

23
20j.



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA TEORÍA Y LA PLÁSTICA
EN LA OBRA DE SIQUEIROS**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA PRESENTA**

ANA MADRIGAL BULNES

MÉXICO, DF / 1998

255175



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA TEORÍA Y LA PLÁSTICA EN LA OBRA DE



ANA MADRIGAL

1998

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	4
AGRADECIMIENTOS	7
CAPÍTULO 1	
ESTÉTICA Y POLÍTICA	8
I. SOBRE LA TEORÍA	11
II. CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA DE SIQUEIROS	13
1. Arte de función política	13
2. Arte público de función social	14
3. Arte realista	16
4. Técnicas y materiales	26
CAPÍTULO 2	
LOS MURALES DE SIQUEIROS EN LA CIUDAD DE MÉXICO	30
I. LOS MURALES DE LA PREPARATORIA (COLEGIO DE SAN ILDEFONSO)	30
1. <i>Los elementos</i>	31
2. <i>El entierro del obrero sacrificado</i>	33
Conclusiones sobre los murales de la Preparatoria:	34
II. RETRATO DE LA BURGUESÍA	36
III. CUAUHTÉMOC CONTRA EL MITO	40
IV. LOS MURALES DE BELLAS ARTES (1945)	44
1. <i>La Nueva Democracia</i>	45
2. <i>Víctimas de la guerra</i>	46
3. <i>Víctimas del fascismo</i>	46
V. PATRICIOS Y PATRICIDAS	48
1. Cronología	48
2. El tema	52
3. Descripción del mural	52
3. Sobre la composición	54

VI. LOS MURALES DE BELLAS ARTES (1950-1951)	56
1. <i>Tormento a Cuauhtémoc</i>	57
2. <i>Cuauhtémoc redivivo</i>	58
VII. EL HOMBRE, AMO Y NO ESCLAVO DE LA TÉCNICA	60
VIII. VELOCIDAD	65
IX. POR UNA SEGURIDAD SOCIAL COMPLETA Y PARA TODOS LOS MEXICANOS	67
X. LOS MURALES DE LA UNAM	71
1. <i>El Pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo</i>	76
2. El muro norte	77
3. El muro este	78
XI. APOLOGÍA DE LA FUTURA VICTORIA DE LA CIENCIA MÉDICA SOBRE EL CÁNCER	79
XII. DEL PORFIRISMO A LA REVOLUCIÓN	81
XIII. EL ARTE ESCÉNICO EN LA VIDA SOCIAL DE MÉXICO	92
1. El mural izquierdo	97
2. El mural del centro	98
3. El tercer mural	99
4. El cuarto mural	99
XIV. LA MARCHA DE LA HUMANIDAD EN AMÉRICA LATINA	101
1. Historia del desarrollo del mural	101
2. El tema	115
3. Descripción de los murales	116
4. La composición	128
5. Sobre la técnica	131
 CAPÍTULO 3	
 LA PINTURA DE CABALLETE Y EL GRABADO	 134
 CAPÍTULO 4	
 LA ESCENOGRAFÍA PARA LA OBRA DE TEATRO EL LICENCIADO NO TE APURES	 147
I. EL ENCARCELAMIENTO DE SIQUEIROS. LA ELABORACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA	147
II. SOBRE LA ESCENOGRAFÍA (DESCRIPCIÓN)	155
 CONCLUSIONES	 158
 BIBLIOGRAFÍA	 163

PRESENTACIÓN

El presente trabajo pretende dar una visión de la obra teórica y plástica de Siqueiros y reflexionar sobre sus aspectos fundamentales. Está dividido en cinco capítulos que son: 1. *Estética y política*, 2. *Los murales de Siqueiros en la ciudad de México*, 3. *La pintura de caballete y el grabado*, 4. *La escenografía para la obra de teatro El licenciado No te Apures* y 5. *Conclusiones*.

El capítulo 1, *Estética y política*, trata acerca de los aportes teóricos de Siqueiros, sus ideas estéticas y la relación arte-política. El capítulo está dividido en dos partes:

I. Sobre la teoría.

II. Características de la obra de Siqueiros: 1. Arte de función política; 2. Arte público de función social; 3. Arte realista: A) Arte de función social, B) La perspectiva poliangular, C) La integración plástica, D) Sobre el estilo, E) El trabajo en equipo); y 4. Técnicas y materiales.

El capítulo 2, *Los murales de Siqueiros en la Ciudad de México*, es un estudio de los murales. Sitúa cada mural en el momento histórico concreto en el que se realiza y habla de sus características técnicas y de composición; habla asimismo del tema, describe el mural, establece relaciones temáticas y de composición con otros murales o pinturas de Siqueiros, y establece la relación entre la obra teórica (ideas estéticas) y la obra plástica (murales).

El capítulo 3, *La pintura de caballete y el grabado*, es un estudio de la pintura de caballete y grabados representativos de la obra de Siqueiros. En él se habla de la importancia de éstos, y de las características de su composición y de su temática. Se establecen relaciones de acuerdo con los siguientes criterios: obras que fueron ensayos para murales, obras pensadas estrictamente como pintura de caballete, obras que crean símbolos, obras de soluciones formales similares, obras de gran

belleza plástica, obras de gran elocuencia, obras de tema político muy concreto, obras de retrato y obras de diversos temas.

El capítulo 4, *La escenografía para la obra de teatro El licenciado No te Apures*, es un capítulo-apéndice que habla sobre la escenografía que para la obra *El licenciado No te Apures*, representada en la cárcel, Siqueiros realizó en 1960-61 cuando estuvo preso en Lecumberri. Se habla de la situación en la cárcel y se analizan las características de la escenografía.

Esta tesis es un estudio de la obra teórica de Siqueiros y un análisis de la composición en la obra plástica de Siqueiros. Uno de los resultados es que deja ver las relaciones entre las ideas estéticas y la obra plástica de Siqueiros; otro de los resultados es un seguimiento de los problemas de composición a los que se enfrenta Siqueiros.

Para la investigación partí de estudiar la obra teórica de Siqueiros. Después estudié su obra plástica empezando por la pintura de caballete y siguiendo por los murales —en especial los que realizó en la Ciudad de México—. Mi interés era encontrar las relaciones entre las ideas estéticas y la obra plástica de Siqueiros.

La parte central de la tesis es el análisis de los murales. El método que seguí fue irlos estudiando uno a uno cronológicamente tratando, en lo posible, de abarcar todos sus aspectos; es decir, primero ubicarlos en la situación histórica concreta —de la vida de Siqueiros— en que fueron realizados, y después hacer un análisis de la composición.

En el análisis de la composición de los murales me encontré con que faltaban estudios detallados de la composición de cada mural, y en el caso de los murales *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* y *Velocidad* no existían. Esto me llevó a analizar la composición prácticamente en el enfrentamiento directo con el mural.

Es precisamente el análisis detallado de los murales lo que me permitió observar los problemas de composición a los que se enfrentó Siqueiros y relacionar unos murales con otros. (Aquí fue clara la eficacia de analizar los murales de manera cronológica.)

Al relacionar unos murales con otros pude reflexionar sobre aspectos como: la temática de los murales, las soluciones de composición que da Siqueiros a problemas plásticos y de temática similares, la creación de símbolos y signos, la relación entre la obra mural y de caballete, la vinculación entre su hacer político y plástico y la profunda relación entre su obra teórica y plástica.

Por otra parte, pude observar que hay aspectos característicos de la obra plástica de Siqueiros que permiten, en muchas de sus obras, hablar de un “estilo” siqueiriano. (Aunque no fue preocupación de Siqueiros hacer un “estilo” —en el sentido de crear un estilo donde se repiten signos para que se reconozca ese estilo—. Siqueiros considera que el estilo “es la culminación de una función práctico estética”, es decir, el resultado del proceso creativo. Así lo expresó en la teoría y así lo llevó a cabo en la práctica.)

Espero que el trabajo cumpla con la finalidad de ampliar nuestra visión sobre la obra teórica y plástica de uno de los artistas más importantes en la historia del arte: David Alfaro Siqueiros.

Ana Madrigal

AGRADECIMIENTOS

Mi profundo agradecimiento a la maestra Andrea Sánchez por su apoyo para realizar esta tesis. Sus sugerencias y comentarios fueron muy importantes. Sobre todo, gracias por sus enseñanzas y amistad.

Gracias al maestro Alberto Hajar por su orientación y enseñanzas.

Gracias al maestro Fausto Hernández por su apoyo como Coordinador de los Seminarios de Investigación y Tesis.

CAPÍTULO 1

ESTÉTICA Y POLÍTICA

“Mi temática corresponde, en lo fundamental, a mi concepción ideológica; la mía es una pintura de un hombre que ha luchado directamente, que ha sido dirigente obrero, que ha sido militar. Pinto al hombre y pinto a mi propio hombre, al que está dentro de mí. Yo creo que nada hay en mi pintura que no tenga, explícito o implícito, un sentido social, y éste es otro de los motivos que obligan a situarme como un postbarroco.”¹

Siqueiros es un caso extraordinario en la historia del arte de un artista revolucionario. Revolucionario en varios aspectos: como luchador social, como creador de obras de función social, como teórico del arte, como artista innovador de formas, símbolos y signos en la composición, y como artista innovador de nuevas técnicas y materiales.

Siqueiros participa —como los muralistas de la llamada Escuela Mexicana de Pintura— de una estética que trasciende lo puramente artístico para vincular el arte a la vida, el arte a la política.

Esta vinculación en Siqueiros es fundamental, de manera que sus luchas sociales y su obra pictórica y teórica no pueden entenderse separadas.

Algunos datos biográficos sirven para ilustrar su participación política:

David Alfaro Siqueiros nace el 29 de diciembre de 1896 en Santa Rosalía, hoy Ciudad Camargo, Chihuahua.

¹ Alfaro Siqueiros, David. “Entrevista con Siqueiros” en *Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911/1967*. Entrevista con Siqueiros por Raquel Tibol. Cronología por Alberto Híjar. México, D. F. UNAM. Dirección General de Difusión Cultural. Departamento de Artes Plásticas, 1967, ilus., p. 23.

En 1911 toma clases nocturnas en la Academia de Bellas Artes de México (San Carlos).

En 1913 ingresa a la Escuela al aire libre de Santa Anita que surgió como respuesta al academicismo eurocéntrico.

En 1914 se incorpora al Ejército Constitucionalista. La Revolución Mexicana le permite conocer un México diferente: de violencia, de miseria, profundamente humano, un México rural y paisajes de gran belleza.

En 1922 se inicia el muralismo mexicano con los murales pintados en la Escuela Nacional Preparatoria (San Ildefonso) en los que participan, además de Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal.

En 1923 se incorpora al Partido Comunista. Surge el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México del que es secretario general. En 1924 funda, con Xavier Guerrero y Diego Rivera, *El Machete*; periódico del Sindicato, que luego se convierte en periódico del Partido Comunista. Se ve obligado, por problemas políticos, a dejar los murales que realizaba en San Ildefonso.

De 1926 a 1930 se incorpora de lleno a la lucha social y llega a ser Secretario General de la Federación Minera y de la Federación Obrera del Estado de Jalisco; y en 1928, Secretario General de la Confederación Sindical Unitaria de México. Debido a su participación política es encarcelado. En 1932, expatriado, se va a Los Ángeles donde pinta los murales *América tropical* y *Mitín obrero*. En el mural *Mitín obrero* profundiza y lleva a la práctica sus ideas del muralismo exterior y el uso de la perspectiva poliangular y nuevos materiales. Expulsado de Estados Unidos, en 1933, viaja a Argentina.

En 1934 en México es Presidente de la Liga Nacional contra el Fascismo y la Guerra.

En 1935 forma en Nueva York un Taller Experimental donde utilizan nuevos materiales y se vinculan a las luchas obreras. En 1936 se incorpora al Ejército Republicano Español en su lucha contra el fascismo.

En 1940 participa en un atentado fallido contra Trotsky. En 1941, como consecuencia del atentado a Trotsky, emigra a Chile.

En 1944 funda el Centro Realista de Arte Moderno. En 1945 funda el Taller de Ensayo de Pintura y Materiales Plásticos en el Instituto Politécnico Nacional y publica *No hay más ruta que la nuestra*. En 1951 publica *Cómo se pinta un mural* en el que muestra su experiencia colectiva en la escuela de San Miguel de Allende. En 1952 inicia los murales de la Ciudad Universitaria.

En 1959 participa en el Comité por la Libertad de los Presos Políticos y las Garantías Constitucionales. Denuncia la represión al movimiento ferrocarrilero tanto en el mural *La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea* (lo que ocasiona que lo demande la ANDA y no pueda continuar el mural) como en conferencias dadas en Cuba y Venezuela en enero de 1960. Por lo que Siqueiros es encarcelado de 1960 a 1964. Escribe entonces *Mi respuesta*.

En 1967 publica *A un joven pintor mexicano*. De 1965 a 1971 realiza la obra *La marcha de la humanidad en América Latina* (Poliforum Cultural Siqueiros) donde puede llevar a cabo todos sus conceptos estéticos: la integración plástica, el uso de nuevos materiales, la escultopintura, la perspectiva poliangular, el trabajo en equipo, etcétera.

Muere el 6 de enero de 1974.²

² Para complementar véase la cronología de Alberto Híjar en *Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911/1967. Op. cit.* Y el libro catálogo *David Alfaro Siqueiros*. Museo Sala de Arte Público Siqueiros INBA.

I. SOBRE LA TEORÍA

La práctica y la teoría en Siqueiros estuvieron unidas: “En mi caso nunca la teoría precedió a la práctica; es la práctica pictórica la que me da posibilidades teóricas en un proceso ininterrumpido. Se descubre la teoría en lo que se está haciendo y en cierto modo se anticipa con esa teoría lo que viene orgánicamente después.”³

Otro aspecto a considerar es que parte de la obra teórica de Siqueiros es una reflexión acerca de los aportes y de lo que pretende el muralismo mexicano. Esto se debe a una necesidad teórica y práctica —como ya dijimos— planteada por un arte de función social y a una necesidad de defensa a las críticas de pintores y críticos de otras corrientes. Sobre todo en los años sesenta donde exposiciones como la inaugurada en el Museo de Arte Moderno en 1965, que contaba con el apoyo de la OEA y críticos como Gómez Sicre, significaban una política de ataque al arte comprometido socialmente. Como respuesta a esta exposición, en 1966, se inaugura la exposición *Salón Confrontación 66*.⁴

En términos generales el debate era —y es— entre dos planteamientos estéticos diferentes: el artepurismo y el arte comprometido con las luchas sociales. Se trata de dos concepciones del arte.

Siqueiros no pierde oportunidad de expresar su idea de un arte comprometido. Esto se ve desde sus primeros escritos, como en: “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación”, artículo publicado en 1921 en *Revista Americana*, y en “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, de 1923, publicado en *El Machete* en 1924.

³ Tibol, Raquel (Compiladora). *Textos de David Alfaró Siqueiros*. Prólogo de Raquel Tibol. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 226. (Archivo del Fondo, 22-23.)

⁴ Al respecto véase: Tibol, Raquel. *Confrontaciones. Crónica y recuento*. México, D. F. Ediciones Sámara, 1992, 280 p.

Otro aspecto importante de mencionar es que su obra teórica y práctica, muchas veces lleva a polémicas en las que Siqueiros replica a planteamientos estéticos. Las polémicas con Rivera (1935), con Leo Matiz (1947), con Luis Cardoza y Aragón (1948) y con Juan O'Gorman (1952), delimitan posiciones respecto a la cuestión artística y —en especial—, a la integración de las artes.

Pasemos ahora a analizar los conceptos estéticos de Siqueiros.

II. CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA DE SIQUEIROS

1. Arte de función política

Una de las características de Siqueiros es que realiza un arte de función política, un arte utilitario. “Resolvimos —dice refiriéndose al mural de San Miguel Allende— ejecutar una obra en la que vincularíamos la belleza plástica, el ritmo, el movimiento de la geometría, las relaciones de color, los juegos de texturas, las expresiones, los ademanes, psicología pictórica, al servicio de una manifestación utilitaria.”⁵

Para Siqueiros el tema es importante en el arte. Busca una pintura políticamente útil. Se interesa por un arte político, comprometido con las luchas populares y público.

Su idea del artista es opuesta al artista bohemio desligado de las luchas sociales.

Es decir, un artista comprometido con las luchas sociales. Refiriéndose al taller de Nueva York dice: “Nuestro taller realizaba toda la propaganda artística que necesitaban los organismos revolucionarios, y con ello, la clase obrera de los Estados Unidos en general y, de una manera particular, los obreros de Nueva York. Nosotros construíamos hasta los carros alegóricos para las grandes demostraciones de masas, para los Primeros de Mayo, por ejemplo.”⁶

Siqueiros es crítico con respecto al arte europeo de su tiempo. Esto lo expresa, desde 1921 en Barcelona, en la revista *Vida Americana* en su primer manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”.⁷ En ese artículo, considera a las manifestaciones plásticas de España en decadencia. Pero encuentra aspectos importantes —desde el punto de vista formal— en las corrientes europeas (cubismo, futurismo). Sin embargo, Siqueiros trabaja por un arte de función social que, desde luego, no tienen

⁵ Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se pinta un mural*. México, D. F. Ediciones Mexicanas, 1951, ilus., p. 67.

⁶ Alfaro Siqueiros, David. *Historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria? Mi respuesta*. 2a. ed., México, D. F. Ediciones de “Arte Público”, 1985, p. 35.

⁷ Cfr., Alfaro Siqueiros, David. “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en Tibol, Raquel (Comp.). *Textos de David Alfaro Siqueiros. Op. cit.*, p. 19.

las corrientes formalistas europeas. Este concepto de un arte de función social lo planteará en toda su obra teórica y práctica.

En México se dieron algunos acontecimientos en el campo del arte —que influyen en Siqueiros en sus inicios—. Tales eventos en alguna medida implicaban una crítica al eurocentrismo: la exposición de pintores mexicanos en 1910, la lucha del Dr. Atl por murales, la huelga en la escuela de pintura en 1911 y las escuelas de pintura al aire libre.

El antieurocentrismo de Siqueiros surge no sólo de un conocimiento de las “vanguardias” artísticas europeas y de las necesidades plásticas mexicanas sino de su participación en las luchas sociales (en las que la Revolución Mexicana y el Partido Comunista fueron fundamentales). Esto lo lleva a la necesidad de crear un arte público de función social.

Refiriéndose al lenguaje plástico de Siqueiros, Jaime Labastida nos dice:

“Lo que quiero destacar es que el lenguaje plástico de Siqueiros es, por oposición al lenguaje plástico que encontró en los muros de Orozco y de Rivera, un lenguaje plástico moderno, que no tomó de ninguna escuela. Ese lenguaje está en diálogo con las corrientes plásticas más modernas, sin que pueda ser reducida a ninguna de ellas.”⁸

2. Arte público de función social

Siqueiros lucha por un arte público de función social; la manera más adecuada de expresarlo son los murales.

Así en el Manifiesto del *Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* de 1923 —redactado por Siqueiros— proclama el uso del mural: “Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública.”⁹ Concibe la estética como praxis. Una estética unida a las luchas populares

⁸ Labastida, Jaime, “Siqueiros moderno” en Mario de Micheli, *Siqueiros*. Trad. por Ruth Solís Vicarti, México, D. F. Secretaría de Educación Pública. Subsecretaría de Cultura. Dirección General de Publicaciones, 1985, ilus., p. 12.

