

## CONVERSACIÓN CON ANTONIO PUJOL\*

*Esther Acevedo*

A.P. ... Hubo que nombrar a alguien capaz de hacer el papeleo y de cobrarles, yo no soy contratista ni mucho menos, entonces toda la labor que tenía que hacer era de recuento, de recopilación de jornales, de materiales para emplear todo esto, de cálculos, de papeleo con el Departamento Central, lo hube de hacer yo, sin que me pagaran ni un centavo ni nada, todo el día, estaba ocupado en estas cosas y en la noche era cuando yo pintaba.

E.A. ¡Ah!, por la noche pintaba.

A.P. Porque ellos querían rayar<sup>1</sup> el sábado.

E.A. A propósito de las rayas de cada ocho días, las hojas que usted entregaba, establecían el número de metros, sin embargo, el que hay es mayor al que se pintó.

A.P. ¿Cómo? Entonces estafamos a alguien.

E.A. No, al contrario fue el Departamento, porque ustedes no termina-

ron de pintar. Por ejemplo Tzab tenía adjudicados 416 y tan sólo pintó 110.

A.P. Exactamente.

E.A. Que en realidad fueron 94.

A.P. Bueno.

E.A. Y la escalera de acceso de Ángel Bracho que tenía adjudicados 400, pintó 94.

A.P. Pintó 94, sí.

E.A. Y los pasillos de acceso al Mercado propuestos a Pedro Rendón que abarcaban 210 m, pero que en realidad pintó 110. ¿Es por ello que los otros 110 se los asignaron a Raúl Gamboa?

A.P. Sí.

E. A. ¿Y por qué no terminaron Tzab y Bracho?

A.P. Bueno ese fue problema de ellos.

E. A. Personal.

A.P. Sí, desde el punto de vista de pintar. Tampoco O'Higgins pintó todo lo que debía de pintar, porque estaba

\*Realizada ca. 1980.

<sup>1</sup> Este término equivale a cobrar un sueldo.



Antonio Pujol. Detalle muro vertical. Fotos: Adrián Soto.

abierto el campo para pintar más cosas. Lo que sucedió fue un cambio de administración y nos quedamos sin contrato. Bueno ¿qué otra cosa desea saber?

E.A. Por ejemplo firmaron el contrato después de haber empezado a pintar, ustedes firmaron el contrato el día 11 de enero de 1935 y pintaron todo ese año, entonces ya se había efectuado el cambio de gobierno.

A.P. No, no, entonces perdóneme, empezamos a trabajar antes.

E. A. Antes ¿verdad?

A.P. Sí, porque eso duró dos años.

E. A. Exacto.

A.P. Sí, ahí debe de haber otro [contrato], otra contratación.

E. A. Porque aquí dice que se han dado instrucciones para que se continúe pintando por metro cuadrado.

A.P. Sí, sí.

E.A. O sea que antes no estaban [contratados] por metro cuadrado, quizá.

A.P. Sí

E.A. Pero, ¿no había un contrato?

A.P. Sí, de trece pesos el metro cuadrado.

E.A. Trece cincuenta ¿verdad?

A.P. O trece cincuenta, sí.

E.A. Entonces ustedes cambiaron con la administración de Abelardo L. Rodríguez o la de Cárdenas y sin embargo en la de Cárdenas pintaron todo el año de 1935, pero no siguieron pintando ¿a qué se debió?

A.P. Lo cortaron.

E.A. ¿Por problemas ideológicos?

A.P. No creo. Estaba Aarón Saénz en el puesto de jefe del Departamento del Distrito Federal que se llamaba Departamento Central.

E.A. Esto se lo digo porque hay una carta fechada el dos de octubre de 1935 o sea ya bastante [tiempo], que se refiere a la ideología de los trabajos, y en la que se lee: "sírvese poner su visto bueno por cuenta de la ideología de los trabajos ejecutados", entonces creo que estaba el Depar-

tamento del Distrito cuestionando la ideología y sí creo importante aclarar este punto.

A.P. En cuanto a la ideología de los trabajos ejecutados, este aviso nada más [se dirigió] al ciudadano del Centro [jefe del Departamento Central] para poner su visto bueno en los recibos.

E.A. ¿A usted le dieron algún día este recibo?

A.P. No.

E.A. Entonces esto acentúa más una posibilidad de que realmente ellos estuvieron molestos por lo que ustedes estaban pintando.

A.P. Exactamente, yo creo que eso debe haber sido.

E.A. Y que no les permitieron seguir pintando en la época de Cárdenas a consecuencia de la ideología.

A.P. Puede ser, pero nuestra ideología nos rebasaba en esos momentos, más que la lucha contra el fascismo en el aspecto internacional, la única objeción que tuvimos de Aarón Saénz fue que quitáramos una svástica, porque era el símbolo de un país amigo con el que México llevaba buenas relaciones, prometimos quitarlo, pero no lo quitamos.

E.A. La que está en el mural de O'Higgins ¿verdad?

A.P. Sí, sí.

E.A. Pues a mí sí me interesaba saber por qué no se habían continuado los muros de Bracho y de Tzab ¿verdad?

A.P. Bueno, los muros de Bracho no se continuaron porque él no se apu-

ró a trabajar. Los míos, tenga usted en cuenta que si yo llevaba la administración de eso, el papeleo y pintaba de noche, pinté más metros cuadrados que él.

