vez— y habían integrado en su arte muchos de las procedimientos y formas de sus contemporáneos europeos.

Tal vez hay que detenerse un poco sobre este tema.

Y repetir ciertas cosas... La ambición de crear un arte público exige, por lo menos, dos condiciones. La primera: una comunidad de creencias, sentimientos e imágenes; la segunda: una visión del hombre y de su lugar y misión en el mundo. En cuanto a lo primero: es claro que los pintores creían que expresaban las creencias colectivas de los mexicanos. Si se piensa en el momento inicial de su actividad, no se equivocaban. Al principio se inspiraron en las imágenes de la tradición y celebraron los fastos patrios, las fiestas y la vida popular. También exaltaron a la Revolución mexicana y a sus héroes y mártires. Pero no hay duda de que, durante la segunda etapa del movimiento, la ideológica, ni sus imágenes y asuntos ni sus creencias y convicciones podían ser las del pueblo mexicano. En este segundo momento su arte no fue popular sino didáctico; no expresaba al pueblo: se proponía adoctrinarlo. Su interpretación de nuestra historia fue interesada, intolerante, parcial; sus frescos son la contrapartida de las opiniones no menos injustas e ignaras que profesaron muchos clérigos, en el siglo XVI, ante la religión y la civilización de los indios. Tampoco la pintura de Orozco fue expresión de las creencias y sentimientos populares: fue una visión personal y trágica del destino del hombre. Por lo que toca a lo segundo: ni la filosofía de Vasconcelos —pronto desechada por el gobierno— ni la ideología del régimen revolucionario —zurcido de distintas tradiciones y tendencias políticas y sociales— podían convertirse en esa visión total del mundo y del hombre que es la inspiración del arte público. Diré, de nuevo, que esas visiones han sido siempre religiosas, como lo muestran los ejemplos del arte egipcio y el de la Polis griega, el budista y el hindú, el cristiano y el islámico.

¿Cómo se explica usted que Rivera, Siqueiros y sus seguidores bayan visto en la ideología comunista el equivalente moderno de la visión que había inspirado a los artistas cristianos?

Es una prueba más de la funesta confusión moderna entre religión y política, revolución y salvación. Orozco, en cambio, distinguió entre política, clericalismo y religión. Su visión del mundo y de la historia venía de una tradición simbólica y esotérica. Pero su arte tampoco fue público: fue una visión personal.

¿Y los otros?

Para entender la decisión de los que adoptaron la versión bolchevique del marxismo, hay que recordar que en esos años aparece en el horizonte histórico la imagen de la Revolución rusa como un acontecimiento destinado a cambiar el destino de los hombres. He hablado de *imagen* y de *aparición* porque se trata de una verdadera *visión*, en el sentido psicológico y en el religioso. Fue un hecho que conmovió a los intelectuales y a los artistas de todo el mundo. Para los pintores mexicanos —no olvidemos la religiosidad de muchas de sus primeras composiciones murales— tuvo una significación especial: fue la respuesta a su predicamento. La Aurora Rusa, como la llamó Waldo Frank, iluminó muchas conciencias en 1924. Conforme a la lógica de todos los milenarismos, un grupo de artistas mexicanos vivió en esos años una experiencia portentosa: ser testigos y actores del Cambio de los Tiempos. Sólo la mirada zahorí de Orozco percibió, con aterradora claridad, la realidad real de esa terrible aurora; los otros dos, Siqueiros y Rivera, se convirtieron a la nueva idolatría.

¿Qué piensa usted del arte público de México?

¿Se refiere a la idea o a la realidad, es decir, a la pintura? Sobre esta última ya le dí mi opinión: el conjunto es impresionante. Es imposible cerrar los ojos ante una presencia tan vasta, poderosa y abigarrada. En cambio, la idea de arte público me parece una nostalgia y un peligroso anacronismo. Tanto Vasconcelos como Rivera y Siqueiros se propusieron seguir, aunque con fines diferentes, el ejemplo del arte de Bizancio, Egipto, Teotihuacán, el *Quattrocento*. Subrayo que ese arte no sólo fue religioso sino estatal y aun dinástico. Fue la expresión de creencias y mitologías colectivas pero, asimismo, el producto de la voluntad de Estados e Iglesias en los que había fusión entre la religión y el poder, es decir, entre una doctrina y una burocracia eclesiástica y militar. Fue un arte que se inspiró en una comunidad de sentimientos e imágenes colectivas; igualmente fue y es un testimonio de la unanimidad que imponen las ortodoxias religiosas y políticas cuando ejercen el poder. El arte libre ha roto una y otra vez esa unanimidad. En Occidente el arte libre aparece primero en Atenas y es hijo de la democracia política. Es el arte de la tragedia y la comedia en la edad clásica: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes. Con ellos aparece la crítica de la religión, de la moral social y del poder. Su tema es religioso y político: los desastres de la *bubris*, pecado de dioses y semidioses, de héroes y príncipes. Roma conoció también el arte libre y apenas si debo recordar a Lucrecio y a Luca-

no o a *El Satricón*. En el Renacimiento el arte libre reaparece y, desde entonces, ha sido el arte de la modernidad. No sólo se ha manifestado en las letras sino en la música y las artes visuales —Goya, Courbet y tantos otros.