⁹ Tíbol, Raquel (Comp.). *David Alfaro Siqueiros*. México, D. F. UNAM. Dirección General de Difusión Cultural—Departamento de Artes Plásticas, 1967, ilus., p. 16.

que ve en el mural y en la gráfica multi-reproducibles posibilidades de significación popular.

Es decir, el mural por sus características —ser de gran tamaño, estar en lugar público, ser visto por muchas personas— es concebido como lo adecuado para difundir un arte de función social. Lo mismo ocurre con la gráfica en el sentido de que puede ser muy difundida. Todo esto implica también, afectar la circulación de la obra artística.

En un arte de contenido social el tema es fundamental: "Se destruye al muralismo cuando se le quita su esencia fundamental, que es la de ser un arte público, y en el arte público el mensaje tiene importancia definitiva, porque es el mensaje con su médula filosófica, ideológica y política el que determina la forma."¹⁰

De la pintura de caballete nos dice:

"Pero el público debe entender que en todo ese trabajo siempre tuve presente un arte de gran composición, que todos esos cuadros —se refiere a la exposición que en 1967 efectuó en la UNAM— son estudios parciales, y podrá comprobarlo al constatar que una de las características de mi pintura son las escalas mayores, no habituales, que mereció tantas críticas adversas, 'pintura grandota', le decían, y en verdad es así, inclusive los retratos están planteados siempre en una escala mayor. Yo siempre quise ser muralista, y al pintar una figura o un árbol pensaba que eran partes de un mural que iba a hacer o que quería hacer. Todo cuanto he hecho en pintura de caballete lo he usado en los murales, o bien han sido detalles de murales que repetí por necesidades de tipo económico, para vender una obra."¹¹

Los grabados son importantes para un arte social. Porque pueden tener mucha difusión, son transportables y son adecuados para referirse a las circunstancias políticas y sociales del momento. Por eso, al tener que dejar los murales de la preparatoria, la gráfica en *El Machete* es una alternativa.

El Machete surge el 24 de marzo de 1924 como periódico del *Sindicato de Obreros técnicos, Pintores y Escultores* y posteriormente —en 1925— habría de ser órgano del Partido Comunista.¹²

¹⁰ Alfaro Siqueiros, David. *A un joven pintor mexicano*. México, D. F. Empresas Editoriales, 1967, p. 25.

¹¹ Siqueiros *exposición retrospectiva 1911/1967*. *Op. cit.*, p. 16.

¹² En junio de 1929, durante el gobierno de Portes Gil, las oficinas del Comité Central del PCM son clausuradas y, en agosto, los talleres de *El Machete*, saqueados. Termina por ello la primera etapa de *El Machete* y el PCM inicia un periodo de existencia clandestina. En noviembre de 1929 *El Machete* inicia una nueva etapa. En la primera etapa (24 de marzo de 1924 al 29 de agosto de 1929) los grabados tienen un papel fundamentalmente político (hay grabados de Xavier Guerrero, Orozco, Siqueiros y Rivera). En la segunda etapa (a partir del 7 de noviembre de 1929) hay una información mucho más concreta de las luchas sociales del país, pero los grabados dejan de

La fundación, en 1923, del *Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*, en el que Siqueiros tiene un papel fundamental, puede decirse que es un antecedente en México de lo que será una tradición de organizaciones de artistas comprometidos con los movimientos sociales: LEAR, TGP, FNAP, FMGTC.¹³

3. Arte realista

A Siqueiros le interesa una pintura realista. Antes de continuar nos detendremos a mencionar de manera general algunas definiciones y problemas del realismo para posteriormente ocuparnos de lo que Siqueiros entiende por realismo.

Hay diferentes tipos de realismo:

- Se considera realismo a una corriente dentro del arte surgida en el siglo XIX.
- El realismo naturalista o naturalismo es el que pretende reflejar —o que imita— la naturaleza.
- Se denomina realismo crítico a la corriente —del siglo XIX para algunos autores— que muestra las injusticias sociales.
- El realismo socialista es el surgido en la Unión Soviética, que termina siendo apoyado —en 1934— por el Estado de la época de Stalin, y que implica una posición política que se refleja en el arte.
- Por realismo social se entiende a la corriente o corrientes —en el siglo XX— que denuncian las injusticias sociales; es un arte de protesta contra la explotación. Dentro del realismo social puede considerarse al muralismo mexicano.

usarse. Esto se explica, tal vez, por los problemas que tienen tanto Rivera como Siqueiros con el PC en los años treinta: Rivera, por su apoyo, en ese momento, a Trotsky; y Siqueiros, por su relación con Blanca Luz Brun. Siqueiros es expulsado del PC en marzo de 1930; posteriormente en junio de 1946, se reincorpora. (No obstante, y a pesar de esa expulsión, no dejó de trabajar con la Internacional Comunista).

¹³ En 1934 surge la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), que refleja, en parte, la política del Frente Amplio; publica *Frente a Frente*. En 1937, el TGP (Taller de la Gráfica Popular), que tiene un papel fundamental en la lucha contra el fascismo. En 1952, el FNAP (Frente Nacional de la Artes Plásticas). En 1978 surge el FMGTC (Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura) que se formó a partir de un Encuentro de Grupos Visuales, al que se integraron grupos como: el Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono, el Colectivo, Mira y otros.

Problemas del realismo:

• El realismo puede ser definido como la representación fiel de la realidad en la forma y el contenido de la obra. ¿Es esto posible de manera total? Veamos algunas reflexiones al respecto:

- Lévi-Strauss considera que: "Si el arte fuese una imitación completa del objeto, ya no tendría carácter de signo. Hasta tal punto que, a mi juicio, podemos concebir el arte como un sistema significativo, o un conjunto de sistemas significativos, pero que se queda siempre a medias entre el lenguaje y el objeto".¹⁴

- Para Lefèbvre, además del conocimiento de la realidad tendrían que tomarse en cuenta aspectos como la ideología y la imaginación en el arte:

"En toda obra de arte hay conocimiento, es decir, elementos de conocimiento y de ideología. Y esto porque se une a la vida, a la práctica, a las ideas y a la representación de una época. [...] Con el arte se mezclan el juego, la fantasía, la imaginación que sirve tanto para salir de lo real como para entrar en ello profundamente (Cervantes, Rabelais, Swift)."¹⁵ Y continúa: "La intervención de lo imaginario es uno de los aspectos que distinguen el *realismo* del *naturalismo*. El escritor naturalista tiende a excluir lo imaginario porque para él lo real excluye la imaginación y, dado que la imaginación surge de lo real, de esta manera permanece en la superficie de lo real. Rabelais, Swift, por ejemplo, unieron la más vasta imaginación y el realismo".¹⁶

• Otros aspectos que plantean algunos autores son los siguientes:

- El realismo no es una actitud ni un estilo único.
- El realismo más que una cuestión de la forma es una actitud social.
- El realismo es un método de creación artística.

Pero volvamos a Siqueiros para mencionar qué tipo de realismo desarrolla. La obra de Siqueiros puede ser considerada dentro del realismo social. El suyo es un arte social (su estética se interesa fundamentalmente por los contenidos). Considera al

¹⁴ Lévi-Strauss, Claude. "El arte como sistema de signos" en Adolfo Sánchez Vázquez (compilador). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. Prólogo Adolfo Sánchez Vázquez. 4ª. Reimpresión. Dirección General de Publicaciones-UNAM, 1991, 492 p. (Lecturas Universitarias 14), p. 115.

¹⁵ Lefèbvre, Henri. "Contenido ideológico de la obra de arte" en Adolfo Sánchez Vázquez (compilador). *Antología. Textos de estética y teoría del arte, Op. cit.*, p. 155.

¹⁶ *Ibidem*, p. 159-160.

realismo como lo más adecuado para un arte de función social. Sin embargo, no se trata de un arte naturalista.

Siqueiros nunca abandona el estudio de la forma —los elementos plásticos— como un medio para lograr la "elocuencia" —la carga emotiva— que su obra requería. (Forma y contenido no pueden separarse.)

Para el logro de la forma, Siqueiros se vale de materiales y valores plásticos. Algunos de los aportes de Siqueiros son el uso de nuevos materiales, la perspectiva poliangular y la idea de la integración plástica —que realiza totalmente en el Poliforum—. Siqueiros considera que hay progreso en la forma. (Puede decirse que Siqueiros revitaliza el realismo tanto como Picasso la abstracción.)

Veamos con detalle las ideas de Siqueiros sobre el realismo.

A) ARTE DE FUNCIÓN SOCIAL

Siqueiros considera al *realismo* como parte de un *arte de función social*. El realismo en Siqueiros tiene que ver con un arte comprometido con las luchas sociales. Su concepto de realismo— coherentemente reflejado en su obra— va más allá de la mera representación naturalista. Se trata de lograr lo que Siqueiros llama la *elocuencia*:

“En nuestra pintura no se ha tratado nunca de presentar el objeto en forma fría, mecánica, sino, invariablemente, en actitud de conmoción plástica, de exaltación plástica, precisamente por la finalidad de su elocuencia política. Ninguno de los artistas importantes de nuestro movimiento mexicano puede ser considerado como un copista o imitador 'mecánico' de la objetividad; todos hemos hecho la recreación plástica del objeto, del objeto real y del objeto ideológico, lo esencial plástico de su naturaleza objetiva.”¹⁷

Un arte de compromiso social no puede ser no figurativo:

¹⁷ Alfaro Siqueiros, David. *Historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria? Mi respuesta*. Op. cit., p.72.

“Obviamente el arte no figurativo carecía de eficacia para tal fin. No correspondía al hombre que teníamos adentro y el cual habrá sido la consecuencia de una larga vida política intensamente vívida. A nuestro hombre-ciudadano, sustituto del bohemio — sustituto del esteta del mundo occidental— no le interesaba tal cosa, para su obra definitiva. ¿Un arte no-figurativo excepcionalmente, como gimnasia plástica, como ejercicio unilateral del fenómeno plástico de conjunto? Yo —por ejemplo— lo hago frecuentemente y muchos de los aquí presentes lo saben bien. Lo he estado haciendo hace pocos días. Cada vez que lo deseo hago el esfuerzo y creo que lo consigo, pero no me interesa como razón fundamental de mi obra. Muchas veces, también, pinto sólo trazos inocuos por su contenido, pero todo ello como gimnasia parcial para la producción artística de mayor impulso.”¹⁸

Para Siqueiros, un arte realista no debe desentenderse del estudio de las formas, al contrario, hay que hacerlas progresar para lograr una elocuencia social:

“No es verdad, de ninguna manera, que toda la exaltación de la forma sea formalismo, pues no podríamos entonces comprender a ninguno de los grandes pintores venecianos, como tampoco a Miguel Ángel, el Greco, Goya, Daumier, etc., y en nuestro caso mexicano a José Clemente Orozco. Los formalistas exaltan la forma por la forma misma, en juego puramente plástico, y los verdaderos realistas lo han hecho siempre, y lo seguirán haciendo, con la determinación de una gran elocuencia plástica, de una mayor elocuencia temática, en suma, pues al final de cuentas el lenguaje de los realistas, nuestro lenguaje común, es un lenguaje plástico. De otra manera nuestro contenido político, por bello y justo que sea, no pasará de ser una expresión artística apagada y fatigante para la sensibilidad de cualquier ser humano.”¹⁹

Considera que los formalistas exaltan la forma por la forma misma, mientras que los realistas exaltan la forma para lograr una mayor elocuencia temática.

Es decir, un arte de compromiso social tiene que ser realista —aún en el sentido elemental naturalista—; por esa razón se aleja del arte no figurativo — “abstracto”— de preocupación puramente formal. Los límites entre uno y otro no son claros. Siqueiros lo sabía: nunca abandona las búsquedas formales, sólo que su interés no era la forma por la forma misma, sino el estudio de la forma para lograr la elocuencia necesaria a un arte social.

(El realismo, para Siqueiros, es lo adecuado a un arte social; esto no significa que Siqueiros no hiciera arte abstracto, lo hace pero dentro de sus búsquedas formales para lograr un arte de mayor elocuencia social.)

¹⁸ *Ibidem*, p. 62.

¹⁹ Tibol, Raquel (Comp.). *Textos de David Alfaró Siqueiros. Op. cit.*, p. 181.

Es claro que la polémica entre realismo y formalismo se da en una lucha ideológica entre dos posiciones frente al arte: la del arte comprometido con las luchas sociales y la del arte por el arte. (Siqueiros se defenderá incansable de las críticas de los “formalistas” a la Escuela Mexicana de Pintura. El formalismo implica en el arte el descompromiso con las luchas sociales.)

Para Siqueiros el realismo va más allá del naturalismo —entendido como copia o imitación de la naturaleza—. El realismo no es una fórmula fija. Hay que desarrollar formas “cada vez más realistas” para lograr la mayor elocuencia temática. Es decir, hay progreso en las formas.

Siqueiros insiste en sus escritos en que existe un progreso en la forma, que permite, también, un progreso expresivo, al que Siqueiros llama elocuencia. Lo fundamental es representar al hombre; se trata —diría Siqueiros— de crear un nuevo realismo humanista.

Uno de los grandes aportes teórico prácticos de Siqueiros es el considerar que existe un progreso en la forma que implica una nueva tecnología.

Una tecnología formal y una tecnología “psicológico-política” necesarias para lograr la elocuencia para producir un nuevo humanismo.

Es decir, Siqueiros está contra el arte no comprometido (artepurismo). No le interesa la técnica por la técnica ni la forma por la forma, sino en la medida en que contribuyen a lograr una mayor elocuencia, un realismo humanista.

En esto también es importante el uso de nuevos materiales e instrumentos (cámara fotográfica, piroxilina, pistola de aire...), en la medida en que ayudan a crear un arte realista.

Respecto al progreso en la forma dice Siqueiros:

*“Sí, hay progreso formal en la pintura... pero aquel de que hablan los formalistas. Contrariamente a lo que afirman los estetas, los formalistas, expresa o implícitamente, sí hay subsecuente superación formal en la historia de las artes plásticas. Esa superación formal, que es acumulación progresiva, y aumento en consecuencia, de valores plásticos, perfeccionamiento del lenguaje y de la elocuencia plástica (la profesión y el oficio), arranca históricamente de la invención del esquema de la forma, la invención del esquema del espacio, la invención de la perspectiva (hoy académica), la invención de la matización del color que crea el espacio, la invención del movimiento mediante actitudes anatómicas, aún en el grado de *instantáneas*, la invención de un mayor número y juego de texturas —con la invención de la pintura al óleo—, la invención de la vibración pictórica de la luz... y un cierto énfasis en la vía de los elementos de subjetivización de lo objetivo; elementos subjetivos que evidentemente forman parte del compuesto de los seres y las cosas objetivas. Un*

progreso histórico específico que no se diferencia, en su particularidad, del que siguen de manera inherente las ciencias aplicadas y las ciencias sociales.”²⁰

El concepto de progreso en la forma es fundamental en Siqueiros. En la práctica lleva este progreso con la perspectiva poliangular, el “accidente controlado”, el uso de nuevos materiales, etcétera.

B) LA PERSPECTIVA POLIANGULAR

Otro aporte teórico y práctico de Siqueiros es la *perspectiva poliangular*. La perspectiva clásica —del Renacimiento— no es suficiente para los enormes murales al exterior. Había que buscar un mayor realismo que tomara en cuenta a un espectador que se mueve y ve el mural desde diferentes ángulos. Había que ir más allá de la perspectiva clásica, avanzar en el realismo con la perspectiva poliangular. Fue Siqueiros quien más utilizó, experimentó y reflexionó sobre la perspectiva poliangular, lo que implicó una revolución en formas y materiales.

Es decir, la perspectiva clásica —del Renacimiento— parte del punto de vista de un espectador fijo. La perspectiva poliangular parte del hecho de que un mural —por su tamaño— es visto por el espectador desde muchos ángulos. El problema plástico —que Siqueiros se plantea—, es lograr que el realismo —en el sentido naturalista— llegue al espectador sin importar el ángulo desde el cual mire el mural; lo que consigue con la perspectiva poliangular. (Hay que pensar, por ejemplo, los múltiples ángulos desde donde puede verse un mural exterior como el de la UNAM, o un mural interior —en el cubo de las escaleras— como el del Sindicato de Electricistas.)

Siqueiros profundiza en el estudio de la perspectiva poliangular en los murales que realiza en Los Ángeles. Refiriéndose al mural exterior, *Mitín obrero*, realizado en Los Ángeles en 1932, dice:

²⁰ Alfaro Siqueiros, David *et al.* *Siqueiros. Por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México*. México, D. F. INBA, 1951, reproducciones, p. 15.

“Aquello parecía cada vez más extraño: la composición dentro del rectángulo mural, considerando a éste como una forma geométrica estática, y la perspectiva tradicional y académica, —la rectilínea— era, sin duda alguna, completamente falsas, absolutamente anti-científicas (aunque con esto no se le quisiera quitar el menor mérito histórico a Leonardo Da Vinci). La composición también dentro de los límites del rectángulo mural, y usando para ello la perspectiva curvilínea que presuponia el movimiento del muñeco, de la estatua móvil en un eje fijo (una perspectiva que ya desde entonces empezaba a inquietar el muy perspicaz talento de un mexicano: Luis G. Serrano), *era también falsa por incompleta*. El espectador no era ni una estatua parada, ni una estatua capaz de moverse en un eje fijo. En el segundo caso, el del espectador de movilidad en un eje fijo, sólo curvaba la línea de horizonte y transformaba el espacio cúbico de la perspectiva rectilínea en un espacio esférico. Sin duda alguna, aquello era un progreso, por aproximarse más a la realidad física del mundo, pero significaba, apenas, un débil punto de partida. Se aproximaba más, por otra parte, a la configuración misma de los ojos del hombre.”²¹

La perspectiva poliangular corresponde a todos los puntos fundamentales de observación.

Respecto a la importancia de la perspectiva poliangular Antonio Rodríguez nos dice:

“Sustituyó los antiguos sistemas de composición, basados en el número de oro y en otra fórmulas, por la composición poliangular que, a su vez, se basa en los puntos de observación de un espectador en movimiento.

“Logró, por estos medios, provocar en el espectador la necesidad de participar activamente en la dinamización de las formas dentro del muro.”²²

Y Mario de Micheli explica:

“Esta nueva concepción incluye al espectador dentro de la obra, le confía una parte creadora, porque él mismo, con su movimiento, pone en actividad las imágenes plásticas, que se renuevan y cambian por la variación de su percepción visual. La relación se vuelve así dialécticamente dinámica por las dos partes, ya que se provoca una relación de interdependencia.”²³

²¹ Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se pinta un mural*. *Op. cit.*, p. 105.

²² Rodríguez, Antonio. “Siqueiros teórico e innovador” en Mario de Micheli. *Siqueiros*. *Op. cit.*, p.29.

²³ Micheli, Mario de. *Siqueiros*. *Ibidem*, p. 66.

C) LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA

Un concepto fundamental en Siqueiros es el de *integración plástica*, es decir, la unión de la arquitectura, pintura y escultura. (Como en el Egipto Antiguo, en el México Prehispánico o en la Europa Medieval.)