E.A. ¿Y las Greenwood también mucho más metros?

A.P. Las Greenwood a pesar de que entraron mucho después también pintaron más metros, lo que sucede es una cosa: evidentemente las muchachas Greenwood no tenían una personalidad en su obra. Debido a que siguieron la escuela de Diego, eso es un fenómeno que sucede. En cambio por ejemplo los que peleamos por nuestra identidad como individuos, teníamos que esforzarnos más, ya que no teníamos absolutamente nada, necesitábamos afirmar quiénes éramos nosotros. Nos costaba más.

Los más jóvenes del grupo éramos precisamente: Bracho, Rendón, Raúl Gamboa, tal vez Tzab. Los demás nos llevaban como diez años o más; las Greenwood también tenían mucha experiencia. El grupo original éramos cinco prácticamente: Bracho, O'Higgins, Tzab, Ramón Alva Guadarrama y yo. Tanto Bracho como yo estábamos sin experiencia, acabábamos prácticamente de salir de [la Academia de] San Carlos.

En cambio O'Higgins tenía alguna experiencia por haber pintado como ayudante con Diego en Chapingo y en la Secretaría [de Educación Pública]. Lo mismo aconteció con Ramón Alva Guadarrama que había sido ayudante de Diego. Miguel Tzab era un joven

yucateco que tal vez [participó] por su identidad con el licenciado Antonio Mediz Bolio, poeta yucateco del Frente de Acción Cívica.

E.A. El boceto que mencionó Tzab con el visto bueno de Diego Rivera es completamente decorativo. Es un nopal con unas mujeres de perfiles mayas, lo que no se refleja en la obra terminada. Entonces eso, más las cartas, me hacen pensar que hubo un cambio profundo entre lo que se acordó con el D. F. y lo que se pintó, lo cual le pudo haber molestado al Departamento.

A.P. No, no, les faltaba en cierto modo una unidad política, no teníamos muchos de los que participamos ahí, una identidad política, otros sí tenían ya principios sociales y militancia política.

E.A. ¿Usted perteneció al Partido [PCM]?

A.P. Yo pertenecí a la Juventud del Partido y a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

E.A. Para 1935 había 48 muralistas, ¿por qué los escogieron a ustedes para este trabajo?

A.P. Bueno...

E.A. Me decía O'Higgins que no se consideraban un grupo.

A.P. No.

E.A. Ustedes más bien trabajaron como grupo, pero ya que estaban pintando.

A.P. Sí, lo único que nos interesaba era el lugar, un lugar verdaderamente público, donde íbamos a trabajar con otro tipo de gente, no con el clásico burócrata de los edificios públicos, sin contacto directo con la

gente, bueno con otras capas de la población.

E.A. ¿Ustedes tenían algún interés en demostrar cómo los monopolios de la Merced de alguna manera tenían presa toda la producción y la distribución de la comida o fue algún tema que se les ocurrió?

A.P. No, no era un problema apenas, no verdaderamente. En nuestra concepción acerca de México, de los monopolios, de las formas como existen esos dramas, no teníamos una noción muy clara. En nuestra escala de concepciones, que era bastante incipiente, se puede decir que llegaban el acaparador, el rico, el pobre.

E.A. Por ejemplo, con el tema del minero que tanto reflejaba los problemas después de la depresión, después del cierre de minas en México que hubo.

A.P. Bueno constantemente eso sí, en la ideología revolucionaria de izquierda, se mencionaba al Zarco que tenía constantemente problemas.

E.A. ¿Y eso tenía que ver con los mineros?

A.P. Con los obreros, claro que sí, máxime por el hecho de que los actos de la revolución mexicana se fundan en las luchas revolucionarias del norte, precisamente como la de Zarco y los mineros, lo mismo que la de Río Blanco. El interés de nosotros, el mío en particular, del que puedo hablar, es de que el pintor en cierto modo es un factor de progreso, debe ser un factor de progreso y que contribuya

con su pintura tanto a educar a la gente, como a la vez educarse con la gente. Entonces ese hecho me hacía pensar en lo mejor ¿no? En el análisis, en la búsqueda del aleccionamiento a la gente, de divulgarles cómo son las cosas gráficamente, mis títulos son precisamente de las bóvedas, sobre lo que nos da beneficios. Para mí, como joven también muy maravillado de lo que era un producto o su utilización, lo quería ligar con el estudio que era una investigación, proceder de una forma científica y proporcionarlo, pero usted ve que es en una forma incipiente, pues éramos muy jóvenes.

E.A. ¿Y el [mural sobre el] maíz que significado tenía?

A.P. El del maíz, lo mismo con sus plagas con todos sus problemas. El maíz siendo una alimentación básica para el pueblo, tenía problemas desde su "nacimiento", ahora todo eso lo quería ligar a [futuro] con el factor humano naturalmente porque ahí si usted ve en el mural, también estaba mostrando lo que comía la gente que eran los chapulines con tortilla, si acaso con tortilla. Entonces era todavía una búsqueda verdadera, pero sin el interés social de ligarlo con el ser humano concretamente de México.

E.A. ¿Algún contenido simbólico de la plaga del maíz por el imperialismo en México?