El arte de la modernidad ha sido, simultáneamente, creación crítica y crítica creadora; quiero decir, es un arte que ha hecho de la crítica una creación y de la creación una potencia crítica, subversiva. Por esto, los Estados despóticos y las Iglesias intolerantes lo han visto siempre con horror y lo han perseguido cuando han podido. En las obras modernas se enlazan la afirmación y la negación; el análisis, la reflexión y la duda dialogan con las viejas certidumbres. El arte público tuvo por misión celebrar una ortodoxia y exaltar a sus héroes y a sus bienaventurados; también condenar a todas las heterodoxias y maldecir a los herejes, a los réprobos y a los rebeldes. El arte moderno, precisamente por no ser un arte público, ha hecho la crítica del cielo y del subsuelo, de la razón y de las pasiones, del poder y de la sumisión, de la santidad y la abyección, del mito y de la utopías. Esa crítica ha sido creadora pues ha inventado mundos de imágenes, formas y criaturas vivas. Y hay algo más: se ha inclinado sobre sí mismo, ha desmontado el proceso creador y ha reflexionado sobre las formas y sus secretas estructuras. Estas exploraciones han sido creaciones y se llaman, en el siglo XX, impresionismo, expresionismo, cubismo, arte abstracto. A la subversión de las formas corresponde la rebelión de las pasiones y de las imágenes: romanticismo, surrealismo. Las aventuras del arte han sido las aventuras de la libertad.

Por todo esto me parece que la idea de volver al arte público, o de inventar uno para nuestro tiempo, fue una nostalgia reaccionaria. El arte público ha sido invariablemente el arte religioso de un Estado o de una Iglesia poderosa como un Estado. No hay, por definición, arte público hecho por individuos aislados o por grupos privados. En cambio, el arte revolucionario, que no es sino una variante del arte libre, ha sido la obra de individuos o grupos independientes, marginales o clandestinos. La frase *arte público revolucionario* no sólo encierra una contradicción sino que, en verdad, carece de sentido. Asimismo, sólo por un abuso de lenguaje —que es también un abuso lógico y moral— puede hablarse de arte revolucionario del Estado.

Como vivimos en una época terrible de luchas intestinas, pasiones caóticas y violencias desencadenadas —un tiempo sin dios ni ley— la idea del orden ha fascinado a muchos de nuestros contemporáneos. Es natural y comprensible. Este espejismo ha hechizado, en un extremo, a Eliot y a Claudel, en el otro a Brecht y a Neruda. Pero la nostalgia por las ortodoxias y por el orden que imponen esconde en general el miedo o el odio a la libertad. El orden ha sido no pocas veces la máscara del despotismo, sobre todo en periodos de convulsiones inmensas como el nuestro. En el siglo XX las viejas formas de opresión de los hombres se han

extendido, renovado y fortificado, pero su novedad no debe hacernos olvidar que, como las del pasado, su esencia consiste en ser una alianza entre la idea y la espada. El arte público de Rivera y Siqueiros fue con frecuencia la apología pintada de la dictadura ideológica de una burocracia armada. En este sentido, más que en el estético, recuerdan al arte de los faraones y al de Bizancio.

Antes habló usted de la falta de relación orgánica entre las ideas de los muralistas y la realidad social mexicana.

Este es el rasgo más extraño y turbador del muralismo, como fenómeno histórico, político y moral. Ni la nación era comunista ni el Estado mexicano lo era; sin embargo, el Estado adoptó como suyo un arte que expresaba ideas distintas y aun contrarias a las suyas. ¿Demagogia, duplicidad, inconciencia? Del lado de los pintores, la paradoja — llamémosla así— no era menos escandalosa: su pintura era, simultáneamente, oficial y revolucionaria, estatal y adversaria del Estado y de su ideología. La reflexión sobre las relaciones entre el Estado y los muralistas nos revela la historia moderna de México como un juego de máscaras. Añado que el muralismo no es sino uno de los episodios de ese juego.

¿No le falta nada a su explicación o, mejor dicho, al conjunto de explicaciones que usted ha esbozado?

Falta la circunstancia determinante y de la que dependen todas las otras.

¿Cuál es?