Así, en una conferencia dada en 1958, refiriéndose a la Escuela Mexicana de Pintura, dice: "...Nuestra vuelta a un arte integral, a un arte que tiene todos los valores de la pintura, a un arte mayor, es un acontecimiento extraordinario en la vida del mundo contemporáneo."²⁴

Aunque tiene que hacer murales en edificios viejos, su idea es el trabajo en equipo de arquitectos, pintores, ingenieros, artesanos: es decir, el trabajo de todos en una obra para lograr la integración plástica. Esto lo consigue totalmente en el mural del Poliforum *La marcha de la humanidad en América Latina*.

Siqueiros considera que hay cuatro etapas dentro del muralismo. Esta división en etapas se relaciona con la idea de lograr la integración plástica:

"Si en la primera etapa de nuestro muralismo pasamos de la composición de caballete —una composición relativa y en cierto modo primaria— a la composición mural en rectángulos que yo llamo estáticos, y en la segunda atacamos soluciones en superficies interiores y hasta exteriores en algunos casos, en la tercera y cuarta etapas hemos podido afrontar el principio que algunos llamarán integración plástica, o sea la conjugación de arquitectura, pintura y escultura como fenómeno inmutable, esto es, un paso hacia lo que yo he llamado en otras ocasiones arte público integral, un concepto del nuevo realismo, suprerrealismo o realismo integral."²⁵

(Muchos de los principios de la integración plástica, fueron aplicados, entre otros, en el mural *Ejercicio plástico* —mural cuya finalidad era precisamente ser un ejercicio plástico—. Fue realizado en 1933 en la Quinta "Los Granados", Don Torcuato, en Buenos Aires. Es en el mural del Poliforum *La marcha de la humanidad en América Latina* (1965-1971) —dentro de la cuarta etapa— donde Siqueiros tiene posibilidad de realizar totalmente la integración plástica.)

²⁴ Tibol, Raquel (Comp.). *Documentación sobre el arte mexicano*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1974. (Archivo del Fondo 11) p. 112.

²⁵ Alfaro Siqueiros, David. *Esculto pintura, cuarta etapa del muralismo mexicano*, México, D. F., Galería de arte Mísrachi. 1968. ilus. p. 6

D) SOBRE EL ESTILO

El concepto de *estilo* de Siqueiros es importante. No lo ve como algo pensado *a priori*, sino como resultado del proceso creativo.

“Y es que en realidad —dice Siqueiros— dentro del mundo contemporáneo se ha llegado a suponer que el estilo es causa y efecto en vez de considerar que el estilo es la culminación de una función práctico-estética. En la pintura mural el estilo es la consecuencia de hechos determinantes de orden arquitectónico, espacial y social también si se toma en cuenta la función del lugar que se va a decorar. Empezar por el estilo es destrozarlo todo por anticipado.”²⁶

Siqueiros considera el estilo como resultado del proceso creativo. Esto tiene que ver con la idea de un arte social en donde lograr la elocuencia del tema es fundamental.

“Nuestro estilo realista, sería determinado en el proceso mismo de nuestro trabajo, mediante nuestra propia percepción y consideración nacional del problema, apoyándonos en las reacciones del público. El arte —dijimos— lo generan el creador y su audiencia simultáneamente, y agregamos: A tal audiencia, tal arte.”²⁷

(Las preocupaciones de Siqueiros estaban muy alejadas de quienes su principal preocupación es “crear un estilo”, en donde los signos se repiten para que ese estilo se reconozca. Es decir, Siqueiros estaba alejado de conceptos de estilo que sólo se preocupan por la forma.)

E) EL TRABAJO EN EQUIPO

Siqueiros le da importancia al *trabajo en equipo*. Esto implica la crítica al pintor individualista. Un arte comprometido socialmente requiere de un nuevo tipo de “artista”: un trabajador del arte.

²⁶ Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se pinta un mural*. *Op. cit.*, pp. 46-47.

²⁷ *Ibidem*, p. 67.

El trabajo en equipo es una necesidad de un trabajo muralista y de compromiso social. Considera que hay que partir del tema y que es necesaria una dirección central.

La idea de un trabajo en equipo donde se discuta desde el tema hasta problemas formales (es decir, no un pintor con ayudantes, sino verdadera participación de todos) pudo llevarla a la práctica de manera total en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, en el mural (incompleto) de San Miguel de Allende y en los murales del Poliforum.

José Renau, quien trabajó con Siqueiros en el mural del Sindicato de Electricistas *Retrato de la burguesía*, nos dice del trabajo en equipo:

“La praxis la había llevado sobre la teoría y la espontaneidad sobre la organización del trabajo. Pero sólo en apariencia. Pues resultó que el tiempo invertido en los trabajos preparatorios no había transcurrido en vano y, sin darnos cuenta cabal de ello, todos nos hallábamos de pronto ‘metidos en la piel’ de la temática de la obra. Nuestro ‘empirismo’ colectivo funcionaba ya con una carga suficiente de conocimiento de causa... Fue la primera gran lección que recibí en mi vida sobre la superioridad del trabajo en equipo— cuando éste es *realmente colectivo*— sobre el individual: el resultado no equivalía a la suma de las aptitudes y niveles de los distintos miembros del equipo, sino que arrojaba un *haber* mucho más alto.”²⁸

Siqueiros consideraba el trabajo en equipo fundamental, no sólo porque en el caso del muralismo, es el más adecuado para trabajar los murales; sino, sobre todo, porque es necesario para un arte comprometido con las luchas sociales.

Y es esta necesidad, de crear un arte vinculado a las luchas sociales, lo que lo lleva a impulsar o participar en organizaciones de artistas. Tal es el caso de su participación en las siguientes organizaciones: la fundación del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (1923), funda la *Liga de Escritores y Artistas de Uruguay* (1933), funda *El Taller Experimental* en Nueva York (1935), funda el *Centro de Arte Realista* (1944), participa en el *Frente Nacional de las Artes Plásticas* (1952).

²⁸ Renau, José. “Mi experiencia con Siqueiros” en *Revista de Bellas Artes*. Nueva Época, núm. 25, enero-febrero 1976, p. 16.

4. Técnicas y materiales

El de Siqueiros es una arte que emplea nuevas técnicas y materiales, esto constituye uno de los principales aportes de Siqueiros a la pintura mundial.

Su interés por el uso de nuevos materiales es para lograr una mayor elocuencia necesaria para un arte de contenido social, de realismo humanista. (Es decir, no le interesa el material por el material mismo.)

Siqueiros encuentra que hay una relación entre materiales y creación artística. Considera que el arte actual requiere de herramientas actuales. Refiriéndose al mural de San Miguel Allende dice: "Ya no me cabrá la menor duda: el uso de las herramientas de nuestro tiempo era el correspondiente a la creación artística de nuestro tiempo. Y así empezamos a usar la pistola de aire en la práctica mural referida."²⁹

El uso de nuevas técnicas y materiales tiene que ver también con el concepto de Siqueiros de que en el arte hay progreso en las formas. (Un arte nuevo requiere de formas nuevas.)

Los aportes y prácticas de Siqueiros en el uso de nuevas técnicas y materiales pictóricos son los siguientes:

- "El empleo del *fresco moderno*, es decir, de la mezcla de cemento y arena en lugar de la mezcla de cal y arena que constituye el *fresco tradicional*, el fresco empleado por los egipcios, por los artistas de la Edad Media y por los renacentistas italianos."
- "El empleo de la pistola de aire para el fresco a base de cemento."
- "El empleo de una composición dinámica en lugar de la composición estática académica tradicional."
- "El empleo de la fotografía para captar y mejorar el proceso constructivo de la obra mural."

²⁹ Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se pinta un mural. Op. cit.*, p. 80.

- “El empleo del proyector eléctrico para las intencionadas deformaciones en el trazo de la pintura mural.”
- “El empleo de la cámara fotográfica para fijar el documento humano.”
- “La comprensión posterior de los útiles, como los materiales, en las artes plásticas, tienen un valor formal determinante.”
- “El uso de la cámara fotográfica para el análisis de los volúmenes, del espacio y del movimiento de los volúmenes en el espacio.”
- “El empleo del silicón como medio de enorme porvenir para la pintura mural y, especialmente, para la pintura mural en exteriores.”
- “El empleo de materiales producidos con *Piroxilina* considerando que la extrema plasticidad pictórica de ésta le da valor de un óleo superlativo.”
- “El empleo, y esto ya en el terreno pictórico formal, de superposiciones de formas compuestas poliangularmente, con un sentido cinematográfico, si cabe el término, para llegar a encontrar un lenguaje dinámico moderno.”
- “El empleo del espacio arquitectural, para la pintura mural, desde luego, en lugar de la concepción de este género pictórico como simple problema de paños autónomos, ligados entre sí sólo por lazos decorativos de relaciones de proporciones y tonalidades.”
- “El empleo de superficies activas, cóncavas, convexas, compuestas de convexidad o concavidad, tanto como superficies planas, quebradas, etc.”

- “La sugestión para la creación en México de un Subinstituto de Investigaciones Químicas de los Materiales Plásticos.”³⁰

Es de destacar la importancia del uso de la piroxilina, ese “óleo superlativo”, que permite grandes posibilidades plásticas: texturas, superficies lisas, veladuras y “accidente controlado”.

Refiriéndose al uso de la piroxilina Antonio Rodríguez nos dice:

“Al cambiar definitivamente el óleo por las resinas sintéticas —la piroxilina— y los pinceles de pelo por el aerógrafo, obtuvo Siqueiros el ‘accidente controlado’ cuya indiscutible paternidad nadie puede negarle.

“Por medio de ambos consiguió el pintor de las texturas, las calidades y los efectos que convirtieron la copia de una fotografía —*La niña madre*— en un cuadro de extraordinaria riqueza pictórica, totalmente ajeno al modelo fotográfico.

“El mismo Siqueiros se sorprendió al ver los resultados que en cuadros como *El nacimiento del fascismo*, *Explosión en la ciudad*, y en otros, obtuvo durante su experiencia en Nueva York, en los años de 1935 y 1936.”³¹

El experimentar con nuevas técnicas y materiales fue un trabajo constante que Siqueiros realizó a lo largo de su obra pictórica, sobre todo a partir de los murales pintados en Los Ángeles en 1932.

En la experimentación de nuevos materiales tuvieron un papel destacado los trabajos realizados en el Taller Experimental en Nueva York y en La Tallera en Cuernavaca (creada como una necesidad para realizar el mural del Poliforum *La marcha de la humanidad en América Latina*).

Por iniciativa de Siqueiros se crea, en el Instituto Politécnico Nacional, el *Taller de Ensayo de Pintura y Materiales Plásticos* (1945).

Sin duda es en el mural del Poliforum *La marcha de la humanidad en América Latina* donde Siqueiros puede realizar plenamente sus ideas estéticas (particularmente la integración plástica y la esculto pintura). También es la obra que más problemas técnicos le plantea.

³⁰ Alfaro Siqueiros, David et al. *Siqueiros. Por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México. Op. cit.*, p.13.

³¹ Rodríguez, Antonio. “Siqueiros teórico e innovador” en Mario de Micheli. *Siqueiros. Op. cit.*, p. 22.

Para Siqueiros, la obra del Poliforum se encuentra dentro de lo que llamó la cuarta etapa del muralismo mexicano. El Poliforum es totalmente una obra de integración plástica (unión de la arquitectura, pintura y escultura). Es una obra de escultopintura en la que la perspectiva poliangular alcanza niveles únicos en la historia del arte. Lo que permite transmitir la *elocuencia* necesaria a un arte de contenido social. Todo esto hace de *La marcha de la humanidad en América Latina* una obra extraordinaria.

Algunas características técnicas del mural *La marcha de la humanidad en América Latina* son las siguientes: esculturas policromadas, esculturas de acero empotradas a los tableros de asbesto-cemento, se realiza una maqueta, se plantea el problema de la fijación de los pigmentos en los metales y se requiere de un gran equipo de trabajo (pintores, escultores, herreros, fotógrafos, químicos, arquitectos, ingenieros y obreros).

Es decir, Siqueiros siempre se interesó por el uso de nuevas técnicas y materiales, esto es algo que caracteriza su obra y uno de sus aportes teóricos y plásticos fundamentales.

CAPÍTULO 2

LOS MURALES DE SIQUEIROS

EN LA CIUDAD DE MÉXICO

I. LOS MURALES DE LA PREPARATORIA

(COLEGIO DE SAN ILDEFONSO)

Con los murales de la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso) —San Ildefonso 43—, se inicia el muralismo mexicano. En 1922, además de Siqueiros, se encontraban pintando en San Ildefonso Orozco, Rivera, Leal, Charlot y otros.

Siqueiros, interesado desde ese momento en integrar la pintura y la arquitectura, pinta en los muros del cubo de las escaleras del patio chico. Esto lo hace trabajar en la zona más alejada del resto de los pintores. Ahí pintará *Los elementos* y *El entierro del obrero sacrificado*.

En 1924, se ve obligado a dejar los murales debido a que sus luchas políticas lo enfrentan a la SEP. Se dirige a Guadalajara donde colabora con Amado de la Cueva en la pintura mural y puertas del aula mayor de la Universidad.

Pasemos ahora a la descripción de los murales de San Ildefonso:

1. Los elementos

Este mural es realizado en 1922 con la técnica de la encaústica.

El tema son los elementos: aire, agua, fuego y tierra.

Subiendo las escaleras, en el mural del techo, pinta a una mujer con alas que simboliza a los elementos (¿aire y tierra?). Tiene una pierna flexionada y los brazos cruzados en escorzo. Se trata de una figura escultórica (predomina el volumen), rígida y expresiva (no por ser rígida deja de ser expresiva). Su vestimenta es gris azulado igual que el rebozo que cubre su cabeza. Las alas son grises, y dejan ver unas plumas en un ocre muy tenue.

El fondo del mural tiene formas geométricas rítmicas en gris que están adecuadas perfectamente al gris de la piedra del edificio.

La composición es simétrica. A los lados de la mujer, siguiendo un orden vertical, se presentan los elementos simbólicamente:

El aire: representado como una nube estilizada en forma parecida a la de una letra ese.

El fuego: representado como una llama estilizada; la razón de esta estilización es plástica, pues se consigue un ritmo de las formas del aire y del fuego.

El agua: representada por un caracol que en forma y color hace ritmo con el aire (el caracol en el arte prehispánico se relaciona con el agua).

La parte inferior del mural son tres elementos de formas cónicas en café-rojizo que simbolizan la tierra.

En los muros laterales de las escaleras representa en un mural a un hombre, y en el otro a una mujer.

En estos muros integró absolutamente la pintura a la arquitectura, aunque en sentido pictórico. De manera que los arcos que se siguen de la pilastra central de la escalera fueron continuados, mediante la pintura de Siqueiros, para terminar en una pilastra pintada (una a cada lado de las escaleras).

La idea de Siqueiros no era simplemente, pintar una pilastra que se confundiera con una pilastra real, es decir, arquitectónica, sino que es parte de la

unidad de forma y contenido de la pintura concebida también como integrada a la arquitectura.

Otro ejemplo de lo anterior: en el muro central de la escalera hay dos ventanas de forma octagonal (rodeadas por un bello marco de piedra labrada que sobresale del muro). Pues bien, estas ventanas fueron continuadas por Siqueiros; en cada muro lateral pintó dos ventanas, sólo que en forma rectangular, las cuales permiten ver un paisaje (tierra y cielo en dos bloques de color café y azul, paisaje que no distrae). En medio de las ventanas pintó una especie de columna salomónica en color rojo que recuerda las formas de la flama (con lo que continúa el ritmo en la forma y color con el mural del techo). Todo esto sigue representando en pintura la arquitectura del edificio, los bloques de piedra, el color de la piedra, etcétera.

Seguir en pintura las formas arquitectónicas sirve también para no distraer del tema fundamental de la pintura. Algo parecido habrá después con las puertas del mural que pinta en el Hospital la Raza; es decir, no se trata de un interés por la forma en sí misma, como algo decorativo, sino que logra un equilibrio en el que la pintura no violenta a la arquitectura.

Por último, en el mural del segundo techo se encuentra a una mujer que parece recostada y simboliza a los elementos (¿la tierra o el agua?). Aquí utiliza una pincelada impresionista (que recuerda la pintura *Campesinos* de 1913) para lograr el vestido café y el fondo en el que está un río o tierra gris.

A los lados de la mujer, sobre fondo ocre, presenta símbolos de los elementos significados igual que en el mural del primer techo y colocados en la misma forma vertical: el aire, el fuego, el aire, el fuego y el aire. Con lo que se continúa la unidad del ritmo en la composición de todos los murales.

En *Los elementos* Siqueiros logra unificar la pintura a la arquitectura de una manera simple en apariencia, porque, si se analiza, tal unidad es producto de una racionalización que, por supuesto, no evita, sino que ayuda a expresar sentimientos.

Es una unidad temática y formal donde los personajes se relacionan y simbolizan a los elementos.

2. El entierro del obrero sacrificado

Este mural fue pintado en 1923 con la técnica del fresco.

Se encuentra en los muros laterales y central del último descanso de la escalera. El mural está inconcluso.

El tema es el entierro de un obrero muerto en la lucha contra la explotación.

Se representa la escena del entierro. No es una narración. Es el entierro de un obrero concreto, pero también es un símbolo-homenaje a los obreros revolucionarios muertos en la lucha. Es decir, es un símbolo concreto y universal.

Se trata de una obra comprometida con las luchas obreras. Arte que surge de la realidad, que la representa, y que trata de ser liberador. Esto implica también la idea de un pintor vinculado a su pueblo, a diferencia del pintor bohemio tan criticado por Siqueiros.

En el primer muro (lateral izquierdo), se ven dos mujeres de vestidos rojos, figuras muy estáticas; una de ellas señala al horizonte en un querer decir hacia adelante.

En el muro central, sobre un fondo ocre, manejando la pincelada impresionista, se presentan un simbólico martillo y una hoz.

En la parte superior, un hombre tirado de espaldas de manera dolorosa, luego una especie de angelito y un hombre "santo" de ropa azul, recostado con todo y aureola, que recuerda a las figuras bizantinas.

En la parte inferior se encuentra un rey con ropa azul y corona, y un obrero con las manos juntas en actitud de liberarse.

En el muro lateral derecho vemos la parte fundamental del mural: un grupo de obreros (de gran expresividad) cargan el ataúd del obrero muerto en lucha. Destaca el ataúd, que es la parte central del mural, logrado con una perspectiva extraordinaria que nos hace ver el ataúd como saliéndose del mural, casi casi para que nos dispongamos a ayudar a cargarlo.

La perspectiva y el color azul del ataúd hacen que la atención del espectador se centre inmediatamente en esa zona.

Aquí, el tema del mural con su consiguiente forma, necesariamente “violenta” la arquitectura (no como en el mural de *Los elementos*), con lo que logra una gran elocuencia.

Por último, el techo del mural representa motivos geométricos que armonizan con la arquitectura del edificio y los elementos plásticos de todo el mural.

Destaca en este mural el uso del color. El juego de ocre y cafés matizados que contrastan con el azul del ataúd.

La forma de relacionar y sentir los colores recuerda los colores mexicanos vistos en iglesias.

Conclusiones sobre los murales de la Preparatoria:

Desde estos primeros murales, Siqueiros se interesa en la integración plástica (aun con la limitación que tiene de una arquitectura preestablecida a la que tiene que atenerse). Esta preocupación no se encuentra en los otros pintores que en ese momento pintaban en el patio grande de la Preparatoria.