A.P. No, nada de eso. El imperialismo en México no tenía una cantidad de cosas para lograrlo, pero nosotros también en ese momento, no

nosotros, sino yo concretamente, me encontraba con un problema acerca de que no debíamos hacer demagogia. Era un período en el que se hacía demagogia brutalmente, por ejemplo el presidente Abelardo L. Rodríguez había dicho: "ocho horas para trabajar; ocho horas para divertirse y ocho pesos diarios para ganar", era el salario mínimo que quería establecer. Todo eso era demagogia, incluso algunos de los murales de Diego en la Secretaría de Educación Pública, ideológicamente los considerábamos como demagogia, a consecuencia de que él pintaba una realidad ya lograda y no era así, ni ahora todavía. Entonces eso era lo que tratábamos de hacer, es decir, dentro de lo poco que valíamos como personas, y sin embargo, pensábamos en otro punto: el problema arquitectónico. Las bóvedas de cañón con dos lunetas son idénticas a las bóvedas que utilizó Diego en la Capilla de Chapingo o que están empleadas en la Capilla Sixtina, —Diego sí se apegó a la solución que le dio Miguel Angel—, mientras que yo [consideré que] no era necesario que yo creara una estructura, porque si la estructura existía lo único que debía [resolver eran] problemas de índole del pintor, técnicos pudiéramos decir, y algunos problemas ideológicos, aunque la realidad fuese la misma.

E.A. ¿Por ejemplo aquí dice: "la clase obrera en alianza con los campesinos que luchan contra los explotadores", esa era una diferencia grande con los

murales de Diego, porque el militar, el soldado han salido de los murales del Mercado Abelardo Rodríguez. Entonces ya el ejército no forma parte de esa trilogía [posrevolucionaria] obrero-campesino-soldado, eso también es un reflejo del pensamiento de ustedes en el que el militar ya había traicionado la redención.

A.P.No, no. En nuestra concepción nosotros no vivíamos en un soviét, está bien para un soviét donde hay obreros, campesinos y soldados, pero aquí no. El ejército aunque era popular, en realidad era un ejército también reclutado a la fuerza. Nosotros no habíamos podido aquilatar la leva, pues la leva, basta una transgresión para que se convierta casi en un hecho incontrovertible. Entonces el soldado aunque tenía un origen naturalmente campesino, digamos, o del pueblo, ya no era el mismo que había luchado en la Revolución, hay que ver en qué año estábamos, estábamos en el año de 1935 y habían sucedido otras cosas.

E.A. ¿Cuál fue el papel de Diego en estos murales?

A.P. Diego Rivera fue desde luego el que gentilmente nos ayudó porque él protegía a los pintores jóvenes. Nos ayudó cuando le planteamos la idea y nos dieron un posible [espacio para] pintar un muro en un lugar muy bonito, pero no teníamos con qué, nos pedían cuarenta mil pesos de fianza, entonces él quedó de aval.

E.A. Sí, porque también me encontré estos papeles que [señalan que] eran ochocientos pesos de la fianza.

A.P. Sí exactamente.

E.A. Pero [Diego] ¿no tenía que dar el visto bueno también sobre los murales?

A.P. Por eso, después nos lo pusieron de supervisor de la obra.

E.A. ¿En qué época, no se acuerda? ¿Antes de firmar el contrato?

A.P. Sí, sí.

E.A. ¿O todavía con Mediz Bolio?

A.P. Sí, sí, con Mediz Bolio. No creo que haya sido Mediz Bolio ni la señora Amalia Castillo Ledón que eran los principales, sino Jiménez Rueda que estaba en Acción Civil, aunque el titular era Mediz Bolio, ni creo que ellos hayan tenido que ver con el nombramiento de Diego, pienso que lo nombró el Departamento por la desconfianza de que éramos pintores sin técnica.

E.A. ¿Y Diego no esperaba que ustedes pintaran algo decorativo?

A.P. No, jamás, porque Diego en ese momento era un ídolo ideológicamente para nosotros y estaba trabajando bien.

E.A. ¿A pesar de que ustedes lo consideraban demagógico?

A.P. A pesar de que nosotros lo considerábamos demagógico.

E.A. ¿Lo considera hasta ahora demagógico?

A.P. No, no se puede considerar demagogia. Considero que su euforia lo llevó a una concepción lírica, fantástica, que de todas maneras ayudó.

E.A. Pero por ejemplo se nota que Diego fue el que tuvo más contratos en los veinte, o sea Palacio

de Cortés, Palacio Nacional, Secretaría de Educación Pública, Chapingo, [Secretaría de] Salubridad, y sin embargo, Orozco nada más la Prepa [Escuela Preparatoria].

A.P. Bueno, porque creo [cumplió con] más funciones y necesidades que la propia estructura de la sociedad mexicana le exigía.

E.A. Era el que mejor se apegaba a la forma de gobierno.

A.P. Pues sí, se había perdido prácticamente el hecho de llamar a los artistas a decorar muros. Era porque buscaban cantores de esa Revolución y yo creo que Diego fue el que lo entendió mejor.

E.A. Sin embargo, ustedes ya no eran cantores de esa Revolución.

