

MI LENGUAJE: LA PINTURA

Mi verdadero, mi único lenguaje está hecho de formas. De las palabras he prescindido lo más posible, quizá porque jamás logré expresarme a través de ellas con la eficacia y la sinceridad de mis pinturas.

Aunque de muy joven conocí la experiencia de tener ante mí a un grupo de estudiantes, siempre he dicho e insistido en que no soy catedrático. Ni pretendo ser el único poseedor de la verdad. Mucho menos aspiro a que quienes me rodean acaten como únicos e indiscutibles los principios de mi arte. Acepto que junto a la mía existan otras verdades. Por eso decidí venir a la "Cátedra José Clemente Orozco", porque creo que en ella podré escuchar la verdad de los jóvenes. Confío en que mientras permanezcamos juntos podremos entablar un diálogo que nos enriquezca a todos.

Para mí el mundo, *mi mundo*, es y ha sido únicamente la pintura. No tengo otra preocupación mayor que comprenderla y realizarla. El centro de mi vida es mi trabajo y si algo diré en estas pláticas estará referido al proceso de su realización y a mis hallazgos.

Me interesa particularmente establecer este diá-

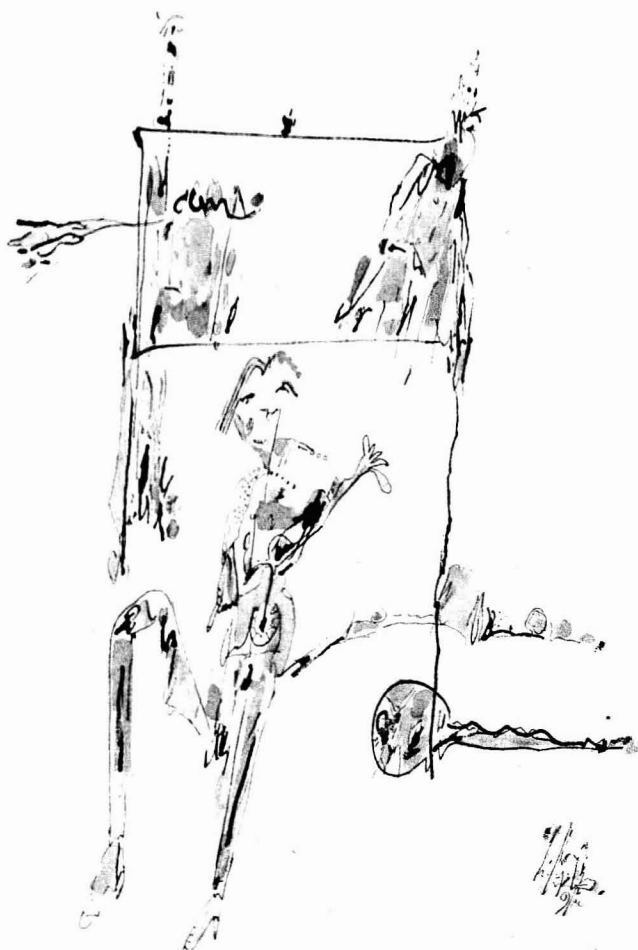
logo con los jóvenes porque en los años de mi formación carecí —lo mismo que mis compañeros— de ese formidable estímulo. Lo único que encontré fue profesores muy limitados y un vacío casi total de información. La primera posibilidad de enriquecerme con un intercambio de ideas la representó para mí Diego Rivera, que en el año de 1918 o 19 acababa de regresar de Europa. En ese momento él ya era un pintor formado y con cierto prestigio. Como tenía ideas y conocimientos sobre pintura, hablar con él resultó interesante.

En el tiempo en que estudié pintura no había cafés ni galerías. Nuestro centro de reunión eran los pasillos de la escuela. Cuando deseábamos exponer nuestra obra debíamos hacerlo en las propias aulas. La primera visita de Diego coincidió precisamente con una muestra estudiantil. Desde luego fue invitado a verla. Rivera no me conocía de nada, pero cuando pasó junto al cuadro mío que estaba en exhibición se detuvo de golpe, levantó un brazo para señalarlo y exclamó: "El muchacho que pintó ese cuadro tiene talento." Sobra decir que en esa etapa de mi formación sus palabras fueron para mí un gran estímulo.

El arte pictórico mexicano de aquellos años estaba completamente aislado del mundo. De vez en cuando teníamos noticias de lo que se estaba haciendo en otros lugares, sobre todo en París, donde imperaba el impresionismo. No fui ajeno a su influencia. Es más, puede decirse que la primera etapa de mi pintura es impresionista. Desde luego, cuando hablo de mi primera etapa excluyo conscientemente cuanto produje mientras fui alumno de la Escuela de Bellas Artes, donde el gran arte consistía en copiar frutos y desnudos. Copiar nunca me interesó y menos me produjo emociones estéticas. En cuanto me era posible, me escapaba al campo para pintar allá, lejos de la atmósfera mediocre del salón de clase.