La integración plástica en San Ildefonso, como se ve en *Los elementos*, es una integración pictórica de la pintura de la arquitectura en función de la pintura — como lo hace en *Cuauhtémoc contra el mito*, *Muerte al invasor* o en *Del porfirismo a la Revolución*— .

En estos murales usa elementos geométricos.

Ya tiende al ritmo en forma y color, y a una simetría muy racionalizada.

Tiende al escorzo que será una característica de sus murales. Sus figuras son más bien estáticas.

Hay un cambio de “estilo”, por así decirlo, entre las figuras estáticas de la Preparatoria y el dinamismo de las figuras del Poliforum (su primer mural y su último mural).

Se interesa desde este momento por los materiales.

Usa elementos bien racionalizados para que no distraigan lo fundamental del mural.

Una constante en toda su obra es que no hay elementos de más, todo es en función del tema.

En San Ildefonso emplea una especie de pincelada impresionista que después elimina. No encontramos en este mural el uso de las texturas —que posteriormente, los nuevos materiales le permiten utilizarlas en otros murales—; aunque ni el tema ni la idea de integrar la pintura de manera plástica a la arquitectura las hacían necesarias.

En estos murales se ve cierta preocupación por elementos mexicanos tanto simbólicos como de color. Con el tiempo esta actitud cambia (pues está en contra del “folklorismo”) y adquiere otras características que tienen que ver con un nacionalismo más profundo, ligado a la historia y luchas populares.

Los murales de Siqueiros y de Orozco fueron los políticamente más comprometidos de los que se pintaron en San Ildefonso.

II. RETRATO DE LA BURGUESÍA

Pintado de junio de 1939 a octubre de 1940. Técnica: piroxilina sobre aplanado de cemento. Se encuentra en el Sindicato Mexicano de Electricistas (Antonio Caso 45).

Este mural fue realizado por Siqueiros al llegar a México después de haber estado en Nueva York y, posteriormente, de haber luchado contra el fascismo en la Guerra Civil española.

Forma un equipo de trabajo con la idea de una verdadera participación colectiva pero bajo una dirección que unificara la obra. Es decir, un equipo en el que fuera efectiva la participación de todos, desde el proyecto hasta la ejecución del mural; no un grupo de ayudantes de un pintor.

El equipo estuvo formado por José Renau, Antonio Pujol y Luis Arenal. (Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto se salen del equipo.) Sobre la historia del trabajo del mural, José Renau escribe un artículo fundamental: "Mi experiencia con Siqueiros". *Revista de Bellas Artes*. Enero-febrero 1976.

Además de la forma de trabajo colectivo es de destacar el uso de la fotografía como documento histórico para incorporarlo al mural. (En esto fue importante la colaboración de Renau, a quien Siqueiros conoce en España —Renau era Director General de Bellas Artes de la República Española—. Hay que recordar que en la obra de Renau se encuentran extraordinarios fotomontajes.)

El mural está en el cubo de la escalera del SME; para realizarlo integró el techo y las ventanas del muro izquierdo. Abarca tres muros (uno central y dos laterales a las escaleras) y el techo.

El tema es la explotación capitalista —representada por el nazismo y el imperialismo norteamericano— y la derrota del capitalismo por los trabajadores para construir —esperaba Siqueiros— un mundo sin explotados, mundo de comunidades que trabajan en paz y en libertad.

El mural es "narrativo": se puede "leer" al ir subiendo la escalera, es decir, de izquierda a derecha, pero también se puede "leer" desde cualquier punto. Esto se debe a que el mural no es cronológico, por lo que el sentido del tiempo es otro (más bien no existe propiamente en el sentido plástico, aunque el mural se refiere al

tiempo histórico concreto). El mural está hecho por escenas, cada una de las cuales es un símbolo que en sí mismo tiene significado. Cada símbolo es comprensible por sí mismo aunque adquiere mayor sentido en el conjunto. (Esto se explica, más adelante, en los puntos del uno al diez).

Otra característica fundamental de este mural es cómo está dividido en dos partes: la parte superior que representa al mundo real visible, por así decirlo; y la parte inferior, que es una especie de inframundo del siglo XX, que simboliza a la estructura del capitalismo (explicable, de manera general, por el trabajo del obrero que produce plusvalía). Este “inframundo” lo significa con una monstruosa maquinaria que sostiene una economía a costa de la sangre de millones de explotados. Los dos mundos están separados, pero podemos verlos por una especie de corte longitudinal —como si representara una estratigrafía.

1) El mural de la derecha nos muestra un político con cara de pájaro (la de un dictador demagogo, Mussolini —según Renau—) que es movido por la maquinaria que viene del “inframundo”. Simboliza el nazismo y el fascismo. Tiene tres brazos, en una mano sostiene una flor y en otra una antorcha. A su espalda multitudes lo siguen. Frente a él desfilan terribles ejércitos.

2) A lo lejos, arde un edificio de arquitectura clásica que en el frontón dice: “Liberté, Egalité, Fraternité”; con lo que simbólicamente queda representada la destrucción de la ideología liberal ante la brutalidad de los ejércitos.

3) En el mural central vemos la escena de unos hombres con máscaras antigas. En una bayoneta llevan atravesado un gorro frigio. Esta escena simboliza el fin de los ideales de la revolución francesa por los ejércitos; es decir, el capitalismo se muestra en espantosa desnudez.

4) Al centro del mural, que también es el centro de la atención, se ve una enorme águila metálica que en el pico lleva un hombre negro colgado. Esta escena simboliza el imperialismo que ataca a la humanidad. Además de mostrar uno de sus aspectos: el racismo. Al fondo, un enorme ejército en marcha.

5) Bajo el águila metálica una máquina produce monedas y monedas que, producidas con la sangre del trabajador, dejan ver algunos rastros rojizos. Esto simboliza el enriquecimiento a costa de la explotación. (Originalmente, en lugar de monedas, habían pintado cadáveres.) (En su artículo “Mi experiencia con Siqueiros”

Renau habla de cómo surge esta idea de “Acero contra carne humana”, que es una tremenda contraposición para lograr la expresividad que el tema requiere.)

6) Del centro de la máquina cae a chorros una cascada de sangre —con coágulos para lo cual se vale de texturas—, que va desde la parte inferior; a esa especie de inframundo que recorre la parte inferior del mural y que simboliza la economía capitalista.

El lado derecho del mural central representa soldados con máscaras. Esto le da un equilibrio a la composición.

7) En el mural derecho vemos una figura enorme en escorzo de gran expresividad gestual que ha tomado el fusil dispuesta a la lucha. Esta figura simboliza a los pueblos en lucha contra la explotación.

8) En la parte inferior, vemos un edificio ardiendo y soldados muertos. La lucha contra el imperialismo avanza.

9) El mural (los tres muros) se integra al techo en donde se nos presenta un porvenir de progreso con fábricas y torres de luz, cuya torre central termina con una ondulante bandera roja con las siglas del SME. Esto simboliza el triunfo de la lucha revolucionaria y el logro de un futuro mejor. Tal como lo concebía Siqueiros.

10) Y tras la bandera, un sol resplandeciente y varios soles que brotan del cielo azul. Con lo que simboliza la libertad.

En este mural emplean escenas simbólicas.

La composición es dinámica. Usa la perspectiva poliangular.

Hay una composición simétrica muy racional. Usa diagonales que dan ritmo a la composición.

El manejo del espacio tiene que ver con el tema y con el uso de la perspectiva poliangular.

Existe ritmo en el color y en la forma. Dominan el gris, el rojo y el amarillo.

En el mural izquierdo el centro de atención (el político con cara de pájaro) está situado en un extremo. En el mural central el centro de atención (el águila metálica) está situado en el centro. En el mural derecho el centro de atención (el revolucionario) está situado en un extremo.

Hay una especie de correspondencia entre lo positivo y negativo de la humanidad en los murales laterales. Es decir, el político nazi tiene en el mural del

frente al revolucionario. Y el edificio ardiendo por los ejércitos capitalistas tiene en el mural del frente a la violencia revolucionaria. Hay que recordar que este mural fue hecho en plena guerra mundial. (Puede decirse que es un mural de denuncia, de fácil lectura y didáctico.)

Utiliza la fotografía documental —como en los ejércitos y en el hombre con un fusil.

Logra una gran elocuencia, que es la adecuada al tema, usando recursos plásticos de forma y color para lograr la expresión (no se trata de la expresión por la expresión misma).

La simetría, el ritmo y la expresión es una característica en la obra de Siqueiros.

El compromiso con las luchas sociales y la esperanza en un futuro mejor es otra característica de la obra de Siqueiros.

(En 1984 el mural fue restaurado.)

III. CUAUHTÉMOC CONTRA EL MITO

Este mural fue pintado en 1944. La técnica: piroxilina sobre celotex y triplay sobre tela; 60 m2. Se encontraba originalmente en el Centro de Arte Realista (Sonora 9). En 1964 es trasladado, restaurado y ubicado en el Tecpan —atrás del edificio Tecpan— en Tlatelolco.

El mural de Siqueiros lo realiza en la casa de su suegra en lo que sería el Centro de Arte Realista. Al cambiar de dueño la casa, el mural continúa en muy mal estado, hasta que, en 1964, es trasladado a Tlatelolco. Hay que señalar que el traslado y la restauración del mural fueron buenas y que el mural fue adaptado perfectamente en el nuevo sitio.

El mural es realizado al regresar de Chile y de Cuba donde pintó unos murales.

Fue pintado originalmente en el Centro de Arte Realista Moderno, cuyos principios se presentan junto con el mural. El centro pretendía el desarrollo de la pintura realista mexicana, del arte comprometido.

Cuenta con dos esculturas hechas por Luis Arenal y pintadas por Siqueiros. El uso de las esculturas, que están separadas del mural es una novedad. Forman una especie de instalación (especie porque el concepto es otro). Se logra una integración plástica de pintura, escultura y arquitectura. Todo en una búsqueda de mayor elocuencia.

Un aspecto técnico importante es el uso de una superficie cóncava. (Volver cóncava la unión de muros y techo es algo que había hecho en Chile en *Muerte al invasor* y en Cuba en *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*.)

El mural abarca un muro central que forma un gran rectángulo y una pequeña parte del techo y de los dos muros laterales.

El mural representa una escena simbólica: la lucha de los pueblos oprimidos y la derrota al opresor —es un momento de combate contra el nazismo y el fascismo—. Para ello recurre a la historia.

La escena es un símbolo en sí misma. Pero este símbolo al mismo tiempo se forma por varios símbolos: Cuauhtémoc, el hombre-caballo, Quetzalcóatl, las pirámides.

La lucha de los pueblos oprimidos está simbolizada por Cuauhtémoc, el héroe más representativo —y fácil de identificar— de la resistencia mexicana contra la conquista española.

Del lado derecho, sobre una pirámide, se ve a Cuauhtémoc atacando con una lanza con punta de obsidiana a un caballo y su jinete; símbolo de la conquista española.

El hombre-caballo (no un centauro en el sentido occidental) es un símbolo entendible como parte de la arraigada idea (históricamente imprecisa) de que el indígena vio como una unidad al jinete y al caballo. Se trata de un símbolo fácil de identificar.

El hombre-caballo se encuentra en la parte izquierda del mural. Hay un escorzo de las patas del caballo. Las patas delanteras se ven en dos momentos; es decir, uno al frente y otro flexionadas, con lo que logra el movimiento.

Bajo el caballo yace la cabeza del jinete. Se trata de una escultura policromada colocada en el piso; con la que se logra un mayor naturalismo. Para Siqueiros es fundamental el uso del color en la escultura.

El hombre-caballo en las manos lleva una cruz que termina en espada (un símbolo de la conquista por lo militar y lo ideológico). El otro brazo —el que viene hacia nosotros— es un escorzo que muestra un fuerte brazo con la mano empuñada.

Cuauhtémoc presenta un escorzo de las piernas semiflexionadas.

Bajo Cuauhtémoc, como surgiendo de la pirámide, se encuentra Quetzalcóatl. Se trata de una escultura policromada para lo cual, Luis Arenal y Siqueiros, recurren al modelo de las esculturas en relieve del Templo de Quetzalcóatl de Teotihuacán donde se encuentran esculturas de Quetzalcóatl y de Tláloc.

Para esta escultura y las pirámides Siqueiros busca en la historia formas para la creación de signos adecuados al tema. (Esto se entiende en la unidad de forma y contenido.) Estas formas adquieren otro significado en el conjunto de la obra. El recurrir al arte prehispánico en este caso no tiene que ver con el "folclorismo", sino

con recursos significantes en relación al tema. (Tampoco tiene que ver con buscar la forma por la forma misma.)

Es interesante notar el rostro poco expresivo de la figura de Cuauhtémoc. Probablemente con la finalidad de no recurrir al expresionismo (más bien a lo expresivo) cuando el tema no lo pide. Quiero decir que un rostro muy expresivo centraría el interés del espectador en la interioridad o personalidad de Cuauhtémoc, cuando de lo que se trata, de acuerdo con el tema, es de representar a Cuauhtémoc como símbolo de la lucha de un pueblo contra la opresión más que como personaje histórico.

Tras Cuauhtémoc, también en esa pirámide roja de tres niveles, se encuentra probablemente un sacerdote indígena que mira al cielo clamando a los dioses con los brazos a los lados y las palmas al cielo. (¿Quiere presentar las diferentes actitudes que ante la conquista tienen Moctezuma y Cuauhtémoc?)

Al fondo se ve una pirámide y un horizonte gris que, en la composición, separa claramente el lado derecho (con Cuauhtémoc) del izquierdo (con el hombre-caballo). El cielo, la parte del mural que se integra al techo, es negro.

La perspectiva poliangular es extraordinaria; lo mismo que la integración cóncava de todo el mural. Es decir, elimina las aristas de los muros —donde se unen los muros entre sí y los muros con el techo—, los vuelve cóncavos para que no se pierda la continuidad armónica del mural. Se trata, en este caso, de una integración plástica —de pintura y arquitectura— en donde los muros —la arquitectura— se modifican en función de la pintura.

Del lado derecho de la pirámide se continúa de manera natural, es decir, sin que notemos ópticamente el inicio del muro lateral debido a la concavidad entre los muros. Del lado izquierdo se continúa en el otro muro lateral la figura del hombre-caballo.

Hay simetría en la composición. Predominan rojos, ocres y grises. Hay ritmo en el color y la forma —lo que es habitual en Siqueiros.

El uso de la escultura policromada es muy importante en este mural; es antecedente del mural *El Pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo* de la Rectoría de la UNAM.

El uso de esculturas separadas del mural —independientes— es una de sus características.

En este mural el tema universal, la lucha de un pueblo contra la opresión, está ubicado en lo concreto histórico: la representación de Cuauhtémoc, las pirámides, Quetzalcóatl. Pero lo concreto histórico también es simbólico, universal y propagandístico, pues tiene una función revolucionaria en el presente.

Por eso requiere de una eficacia simbólica, es decir, de símbolos fáciles de entender.

La figura de Cuauhtémoc, de gran arraigo popular como símbolo de lucha, será empleado por Siqueiros posteriormente en la pintura *Homenaje a Cuauhtémoc* (1950, Museo de Arte Moderno) y en el mural *Cuauhtémoc redivivo* (1950, Palacio de Bellas Artes).

Lo anterior lleva a reflexionar acerca de la importancia de los símbolos en la pintura con función social, en lo cual la obra de Siqueiros es rica. Es decir, para lograr una eficacia simbólica los signos pueden ser creados o tomados de la formación social con lo que se logra una gran elocuencia. Es precisamente el arraigo social lo que explica la elocuencia simbólica que personajes como Cuauhtémoc o Zapata pueden adquirir en la pintura.

Hay una relación recíproca y complementaria entre estos símbolos populares y su empleo en el arte; pues al emplearlos en el arte adquieren una función social que tiene que ver también con la circulación del arte. El arte continúa estos símbolos y puede contribuir a hacerlos más profundos en significados sobre todo en procesos adecuados de circulación (en donde los murales y la gráfica son importantes).

(La relación de símbolo-arte-circulación del arte es fundamental para un arte realista de preocupación social.) Para Siqueiros la circulación del arte, en una estética de contenido social, es muy importante; considera al mural como lo más adecuado para la circulación del arte social. (Por eso el muralismo significa una alternativa diferente dentro del proceso de producción-distribución-consumo de arte.)

IV. LOS MURALES DE BELLAS ARTES (1945)

Trataremos aquí sobre un mural triple compuesto de tres paneles. El central *La Nueva Democracia* (54 m²) y los laterales *Víctimas de la guerra* y *Víctimas del fascismo* (de 2.46 x 4 m cada uno). La técnica es piroxilina sobre celotex y masonite recubierto con plásticos sintéticos.

Fue realizado en 1945 para conmemorar dos acontecimientos: el aniversario de la Revolución Mexicana y la derrota militar del nazismo y del fascismo.

La novedad de este mural es el uso de las texturas más ricas debido al empleo de fibra de caña y cerda para lograr mayor espesor. El interés por los materiales se concreta no sólo en los murales, sino en la fundación, también en 1945, del Taller de Ensayo de Pintura y Materiales Plásticos del Instituto Politécnico Nacional por iniciativa de Siqueiros.

Se trata de un triple mural de frente por lo que la composición necesita de recursos técnicos, además de la perspectiva poliangular, para lograr el dinamismo del “nuevo realismo”. Por eso, las texturas son importantes como elemento técnico y expresivo.

En Siqueiros hay una estética que relaciona el arte y la vida; lo que es claro en este mural donde la política lo lleva a buscar un lenguaje ideológico de fácil lectura que lo acerca al cartel. Por eso crea símbolos obvios que cumplan con una función propagandística —imágenes concretas y universales.

La Nueva Democracia, junto con las pinturas *Eco del llanto* (1936) y *Nuestra imagen actual* (1947), son de los mejores ejemplos en la obra de Siqueiros de una imagen simbólica, elocuente, de fácil lectura y de eficacia propagandística.

Respecto a este mural nos dice: “es claro y elocuente en su lenguaje ideológico; constituye un paso adelante en el camino del Nuevo Realismo, cuyos cimientos nos hemos propuesto construir. Es nuevo realista porque suma a realidades objetivas, realidades sub-objetivas, etc. Técnicamente, muestra el uso de un método activo en la composición para la pintura mural, dado lo arbitrario del lugar —anti-mural, por excelencia—, en que fue levantado y agrega a la plástica de mis obras murales anteriores, una pasta de mayor espesor y solidez, debido al ‘amarre’ de sus partículas con fibra de caña y cerda. Los elogios y contra elogios que ha

recibido, por igual, muestran que en nuestro ambiente intelectual no se sabe todavía suficientemente bien, o se ha ignorado en parte, lo que significa, fundamentalmente, nuestra corriente pictórica de intención social.”¹

Cada uno de los tres paneles por separado es un mural cerrado, es decir, no necesita de los otros dos para ser entendido. Pero tienen mayor significación en conjunto porque forman una unidad temática y de composición.

En cuanto a la composición, visto como unidad, este mural triple muestra un equilibrio en los colores y en las formas. Hay una lógica temática y formal al situar el triunfo de la democracia al centro y los horrores del fascismo a los lados.