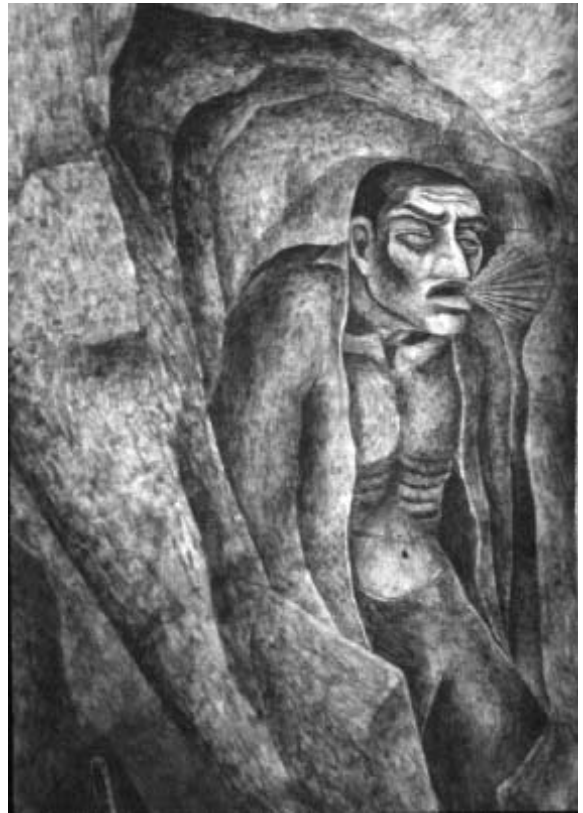
A.P. No, ya no podíamos. Éramos una generación distinta.

E.A. ¿Había algún tema global que ustedes discutiesen [para decorar] el Mercado, o cada quien tomó su tema.

A.P. Hubo una idea fundamental: relacionarlo con la producción y la venta en el mercado. Algunos nos fuimos por el aspecto de la investigación de las nuevas cosas, como las vitaminas en el caso de Bracho.

E.A. Sin embargo está cargada de una serie de mensajes ideológicos, no es nada más las bondades de las vitaminas, sino la bondad del sistema.

A.P. Claro, claro. Si no nos fuimos a los hospitales a averiguar [sobre las vitaminas, fue porque] en ese momento había médicos que no sabían nada acerca de determinadas cosas, como



*La vida de los mineros.*  
Tercera bóveda. Detalle.

las vitaminas o enfermedades propias [de la carencia] de las vitaminas. Nos mostraron un caso apelable, pero del que en general se sabía poco, así que nosotros tuvimos que hacer esas investigaciones por nuestro lado. Se puede decir que hubo un buen principio, una buena selección del lugar. El procedimiento [la técnica] no importaba porque podíamos haberlo hecho con óleo o con cualquier otro. Lo que le faltaba



al grupo en realidad era discusión política e ideológica y una guía, o adueñarse de una temática general para que eso hubiera tenido mayor impulso.

E.A. Mayor fuerza vital.

A.P. Y mayor fuerza vital, es decir, le faltó unidad.

E.A. ¿Y eso no se podía haber conseguido a través de la LEAR?

A.P. No.

E.A. ¿Ni a través del Partido Comunista?

A.P. No.

E.A. Usted tenía alguna influencia en gente como Rendón o Alva Guadarrama?

A.P. No, en absoluto. En primer lugar Alva Guadarrama ya era una persona madura y formada, y en cuanto a Rendón no tenía a nadie como influencia.

E.A. ¿Ya murieron?

A.P. Sí, Rendón sí, Guadarrama, me dijo O'Higgins que sí. Bracho todavía vive. Tzab todavía vive. Otro que sobrevive es Raúl.

E.A. Sí, le voy a escribir, parece que esta en San Luis [Potosí].

A.P. Actualmente es director de la Escuela de Bellas Artes.

E.A. Le voy a escribir a ver que me puede decir.

A.P. Él le puede decir que sí empezamos a ejercer influencia y yo empecé a ejercer influencia en cuanto a la ideología, a la composición, O'Higgins también. O'Higgins muchas veces me preguntaba: ¿Antonio, no encuentro que hacer? Entonces salíamos y discutíamos los que estábamos más cercanos.

E.A. ¿La distribución de áreas quién la hizo?

A.P. Las áreas las escogió cada quien.

E.A. Cada quién la que le gustó.

A.P. Sí.

E.A. ¿Siqueiros no tuvo nada que ver con el mercado?

A.P. No, nada en absoluto.

E.A. Y los temas de Tzab ¿cómo se unen a las vitaminas?

A.P. Antonio Mediz Bolio se maravillaba de que Miguel Tzab seguía haciendo jeroglíficos o ideogramas similares a los mayas, él los hacía en color y en forma natural, como los mayas. [Mediz Bolio] le quería dar una oportunidad porque a él le parecía monumental, pero ya una vez en el muro eso significó problemas y cambiaron las cosas.

E.A. ¿Por qué es el único que no tiene nada que ver con el problema de la comida y las vitaminas.

A.P. Porque apenas empezaba y había que hacérselo entender.

E.A. Usted tiene los bocetos que se les pedían? ¿No los guardó?

A.P. No porque tuve una vida muy azarosa, después de eso me fui a Nueva York representando a la LEAR, a la pintura joven, y de ahí me fui a España. Regrese y pinté en el Sindicato Mexicano de Electricistas, conjuntamente con Siqueiros, Luis Arenal, Renau y después tuve que salir huyendo del país porque fui un chivo expiatorio de la situación y ya regresé muy tarde y todas mis pinturas, mis recuerdos, mi obra, todo desapareció, todo fue destruido.