Uno de mis maestros fue Roberto Montenegro, con quien tuve relaciones muy curiosas y contradictorias. No exagero si digo que él mostró algún resentimiento frente a mis primeros éxitos. Recuerdo ahora una anécdota interesante. En prácticas escolares solíamos hacer excursiones por algunos sitios fuera de la ciudad. Una vez fuimos a Pátzcuaro. Estaba yo pintando frente al lago cuando Montenegro —haciendo uso del derecho que tenían entonces los profesores— llegó y sin consultarme corrigió mi trabajo. Yo no pude menos que exclamar: "Ya vino este tal por cual a corregirme". Lo supo y me odió por eso. Años después, restablecida la armonía entre nosotros, se disculpó por su arbitrariedad al decirme: "Cuánta razón tuvo usted aquella vez al enojarse conmigo."

¿Qué fue para mí la escuela de pintura? Casi nada. Desde que entré me di cuenta de que no era lo que yo necesitaba para desenvolver mi personalidad. Frente a esa certidumbre lo único que tenía eran muchas inquietudes, pero ninguna base. Así





Rufino Tamayo

que, como dirían ahora los jóvenes, me “aventé” yo solito a encontrar mi camino.

De Europa nos llegaban todos los ecos de la corriente impresionista. Aquí, Saturnino Herrán era visto por todos como un genio. Fue mi maestro en la clase de desnudo. Recuerdo bien que su única preocupación era que nuestras copias fuesen absolutamente fieles al modelo. Como es lógico, frente a tanta mediocridad Diego fue nuestra salvación. Para nuestra fortuna era un teorizante, un expositor magnífico que sabía hablarnos y despertarnos miles de inquietudes. Durante años Diego y yo fuimos amigos y creo que estimó mi persona y mi trabajo. Todo cambió alrededor de 1926, cuando hice mi primera exposición en Nueva York. Diego se alejó de mí, supongo que movido por ciertos celos artísticos. Después la división se hizo tajante a causa de nuestras distintas ideologías, pero aún entonces siguieron interesándome sus puntos de vista sobre el arte.

Alguno de ustedes podría preguntarme, ¿qué hay en mi vida entre mi experiencia en Oaxaca y aquel viaje a Nueva York? Realmente le tengo gran cariño a mi estado, pero un sentimiento puramente romántico porque allá viví muy poco.

Llegué a la capital a los once años, con una herencia que me legó mi tierra, pero no diré que era demasiado. Es más, aquella primera etapa de mi vida no tiene relación alguna con la pintura pero, por cuestiones religiosas, si la tiene con mi educación musical. Durante algún tiempo fui acólito. En la iglesia aprendí música, para la que tuve gran facilidad; tanta que llegué a dirigir el coro.

De niño fui muy religioso. Cambié al llegar a la ciudad de México, que me pareció inmensa, formidable. Dejé la religión, creí olvidar la música y me di cuenta de que tenía capacidad para el dibujo. Mi primera inspiración fueron unas tarjetas postales llamadas de arte que reproducían obras de pintores conocidos. Era posible adquirir aquellas tarjetas en las calles de Palma a un costo de diez centavos. El primer ejercicio que me impuse fue precisamente copiar aquellas tarjetas.

Mi familia vendía fruta en gran escala, en bodegas de La Merced. Algunos de mis enemigos intentan ofenderme diciendo que teníamos sólo un puestecito. Gracias a esos conozco mucho de frutas: sé cuándo tienen calidad y cuáles son los procesos para madurarlas. Cosa extraña, la fruta madurada artificialmente es mejor que la que se madura en el árbol. Los procedimientos de maduración eran entonces muy primitivos: en una bodega cerrada se ponía toda la fruta y en medio un anafre enorme con brasas. El cuarto quedaba cerrado unos días. Luego, al abrir la puerta, salía de allí un vapor espeso, cloroso, fuertemente aromático.

Tal vez muchas de las frutas que hoy forman parte de mi pintura son las que vi entonces. Curiosamente, cuando era niño jamás apetecí aquellas frutas. Sus formas y sus colores me fascinaban,

pero casi nunca sentí atracción por su sabor.