1. *La Nueva Democracia*

El mural *La Nueva Democracia* representa la conquista de la libertad, pero no de la libertad en abstracto. Es de fácil lectura. Se trata de una escena que en sí misma es un símbolo. Una mujer, que simboliza la lucha de la humanidad por la libertad, surge de las entrañas de la tierra —¿de un volcán? —, tierra doliente y seca.

Potente mujer, de fuertes brazos, fuertes principios que ha roto la opresión.

La boca entreabierta muestra angustiante dolor y disposición a luchar. En la cabeza lleva un simbólico gorro frigio.

De sus muñecas cuelgan las rotas cadenas. En una mano lleva una antorcha que simboliza la paz; y en la otra, una flor, símbolo de una nueva vida. Y un brazo que surge de atrás de ella ¿o de ella?, con la mano empuñada, derrota al opresor concretado en un soldado que queda muerto en el suelo; esto evita que sea una escena de la libertad en abstracto.

Destaca el excepcional uso de la perspectiva poliangular en el torso de la mujer. Hay un escorzo de los senos y de los brazos. Es un mural de gran expresividad.

Predomina el volumen en el dibujo. Es escultórico.

¹ Alfaro Siqueiros, David (citado por Angélica Arenal). *70 obras recientes de David Alfaro Siqueiros. Exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas, Octubre 1947*. Biografía por Angélica Arenal, México, D. F. INBA. Departamento de Artes Plásticas, 1947, ilustr., p. 30.

Hay ritmo en el color (aunque no tan claro como en otras obras de Siqueiros). Los cafés, negros, verdes y azules se combinan rítmicamente en la parte inferior. Los grises de las cadenas y del soldado se combinan rítmicamente en la parte central. Y los rojos, negros, amarillos y azules se combinan rítmicamente en la parte superior. El color en el cuerpo de la mujer se maneja en forma matizada lo que ayuda, junto con la perspectiva poliangular, a lograr el volumen.

El mural abarca también la cornisa.

2. Víctimas de la guerra

El mural del lado izquierdo se titula *Víctimas de la guerra*.

Se trata de una escena simbólica de gran expresividad por la manera en que muestra las atrocidades de la guerra.

Representa a dos figuras que yacen ensangrentadas sobre unas escaleras víctimas de un tanque, víctimas de la guerra.

Elocuente pintura donde destaca el manejo de texturas, el uso de la perspectiva poliangular y el escorzo de las piernas. Predominan los grises.

3. Víctimas del fascismo

El mural del lado derecho se titula *Víctimas del fascismo*.

Representa a un hombre negro, el cual está tirado en un piso de formas geométricas parecidas a escaleras que comienzan a agrietarse. El hombre, con las manos atadas y la espalda herida, es una víctima del fascismo. Con esto Siqueiros denuncia el racismo en Estados Unidos como parte del fascismo. (Lo mismo había hecho en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas donde hay una escena de una enorme águila metálica, que simboliza al imperialismo y que lleva en el pico a un hombre negro.)

Es una pintura de gran expresividad. Utiliza la perspectiva poliangular. Destaca el escorzo de los brazos y de la cabeza. Manejo de texturas. Predominan rojos, grises y azules.

En este mural triple se observan los siguientes aspectos estéticos:

- La preocupación por los materiales tiene que ver con la elocuencia temática. Por eso el interés de Siqueiros por estudiar materiales y formas que lleven a crear los signos adecuados a la elocuencia de una estética funcional, de una estética vinculada a la vida, es decir, de un arte social.

- La creación de símbolos para lograr un lenguaje ideológico claro es un aspecto del arte comprometido.

- La función social del arte ubica a Siqueiros dentro de una estética que vincula el arte con la vida.

- La función social del arte lo acerca al cartel, a la propaganda; de esto los murales del Palacio de Bellas Artes son un ejemplo. Siqueiros está muy lejos de los planteamientos puramente esteticistas.

En el mural *La Nueva Democracia* vemos un tema recurrente en Siqueiros: la idea de un futuro mejor al que se llegará mediante la lucha. ¿Qué otra idea podría tener un revolucionario? Esta esperanza en el futuro por el que lucha la encontramos en los siguientes murales: *Retrato de la burguesía*, *Cuauhtémoc contra el mito*, *Cuauhtémoc redivivo*, *El hombre, amo y no esclavo de la técnica*, *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos*, *El Pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo*, *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* y *La marcha de la humanidad en la América Latina*.

V. *PATRICIOS Y PATRICIDAS*

El mural es realizado en tres etapas, de 1945 a 1971. En 1945 Siqueiros inicia el mural pero es suspendido el trabajo por malas condiciones del edificio en sus cimientos y muros. Originalmente pinta una superficie de 260 m2.

De 1950 a 1951 se realiza la segunda etapa, firmando un nuevo contrato; abarca 400 m2.

De 1966 a 1971 se reanudan los trabajos ampliándose la superficie a 518 m2.

La técnica utilizada es la piroxilina sobre tela sobre celotex. En la tercera etapa utiliza planchas de madera comprimida recubierta con tela de vidrio y pintada con acrílico.

El mural está ubicado en lo que fue la Ex Aduana de Santo Domingo, ahora oficinas de la Secretaría de Educación Pública (Brasil 31, Centro Histórico).

En este mural Siqueiros tuvo como ayudantes, en diferentes tiempos, a : Arnold Belkin, Orlando Silva, George Reed, Franck Armitage, Phil Stein, Alpio Jaramillo, Orlando Suárez, José Venturelli y Luis Arenal.

Se trata del mural que más tiempo tarda en terminar Siqueiros debido a que tiene que interrumpirlo. Lo realiza en tres etapas y lo termina en 1971.

El mural se vio muy dañado por las filtraciones de agua. (En 1995 es restaurado.)

1. Cronología

La obra *Patricios y Patricidas* la inicia Siqueiros en 1945 en el cubo de la escalera central de la Antigua Aduana.²

En este grupo de construcciones, ahora oficinas de la Secretaría de Educación Pública, anteriormente al mural de Siquieros que nos ocupa, Diego Rivera había pintado, de 1923 a 1928, en los antiguos claustros del Convento de la

² La Real Aduana se instala en 1676 en lo que hoy forma la esquina de Brasil y Venezuela. En 1778 se extiende hasta la esquina de Brasil y Luis González Obregón. A partir de 1888 el edificio es destinado a diversas dependencias públicas. En 1951 pasa a formar parte de la Secretaría de Educación Pública. (Cfr. el folleto *Secretaría de Educación Pública. Conjunto de edificios sede. Centro Histórico, Ciudad de México, México, D.F., SEP, abril de 1994.*)

Encarnación.³ Ahí, Rivera realiza unos extraordinarios murales en los que representa las luchas del pueblo, la vida de los trabajadores, las fiestas populares, ilustra corridos y llama a la construcción de una sociedad justa; también pintan murales Jean Charlot y Amado de la Cueva. Otros pintores que realizan murales en la SEP son: Roberto Montenegro, Carlos Mérida y Federico Canessi.

(En las oficinas de la Secretaría de Educación Pública se encuentran también otros murales posteriores de Luis Nishizawa y de Raúl Anguiano.

Volviendo al mural de Siqueiros, vemos que se trata de un mural realizado en un edificio antiguo. Para Siqueiros, aunque pinta muchas veces en edificios antiguos, esto no es lo ideal. Le interesa una plástica integral de la que participen las nuevas construcciones. Al respecto, en un artículo publicado en 1948 en la revista *Espacios* dice: "En esa virtud, es verdad que nuestro movimiento muralista tocó el aspecto funcional fundamental, que es el aspecto del cometido social, humano, de todo edificio; pero no llegó a tocar lo que hoy podemos denominar funcionalidad integral, esto es, el *desideratum* de la plástica integral a que nos venimos refiriendo. Aun hoy, mientras nosotros complementamos edificios coloniales con nuestra pintura mural, al lado nuestro se construyen nuevos edificios en los que sus autores no han sospechado siquiera la necesidad de la coordinación plástica de nuestras respectivas realizaciones. Para mí es incuestionable que por el hecho de haber escogido arquitecturas viejas nuestra tecnología tuvo necesariamente que ser vieja también. Es claro que los procedimientos denominados fresco y encáustica, con sus correspondientes herramientas, son los medios orgánicamente relativos a esas arquitecturas."⁴

³ Entre 1779 y 1792 se construyeron los claustros. Entre 1921 y 1926 se reconstruyó el inmueble para albergar a la Secretaría de Educación Pública. Fue inaugurado el 9 de julio de 1922. Por invitación de José Vasconcelos Rivera pinta, de 1923 a 1928, en la zona que se llamó el Patio de Trabajo (hoy Patio Principal) y en el Patio de las Fiestas (hoy Patio Juárez), una serie de tableros al fresco (Cfr. el folleto *Secretaría de Educación Pública. Conjunto de Edificios Sede. Op. cit.*). En el Patio del Trabajo pinta murales sobre los trabajadores, como: *Salida de la mina, La maestra rural, La zafra y El Trapiche*, y también sobre los héroes y las luchas revolucionarias: *Cuauhtémoc, Felipe Carrillo Puerto, Emiliano Zapata y Otilio Montaña*. En la zona del Patio de las Fiestas, Rivera pinta murales festivos: *La danza del venadito, La cosecha, La fiesta del maíz, Dotación de ejidos, Día de muertos, La quema de los judas, Asamblea del 1o. de Mayo*, etc. En el segundo piso del Patio de las Fiestas sus murales ilustran los corridos: *La Balada de Zapata, La Revolución Agraria de 1910 y Así será la Revolución Proletaria*. Otros murales son: *El arsenal, La cooperativa, La noche de los pobres*.

Siqueiros había creado, desde 1944, el Centro Realista de Arte Moderno (donde pinta *Cuauhtémoc contra el mito*) con el propósito de difundir sus ideas.

Siqueiros se interesa mucho por los nuevos materiales. En 1945, funda el Taller de Ensaye de Pintura y Materiales Plásticos en el Instituto Politécnico Nacional. Refiriéndose a eso, Angélica Arenal nos dice: "Pero como una nueva tecnología requiere, en calidad de base, una nueva ciencia, Siqueiros reclamó, y obtuvo, del antiguo Secretario de Educación Pública, señor Jaime Torres Bodet, la creación, en el Instituto Politécnico Nacional, de un Sub-Instituto de Investigaciones Químicas de los Plásticos, para utilidad simultánea de artistas e industriales nacionales. Un organismo sin ejemplo en el mundo entero."⁵

En 1945 publica *No hay más ruta que la nuestra*, obra fundamental en la que expone sus planteamientos teóricos.

Los murales que Siqueiros realiza poco antes que *Patricios y Patricidas* son los siguientes: *Cuauhtémoc contra el mito* (1944) y los murales de Bellas Artes *Nueva Democracia*, *Víctimas de la guerra* y *Víctimas del fascismo* (1945). En 1945 inicia *Patricios y Patricidas*, mural que tiene que suspender debido a las malas condiciones del edificio. De 1948 a 1949 trabaja en el mural *Monumento al general Ignacio Allende*.

En 1950 reanuda su trabajo del mural *Patricios y Patricidas* cubriendo 400 m².

En ese mismo año recibe el Segundo Premio de Pintura para artistas no italianos en la Bienal de Venecia (el primero le fue otorgado a Matisse). Los cuadros que se exponen de Siqueiros en la Bienal de Venecia son los siguientes: *Etnografía*, *Eco del llanto*, *El sollozo*, *Nuestra imagen actual*, *Autorretrato*, *Madre campesina*, *Intertrópico*, *Calabazas*, *Pedregal con figuras*, *El centauro de la conquista*, *Retrato de Margarita Villaseñor*, *Retrato de Angélica*, *Caín en los Estados Unidos* y *El Diablo en la Iglesia*. La importancia de esta Bienal, con respecto a la obra de Siqueiros, es que permitió que se expusieran algunos de sus mejores cuadros (*Eco del llanto*, *Nuestra imagen actual*, *Autorretrato*, *Madre campesina*, *Calabazas*, *Pedregal con figuras*, *Retrato de Angélica* y *El Diablo en la Iglesia*).

⁴ Alfaro Siqueiros, David. "Hacia una nueva plástica integral" en *Espacios*. núm. 1, septiembre de 1948, citado en Tibol, Raquel (Comp.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*. Op. cit., p. 78.

Sobre el premio de la Bienal de Venecia Siqueiros dice lo siguiente: "Me alegro porque significa que en Europa reconocen nuestro movimiento pictórico, el primer brote de nuevo realismo en el mundo contemporáneo. Este premio constituye el reconocimiento tácito de la importancia que tiene el contenido humano y social en la obra de arte de nuestro tiempo.

"A los miembros del jurado les impresionó el contenido social de la pintura mexicana del presente. Esos jurados pertenecen a un mundo en el que, desde la aparición del romanticismo, se sostiene que el tema es un estorbo para la creación artística, y que cree en el principio del arte por el arte, de la forma por la forma..."⁶

En 1951 Siqueiros publica *Cómo se pinta un mural*. Libro que es resultado de sus experiencias en el trabajo del mural *Monumento al general Ignacio Allende* durante un curso teórico-práctico que impartió en San Miguel Allende.

En esos años Siqueiros trabaja los siguientes murales: en Bellas Artes los murales *Tormento de Cuauhtémoc* y *Cuauhtémoc redivivo* (1950-1951), en el IPN *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* (1951-1952) y en el Hospital la *Raza Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos* (1951-1954).

En 1966 reanuda el trabajo de *Patricios y Patricidas* ampliando la superficie a 518 m².

En 1964, al salir de la cárcel (ver mural de Chapultepec y mural de la ANDA), había continuado su trabajo en el mural *Del porfirismo a la Revolución* que termina en 1966 (1957-1966).

En 1965 inicia el trabajo de su obra más importante de integración plástica: *La marcha de la humanidad en América Latina* (1965-1971).

En 1967 la ANDA retira su demanda (ver mural de la ANDA) y le pide que termine el mural *El arte escénico en la vida social de México*, el mural es concluido en 1968 (1958-1968).

En 1967 recibe el Premio Lenin de la Paz y dona el dinero al pueblo de Vietnam.

En 1968 es nombrado Presidente de la Academia de Artes de México.

⁶ 70 obras recientes de David Alfaro Siqueiros. Exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas. Octubre 1947. Op. cit., p. 31.

En 1968, su mural *El arte escénico en la vida social de México* sufre un atentado (ver mural de la ANDA). Participa en un debate para que se derogue el delito de disolución social y apoya al movimiento estudiantil.

En 1971 concluye el mural *Patricios y Patricidas*. También en ese año realiza una exposición en Tokio, Japón. Y termina *La marcha de la humanidad en América Latina*.

2. El tema

El tema del mural —lo indica el nombre— es patricios y patricidas. En él representa Siqueiros a los patricios de un lado y a los patricidas del otro, es decir, a los héroes y a los antihéroes.

3. Descripción del mural

El mural se encuentra en los muros y techo de la escalera que separa los dos patios de la Ex Aduana.

Una parte del mural (lado superior) abarca el cubo de la escalera, la otra parte del mural (lado inferior) abarca los muros y parte de la pequeña bóveda que se encuentran antes de subir las escaleras.

A) EL MURAL SUPERIOR

Este mural abarca el cubo de la escalera (al que se tiene acceso por dos escaleras que se continúan en otras dos escaleras).

Para trabajar el mural Siqueiros tuvo que adaptar la arquitectura a las necesidades pictóricas: uniendo muros y techo en forma de bóveda, es decir,

⁶ Alfaro Siqueiros, David. citado en Luna Arroyo, Antonio. *Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura*. Cartaprólogo de Fernando Gamboa; epílogo del Dr. Atl, México, D. F. Editorial Cultura, T.G., 1950, ilus., p. 41-42.

eliminando aristas. (Algo similar a lo que hizo en *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos.*)

A. De un lado, en el mural superior, representa a los héroes de la Independencia. En el primer plano se encuentra doña Josefa Ortiz. Destaca el escorzo del brazo derecho. La posición de los brazos recuerda el cuadro *Retrato de Angélica* (1947) (¿antecedente del mural?).

Doña Josefa está sentada (sólo representa el torso) en una silla roja, viste de color ocre. Su expresión es serena y seria. Su actitud indica que medita, y también llama, a luchar por la Independencia.

Más que un retrato se trata de un símbolo —preparar la lucha— por eso no da importancia a las características concretas del rostro (como sería en un retrato). Predomina el dibujo en gruesas líneas negras.

Atrás de Doña Josefa puede verse a José María Morelos, montado en un caballo café (con muchos matices). El jinete lleva pañuelo rojo en la cabeza, camisa azul y una espada. Los rasgos del rostro apenas son marcados por líneas. Nuevamente, más que de un retrato, se trata de un símbolo: Morelos como símbolo de la lucha armada por la Independencia.

Detrás de los héroes surgen formas geométricas triangulares (tres en cada extremo) que se continúan hacia el techo. Y una figura triangular central que no termina porque se une a un círculo rojo. Hay un gran ritmo en el color (rojo y ocre) y en la líneas.

En la parte central de la bóveda hay un círculo rojo que contiene a su vez en su interior círculos grises y cafés (en diferentes matices). En este círculo se unen, plásticamente, las dos partes del mural.

B. En el otro extremo del mural superior, Siqueiros representó a los patricidas. Esta parte del mural tiene más textura. Se trata de una serie de figuras simbólicas de las que se distinguen dos en la parte superior que avanzan amenazantes llevando diferentes objetos en sus manos. Destaca el escorzo de un brazo y, en general, el uso de la perspectiva poliangular. Bajo estas violentas figuras hay cuatro figuras que yacen dentro de un círculo blanco.

Las figuras están hechas en cafés, ocre y amarillos (matizados). Predomina la línea negra gruesa.

En la parte superior del mural, dentro de una forma semicircular, hay formas geométricas. Predomina el rojo, amarillo y gris. Hay ritmo en el color y en la línea. Esta forma semicircular se integra a la forma circular del centro de la bóveda que une a los dos murales.

B) EL MURAL INFERIOR

A. En un extremo del mural representa un águila de color ocre. Se trata de un símbolo (que se relaciona temáticamente con Doña Josefa y con José María Morelos). Predominan las formas circulares en líneas gruesas negras.

La cabeza del águila está enmarcada en un círculo morado oscuro. Las alas, en formas semicirculares, hacen ritmo en la línea y el color (blanco, ocre y morado).

En la parte superior del mural se continúan formas circulares en grises matizados que terminaba en un círculo gris.

En la parte inferior del mural hay dos semicírculos (en colores morado, café y rojo).

B. En el otro extremo del mural representa un perro gris (que recuerda al perro de *Tormento de Cuauhtémoc* (1950-1951). El animal abre sus fauces amenazante. Se trata de un símbolo de la represión. Predominan formas circulares en grises y blancos matizados.

La parte inferior del mural termina en dos semicírculos (igual que el mural de enfrente) en colores morado, café y negro.

La parte superior, se continúa en formas circulares grises (matizadas) sobre fondo blanco (que hace simetría con el mural de enfrente —el del águila—).

Los murales no llegan a unirse (como los del cubo de la escalera) porque la forma arquitectónica (una pequeña bóveda) no lo permite.