E.A. ¡Ah que barbaridad! Entonces usted ¿no me podría decir alguno de los motivos que causaron la censura?



A.P. Sí, es el caso de la svástica primeramente. El caso de la ideología política que se reflejaba en todos los aspectos. Había un intento de decir que la Carretera Panamericana se estaba trazando en ese momento. Todos queríamos hablar de los problemas, algunos porque otros no, por ejemplo Pedro Rendón no se ocupó más que de hacer una cosa ilustrativa de lo que es un mercado.

E.A. En los murales de Rendón hay un señor con corbata, es el único con corbata, ¿es algún personaje identificable, uno que usted recuerde?

A.P. Rendón era inaccesible en ese aspecto. Era una cosa que haga de cuenta que estaba lleno de aceite y todo le resbalaba. Entonces era inaccesible, aspiraba a presidente de la república; cualquier cuaderno que usted veía ya tenía un autorretrato de él.

E.A. ¿Es cierto que Diego lo presentaba como el mejor muralista de México a los periodistas franceses?

A.P. Bueno, no, Diego tenía una particularidad que levantaba a quien quería y aplastaba a quien quería; pero evidentemente sí reconocía cuando una persona tenía su [propia] personalidad y la respetaba en ese aspecto. Rendón sí tenía una personalidad más refinada que cualquiera de nosotros, entonces sí lo levantaba. Pero entre las anécdotas que hay de Diego, una vez Alfredo Zalce le preguntó qué opinaba acerca de Siqueiros como pintor y dijo "es un pésimo pintor y un buen político", entonces a la semana siguien-

te Zalce le volvió a preguntar lo mismo [y Diego le respondió que] "no es un gran pintor y sí un mal político".

E.A. Sí, tenía mucho sentido del humor.

A.P. Sí, eso mismo sucedía con Diego, con una persona que tenía más o menos doble personalidad como era el caso de Rendón, que era poeta y no era pintor.

E.A. ¿Alva Guadarrama también entra en ese mundo de la belleza y de la pintura del siglo XIX?

A.P. Ramón Alva Guadarrama, no. Sus luces como persona no eran amplias, sino que era un hombre de una personalidad estrecha de extracción muy humilde, un albañil. Se educa con Diego; aprende un oficio muy bien pero le falta que lo alcance lo que da la cultura; la visión de la grandeza.

E.A. Porque sus muros son el amanecer, el anochecer, la extracción del carbón, pero de una manera idílica ¿no?

A.P. Sí, completamente un pintor popular.

E.A. ¿Qué impacto tuvieron los murales de la época para la gente del mercado, se sintió halagada, o sintió que era una pintura tipo pulquería?

A.P. No, creo que no. Yo creo que al principio los respetaban en cierto modo, no había reacciones de ningún género, lo que me sorprendió años después cuando fui [al Mercado fue] ver como estaban algunas [pinturas], tenían disparos hechos con tomates, otras descuidadas y me sorprendí con las mías. Pero yo tomé precauciones de meterles concreto para aumentar

la resistencia, es decir, les metí cemento en la composición del aplanado.

E.A. Ahora que restauren los muros —se supone que es lo que van a hacer—, ¿usted diría que se sigan quedando [las obras] en el Mercado?

A.P. ¿Qué se siga quedando como mercado?

E.A. Como mercado. ¿Usted seguiría pensando [conservar esa] pintura pública del Mercado?, porque los demás no.

A.P. Sí.

E.A. Porque los demás no, los demás quisieran que se convirtiera en un museo.

A.P. No.

E.A. O'Higgins, Tzab.

A.P. No.

E.A. ¿Entonces puede ser un centro cultural?

A.P. No, no.

E.A. ¿O'Higgins me hizo ver un poco que ustedes no habían pintado para el Mercado como tal, sino para el centro cultural que iba a estar arriba.

A.P. Pintamos para la gente del Mercado eso fue. Y el Mercado era todo, una unidad [que incluía] al Centro Cívico, o sea el Teatro del Pueblo y oficinas.

E.A. ¿Era un centro cívico en realidad, escuela o guardería?

A.P. No, eso fue después. ¡No, si iba a ser grandísimo! porque hay una bóveda de cañón de lado a lado que se iba a pintar también.

E.A. ¿Y qué serían estos muros?

A.P. Ah sí, se cayó al suelo, era de Ramón Alva.

E.A. Sí, exacto.

A.P. Y aquí iba a haber otros pavimentos.

E.A. El predio donde está el Mercado era parte del Colegio de San Pedro y San Pablo y de San Gregorio, ¿verdad?

A.P. Ahora por ejemplo una vez Diego defendió muy bien, frente a un arquitecto que estaba a cargo de las obras arquitectónicas, que había un propósito de hacer obras coloniales, por lo que se utilizó parte de las ruinas coloniales y en un segundo piso se imitó lo colonial, y Diego con justicia hizo una protesta muy formal por la arquitectura [agregada]. ¿Qué clase de arquitecto era el que concebía que en el pasaje se podía construir una arquitectura moderna?

E.A. ¿Y la quitaron?

A.P. No, se quedó.

E.A. Porque el Mercado por dentro es tipo funcionalista en fin, artístico. ¿Iban a hacer lo de la arquitectura?