Si vuelvo la mirada hacia esa época de mi vida tengo que aceptar que mi niñez de huérfano fue muy difícil y triste. Mi realidad me desagradaba. Quizá por un impulso romántico, mi sueño era ser médico cirujano. Entre el disgusto y mis secretas aspiraciones, viví una niñez muy solitaria. Muchas veces me he preguntado cómo en aquel ambiente pudo nacer mi gusto por el arte. No lo sé, no me lo explico, sobre todo porque en mi casa dominaba un mal gusto pavoroso y jamás hubo antecedentes artísticos en la familia. En mi casa nunca comprendieron el arte. Lo vi muy claramente tiempo después, cuando intenté mostrarles los trabajos que hacía en la escuela: todo les pareció horrible y desagradable.

Con su simple existencia, con su ritmo, la ciudad me nutría de elementos estéticos. A veces iba a los conciertos que daban en el Anfiteatro Bolívar. Así veía satisfecha mi necesidad de estar nuevamente en contacto con la música.

En toda la intensidad con que viví esos años jamás pensé ni siquiera en la posibilidad de regresar a Oaxaca. A los 21 años volví a mi tierra en una excursión de la escuela. Allá pinté unos cuadritos impresionistas que me robaron y que me gustaría mucho tener conmigo otra vez.

Si mi familia no me estimuló, tampoco fue obstáculo para que iniciara mi carrera. Al ver que pasaba buena parte del tiempo copiando aquellas tarjetas me llevaron a la escuela de pintura. Como medio de presentación usaron algunas de mis copias, dibujos muy cuidadosamente hechos a punta de lápiz. Al ver esto no faltó quien imaginara que yo podía ser un buen grabador. Mentira: a mí sólo me interesaba la pintura; el grabado me gusta únicamente en un segundo término.

En cuanto llegué a la escuela percibí su pobreza, su mediocridad. No era el único en sentir esa repulsión, así que pronto se formó un grupo de muchachos rebeldes al que pertenecíamos, entre otros, Agustín Lazo, Leopoldo Méndez y Francisco Díaz de León. Nuestra rebeldía estaba dirigida contra el sistema de enseñanza que sostenía que el arte debe ser copia servil de la naturaleza. Nos rebelamos contra los principios impuestos por los académicos, para quienes la perspectiva lo era todo. Textualmente decían: “La perspectiva es el arte de reproducir las cosas tal y como se ven.” Esos señores no se dieron cuenta jamás de que el artista, precisamente por serlo, ve las cosas de una manera diferente.

Todos juntos hicimos ruido, protestamos, atacamos a las divinidades del momento entre las cuales estaba el maestro Germán Gedovius: un sordomudo que nos daba clases a base de señas. Estaba también el maestro Leandro Izaguirre, profesor de una materia ridícula llamada “clase de colorido”. Sí, en esa clase nos mostraban los colores pero jamás nos dijeron lo más importante: cómo mezclarlos.

En ese constante disgusto, en esa perpetua rebelión viví tres años. En 1921 se dio una circunstancia propicia: José Vasconcelos llegó a la Secretaría de Educación Pública. Con él se abrió un mundo nuevo en todos los órdenes. Aún cuando no le gustaba la pintura mexicana creó las circunstancias adecuadas para que floreciera. Vasconcelos fue extraordinario en muchos sentidos, pero sobre todo en su idea de que era necesario estimular todos los intentos nuevos. Así se inició el muralismo. Adolfo Best Maugard inventó el "diseño mexicano" basado en los siete elementos que, según él, sustentan las artes populares. Aquella teoría se impuso en todas las escuelas, de modo que los jóvenes tuvimos oportunidad de ganar cien pesos mensuales dando clase de dibujo.

Vasconcelos era mi paisano y tuve oportunidad de conocerlo. Me ayudó, dándome empleo en el Museo de Antropología. Allí Vasconcelos intentó poner en práctica una idea bastante buena: se trataba de que el Departamento de Etnología creara su propio taller de artesanías donde pudiera recopilar muestras de las artes populares que, ya en ese momento y por causa del turismo, empezaban a corromperse. La idea, que era magnífica, no tuvo

mayor repercusión por lo mismo que tantas otras fracasan: la falta de continuidad en la política cultural del país.

Gracias a ese empleo pude pararme el lujo de un pequeño estudio en las calles de Soledad. No diré que era un mundo ideal. Era un cuarto cerrado, ruidoso, en torno al cual transcurría la vida. Allí preparé mi primera exposición. Como he dicho, en aquella época las únicas salas de exposición eran los muros de la academia, pero rehusé exponer allí mis obras. La alternativa consistía en alquilar un espacio en alguna calle céntrica. Tomé el local que acababa de desocupar un armero en la avenida Madero.

Carlos Chávez escribió un artículo elogiándome. El también estaba en su punto de partida. Para vivir trabajaba como organista en el cine "Olimpia". Lo curioso es que como sabía tocar el órgano, muchas veces, a mitad de la película, equivocaba los ritmos: metía una tonada fúnebre en un momento romántico o algo muy alegre en una escena pavorosa. Desde luego todos sus amigos íbamos a visitarlo al cine, no tanto para ver la película como para reírnos de él.