3. Sobre la composición

Siqueiros adapta la arquitectura al mural eliminando aristas. Esto lo hace por necesidades plásticas. No deja de luchar por la integración plástica en una nueva arquitectura: "Por último, quienes percibíamos ya la señalada aberración —muy

explicable entonces— [se refiere a la falta de integración plástica] de nuestros primeros esfuerzos productivos, nos vimos obligados a hacer modificaciones, en cierto modo arbitrarias, en las que las arquitecturas de la época colonial en que tuvimos que operar. Tal es el caso de la obra que yo realizo en la Ex Aduana, edificio dedicado hoy [1948] a la Tesorería del Gobierno del Distrito Federal.⁶ Hay en esta actitud, sin embargo, un anhelo vital: producir la pintura mural como la pintura de un espacio arquitectónico dado y no como la coordinación de simples paños autónomos, mediante amarres decorativos.”⁷

En la composición del mural predomina el dibujo de líneas gruesas. El escorzo y el uso de la perspectiva poliangular es muy importante. Hay unión de elementos figurativos con formas geométricas. En gran parte del mural usa colores planos. Predomina el color rojo. Hay un ritmo muy destacado en la línea y el color.

Al igual que los murales *Retrato de la burguesía*, *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos* y *La marcha de la humanidad en América Latina*, el techo contribuye a darle unidad plástica al mural.

Siqueiros crea símbolos y signos necesarios a un arte de compromiso social.

⁶ En 1951 el edificio pasa a la SEP.

⁷ Alfaro Siqueiros, David. “Hacia una nueva plástica integral”, art. cit., p. 48.

VI. LOS MURALES DE BELLAS ARTES (1950-1951)

Mural compuesto por dos tableros transportables de 5 x 8 m cada uno. La técnica es piroxilina sobre hormosote asbesto recubierto con plástico. Se encuentran en el Palacio de Bellas Artes y fueron realizados entre 1950 y 1951.

En 1950 Siqueiros gana el Segundo Premio de Pintura para artistas extranjeros de la Bienal de Venecia. Esto resulta importante para difundir su obra.

En 1951 escribe un libro fundamental: *Cómo se pinta un mural*; donde explica sus ideas sobre la composición y el uso de los materiales.

También en 1951 reinicia su mural —en la Ex Aduana de Santo Domingo— *Patricios y Patricidas*.

En Bellas Artes realiza un mural doble de características simbólicas histórico-concretas y también universales. Nos presenta a Cuauhtémoc como símbolo que encarna no sólo al Cuauhtémoc histórico del siglo XVI que resiste a la conquista, sino a los pueblos y dirigentes del siglo XX, de todas las épocas, que luchan contra la opresión.

Nos presenta un símbolo y un signo adecuado al arte de función social que requiere de un claro lenguaje ideológico.

Sin embargo, la figura histórica de Cuauhtémoc y el arraigo popular que tiene como símbolo de lucha, evidentemente impactan a Siqueiros que ya lo había representado en 1944 en el mural *Cuauhtémoc contra el mito* y vuelve a representarlo en 1950 en la pintura *Homenaje a Cuauhtémoc* y en los murales del Palacio de Bellas Artes.

El fondo revolucionario de estos murales es la derrota del imperialismo. Un canto a la lucha de los pueblos. Esto lo hace un ejemplo de arte propagandístico.

Al igual que el mural triple que se encuentra también en el Palacio de Bellas Artes, *La Nueva Democracia*, en este mural de dos partes cada tablero es un mural en sí mismo comprensible pero juntos adquieren mayor significado, mayor profundidad en lo que expresan.

Como recurso técnico utiliza el proyector fotográfico y la pistola de aire.

1. *Tormento a Cuauhtémoc*

En este mural presenta la escena del tormento a Cuauhtémoc. El mural narra un acontecimiento pero va más allá: muestra los horrores de la represión.

El mural es de fácil lectura: una de las finalidades de Siqueiros; es obvio y elocuente.

En un primer plano se encuentra Cuauhtémoc y Tettlepanquetzal (señor de Tacuba) sufriendo la tortura de la quema de sus pies.

Cuauhtémoc permanece recostado tratando de resistir. Tettlepanquetzal, con lágrimas, se muestra en actitud suplicante. Tras ellos el pueblo indígena alza los brazos, encabezados por una mujer de vestimenta naranja y de expresión serena, y por una niña sin manos que alza los brazos en expresión de protesta. Esta multitud simboliza al pueblo oprimido.

Por otra parte, del lado derecho y rodeando a Cuauhtémoc, se encuentran tres soldados españoles cuyos rostros no se ven por estar vestidos con armaduras. Uno de ellos sostiene a un terrible perro que se muestra ansioso por atacar. Con ellos se encuentra la Malinche y detrás multitud de soldados con armas.

En el último plano aparecen dos soldados montados en sus caballos.

El fuego, situado casi al centro de la imagen inferior, contrasta con lo estático de las figuras de los soldados. Y plásticamente es el elemento (en sus colores rojo, amarillo y blanco) que da ritmo al color de gran parte del mural. Por ejemplo: en el café, rojo y amarillo de los cuerpos de Cuauhtémoc y Tettlepanquetzal; en los reflejos amarillos y rojos que se ven en el gris metal de las armaduras; en el rojo-naranja del vestido de la mujer que está atrás de Cuauhtémoc. En una parte del cielo.

También hay ritmo de grises, partiendo horizontalmente y de derecha a izquierda, en las armaduras, el perro, el caballo y las nubes.

El ritmo en el color es fundamental en este mural. Muestra el uso de un lenguaje plástico adecuado al tema (unidad de forma y contenido).

Es importante el uso de la textura para representar la enorme piedra en la que se encuentran Cuauhtémoc y Tettlepanquetzal. Esta textura tiene una función no sólo naturalista (es decir, de reproducir la piedra), sino dentro de la unidad de la obra

sirve para resaltar el primer plano y parte principal del mural, que son las figuras de Cuauhtémoc y Tetzlepanquetzal.

También es importante, en cuanto a la composición, el haber trazado el mural en una diagonal que se manifiesta en la piedra y en los cuerpos de Cuauhtémoc y Tetzlepanquetzal. La diagonal permite al espectador dirigir la primera mirada del fuego a las figuras de Cuauhtémoc y Tetzlepanquetzal o de las figuras al fuego; según de donde se vea.

Hay un equilibrio entre lo vertical y lo horizontal.

Predomina el volumen en el dibujo aunque con líneas define claramente el contorno de las figuras.

Logra gran elocuencia.

Utiliza la perspectiva poliangular.

Tal vez pueda considerarse como antecedente de este mural, en cuanto a imagen compositiva, la pintura de Leandro Izaguirre *Tormento a Cuauhtémoc* ((1893) Museo Nacional de Arte).

2. *Cuauhtémoc redivivo*

Este mural también se llamó *¡Abatir al enemigo con sus propias armas!*

Nos presenta a Cuauhtémoc con armadura, es decir, utilizando las armas enemigas, pero sin perder los elementos indígenas como la diadema de turquesas y el arma con la obsidiana.

Presenta a Cuauhtémoc —como símbolo de los pueblos colonizados— derrotando al “centauro” de la conquista —símbolo del imperialismo y gobierno opresores.

Cuauhtémoc, utilizando una especie de macana con piedras de obsidiana y vestido con una armadura, derrota al “centauro” que no es un centauro en el sentido occidental, sino la unión hombre-caballo en el sentido indígena.

El hombre-caballo empieza a caer de una pirámide —que es símbolo de lo nacional—, y detrás de Cuauhtémoc multitudes dispuestas a luchar lo siguen.

El caballo cae: cuatro patas al viento, lomo terriblemente curvado. La cabeza del hombre-caballo choca en la piedra. Caen ante la fuerza de dos lanzas metálicas

certeramente clavadas. Un símbolo claro de la idea de Siqueiros de utilizar la técnica moderna pero sin perder lo nacional (y esto no sólo en la pintura).

Destaca en esta composición el ritmo en el color. Los amarillos, cafés, rojos, negros y verdes, que se encuentran en forma vertical en el piso de la pirámide, tienen un ritmo que es seguido en la representación de las multitudes que siguen a Cuauhtémoc. El gris y rojo de la armadura de Cuauhtémoc hace ritmo con el gris y rojo-café del caballo.

La representación del horizonte tanto por el color (rojo y amarillo) como por la línea curva ayuda plásticamente a dar un equilibrio con el cuerpo del caballo.

Las líneas curvas son importantes en la composición.

Predomina el volumen en el dibujo pero el contorno está marcado con líneas.

En este mural destaca el uso excepcional de la perspectiva poliangular. Esto le da un gran dinamismo.

El uso de la perspectiva poliangular logra dar gran elocuencia, por ejemplo en el escorzo de las patas del caballo que cae (sobre todo en los cascos de las dos patas).

Visto de frente el mural, la vista conduce primero al caballo, En cuanto se camina hacia la derecha la curvatura del caballo adquiere mayor volumen y la vista se dirige hacia Cuauhtémoc. Esto se debe al uso de la perspectiva poliangular.

VII. *EL HOMBRE, AMO Y NO ESCLAVO DE LA TÉCNICA*

La técnica usada en este mural es vinelita y piroxilina sobre una superficie cóncava de aluminio. Mide 18 x 4 m. Fue realizado de junio de 1951 a febrero de 1952. Se encuentra en el Instituto Politécnico Nacional.

En 1951 Siqueiros publica *Cómo se pinta un mural*, obra fundamental donde explica sus ideas sobre la composición. Habla acerca de los pasos seguidos para hacer un mural. Este libro surge de un curso que da en la Escuela de Arte de San Miguel Allende. En el curso trabajó junto con alumnos en un mural sobre Allende el cual no pudo terminar por problemas económicos de la escuela.

En febrero de 1952 se inaugura el mural *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* en el vestíbulo del internado (después Escuela de Ciencias Biológicas).

Es un mural en la actualidad descuidado por lo que está craquelado totalmente.

En mayo de 1952 se realiza la Primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Será una asamblea de amplia participación. Siqueiros participa en las comisiones. De la asamblea surgirá el FNAP (Frente Nacional de Artes Plásticas) que pretende un arte al servicio del pueblo.

Ahora, volvamos al mural del IPN.

En el mural *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* Siqueiros desarrolla la idea, implícita en el título, de que la técnica, producto del desarrollo científico de la humanidad, debe ser utilizada para bien del hombre. Y convoca a luchar por convertirla en un elemento liberador y no opresor del hombre.

Encontramos en este mural, como en muchos de sus murales, al Siqueiros que lucha y espera un futuro donde el hombre se desarrolle a plenitud.

En cuanto a la composición una característica que lo hace diferente al resto de los murales, es el color. El contenido del mural lo manifiesta en colores suaves, casi neutros: verdes, cafés y amarillos matizados. Lo que quiero decir es que los colores "vivos" contrastantes no hubieran sido adecuados al contenido de este mural.

El mural tiene la peculiaridad de que no hay una parte que llame la atención del espectador en una primera mirada —a pesar del escorzo de la mano que se encuentra a la derecha del mural—, sino que existe un equilibrio al que contribuye el color como elemento plástico. Por eso es tan importante la forma en que se emplea el color.

Es una obra profunda que no llega al espectador de manera inmediata y violenta ante la imagen visual —como sería el caso en *La Nueva Democracia*, por ejemplo—, sino que la profundidad del tema “llega” después de su lectura, de su observación.

Es decir, requiere de una lectura lenta por parte del espectador; en otras palabras: requiere de tiempo de observación del espectador (como los murales de O’Gorman en la Biblioteca Central de la UNAM). El hecho de que el contenido del mural no llegue de manera inmediata y directa le quita eficacia propagandística pero no valor plástico.

Aquí hay que detenerse en el problema de la lectura del mural. El mural puede dividirse en imágenes, escenas-símbolo, que representan la relación hombre-técnica. Encuentro cinco escenas en el mural. Estas imágenes no son fáciles de leer y además requieren de una lectura lenta por lo siguiente:

- Las escenas-símbolo no se leen rápido porque poseen muchos elementos; a diferencia, por ejemplo, de *La Nueva Democracia*.

- Las escenas-símbolo no son fáciles de leer porque los signos que emplea, necesarios al tema del mural, no son muy obvios en su significado, o pueden tener muchos significados (por ejemplo, qué significado da al átomo, a la escuadra, al libro...). Es decir, son signos-símbolos creados por Siqueiros, no son del dominio popular —a diferencia, por ejemplo, de la hoz y el martillo en el mural de la Escuela Nacional Preparatoria— ni fáciles de entender —a diferencia, por ejemplo, del pájaro que representa al político demagogo del mural del Sindicato Mexicano de Electricistas.

- Las escenas-símbolo no son de fácil ni de rápida lectura porque cada escena no puede leerse de manera independiente, sino en relación a la escena de la parte superior central del mural que simboliza la técnica. Es diferente, por ejemplo, del mural *Retrato de la burguesía* del Sindicato Mexicano de Electricistas donde

cada escena puede leerse de manera independiente aunque adquiere mayor significado en el conjunto.

Lo anterior no quiere decir que sea un mural en extremo complicado. No lo es. A partir del título —que por cierto no se ve en ninguna placa— puede entenderse. Pero sí es un mural que requiere de tiempo para leerse.

Por las características de la lectura de este mural puede decirse que es un mural “mal logrado” en el sentido de que no cumple con la idea de un arte propagandístico, de fácil lectura, cercano al cartel y de función social que Siqueiros quería. Tal vez por esa razón sea un mural un tanto olvidado por críticos de arte e historiadores (y posiblemente el mismo Siqueiros no le dio mucha importancia).

Desde el punto de vista de una estética de compromiso social, este mural no es eficaz. Pero desde el punto de vista plástico, fundamentalmente del color y de la perspectiva poliangular, tiene un gran valor.

Otro aspecto del mural es lo geométrico. Como en otras de sus obras —por ejemplo los murales de la UNAM y del Poliforum— encontramos elementos geométricos integrados. El uso de los elementos geométricos, por ser abstractos, es un recurso que ayuda a centrar la atención en el contenido. Otra alternativa, como usar imágenes naturalistas para enmarcar el contenido, tiene el peligro de agregar elementos que distraen de lo fundamental. Y una de las características de la obra de Siqueiros es que puede manejar muchos o pocos elementos, según lo pida el tema, pero no elementos de más.

Veamos la descripción del mural a partir de la división en cinco escenas.

1) El mural es simétrico. En el centro superior un puño sostiene un átomo, símbolo de la técnica susceptible de ser bien o mal empleada, divide claramente el mural. Usa el átomo, la energía nuclear, para significar algo que puede ser bien o mal empleado.

Con el puño gris que sostiene un átomo, la técnica, divide el mural tanto en la composición como en el tema —lo cual es inseparable—. Por otra parte, todas las “escenas” del mural están en relación con esta escena-símbolo; clave para poderlo leer.

2) Del lado izquierdo una mujer que representa a la humanidad (con el pecho desnudo y de la cintura a los pies cubierta con una tela blanca) es atrapada por un hombre que representa a la técnica, a la máquina, que esclaviza.

Atrás de este hombre (pintado de gris y lila) se ve otro hombre ¿o es el mismo? Se trata de una figura monstruosa de cuatro brazos. Con la mano de un brazo derecho sostiene a la mujer y con la mano del otro brazo derecho un libro que impide verle el rostro. Con los brazos del lado izquierdo sostiene una escuadra amarilla.

La mujer levanta el brazo izquierdo, en escorzo, hacia la técnica que simboliza el puño con el átomo. La cara, un poco inclinada, refleja tristeza. (El cuerpo de la mujer está matizado en una gama de cafés y amarillos.) A la izquierda de la mujer hay unos soldados, significados con cascos verdes, que simbolizan la opresión.

Con esta escena Siqueiros representó a la técnica que esclaviza al hombre.

3) En la parte central inferior del mural una mujer —en matiz de café y amarillo— desnuda, hincada, con los brazos flexionados y sin manos mira hacia el puño que está arriba, hacia la técnica, de manera suplicante. A su lado, un niño cadavérico está sentado y recargado en su pierna. Atrás, un cielo blanco, gris, azul y amarillo se agita.

Con esta escena Siqueiros representó la técnica como un elemento que debería usarse para liberar al hombre de la miseria.

4) Del lado derecho, en el primer plano, una mujer —de perfil— recibe con el brazo y mano extendida una época de bienestar liberador en el que se controla la técnica. Con la otra mano sostiene una escuadra que significa que ahora la humanidad controla la técnica.

A la derecha de la mujer, un niño y una niña (en nada parecidos a la anterior imagen del niño cadavérico) levantan la cara y los brazos; al igual que la mujer, reciben una técnica que libera. Los niños se encuentran de espalda; sus cuerpos, desnudos, están matizados en colores que van del café al amarillo.

En el horizonte un cielo azul —que contrasta con el anterior cielo agitado— vuelan plácidamente simbólicas palomas.

Con esta escena Siqueiros representó a la técnica al servicio de la humanidad.

5) En la parte superior derecha vemos la imagen de la liberación representada con un hombre que viene “volando” ¿especie de Prometeo?, su cuerpo forma una diagonal. Tras él deja un horizonte blanco, café, verde y negro de formas geométricas de donde surge una estrella.

El hombre, con la cara viendo hacia la derecha y los brazos extendidos, sostiene un compás en la mano izquierda y con la mano derecha abierta — gigantesco escorzo de la mano— lo vemos dispuesto a tomar la técnica, simbolizada por el puño que sostiene un átomo.

Con esta escena Siqueiros simboliza, en la figura del hombre, el triunfo de la humanidad en la justicia social que lleva al dominio y uso liberador de la técnica.

VIII. VELOCIDAD

Este mural hecho de mosaicos y azulejos policromados se encuentra en el muro frontal de Fábricas Automex. Mide 3 x 7.5 m. Fue realizado en 1953.

En 1953 Siqueiros se encontraba trabajando en otros dos murales: *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos* del Hospital de la Raza (1951-1954) y *El Pueblo, a la Universidad. La Universidad, al Pueblo* de la UNAM (1952-1956).

En ese año, 1953, Diego Rivera dona a China su mural transportable *Pesadilla de guerra, sueño de paz* y realiza un mural en el Teatro Insurgentes.

La técnica usada por Siqueiros en el mural de Automex es la misma que la del mural de la UNAM: una escultopintura de mosaicos.

El concepto de escultopintura tiene que ver con crear formas volumétricas que, apoyadas en el color y la perspectiva poliangular, logren una mayor elocuencia necesaria para una estética de función social. Unidad de pintura y escultura para lograr plásticamente forma y espacio adecuados al tema.

Desde el punto de vista estético *Velocidad* tal vez no es de lo mejor de la obra de Siqueiros. Sin embargo, presenta características plásticas importantes:

- 1) Se trata de un mural único en su forma: elíptica.
- 2) En cuanto a la escultopintura usa formas volumétricas —relieves— en cinco niveles. Lo que es importante porque enriquece la perspectiva poliangular. Este empleo de niveles volumétricos, aunque en menor proporción, se encuentra también en el mural de CU. Pero donde empleará los volúmenes escultóricos con hermosa e ilimitada libertad será en el Poliforum. (El material que emplea en el Poliforum es mucho más rico, ofrece más posibilidades plásticas que los mosaicos que usa en *Velocidad* y en *El Pueblo a la Universidad, la Universidad al Pueblo*.)

Se trata de una integración plástica.

Es de notar que este mural junto con el de *Los elementos* (realizado en la Escuela Nacional Preparatoria en 1922) y el de *Ejercicio plástico* (realizado en Buenos Aires en 1933) son los únicos en la obra de Siqueiros que no manifiestan un tema social.