A.P. Eso es, precisamente era una serie de [construcciones], una bóveda de cañón con lunetas y otra plana y esa lo iba a pintar yo, en cambio O'Higgins iba a hacer el patio y el segundo piso.

E.A. ¿Y usted iba a pintar eso al año siguiente?

A.P. Sí, eso sí, en toda la bóveda ya estaba haciendo los proyectos con el tema del hombre, todo el hombre, considerado como una fábrica, es decir como el más grande laboratorio, el más perfecto laboratorio y la más perfecta de las fábricas, eso

en cuanto al hombre y el papel que jugaba por diversos alimentos que consumía tanto de ese papel que jugaba; y en la parte baja la lucha por la producción de esos alimentos, eso era lo que yo planeaba.

E.A. ¿Y realmente por qué ya no se siguió con el mural? Si en la época de Cárdenas los murales tuvieron tanto auge.

A.P. No, no le voy a explicar a usted cual es el fenómeno. Yo entonces salí en el año de 1936 como delegado de la LEAR a Nueva York.

E.A. ¿Se salió también por qué no le renovaron el contrato o fue independiente?

A.P. Bueno en cierto modo sí, por esta razón, salí para congresos de norteamericanos: El primer Congreso de Pintores Americanos, ahí me quedé un año, siendo joven necesitaba vivir, conocer, ver, y de ahí salí para la guerra de España.

E.A. ¿Fue cuando estuvo en el *Workshop* con Siqueiros?

A.P. En el *Workshop* con Siqueiros.

E.A. ¿Y por eso también se fue a la guerra con él?

A.P. No, él se fue primero a las brigadas españolas y yo fui a las brigadas internacionales.

E.A. Algunos de los temas que varios muralistas anteriores a ustedes habían pintado, ¿les sirvieron de algo como guía para sus murales? Por ejemplo, saqué una serie de temas:

\* El entierro y el obrero sacrificado

\* La lucha del hombre contra la naturaleza

\* Lo de Chapingo

\* La revolución social, de Orozco

\* El hombre aprisionando la tierra, de Orozco Romero.

\* La ideología antiimperialista, de Fernando Leal

\* La burguesía mexicana surgida de la revolución en manos del imperialismo, de Siqueiros.

\* Retrato de América, de Rivera

\* La alegoría de la producción, de Revueltas

\* La economía de Michoacán, de las Greenwood.

A.P. No, nosotros ya habíamos visto, ya habíamos podido aquilatar lo poco que conocíamos. Teníamos producción, conocíamos lo de las escuelas primarias de O'Gorman. Conocíamos lo que habían hecho otros: lo de Julio Castellanos que era muy bueno desde cualquier punto de vista que se le mirara, era una obra buena. Conocíamos también la obra de Guerrero Galván. Conocíamos lo de la escuela revolución.

E.A. ¿Lo de la escuela revolución es después de ustedes?

A.P. Sí tiene razón, pero conocíamos algunas de las obras de esas escuelas: lo de Máximo Pacheco, lo de Diego, parte de Orozco y lo de Siqueiros, que Siqueiros en realidad no tenía mucho.

E.A. Nada más tenía una obra en la Prepa y lo demás en Estados Unidos.



*La plaga del maíz. Primera bóveda. Detalle.*

A.P. Entonces nosotros dentro de eso pensábamos en la independencia, era necesario reafirmarnos, buscar quiénes éramos.

E.A. Entraron a la LEAR ¿verdad?

A.P. No, nunca.

E.A. ¿Y las Greenwood?

A.P. Las Greenwood tampoco.

E.A. ¿Y Noguchi?

A.P. Noguchi menos.

E.A. ¿Cuál fue la historia de Noguchi? ¿Cómo entró él o qué paso?

A.P. Parece que Noguchi era amigo de [Marion] y ella lo debió haber metido.

E.A. ¿Diego tenía influencia sobre quién meter?

A.P. Sí, pues él metió a Rendón, porque no figuraba en el primer punto, y el licenciado Mediz Bolio metió a Gamboa. Y a Marion y Grace Greenwood quien las debe haber metido, en cierto modo, debe de haber sido Pablo que era el que las conocía.

E.A. Por ser norteamericanas.

A.P. Sí, y el caso de Noguchi era en realidad un enigma con ansias de pintar.

E.A. ¿No le pagaban?

A.P. Sí se le pagó.

E.A. ¿El D.F. también?

A.P. Sí, le ha de haber pagado.

E.A. Entonces si le fueron contando los metros cuadrados.

A.P. Sí, yo le preguntaba ¿Cuánto hiciste, le hacía la formulación y lo presentaba, yo no le pagaba nada, le tenían que pagar allá.

E.A. Bueno porque estábamos con el tema de Noguchi.

A.P. Sí, él vino a apantallarnos, yo lo conocía, él se desarrolló en Nueva York en un mundo más moderno que nosotros y en cambio nosotros vivíamos dentro de un medio subdesarrollado, un poco abajo de ese nivel y no nos dábamos cuenta de los adelantos. Su estructura fue polícroma a consecuencia de que nosotros insistimos en que la hiciera en color y fuera una escultura. Presentó su proyecto y fue aprobado.

E.A. ¿Y no supieron nunca más de él?

A.P. Sí, yo lo vi después en Nueva York.

E.A. Pero a él no le interesaba una polémica ideológica o ¿sí?

A.P. No, no.

E.A. Era revolucionario en tanto a su técnica.