Hablábamos de nuestros problemas y aspiracio-





José Vasconcelos

nes en el primer Café "París", aunque no puede decirse que fuéramos gente de café, como los "Contemporáneos". Con este grupo tuvimos cierta relación, por más que sus sentimientos antinacionalistas en cierta forma les impidieron apreciar nuestro trabajo. A Xavier Villaurrutia, que era el crítico del grupo, sí le interesó nuestra pintura. Los artistas que más ligados estuvieron a "Contemporáneos" fueron Agustín Lazo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano.

El caso de Manuel fue muy curioso. El era completamente desconocido en México. Vino de Europa, donde se encontraba gracias a un empleo en la Secretaría de Relaciones, ya divorciado de Nahui Ollin. Rodríguez Lozano era muy guapo, hablaba mucho y se consideraba el mejor pintor del mundo. No tenía razón: su obra apoya mis palabras. Manuel no tenía la menor idea de lo que es la pintura aún cuando a cada momento dijera "Picasso y yo". Ciertamente, Picasso ya era un gran pintor pero Manuel jamás pasó de ser una figura encantadora y un hombre simpático.

Nosotros, nuestro grupo, nos reuníamos todos los sábados por la tarde para ir al "Sanborn's" de Madero o a jugar billar y luego al teatro "Lírico" donde veíamos a Celia Montalbán y a Lupe Vélez. El teatro de revista llegó a interesarnos tanto que hasta escribimos una obra musical que se llamó "Café negro". Salvador Novo, y Pepe Gorostiza, Villaurrutia y Jaime Torres Bodet escribieron los sketches; Lazo y yo hicimos la escenografía. Para estar a tono con la moda que llegaba de Estados Unidos, José Gorostiza le puso letra en español a una canción muy famosa que llegó acá por ese tiempo y se llamó "Rose-Marie". La letra decía:

*Rosa María te quiero,
siempre he soñado en ti.
Por mucho que yo quiera no te olvido
y sufro por haberte conocido.
Pero si te perdiera
la vida yo daría por ti.
De todas las mujeres te prefiero,
Rosa María, a ti...*

Viejos escritores famosos, como Federico Gamboa, fueron a ver nuestra obra. Se rieron todo el tiempo de nosotros. Fracasamos rotundamente. Nuestro deseo era hacer algo muy popular, muy del gusto del público, pero nos salió muy intelectual y no duramos en cartelera.

En ese momento la música y la moda comenzaron a llegarnos de los Estados Unidos. El charleston fue la sensación pero el único que se atrevió a ponerse los famosos pantalones "balón" fue Salvador Novo. Sí, Novo era entonces un magnífico poeta. Para su desgracia lo descubrió la radio: lo emplearon para que hiciera comerciales, entre otros aquel famoso de "catorce millones de mexicanos no pueden estar equivocados". Fueron muy

buenos y empezó a ganar grandes cantidades de dinero. El no tuvo el carácter ni el valor para renunciar a eso.

Por lo que respecta a mi formación artística, una de las cosas más importantes fue mi viaje a Nueva York, a donde llegamos Carlos Chávez y yo en 1926. Siempre tuve la idea muy clara de que Nueva York era el centro del arte. Comprobé que esto era verdad después de la segunda guerra, cuando estuve en Europa. Al llegar a París, los franceses se quedaron muy asombrados de que yo pudiera hablar con absoluta seguridad de lo que estaban produciendo allí. Esto les chocó y me preguntaron cómo podía saber tanto de pintura francesa si jamás había estado en París: "Puedo hacerlo porque he vivido en Nueva York, que es a donde llega toda la pintura que se produce aquí y que ustedes no ven." Nueva York era el centro de arte más importante porque allí estaba el gran dinero. La relación entre el dinero y el arte residía en que a Nueva York iban —y aún van— compradores de todo el mundo. Por allá aparece toda la pintura, incluso la nuestra.

Yo realmente me formé en Nueva York. Allí aprendí a soltar la mano, a vencer los vicios que había adquirido en la escuela, a disciplinarme, a sobreponerme a la soledad y a la miseria —alguna vez tuve sólo siete manzanas para los siete días de la semana— y sobre todo a luchar contra las tentaciones.