(El mural actualmente requiere ser restaurado.)

El tema del mural es la velocidad. La velocidad está simbolizada por una figura femenina que se integra a una forma elíptica.

Se trata de una escultopintura que tiene cinco niveles de mosaico.

El fondo del mural es azul, una parte en pintura y otra parte (azul oscuro) en mosaico.

Una mujer, símbolo de la velocidad, se integra a una elipse. La forma elíptica es negra en la parte superior y ocre en la parte inferior. La mujer, pintada en colores rojo, ocre y negro, levanta la cara al cielo. El rostro está de perfil hacia la izquierda. El cabello vuela al viento. El brazo derecho hacia adelante y el brazo izquierdo hacia atrás. Así representó Siqueiros el movimiento, la velocidad.

Hay un escorzo de brazos y cara. La figura está vista con perspectiva "desde arriba" por lo que apenas se distinguen las piernas en movimiento.

La composición tiende a lo circular. Emplea la perspectiva poliangular apoyado en volúmenes —relieves— que salen del muro a diferente altura (cinco niveles). Usa colores matizados en rojos y grises.

IX. POR UNA SEGURIDAD SOCIAL COMPLETA Y PARA TODOS LOS MEXICANOS

La técnica utilizada fue piroxilina y vinelita sobre bastidores de celotex. Se encuentra en el vestíbulo del Hospital de Zona No. 1 del Seguro Social, Hospital de la Raza. Fue realizado de 1952 a 1954. Mide 300 m².

El mural es una superficie cóncava, es decir sin ángulos. Está formado por un muro del lado izquierdo y un enorme muro central que se continúan, mediante la forma cóncava, en el techo. Frente al muro central una vidriera de igual tamaño y frente al muro izquierdo un muro de igual tamaño acondicionado con espejos lo mismo que la puerta.

Los ayudantes de Siqueiros en este mural fueron: Felipe Estaño, Armando Carmona, Francisco Luna, Guillermo Rodríguez y Epitacio Mendoza.

El proyecto arquitectónico fue de Enrique Yáñez.

Este mural, sin duda alguna de los más bellos del muralismo mexicano, es de gran elocuencia.

Destaca por la integración plástica, el movimiento y su fácil lectura.

La integración plástica entre pintura y arquitectura se ve en la manera armónica en que la arquitectura se integra a la pintura. Por ejemplo: la vidriera que permite la entrada de luz y la vista al exterior. El muro derecho y la puerta con espejos que disimulan la puerta.

También la pintura está integrada de manera armónica, imperceptible, a la arquitectura. Por ejemplo las formas geométricas y el color del mural se continúan en el techo de una manera natural. Los muros se continúan en el techo sin ninguna brusquedad debido a la concavidad. El mural puede irse leyendo al ir caminando de manera que se adapta y funciona en el movimiento cotidiano del espectador del hospital.

El mensaje del mural pretende un cambio en la sociedad.

En este mural es extraordinario el movimiento; logrado por la superficie cóncava, por la perspectiva poliangular y por el color. El movimiento envuelve al

espectador, lo hace partícipe de la obra. Este movimiento no había sido logrado por Siqueiros en tal magnitud emotiva ni siquiera en *Cuauhtémoc redivivo*.

En esta obra Siqueiros materializa sus ideas plásticas y estéticas, de una estética de compromiso social.

El antecedente de este mural se encuentra en el mural del Instituto Politécnico Nacional *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* no sólo en ideas y símbolos, sino en elementos plásticos.

Por otra parte, el mural del Hospital de la Raza será un antecedente en cuanto a elementos plásticos del que se encuentra en Chapultepec *Del porfirismo a la Revolución* (1957-1966). Y un antecedente en cuanto al movimiento emotivo de los del Poliforum, sobre todo del interior, *La marcha de la humanidad en la América Latina* (1965-1970).

En este mural Siqueiros expresó sus ideas, que se encuentran en el mural del Instituto Politécnico Nacional, de una ciencia y una técnica al servicio de la humanidad. Al mismo tiempo llama a luchar por un mundo en el que la seguridad social sea una realidad para todos. Aquí, como en tantos murales, muestra su esperanza en un futuro liberador y la necesidad de luchar por él.

También encontramos la idea de apropiarse de lo moderno sin olvidar lo histórico. Idea con la que fue coherente en la pintura, en sus conceptos estéticos, en los materiales plásticos y en la política.

Es un mural de fácil lectura por la claridad temática y simbólica y porque sus diferentes partes, escenas, se suceden una a otra de manera imperceptible con lo que se logra una unidad temática y formal extraordinaria.

El tema del mural es la lucha por la seguridad social para todos. Se refiere a una seguridad social en sentido amplio, es decir, en la alimentación, educación, salud, trabajo...

Pasando a la descripción del mural, encontramos seis escenas fundamentales que forman una unidad.

1) En el muro izquierdo nos muestra un obrero que yace sobre una máquina, víctima del descuido industrial. Al fondo, grises y frías máquinas. A un lado del obrero muerto, de rostro sangrante, tres obreros lo miran angustiados.

Así representa Siqueiros el drama del hombre dominado por las máquinas — idea que expresó también en el mural del Instituto Politécnico Nacional.

Predominan grises y ocre.

2) De la concavidad que une a los dos muros surge un hombre-sol, desnudo y vigoroso, que a su paso deja un haz de luz. Lleva una especie de disco solar en la mano derecha. Con el brazo izquierdo llama a la lucha.

Es un magnífico escorzo con colores matizados en una gama de rojos y anaranjados.

Se trata de un símbolo de la liberación, similar al que se emplea en el mural del Instituto Politécnico Nacional.

3) En el lado izquierdo del muro central (el más grande) bajo el hombre-sol, caminan mujeres decididas hacia un futuro mejor.

En el primer plano dos mujeres: una, de vestido rojo, carga a un niño; otra, de vestido blanco, carga trigo. Tras ellas, unas mujeres cargan papeles y otras llevan ramos de flores.

Así, con niños en brazos, trigo, papeles y flores, representó Siqueiros la lucha por una seguridad social que abarque el cuidado de la niñez, la alimentación, la educación, la paz y la belleza.

Destaca el movimiento logrado en los vestidos a base de pinceladas de líneas circulares —similar al que empleará en los vestidos de las bailarinas del mural del Castillo de Chapultepec.

Dominan rojos, amarillos, ocre y blancos.

4) Tras las mujeres un cielo azul de agitadas nubes grises. El cielo se extiende al centro del mural hasta unirse a un piso de formas geométricas.

Aquí encontramos el uso de las formas geométricas para no distraer del tema fundamental. Y para no contrastar con la realidad arquitectónica, pues en el centro de este muro se encuentra una puerta. De manera que la puerta café no contrasta con el color café y las formas rectangulares del mural. Es decir, el mural se continúa armónicamente, sin sobresalto, en la arquitectura.

Esta parte del mural sirve un poco de descanso temático. Sin embargo, las nubes, en formas circulares evitan que se “caiga” el movimiento del mural.

5) Del lado derecho del mural central aparece una manifestación, símbolo del pueblo en lucha, que así podrá evitar muertes como la del obrero.

Un minero, que simboliza a los obreros, encabeza la lucha. Tras él unos médicos, símbolo de los profesionistas, intelectuales, unidos al pueblo, y una mujer que sostiene la bandera mexicana. Multitudes lo siguen. La bandera, ondulante al viento, envuelve en su manto a la marcha.

Así representó Siqueiros la idea de la lucha por un futuro mejor. En perfecta coherencia de un arte de función social.

Predominan ocres, rojos, blancos y grises.

6) En el techo del mural, al centro de un cielo lila como fondo, aparece una estrella roja y un arco iris (que surge de atrás de la bandera). De esta manera representa el triunfo de la humanidad.

A los lados de la estrella se ven construcciones.

Esta manera de simbolizar el triunfo es similar a la que emplea en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas *Retrato de la burguesía* (1940).

Del lado derecho vemos formas arquitectónicas que representan diferentes culturas: dos pirámides como las de Egipto, una pirámide como la de Teotihuacán, una pagoda china. Y en el primer plano una torre. Y torres de luz. Y una plaza, en hipotético futuro, en cuyo centro se encuentra el átomo. Con el átomo simboliza el dominio para bien de la humanidad de la energía atómica y de la ciencia y tecnología en general. Idea que también expresó en el mural del Instituto Politécnico Nacional: *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* (1952).

Del lado izquierdo enormes edificios modernos y ¿máquinas? y ¿chimeneas? se acercan a la estrella. Un edificio moderno se une a la torre del lado derecho.

Dominan ocres, rojos y grises.

Destacan en este mural el movimiento y la perspectiva poliangular.

Hay escorzo del hombre-sol y del minero.

Domina el volumen en el dibujo pero los contornos en las figuras están claramente marcados con líneas, en algunos casos, con gruesas líneas negras.

X. LOS MURALES DE LA UNAM

La construcción de la Ciudad Universitaria permite a los muralistas expresarse en los nuevos edificios. Participarán además de Siqueiros, Juan O’Gorman (en la Biblioteca Central), Diego Rivera (en el Estadio Olímpico), José Chávez Morado (en lo que fue el Auditorio de Ciencias) y Francisco Eppens (en la Facultad de Medicina).

La Ciudad Universitaria se va a construir en un terreno de 7 300.00 m² que fueron expropiados a los ejidos de Tlalpan y Padierna, Copilco y San Jerónimo Aculco en 1945.

Se convoca a un concurso ganado por la Escuela Nacional de Arquitectura. En 1947 los arquitectos Enrique del Moral, Mauricio M. Campos y Mario Pani hacen el proyecto definitivo. La Ciudad Universitaria se construye fundamentalmente de 1950 a 1952.

La Ciudad Universitaria significa un proyecto arquitectónico de gran importancia mundial.

Su construcción permite el trabajo interdisciplinario y constituye la oportunidad de lograr eso por lo que tanto luchó Siqueiros: la integración plástica (unión de arquitectura, pintura y escultura).

Siqueiros ve en la construcción de la Ciudad Universitaria la necesidad de la integración plástica y manifiesta la necesidad del muralismo.

Concibe la construcción de la Ciudad Universitaria como posibilidad de desarrollar lo que se llama la segunda etapa del muralismo, es decir, hacer murales en arquitectura nueva y tener proyectos de trabajo en el participen coordinadamente arquitectos, ingenieros, pintores y escultores.

Al respecto es muy clara la carta que escribe a Carlos Lazo —Gerente General de las Obras de la Ciudad Universitaria— en 1951.

“Hasta ahora la pintura mural mexicana se ha ejecutado en edificios viejos o bien en edificios en los cuales no fue concebido previamente el agregado pictórico escultórico.

“La construcción de la Ciudad Universitaria, por tanto, marca la primera oportunidad histórica importante para que la pintura mural mexicana —y con ella la escultura—

alcance su segunda etapa. A la falta de esa oportunidad se debe, en gran parte, el *impasse*, técnico en que hoy se debate el referido movimiento.

“¿Comprendieron esto, con la oportunidad debida, los arquitectos e ingenieros que planearon la Ciudad Universitaria? En todo caso puede observarse que la construcción de dicha Ciudad Universitaria ya lleva mucho adelantado sin que se sepa todavía cuál deberá ser la solución concreta de tan trascendental problema. Es evidente que aún no intervienen, en forma oficial y orgánica, los especialistas en la materia.”⁸

Propone —en esa carta— que una comisión de muralistas y escultores se agregue al equipo de arquitectos e ingenieros que construyen la Ciudad Universitaria.

De 1952 a 1956 Siqueiros realiza en el edificio de la Rectoría de la Ciudad Universitaria Autónoma de México tres murales exteriores.

En los murales de la Rectoría, Siqueiros lleva a cabo sus ideas de una integración plástica, aunque no preconcebida de manera global sino a partir de una arquitectura en la que no participó.⁹

El antecedente en trabajar murales exteriores se encuentra en los murales que había realizado en Los Ángeles (1932), en el mural del IPN. *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* (1952) y en el mural de Automex *Velocidad* (1953).

Siendo un hombre a quien la práctica lo lleva a la teoría, Siqueiros ya había meditado mucho respecto al muralismo exterior en los murales que realizó en Los Ángeles, como respuesta a los problemas técnicos y de composición que se le presentan al ir trabajando.

Los murales de la UNAM lo enfrentan al problema del mural exterior y tienen la importancia, desde el punto de vista de la teoría, de que le permiten profundizar en sus ideas estéticas acerca de la integración plástica, del muralismo exterior y de las técnicas y de los materiales nuevos.

En mucho —dice Siqueiros—, el método de trabajo que emplea en la UNAM consiste en: observar el muro desde diferentes ángulos e ir decidiendo los volúmenes y colores más adecuados.¹⁰

Respecto al mural exterior nos dice:

⁸ Tíbol, Raquel (Comp.). *David Alfaro Siqueiros. Op. cit.*, p. 220.

⁹ El edificio de la Rectoría fue proyectado por los arquitectos Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega, siendo el Gerente General de las obras el arquitecto Carlos Lazo.

“Nuestro muralismo en el exterior, el muralismo que debe desprenderse necesariamente de lo que llamamos movimiento pictórico mexicano contemporáneo, como segunda y actual etapa del mismo, no puede ser más que *figurativo y realista* y, en esta dirección *moderna*. En nuestro país, un muralismo ornamental, decorativo, o de impulso primordialmente *plástico o plasticista*, inclusive *jeroglífico*, aun siendo figurativo y no abstracto carecería por completo de sentido nacional e histórico. Un muralismo de tal naturaleza, irremediablemente nos conduciría al *formalismo*, a un formalismo figurativo de tendencia nacional o nacionalista, arqueológico o folklórico en esencia, pero a un formalismo; esto es, a una preocupación de la forma por la forma misma o de la forma como propósito primordial en la creación. Nos conduciría al terreno opuesto del que pretendemos alcanzar.”¹¹

Para Siqueiros en el arte existe el progreso formal; esto tiene que ver con sus ideas respecto al mural exterior que, en síntesis, son las siguientes:

- El mural exterior requiere de una composición diferente del mural interior porque es mucho mayor el número de ángulos de los que puede ser observado.
- Para crear deformaciones óptico-dinámicas es necesario combinar la escultura con la pintura. En el plano no caben las superficies lisas.
- Sin volumen no se puede crear el espacio.
- El dibujo no puede ser el mismo para cualquier género pictórico: el mural exterior requiere agudizar líneas.
- El color debe violentarse. El color se relaciona con el paisaje pero no en actitud mimetista.
- La textura debe agudizarse. (En los murales de la UNAM planea incisiones para lograr texturas pero no puede realizarlas debido al material que, por razones de presupuesto, tiene que emplear.)
- El mural exterior no debe ser de lectura lenta sino rápida y clara.
- No debe haber detalles en el mural exterior.
- Se trata de un arte de propaganda, figurativo y realista, para ser visto a grandes distancias.

Para Siqueiros, el cartel publicitario es la forma de mural capitalista. Considera que el cartel publicitario debe ser estudiado, en cuanto a formas y técnicas, pues es la experiencia más cercana de un arte para ser visto a grandes distancias. Aunque: “Naturalmente —debo subrayarlo en un intento de máxima claridad— entre el

¹⁰ En otros casos, como en el mural del SME (1939) o en el de San Miguel Allende (1949), hay un trabajo *a priori* más elaborado, aunque en la práctica lo pudiera modificar.

muralismo exterior de propaganda comercial y el muralismo exterior de equivalencia y cometido ideológico revolucionario, tendrá que existir un abismo, tanto en su proyección formal como en su potencialidad creadora, en el espacio mismo de su historia. La profunda diferencia que separa la sociedad generadora del primero (la sociedad burguesa) y la sociedad generadora, directa o indirectamente, del segundo (la sociedad socialista y la sociedad comunista)."¹²

A partir de las ideas anteriores comentará los murales que los otros pintores realizaron en la UNAM. Hace las siguientes críticas:

- Critica a Chávez Morado, O'Gorman y Eppens porque considera que sus murales carecen de textura y volúmenes reales (algo fundamental para Siqueiros).

- Critica a O'Gorman y Rivera por el uso de un color muy tenue y por el uso — que considera arcaico— del mosaico de piedra en los murales. Para Siqueiros el uso de nuevos materiales era necesario para un arte nuevo de función social; no le parece que el mosaico de piedra y los colores tenues sean adecuados para lograr la elocuencia requerida. (Aunque hay que decir —viéndolo desde otro aspecto— que el mosaico de piedra ha demostrado ser muy durable.)

- Critica a O'Gorman y Chávez Morado de no responder al espacio del mural exterior (que se mira desde muy diversos ángulos y que requiere de una fácil lectura).

- Critica a O'Gorman por su composición estática.¹³

Esta crítica de Siqueiros dio lugar a una polémica entre Siqueiros y O'Gorman; que es importante analizar para entender los diversos puntos de vista estéticos con los que se elaboraron los murales de la UNAM.

Las ideas de O'Gorman eran las siguientes:

- Para O'Gorman una obra se puede juzgar a partir del tema objetivamente y a partir de la forma subjetivamente. Para O'Gorman la pintura mural debe armonizar con el paisaje. Lo que importa —dice apoyándose en Orozco— no son los materiales sino el talento.

¹¹ Alfaro Siqueiros, David. en Tíbol, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros. Op. cit.*, p. 112.

¹² *Ibidem*, p. 113.

¹³ *Ibidem*, p. 125-135.

- Respecto a los murales de Siqueiros en la UNAM, O’Gorman considera que: 1) el tema es incomprensible; 2) no hay liga entre pintura y arquitectura, y 3) no armonizan con el paisaje.

- A la crítica que le hace Siqueiros, sobre el material que utiliza, O’Gorman responde diciendo que no por arcaico es malo un procedimiento y que el mosaico de piedra es barato y duradero.¹⁴

En conclusión podemos decir que los diferentes conceptos del muralismo entre Siqueiros y O’Gorman eran los siguientes:

- Para O’Gorman importa la armonía con el paisaje. Para Siqueiros hay una relación con el paisaje pero no debe ser en forma mimética; incluso considera que el color debe de ser violento si así lo requiere un arte de función social, de propaganda.

- Para O’Gorman el material no por arcaico es malo. Para Siqueiros el material es de importancia fundamental para que sea eficaz en un arte de función social y para crear signos acordes con la época. Por eso estudia y emplea nuevos materiales.

- En lo que están de acuerdo es en la idea de una integración plástica.

- Las diferencias entre O’Gorman y Siqueiros implican concepciones estéticas diferentes: La de O’Gorman más ligada a problemas plásticos y la de Siqueiros donde los problemas plásticos y un arte de compromiso social forman una unidad, una estética que no se interesa en la forma por la forma misma.¹⁵

Ahora veamos la cuestión de los materiales en los murales de Siqueiros en la UNAM. Para Siqueiros el uso de nuevos materiales es fundamental. Sin embargo, por razones de falta de presupuesto, Siqueiros no puede realizar en la UNAM los murales con el material que hubiera querido: bajos y altos relieves de concreto precolado “y una cobertura final con mosaico metálico, coloreado con procedimientos electrolíticos y agregados de mosaico tradicional y materiales plásticos modernos, en general, de diferente naturaleza y textura.”¹⁶

¹⁴ O’Gorman es citado por Tibol, Raquel, en *Textos de David Alfaro Siqueiros. Op. cit.*, p. 136-138.