La inexistencia de un mercado artístico. En el pasado, la nobleza novohispana y la Iglesia habían sido los mecenas de los artistas. Sobre todo la Iglesia: el gran arte de la Nueva España fue sobre todo religioso. Las guerras civiles del siglo XIX que empobrecieron al país, el triunfo de la facción liberal y, en fin, la decadencia intelectual y artística de la misma Iglesia, acabaron con los mecenazgos tradicionales. A diferencia de lo que ocurrió en Europa, la burguesía no pudo substituir sino tímida y aisladamente a los antiguos patronos. Sin embargo, al final del régimen de Porfirio Díaz, gracias a los años de paz y prosperidad, existía ya una clase que comenzaba a interesarse en los artistas nacionales y adquirir sus obras. Un ejemplo entre otros: la exposición de Diego Rivera en 1910, en la que vendió casi todos sus cuadros. La Revolución empobreció a la oligarquía y de ahí que en 1920 los pintores no encontraran más protector que el Estado. El caso de un mecenas como Sergio Francisco de Iturbe, formado en Europa, fue excepcional y no se repitió sino años después. Si un pintor quería pintar, tenía que acudir al gobierno, Mecenas universal.

Fue una curiosa forma de paternalismo.

Entre 1920 y 1945 el Estado mexicano sustituyó a la sociedad tanto en el campo de las artes —pintura, escultura, música, danza— como en el de las letras. En la esfera de la pintura el resultado fue el arte público, un arte que fue al mismo tiempo oficial y revolucionario. En la de las letras el resultado también fue para-

dójico. No había editoriales ni apenas lectores y la carrera de profesor universitario —hoy tan socorrida— estaba cerrada para la mayoría (aparte de que los salarios eran irrisorios). Para sobrevivir, los escritores tuvieron que ingresar en la burocracia gubernamental. Los gobiernos revolucionarios los recibieron con beneplácito y los protegieron: los escritores sabían escribir y manejar las ideas, de modo que fueron muy útiles en este primer periodo de reconstrucción nacional. Pero no tenían lectores o, más exactamente, los lectores de los escritores eran los mismos escritores. Así nació una literatura refinada y hermética, a veces exquisita y preciosa, otras inclinada sobre su propio abismo. La poesía floreció. Una poesía que tuvo como maestros a los poetas más exigentes y difíciles, como Valéry y Rilke. A este periodo le debemos algunas de las obras más puras y perfectas de la poesía moderna en lengua española, como los poemas de Gorostiza y Villaurrutia. Doble rostro del arte de ese periodo: el arte público y la poesía secreta, la plaza y la alcoba, la multitud y el espejo. Simetría inversa. Dos extremos, los dos irrenunciables: ¿a cuál escoger? Ya sé que con frecuencia se olvida a nuestros poetas mientras que los pintores están siempre presentes en la memoria pública. Esto me parece, más que una falta de gusto o un pecado estético, una mutilación espiritual.

La prosa de ese periodo no tiene el mismo carácter de la poesía.

Una parte sí lo tiene. Pienso en el ensayo y el cuento, sobre todo. Pero también hubo autores que escribieron para un público más general y que pronto encontraron lectores, aunque éstos no fueron muy numerosos al principio: Azuela, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y otros pocos. Fueron leídos también en la América hispana y —modesta refiguración del boom— Azuela y Guzmán fueron traducidos y estimados en los Estados Unidos, Francia y otros países. En cuanto a la pintura: por una parte, poco a poco se formó una clientela, compuesta por la nueva clase surgida de la Revolución; por otra, aparecieron los coleccionistas norteamericanos. Esto último fue decisivo. Durante esos años los Estados Unidos se convirtieron en el mercado de los pintores revolucionarios mexicanos. Nueva paradoja: ese mercado era esencialmente capitalista pues estaba compuesto por gente acomodada y por instituciones creadas por la iniciativa privada: Museos y Universidades. Después de la guerra el gusto cambió en los Estados Unidos, surgió el expresionismo abstracto norteamericano y declinó el interés por los pintores revolucionarios de México (aunque no por Tamayo). Pero ya para entonces había aparecido en México una nueva clase que empezó a comprar pintura y a leer a los autores mexicanos. El cambio comenzó en 1945, al finalizar la guerra, o un poco antes. Mi generación fue la primera en beneficiarse: los escritores mexicanos empezamos a tener lectores mexicanos... Pero nos hemos alejado mucho del tema inicial: las circunstancias que explican el cambio

Notas

1. Serge Fauchereau: *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Mesidor, 1985. En mi opinión, la monografía de Fauchereau es la mejor síntesis histórica y crítica del muralismo mexicano. El libro de Laurence E. Schmeckebier (*Modern Mexican Art, 1939*), más amplio y todavía imprescindible en varios puntos, ha envejecido un poco.