En Nueva York las revistas siempre andan cazando buenos dibujantes a los que les pagan muy bien para que dibujen modas. Realmente es una tentación difícil de vencer. Pude hacerlo porque siempre tuve una sola meta —ser pintor—; pero también porque conocía el caso de otros artistas a quienes comercializaron y despojaron de todos sus talentos. Pienso en Miguel Covarrubias, a quien llamaron para trabajar en *Vogue* y gracias a eso alcanzó gran prestigio. Ganó mucho dinero, adquirió fama, se creyó genio, quiso pasar de ser un buen caricaturista a pintor. Entonces Covarrubias fracasó en las dos cosas. El suyo es el caso de muchos artistas que acceden a comercializarse con la esperanza de ganar un poco de dinero para luego dedicarse al arte con toda tranquilidad. Esto jamás ocurre: los instrumentos de trabajo y el talento se gastan, si no es que se pierden definitivamente.

Durante mi primera estancia en Nueva York la pasé muy mal. Chávez y yo regresamos a México. El entonces tuvo la suerte de conocer a Antonieta Rivas Mercado, que le ayudó e impulsó para que se pusiera al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Entre el primero y el segundo viaje a Nueva York transcurrieron dos años. Por entonces di clases en la Escuela de Bellas Artes, cuando la dirigía Diego Rivera. En ese momento sucedió algo interesante. Hasta esa época la Escuela de Arquitectura formaba parte de Bellas Artes y muchos deseaban separarla. Todo se desencadenó porque en la clase había un muchacho que era idiota y hacía cosas

muy extravagantes. Una vez Diego se exasperó y lo jaló de un brazo. Eso bastó para que aquello se convirtiera en un polvorín del que todo el mundo quiso aprovecharse: los académicos para correr a Diego de la escuela y los separatistas para lograr la independencia respecto a Bellas Artes.

De todos los profesores, yo era el único riverista. Se hizo una sesión en presencia de las altas autoridades de la cultura. Diego y yo íbamos armados. En el estrado se encontraba Antonio Caso, preocupadísimo porque esas cosas sucedieran en la Universidad. Finalmente Caso presentó su renuncia porque dijo que no toleraba escándalos como aquél. El mitin fue largo y fastidioso. Tanto que en un momento Diego se volvió hacia mí y me dijo: "¿No le parece que deberíamos irnos?" Estoy seguro de que si nos hubiéramos quedado habríamos salido triunfantes; pero nos fuimos y nombraron director de la Escuela de Bellas Artes a Vicente Lombardo Toledano. Aunque todo cambió, no quise abandonar mi grupo de estudiantes. El ambiente era muy tenso para mí, como único maestro riverista. Me desplazaron a un cuartucho infecto donde continué dando clases. Lo soporté todo,

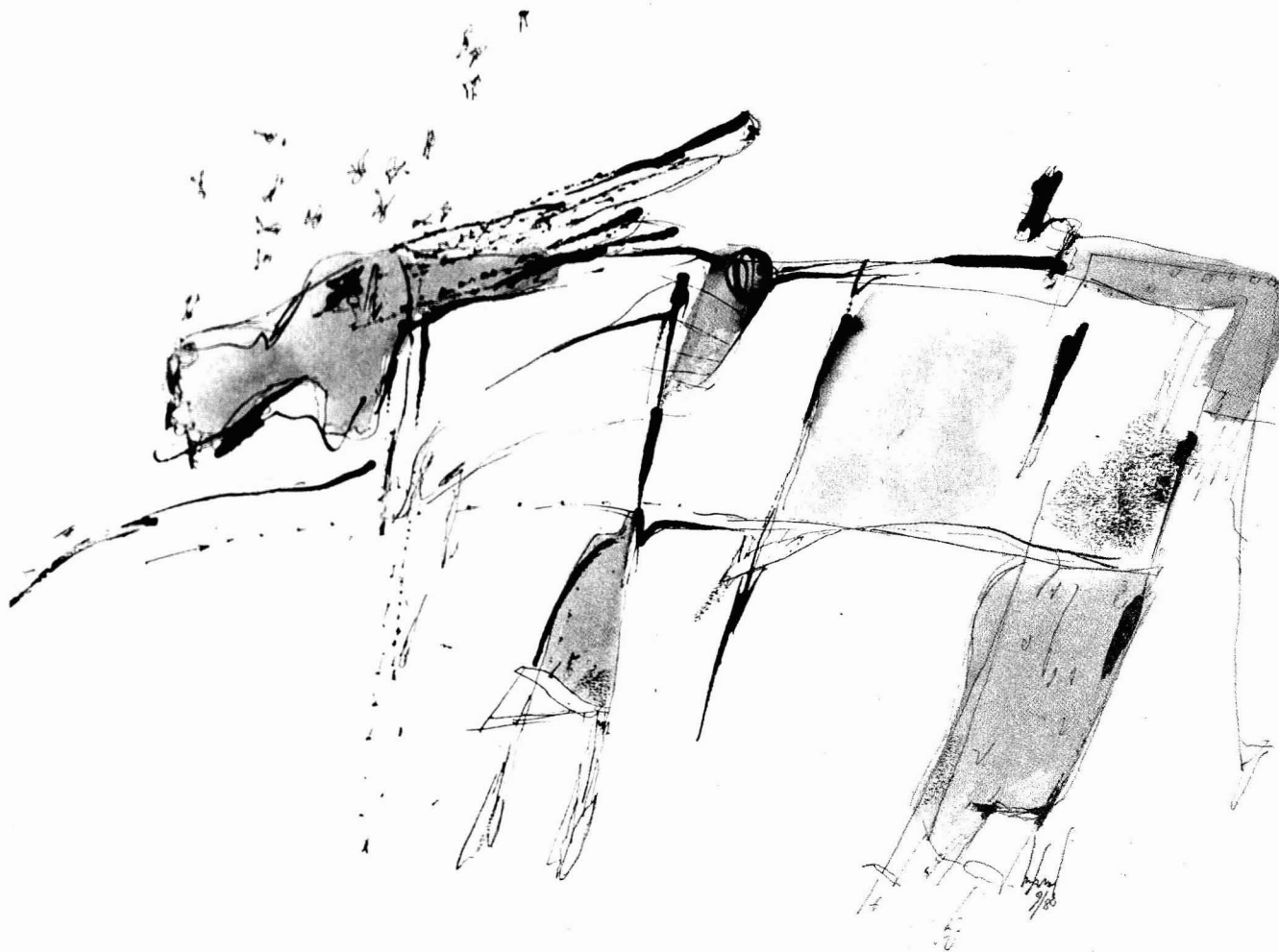
mientras veía la posibilidad de volver a Nueva York, cosa que ocurrió en 1929.