A.P. El era revolucionario en su técnica, y de lo que se trataba era precisamente que se acercase un poco al pueblo. En esos días tuvimos algunas charlas con él sobre política, lo mismo que con las muchachas Greenwood, para hacer un arte para el pueblo.

E.A. Y ellas fueron las dos primeras mujeres muralistas ¿verdad?

A.P. En cierto modo puede ser que sí. Algunos de las personas que trabajaban en el Mercado figuran en los muros tanto de Grace como de Marion.

E.A. Bueno las chinampas ya habían desaparecido realmente desde hacía mucho.

A.P. Ya.

E.A. Y ella se basó en ese tema porque estaba cerca de la Merced y hasta ahí se suponía que en otras épocas llegaban las chinampas.

A.P. Sí, me acuerdo haber visto que llegaban a los Indios Verdes, había un embarcadero por Jamaica, hasta donde creo llegaba Santa Anita en esa época, y los Indios Verdes marcaban el final de la Magdalena Michuca.

E.A. Y son los mismos Indios que luego pasaron para allá [a Insurgentes Norte].

A.P. Hasta ahí llegaban los canales.

E.A. ¿Tuvo usted preferencia por la técnica o por el pensamiento de algunos de los otros participantes?

A.P. No, no.

E.A. ¿No era más amigo de O'Higgins que de Alva? ¿No le llamaba la atención la técnica de alguno en especial?

A.P. No, en realidad no.

E.A. ¿Cada uno preparaba sus colores?

A.P. Nosotros, Bracho, Rendón y yo, somos de la misma generación, estuvimos en San Carlos y aprendimos los procedimientos gracias a Diego cuando fue director de San Carlos. En el caso de O'Higgins, él lo aprendió porque fue

ayudante de Diego, como lo fue Ramón Alva.

E.A. Este libro dice que Ramón Alva fue ayudante de Monroy.

A.P. Monroy pinta.

E.A. Fue pintor del XIX en una iglesia.

A.P. ¿Monroy? Creo que está todavía trabajando en la delegación Coyoacán.

E.A. ¿Ah sí? ¿Entonces no es un Luis Monroy antiguo?

A.P. No.

E.A. Este libro dice que tenía murales en iglesias.

A.P. Exactamente, no sólo eso, sino fue pintor de pulquerías.

E.A. ¿Esto se refiere a lo que salió en el libro suyo?

A.P. Hasta carros [decoró] para el carnaval, para poder vivir. Aprendió una cantidad de cosas muy importantes sobre las artesanías de los italianos, porque hay muchos italianos ahí.

E.A. ¿Es cuando sale del país por lo que me decía de 1941?

A.P. Exactamente y regreso hasta el 59 y en 1960 participé en una junta.

E.A. ¿Estuvo 19 años fuera?

A.P. Sí.

E.A. ¿Y los únicos dos murales que tiene son este y el de los electricistas?

A.P. No, tengo además uno en colaboración con Reyes en el auditorio del sindicato de maestros. En el 62 colaboré también con Aurora Reyes en un mural que pintaba en Culhuacán.

E.A. ¿Y los temas?

A.P. El tema del de Coyoacán es la historia de Culhuacán.

E.A. ¿Y en el auditorio del sindicato de maestros?

A.P. Los maestros a través de la historia.

E.A. ¿Y el del sindicato del trabajo?

A.P. ¿Cuál?

E.A. El que pintó junto con Siqueiros en el...

A.P. En el sindicato de electricistas.

E.A. ¿Ah pero en esto no hubo separación de las obras?

A.P. No, no hubo separación de las obras, es una obra en cierto modo, un intento de obra.

E.A. A su regreso a México estuvo más cercano a Siqueiros por toda su trayectoria política.

A.P. Por todo, por haber estado en la guerra, por haber regresado juntos, por conocernos.

E.A. O'Higgins me decía que él quisiera continuar con ese trabajo de los murales, que estaría dispuesto a terminar los muros [en el Mercado] ¿Usted también estaría dispuesto a hacer este proyecto?

A.P. Claro, claro, por pintar.

E.A. ¿Pero sigue creyendo en el arte público?

A.P. Como no, yo sigo creyendo en que el arte es un factor de progreso y que la obra del artista es, tanto recíproca como educativa.

E.A. ¿Pintaría usted más o menos los mismos temas o pintaría momentos actuales?

A.P. No, momentos actuales, es decir el tiempo cambia pero la historia se repite ¿verdad?

E.A. Sí, es cierto, esto lo aprende uno después. Los murales siempre les tuvo

mucho cariño y muy cercanos a usted. ¿Los considera como una etapa inicial de su carrera?

A.P. Pues yo los hice con toda mi buena fe y cariño. No me imaginé, estando tanto tiempo tan lejos, que mi obra fuera considerada de valor; ¡jamás, jamás!

E.A. ¿Tiene usted preferencia por alguno de los otros muralistas, un día me dijo que usted había estado muy cercano a Siqueiros.

A.P. Bueno no, yo no, le voy a explicar: mi concepto acerca del mundo es que la única cosa que nos separa o nos evalúa, es la cultura, el conocimiento y nuestra obra. Considero a mis colegas, como gente que está hablando como yo, por expresar un punto de vista diferente para los demás, ¿acerca de qué? Acerca de una verdad que es toda mi ideología y concepción del mundo.