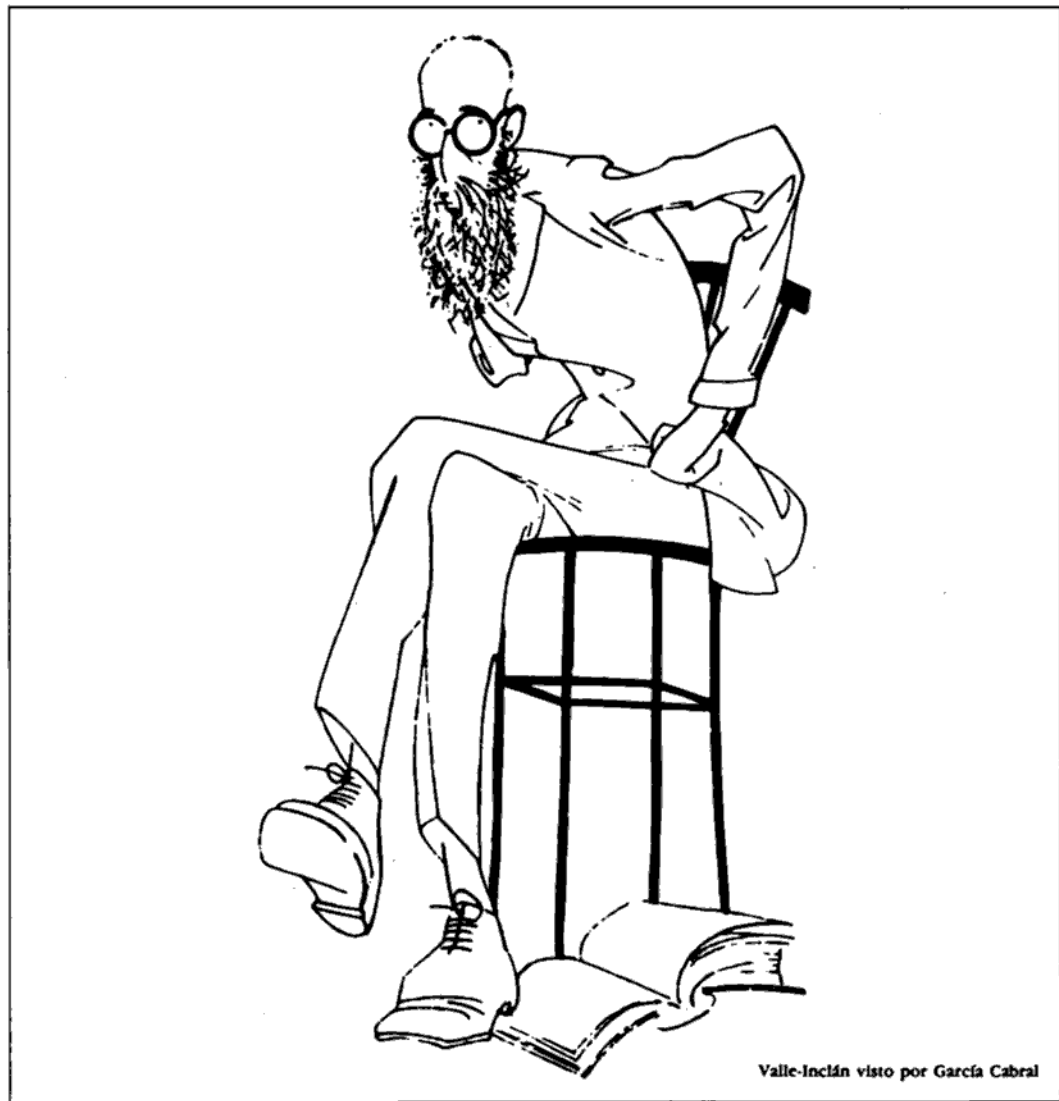
2. Jean Charlot: *An Artist on Art* (I), The University Press of Hawaii, Honolulu, 1972.

3. "Synthèse du cours historique de la peinture mexicaine moderne", conferencia pronunciada por Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes el 10 de diciembre de 1947. Recogida en *L'art et la révolution* (Editions Sociales, París 1947), selección de textos de Siquei-

ros por Raquel Tibol. Uso la traducción francesa porque en *Textos de David Alfaro Siqueiros*, prólogo y selección de Raquel Tibol, FCE, México 1974, no figura esta conferencia.

4. I.E. Schmeckebier, Obra citada.

5. Véase sobre todo *El Laberinto de la soledad* (1950). Apenas si debo señalar que mis atisbos deben completarse. Falta, por ejemplo, un análisis sobre un tema esencial de nuestra historia: la fundación preponderante de los intelectuales en las revoluciones del siglo pasado (la independencia y el liberalismo), en contraste con su escasa participación en la gran revuelta popular de 1910. Otro tema digno de ser meditado: el predominio de la clase intelectual durante el régimen de despotismo liberal ilustrado de Porfirio Díaz y durante el postrevolucionario, de 1920 a nuestros días.



Valle-Inclán visto por García Cabral