1929 fue un año terrible, muy difícil para todo el mundo a causa de la crisis económica. Mi posición era un poco distinta que en mi primera visita a Nueva York: la crítica hablaba de mí, pero no vendía nada. Después del año 30 las cosas empezaron a cambiar.

Por entonces se presentó la primera gran exposición de Dalí en la famosa galería de Julian Levy. Dalí siempre me pareció un hombre interesante, un personaje brillantísimo capaz de exponer toda clase de teorías con gran lucidez. Al principio me atrajo como pintor, pero después ya no: Dalí cambió mucho, la publicidad y el dinero lo perjudicaron como artista. La vida pública suele dañar al hombre débil.

Poco después vino mi exposición en la misma galería y luego una oferta para que diera clases en la Escuela Dalton de Nueva York, una de las más famosas del mundo. Acepté y con eso resolví mi problema económico.

La exposición en la Galería de Julian Levy fue definitiva en mi vida. Días después llegué a mi casa





Xavier Villaurrutia

un desconocido: Valentin Dudenzing. El era dueño de una de las galerías más importantes de Nueva York e introductor del arte francés. Se ofreció para ser mi dealer. Acepté. Con el tiempo llegamos a ser grandes amigos. Jamás olvidaré que fue Dudenzing quien me lanzó en grande.

A mi tercer viaje a Nueva York ya no fui solo. Me acompañaba Olga, mi esposa. Lo primero que hice fue llevarla a la calle 57, el centro del arte en aquellos tiempos. "Aquí están las mejores galerías —le dije— y te prometo que algún día verás expuesta en ellas mi pintura." No era una promesa falsa. Estaba seguro de que iba a lograrlo por que siempre tuve fe en mi trabajo.

Supe igualmente que el camino desde el anonimato casi absoluto hasta la calle 57 iba a ser largo y muy difícil. Para un artista es muy duro imponerse en cualquier medio, sobre todo en Nueva York, donde los latinos tenemos una serie de problemas terribles. No miento si digo que los únicos latinos que hemos conquistado Nueva York hemos sido Lam, Matta y yo.

Me formé en Nueva York, aprendí a ver pinturas y a criticar mi propio trabajo. Además tuve la experiencia de encontrarme con un público atento y en un medio donde verdaderamente se promueve a un artista. Aquí hemos ido siempre un poco a la zaga. La existencia de galerías de arte es un fenómeno muy reciente. La primera que hubo en México fue la de Carito Amor. Ella la creó con grandes esfuerzos y también gracias a que un grupo de artistas la apoyamos con todo nuestro ánimo.

Si no existían las galerías, menos los coleccionistas. Sí, algunas personas compraban cuadros, pero no con el espíritu que anima a un coleccionista sino tal vez para adornar sus casas, hacer una inversión, ir con la moda. La mejor colección de pintura que ha existido en México fue la de Gelman; y por cierto ya no está aquí.