E.A. En su opinión, ¿cuál sería el momento más importante del muralismo, desde 1920 hasta 1970?

A.P. El momento en el que alcanza una libertad mayor. A mi modo de ver la primera etapa es sumamente valiosa, es la conciencia de la revolución mexicana, eso es cuestión de individuos y de tiempo, ya no consideramos héroes o pioneros de determinadas cosas, sino que esas personas caen por el propio peso de sus actos. Por ejemplo el concepto que teníamos acerca de José Vasconcelos, su origen es valiosísimo, pero cae ese concepto en su lucha contra Calles. Antonio Caso era un idealista

que era conocido en toda América, de norte a sur; un idealista pero al venir la concepción materialista de la historia, lo hace polvo por completo, lo desintegra, esto mismo sucede con el arte, la concientización del arte no empieza exclusivamente por la euforia del momento, sino que interviene la lógica, interviene el nuevo concepto. Las verdades no son absolutas sino que les podemos dar mediocres puntos de vista.

E.A. Sobre todo que ya no son loas a la Revolución, sino son críticas.

A.P. Son críticas o análisis profundos en que podemos decir que en este momento son válidos.

E.A. ¿Usted cree que sea una diferencia real con Diego Rivera que se dedicaba [a representar] la historia de México como en los muros del Palacio de Cortés?

A.P. Exactamente, quizá ese fue el mejor momento de Rivera.

E.A. ¿Pero ustedes no querían hacer historia?

A.P. No, no precisamente historia, sino que también reconocíamos el hecho de que mientras un viejo nos hacía un relato, el pintor trataba de lograr ese poder de síntesis tan significativo para un pintor; es decir, para dar una secuencia o un relato más bien propio de la literatura.

E.A. Ahora en cuanto a toda la cosa formalista del arte ¿a qué tendencias llegaron ustedes? Cubista, futurista...

A.P. No, ya teníamos suficiente escolaridad como para saber distinguir. Nosotros no podíamos ser ninguna escuela



por esta razón, porque conocíamos la génesis de esos movimientos que nos llegaban con cuarenta años de retraso. Los conocíamos por varias versiones, tanto por las ilustraciones, como por boca de Diego, Tamayo, Mediz [Bolio] y por otras personas. Pero conociendo la génesis de esos movimientos habíamos perdido el interés, por eso quedaron devaluados como aportaciones de enfoques y técnicas, que sí nos podían ayudar en algunos aspectos, es decir; ya que conocíamos algunas posibilidades de decirlo de otro modo.

E.A. Romper las imágenes, por ejemplo.

A.P. Exactamente.

E.A. ¿Usted recuerda algunas figuras que se identifiquen con personajes de la vida real, que no sean las de las Greenwood o los murales de O'Higgins? ¿Algún personaje público?

A.P. No, no.

E.A. Ningún personaje de la época... Me decía Tzab que había una figura que usted había pintado y que mandó quitar Calles.

A.P. Pues no tanto como eso. Yo quería poner personajes que no convenían. Necesitábamos más de las ideas generales porque en literatura lo podíamos expresar pero plásticamente era muy difícil. Y no hay que olvidar que en ese momento yo tenía 19 años.

E.A. Era un equipo de gente muy joven. ¿Alguna otra cosa que nos quisiera decir? ¿Cómo lo trataban los periodistas, alguna revista lo ha entrevistado, ha fotografiado los murales?

A.P. No, nosotros trabajamos directamente ahí. Sólo estuvimos metidos, si no conscientes por lo menos alucinados de que estábamos en el papel, en el lugar más predilecto que nosotros queríamos.

E.A. Nunca se cuestionaron por qué ya no les dieron [los muros del Mercado]?

A.P. No, nunca. Lo único que pensamos fue que se debió al cambio de administración.

E.A. Pero si no cambió.

A.P. Sí cambió.

E.A. Pero de 1935 al 36 no cambió.

A.P. Sí, fue el cambio de la administración de Cárdenas.

E.A. Pero si Cárdenas entró en diciembre de 34 y ustedes pintaron todo el año de 35.

A.P. Sí.

E.A. Entonces del 35 al 36 no hubo cambio.

A.P. Pues eso sí no me lo explicaron, la única explicación que me dieron es que no había respuesta.

E.A. Que fácil.

A.P. Lo que nos pagaban era muy poco.

E.A. ¿Ustedes pintarían un metro a la semana o cuánto pintarían? Así muy trabajosamente.

A.P. No, pintaba, y a veces no podía pintar uno en un mes. Como promedio se puede calcular que se pintaban 13 metros semanales y a veces se pintaban 10.

E.A. ¿Los murales se empezaron a pintar cuando ya estaba terminado el Mercado?

A.P. No, el Mercado apenas se estaba construyendo.

E.A. ¿Se inauguró con las pinturas terminadas o antes?

A.P. No, el Mercado se inauguró antes; algunas cosas se siguieron construyendo, por ejemplo, en el recinto donde yo pinté, todavía doblaban varilla porque estaban construyendo.

A.P. Usted nos quisiera decir algo más ¿cómo ve usted?

A.P. Lo único es que para mí fue una experiencia, y lo que me duele recordar es todo lo que me ocupó a mí y a mis propios compañeros [durante] tanto tiempo.

E.A. Bueno pues muchísimas gracias.