Mi primer comprador importante fue Lee Ault, un muchacho millonario heredero de la famosa tinta "Waterman". Luego, en 1933 el Museo de Arte Moderno me pagó 350 dólares por el famoso cuadro de los perros. El director de cine John Huston me compró el "Perro ladrándole a la luna" para obsequiárselo a la que entonces era su esposa. A ella, según supe, jamás le gustó el cuadro, lo arrumbó y hasta intentó venderlo. Finalmente la Galería Knoedler lo adquirió. ¡Cómo me gustaría ser dueño de ese cuadro! Cosa curiosa, ahora me encantaría tener ese cuadro. Si me gusta mucho adquirir antiguas obras mías: he llegado a pagar diecisiete mil dólares por un cuadrito que vendí en cincuenta pesos.

En realidad no fue uno sino muchos los cuadros que vendí por esa cantidad. Aquí en México conocí a un señor Hale, vendedor de cueros, que tenía pasión por la pintura. Yo iba a verlo casi todas las semanas para venderle algunos de mis trabajos. Siempre me pagó los mismos cincuenta pesos. El ya mu-

rió, pero su esposa tiene una colección de mis primeras obras que —según sé— no piensa vender por ningún precio.

Para concluir deseo aclarar por qué Nueva York representó una influencia tan importante. Allí encontré y me compenetré con toda la pintura contemporánea. Es más, allí vi por vez primera la pintura, allí me interioricé en todo lo que concierne a mi trabajo y me di cuenta de lo que es realmente la pintura: una cosa muy importante, una forma de expresión que se realiza sobre dos dimensiones en las cuales está involucrada una serie de elementos plásticos: colores, espacio, diseño, forma. Ninguno está subordinado a otro, todos tienen el mismo valor. El éxito de un cuadro está en la forma en que se organizan esos elementos.

En Nueva York conocí todas las escuelas, aunque no faltan críticos que aseguren que fui influido sobre todo por Picasso. Quizá, pero creo que la mayor influencia sobre mí es el espíritu de toda la pintura contemporánea; es decir, que en mi obra han repecutado todos los problemas planteados por la pintura de los tiempos actuales.

Hay quienes hablan de la influencia que recibí de la Escuela de París. No lo acepto. En primer lugar la "Escuela de París" no existe como tal. Un grupo de pintores de todo el mundo se reunió en París, una ciudad muy propicia para el arte. Se trataba de gente con ideas nuevas y entre las cuales se estableció un intercambio muy vivo. La importancia de la Escuela de París radica, entonces, en su universalidad. Estoy contra el nacionalismo chovinista. El chovinismo no sirve para nada, excepto para levantar murallas que nos impiden ver hacia otros mundos, hacia otras experiencias.

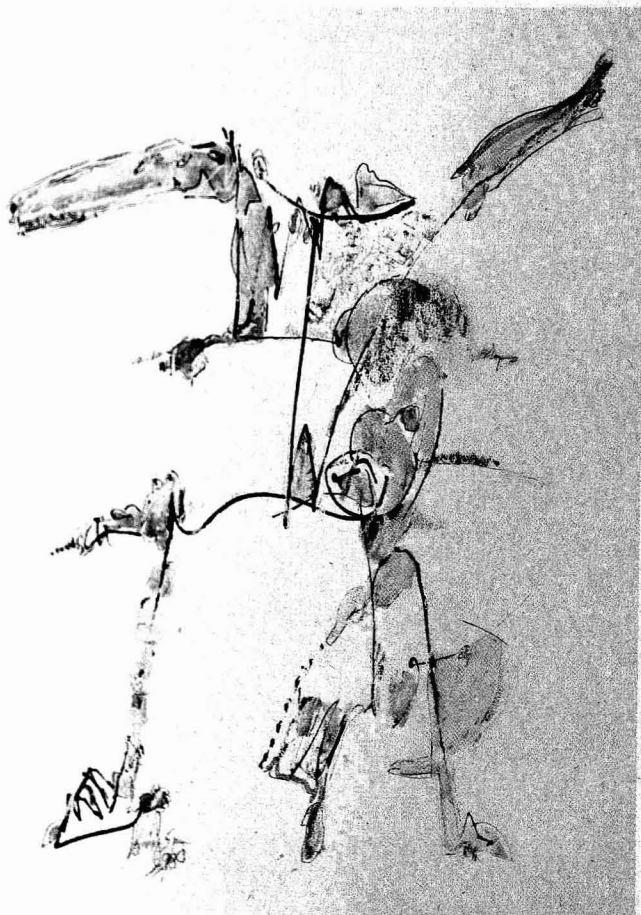
Si París es propicia para el arte, debo aclarar por qué la ciudad de México no lo es: primero, por su nacionalismo y, segundo, porque aquí es muy dolorosa la vida para el artista libre. He sido extranjero por muchos años y en ninguna parte se me ha tratado como aquí. Mientras que en otros países fui generosamente acogido, en el mío no faltó quien quisiera impedir mi desenvolvimiento. Creo que un medio propicio al arte es aquel en donde no hay sitio para la mezquindad. Sin embargo, en México hay muchas posibilidades y estímulos para el arte. Lo más importante es la luminosidad: la luz de México es única. En el sentido de la luz, París es una ciudad triste. Mientras estuve allí el color predominante de mis cuadros fue el negro.

México tiene una luz extraordinaria y otra que emana de sus artesanías, con las que reconozco y siento mi relación. Gracias al contacto que tuve con ellas, sobre todo durante el tiempo que trabajé en el Museo de Antropología, me acerqué al color y a formas que están presentes en todo mi trabajo. Ninguno de estos elementos tan nuestros me ha privado del derecho de contemplar otras formas, de captar otra luz y otros colores que provienen de fuera. En el arte popular están mis raíces, pero esas

se fortalecen con expresiones y lenguajes artísticos llegados de otros sitios.

Sí, en esas raíces está el secreto de mis formas y mis colores. Alguien ha dicho que mis colores son los que con mayor justicia y exactitud captan el espíritu del país. Lo creo y puedo explicarlo a través de la teoría que me he forjado al respecto: ¿Cuáles son los colores que usa la gente de un país pobre, como el nuestro? Los más baratos, los que están hechos a base de cal, los tonos de la tierra. Eso por una razón económica o estética, matiza e ilumina nuestras calles. Frente a estos colores mezclados y matizados que vi desde chico opongo otros: los más vivos, rabiosos, brillantes que contemplé en las frutas de mi infancia. Todo eso da la cosa muy atenuada y la lujuria que caracteriza a mis telas.

Quizá ustedes se pregunten por qué, en una sesión de esta naturaleza, he derivado hacia aspectos completamente personales de mi vida. Lo hice porque creo que "el arte ha de reflejar las características de la vida en el momento en que se produce". He querido explicarles mis circunstancias, mi trayectoria, los momentos con los que construí el tiempo general de mi obra. Una obra hecha a base de trabajo y constancia sobre las bases de una teoría personal que alguna vez —en una conversación con Víctor Alba— quedó asentada en una especie



de declaración de principios que en realidad no pretende decirlo:

1) Partir de la idea de que la pintura es un vehículo propio, personal, de expresión —independientemente de que sea buena o mala.

2) Trabajar con humildad, es decir, tener el orgullo de soportar el aislamiento, el silencio, la soledad, y sobre todo, la dureza del trabajo y de las privaciones.

3) Pintar no para vivir, sino porque se tiene necesidad de hacerlo.

4) No tener prisa.

5) Ser ciego para los obstáculos que colocan en el camino la envidia y la rivalidad.

6) Preguntarse de una vez por todas ¿qué es la pintura? y estar seguros de la respuesta. Cuando se tiene, ya no existen problemas ni peligro de seguir por caminos torcidos. Anteponer los problemas plásticos a todos los demás.

7) No descartar la existencia de otros problemas, ya que puede haber otros valores además de los plásticos. No hay que desdeñarlos ni ignorarlos, pero mucho menos hay que anteponerlos.

Sobre estas bases, ¿cómo realizo mi labor cotidiana? En general, el trabajo directamente sobre la tela. Sin esquemas previos, transporte directamente a mi campo las formas reales que inspiran mi obra. Empiezo por diseñar la estructura general del cuadro y sobre eso construyo a través de la pintura. Jamás he trabajado con luz artificial porque considero que únicamente la luz natural da a los colores sus justas tonalidades. Aunque pinto sobre toda clase de superficies, creo que la tela —por su extraordinaria textura— es la que ofrece más posibilidades de manipular la materia pictórica.

Mi paleta es muy limitada, quizá porque tengo la idea de que el secreto del color no reside en emplearlos todos sino, al contrario, radica en la manipulación de algunos a los que uno llega a extraerles todas las posibilidades tonales.

Cuando pinto uso toda clase de instrumentos porque cada uno produce una textura diferente. Empleo telas preparadas de la mejor calidad posible, pues creo que ellas son verdaderamente nobles y además se las puede elegir según la textura y el grado de absorción que uno requiera. Siempre trabajo sobre una sola tela; no la abandono hasta que está terminada. Pero como en todo nuevo trabajo experimento con nuevas texturas, muchas veces tengo que dejar que una tela se seque antes de seguir trabajándola. Sólo en esos casos, y para no perder mi disciplina de trabajo, inicio en una nueva tela.

Ignoro si al final de este monólogo he logrado comunicarles una idea de lo que ha sido mi trayectoria y, sobre todo, de cuál es el espíritu que me anima a seguir pintando. En todo caso la que he expresado es mi verdad artística.

Espero que ahora me den la oportunidad de escuchar la suya.