¹⁵ Lo anterior no quiere decir que O’Gorman no asumiera posiciones políticas definidas. Hay que recordar, por ejemplo, el caso del mural que hizo en el aeropuerto; destruido más tarde debido a su caricaturización de Mussolini, cuando México aún no rompía relaciones con Italia.

¹⁶ Alfaro Siqueiros, David. en Tibol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros. Op. cit.*, p. 130. También puede verse lo que al respecto dice Antonio Rodríguez en *Siqueiros*, México, D. F. Fondo de Cultura, 1974, ilustr., (Colección Testimonios del Fondo, 5) p. 32.

Siqueiros tiene que emplear mosaico de vidrio con lo que logra efectos plásticos similares a los del mural de Automex, *Velocidad* (1953).

Por problemas económicos le piden que posponga su trabajo hasta 1954 por lo que Siqueiros protesta.¹⁷ Finalmente —después de mil problemas— los murales se inauguran el 22 de marzo de 1956.

En los murales de la UNAM Siqueiros cuenta con la ayuda de Federico Canessi y Luis Arenal.

Después del mural de Automex *Velocidad*, es en la UNAM donde emplea la escultopintura.

Pasemos a la descripción de los murales.

1. El Pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo

Se trata de una escultopintura de relieves en cemento recubiertos con mosaico de vidrio de 304.15 m² (1952-1956).

El tema es la Universidad al servicio del pueblo.

En el primer plano unos estudiantes suben unas escaleras, es decir, van adelante. Se trata de figuras de enorme tamaño que pueden apreciarse, incluso, desde la Avenida Insurgentes. Del lado derecho muestra tres estudiantes —escorzo de brazos y cabezas— vistos desde arriba. Uno lleva un compás; otro, la maqueta de un edificio; con estos elementos Siqueiros simboliza la ciencia y la tecnología. Dominan los colores café, rojo, amarillo y azul.

Del lado izquierdo muestra dos estudiantes —también en escorzo de brazos y cabezas— vistos desde arriba. Uno lleva un libro tomado con las manos en actitud de entregarlo, es decir, entregar el conocimiento; el otro estudiante en una mano lleva un lápiz y con la otra, volteando hacia atrás, llama al pueblo a la Universidad.

En un segundo plano se ve al pueblo en marcha, portando banderas, hacia la Universidad. Un grupo del lado derecho y otro del lado izquierdo. En el fondo se ven formas abstractas geométricas.

¹⁷ Al respecto ver la carta que Siqueiros manda a Carlos Lazo, publicada en Tibol, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros. Op. cit.*, p. 145-149.

Desde el punto de vista de la composición el mural es simétrico. Se divide en dos partes, a partir de la mitad del mural, de donde surgen diagonalmente las líneas que dividen a los estudiantes del primer plano y a las multitudes que se acercan a la Universidad.

Predomina el volumen aunque el contorno está marcado de manera muy definida en líneas negras. El volumen lo logra con la perspectiva poliangular, el relieve

—escultopintura— y los colores matizados. Destaca la perspectiva poliangular que da movimiento a las figuras que pueden ser vistas de diversos planos.

Es un mural simbólico, con pocos elementos. Cumple con su función de mural exterior.

Los lados del mural están enmarcados en color amarillo lo que armoniza con el color del edificio de matices amarillos y ocres.

En este mural se encuentra la idea, que ya había expresado en el mural del Hospital de la Raza, del intelectual unido al pueblo y de la cultura al servicio del pueblo.

2. El muro norte

En el muro norte se encuentra otro mural. Se trata de un mural inconcluso. La técnica usada es vinelita sobre cemento.

El tema es el derecho a la cultura, la lucha por la educación.

Muestra un(os) brazo(os) en movimiento hacia adelante, hacia la educación. Dos manos, y una mano en relieve portando un lápiz señalan hacia un libro que tiene estas simbólicas fechas: 1520, 1810, 1857, 1910 y una fecha que deja pendiente — dando a entender que está por hacerse históricamente— lo que ha dado lugar a que los estudiantes expresen ahí fechas fundamentales del movimiento estudiantil (una forma de vinculación del arte y la vida).

Se trata de una escultopintura. Predominan ocres, azules y blancos. El contorno está bien definido con líneas negras.

A partir de una línea central que divide al muro horizontalmente, surgen dos líneas diagonales que forman el brazo ¿o brazos? en movimiento. El movimiento es apoyado por semicírculos horizontales. Utiliza la perspectiva poliangular.

Este mural da a la explanada de rectoría.

3. El muro este

En el muro este se encuentra un tercer mural que está inconcluso. La técnica usada es vinelita sobre cemento.

El mural representa el símbolo universitario.

Surge de un bloque rectangular que sobresale del edificio de la Rectoría, dejando atrás a los grandes ventanales. Da la impresión de un enorme balcón.

Representa a un águila y a un cóndor que simbolizan a América Latina en el escudo universitario. En sus picos llevan lo que podría ser un emblema.

Predominan ocres, amarillos y cafés. No utiliza mosaico ni relieves importantes (se trata de un mural inconcluso).

Utiliza una gran cantidad de líneas negras y diagonales contornadas con líneas blancas delgadas. Utiliza la perspectiva poliangular.

La parte inferior del bloque la forma una especie de cuadrícula. Las parte laterales del bloque también están pintadas con líneas que forman una cuadrícula y líneas onduladas que parecen ser la terminación de las alas de las aves.

XI. APOLOGÍA DE LA FUTURA VICTORIA DE LA CIENCIA MÉDICA SOBRE EL CÁNCER

Éste es un mural realizado en acrílico sobre tela plástica sobre triplay. Centro Médico. 70 m2. 1958.

El mural se refiere a la enfermedad en el pasado, presente y futuro. A la lucha de la humanidad por la ciencia, en este caso concreto, a la lucha contra el cáncer.

Respecto al tema del mural Siqueiros dice lo siguiente: "Es la profecía plástica de que la ciencia médica en un tiempo no remoto encontrará las causas del cáncer y los medios para extirparlo. Es el porvenir en que las multitudes organizadas dentro de una sociedad más avanzada que la presente, en acto colectivo, en acto unánime, saldrán a las calles a entonar un himno de amor y de victoria..."¹⁸

La temática en la obra de Siqueiros se caracteriza por tener un sentido social y por la esperanza de un futuro mejor, alcanzado mediante la lucha.

En este mural expresa la idea de que el pueblo debe luchar por la ciencia y beneficiarse de ella. Esto es posible en la medida en que se lucha por una sociedad justa (que implica la lucha de los pueblos colonizados por su liberación).

La vinculación del desarrollo de la ciencia y la tecnología con el desarrollo social se encuentra expresada también en los murales *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* (1952) y *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos* (1952-1954).

En cuanto a la forma —en el trabajo de las figuras de multitudes en movimiento— es un antecedente del mural del Poliforum.

El mural se lee de manera cronológica. Del lado derecho muestra al hombre de la antigüedad víctima de las enfermedades, sin tener las armas —ciencia médica— para dominarlas. Aparecen multitudes acosadas por monstruosas enfermedades.

Pero la humanidad avanza hacia la ciencia. De manera paralela avanza hacia una sociedad justa.

¹⁸ Entrevista concedida por Siqueiros a Julio Sherer García, en *Excélsior*, 11 de enero de 1959, reproducida por Angélica Arenal en *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*. Sel. de textos de Ruth Solís, México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1975, (Archivo del Fondo 44-45) p. 134.

Al frente de una multitud una mujer saluda, agradecida, a un médico. Esta escena simboliza el acceso del pueblo a la salud.

El centro de atención del mural es una mujer, acostada y desnuda, que recibe tratamiento contra el cáncer; unos médicos la observan.

La máquina de radioterapia se extiende horizontalmente en forma de cono dando la impresión de un arma que derrota al cáncer. El cáncer —simbolizado por dos monstruos— retrocede ante la máquina y una multitud que avanza, unida, con los brazos en alto. Así representa Siqueiros su fe en la derrota del cáncer por la ciencia y una medicina al servicio de todos.

Predominan rojos, ocre y blancos. Hay ritmo en la forma y el color.

Para Siqueiros: "Los símbolos son una parte del lenguaje realista, porque hay muchas cosas que no se pueden expresar si no es por medio de sus equivalentes poéticos, metafóricos."¹⁹ En este caso se encuentra el cáncer ¿cómo simbolizarlo? Siqueiros se plantea el problema de simbolizar el cáncer y decide significarlo como un monstruo. "He tenido que simbolizar el cáncer con figuras de monstruos. No tuve más remedio que proceder de esta forma, pues me pareció imposible recurrir a la visión microscópica, directa, de los fenómenos malignos, ya que antes de ser éstos fotografiados tienen que ser coloreados —policromados, diríamos— con el fin de hacerlos más fácilmente perceptibles."²⁰

Desde el punto de vista técnico —declara Siqueiros— estos monstruos fueron logrados no tanto siguiendo un esquema, sino de manera directa dejándose llevar por las formas que su imaginación le sugería con el uso de la pistola de aire.

¹⁹ Entrevista concedida por Siqueiros a Raquel Tibol en *Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911/1967. Op cit.*, p. 24.

²⁰ Entrevista concedida por Siqueiros a Julio Sherer García en *Excelsior*, reproducida por Angélica Arenal en *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios Críticos. Op. cit.*, p. 134

XII. DEL PORFIRISMO A LA REVOLUCIÓN

1 1957- 1966. Acrílico sobre tela de vidrio sobre celotex y triplay. 419 m2. Se encuentra en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec).

Al ser encarcelado Siqueiros, en 1960, el mural queda interrumpido hasta 1964 en que sale de la prisión. Después, el trabajo se interrumpe tres meses debido a las lesiones que sufre Siqueiros al caer de un andamio. Finalmente el mural es terminado en 1966.

En 1958 ocurre una huelga de telegrafistas. Los maestros también están descontentos, en abril, el Movimiento Revolucionario Magisterial convoca a un mitin que es reprimido de manera sangrienta. Continúa la lucha magisterial, teniendo como su principal dirigente a Othón Salazar. En junio hay paros y huelgas ferrocarrileras, entre sus dirigentes está Demetrio Vallejo. En agosto hay una represión a los ferrocarrileros. En solidaridad con los ferrocarrileros hay un paro de los telegrafistas en todo el país y de los maestros en el D.F.

1959 fue un año de grandes luchas obreras en México. En marzo ocurre la huelga ferrocarrilera. El gobierno responde con una terrible represión. Posteriormente, cientos de trabajadores son despedidos y encarcelados acusados de disolución social. Por otra parte, es un momento en que en México, como en toda América Latina, el triunfo de la Revolución Cubana (enero 1959) había causado un gran impacto y una gran esperanza en los movimientos populares.

En marzo de 1960 el SME y el STFRM exigen la nacionalización de las industrias telefónica y eléctrica. En mayo de 1960 el ejército ocupa la Escuela Nacional de Maestros. En agosto de 1960 se realizan manifestaciones magisteriales, con apoyo popular, para protestar contra la represión en el SNTE. En diciembre de 1960 ocurre una matanza en Chilpancingo contra campesinos y estudiantes que exigen la reforma agraria integral y el respeto a las libertades políticas.

Siqueiros, no permanece indiferente a estos acontecimientos: Participa en el *Comité Nacional por la Libertad de los Presos Políticos*. Denuncia la represión al movimiento ferrocarrilero tanto en el mural *La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea* (lo que ocasiona que lo demande la ANDA y no pueda

continuar el mural), como en conferencias dadas en Cuba y Venezuela en enero de 1960. Todo ello ocasiona que Siqueiros sea encarcelado.

Es hecho prisionero en agosto de 1960. En su autobiografía —*Me llamaban el Coronelazo. (Memorias)*—, Siqueiros cuenta que Angélica Arenal, su esposa, había ido por él al Castillo de Chapultepec donde trabajaba en el mural. Al salir del Castillo, Angélica Arenal conducía rumbo a su casa cuando fueron perseguidos por policías vestidos de civil; a los que, después de una espectacular persecución, logra evadir. Siqueiros se refugia en la casa del doctor Carrillo Gil donde, posteriormente, es arrestado. Será acusado del delito de disolución social y otros.²¹

De la defensa de Siqueiros y de Filomeno Mata se encargó el licenciado Enrique Ortega Arenas junto con otros abogados

La solicitud de amparo que presentan, el 4 de enero de 1964, contra la resolución de la Octava Sala del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal²² es, entre otras cosas, una crítica muy profunda, incluso desde la misma “legalidad”, al delito de disolución social. En ese análisis, Ortega señala que el artículo 145 es inconstitucional y contrario a los artículos 1, 6, 7, 9, 14, 16 y 39 de la Constitución Política de México.

Veamos ahora —más concretamente— a qué cargos se enfrenta Siqueiros y cómo responde.

A Siqueiros lo acusan de lo siguiente:

- De ser autor de unos volantes y boletines repartidos por el Comité Nacional por la Libertad de los Presos Políticos.

²¹ El delito de disolución social (artículo 145), surgido como una necesidad de la segunda guerra, se había convertido en un medio para reprimir las luchas populares: En la huelga estudiantil de 1956 los líderes fueron encarcelados y acusados por este delito. En 1959 y 1960, son encarcelados muchos luchadores sociales (como Siqueiros, Filomeno Mata, Chon Pérez, Hilario Moreno, Valentín Campa y Demetrio Vallejo) la mayoría acusados de disolución social. En 1965, los médicos en lucha, que formaron la Alianza de Médicos Mexicanos, también fueron amenazados con aplicarles las penas que tal delito conllevaba. Fue por ello que la derogación del artículo 145 se había convertido en una demanda popular. Por ejemplo: En 1960, en una “Carta al pueblo del D.F.”, el PCM planteaba, entre otras cosas, la eliminación del delito de disolución social. En 1961 el Movimiento de Liberación Nacional y en 1963 el Frente Electoral del Pueblo también pidieron la derogación de ese delito. En 1968 una de las demandas fundamentales del movimiento estudiantil fue, la derogación del delito de disolución social.

²² *Cfr. Injusticia integral por la confabulación de poderes. Amparo de destacados juristas en contra de la disparatada resolución dictada por la octava sala del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, en el caso del pintor David Alfaro Siqueiros y el periodista Filomeno Mata (10 de enero 1964)*, 2a. ed., México, D. F. Ediciones de la Trácala, 1978, 38 p.

- De haber pronunciado un discurso en Torreón.
- De ser autor del libro que escribió precisamente para defenderse: *Mi respuesta*.
- De haber impartido conferencias políticas en Caracas, La Habana y México.
- De ser autor de la Carta abierta a sus impugnadores —escrita también, para defenderse.
- De haber declarado ante el juzgado en el proceso seguido contra Demetrio Vallejo y demás dirigentes.
- De estar dentro de un carro estacionado cerca de un mitin magisterial (lo cual, desde luego, no es delito).
- De ser autor de las declaraciones de un miembro del P.C. (aunque legalmente no se puede enjuiciar una ideología, ni las declaraciones las hiciera realmente Siqueiros).

El fondo del problema eran las conferencias que Siqueiros sustentó, en enero de 1960, en la Habana y Caracas. En estas conferencias Siqueiros denuncia la represión del gobierno de Adolfo López Mateos.

En su libro *La Trácala*, Siqueiros habla de la razón de su viaje a Venezuela y Cuba y aclara que no fue un plan preconcebido —como decían sus acusadores— ir a Venezuela días antes que el presidente:

“Yo había ido a Venezuela, como he dicho ya, a tratar lo relativo a un contrato de pintura mural y esta proposición se había hecho muchos meses antes. Por lo tanto desde mucho tiempo atrás estaba yo comprometido a hacer ese viaje con el fin de dejar finiquitado mi asunto profesional. No hubo, puedo asegurarles con toda franqueza, ninguna idea preconcebida de hacer coincidir mi viaje al país de Bolívar un poco antes o simultáneamente con el Presidente Adolfo López Mateos. Por otra parte, si mi propósito hubiera sido ése ¿qué objeto tendría negarlo?... Con el viaje del Presidente de la República de mi patria, o sin el viaje del Presidente de la República de mi patria, yo hubiera tomado las actitudes políticas para mí adecuadas, si así lo hubiera considerado pertinente. Con su viaje o sin su viaje, e inclusive frente a él mismo, aunque con el debido respeto a su jerarquía, habría yo respondido francamente a cualquier pregunta que se me hubiera hecho. Se me hicieron las preguntas, cosa perfectamente explicable, y yo, cosa perfectamente explicable, contesté y constesté de manera directa. ¿Porqué el Presidente iba a llegar días más tarde, yo iba a mentir al responder a las preguntas públicas de los periodistas?...”²³

²³ Alfaro Siqueiros, David. *La Trácala (Diccionario de la lengua castellana: trácala, femenino, mexicanismo. Trampa; engaño, triquiñuela. Tracalero, ra, adjetivo y sustantivo, mexicanismo familiar. Tramposo)*. *Mi réplica a un gobierno fiscal-juez*, México, D. F. 1962, p. 52-53.

En el libro *Mi respuesta*²⁴ Siqueiros publica las conferencias que impartió en La Habana y Caracas (del 6 al 17 de enero), la conferencia de prensa en México (21 de enero), la carta abierta (30 de enero), la audiencia judicial (14 de marzo), además incluye una "Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos" (que había dado a conocer en 1955).

(Es interesante leer las conferencias que imparte Siqueiros en Venezuela y Cuba

—publicados en *Mi respuesta*— en donde habla de las características del muralismo mexicano y denuncia la represión a los ferrocarrileros.)

De manera resumida, el contenido de las conferencias es el siguiente:

En una conferencia impartida en Caracas habla de: El muralismo mexicano. Del arte como praxis política. De la eficacia del arte en las luchas obreras. De la relación —cambiante en el tiempo— del Estado mexicano con el muralismo. Y denuncia la represión a la huelga de ferrocarrileros.

En otra conferencia en Caracas habla de: Los materiales y de la composición.

Sobre lo figurativo y no figurativo. Del compromiso social. Del apoyo del gobierno de Estados Unidos al abstraccionismo y la lucha contra el muralismo mexicano.

En una tercera conferencia, en Caracas, habla de: La represión ferrocarrilera. Del gobierno de López Mateos.

En Cuba habla de: El muralismo mexicano. De la agresión al movimiento ferrocarrilero.

En la conferencia de prensa en México habla de: La necesidad de solidaridad con Cuba. De su viaje a Cuba y Venezuela.

Finalmente Siqueiros es condenado a ocho años de prisión. Sin embargo, logra salir a los cuatro años, después de ser indultado, gracias al apoyo nacional e internacional que recibe.

Las muestras de apoyo a Siqueiros son enormes, por ejemplo:

²⁴ Alfaro Siqueiros, David. *Historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la patria? Mi respuesta*. Op. cit., p. 140.

- En septiembre de 1960 se inaugura la Segunda Bienal Interamericana en México; varios artistas boicotean la bienal como muestra de solidaridad con Siqueiros.
- En diciembre de 1961 el número 3 de *Nueva Presencia* (revista-cartel) es dedicada a Siqueiros (en sus 64 años).
- En enero de 1962, el Artists' Committee to free Siqueiros, en la ACA Gallery de Nueva York, firma una petición al presidente López Mateos a favor de Siqueiros.
- En mayo de 1962, en París, 70 pintores y escultores organizan una exposición como homenaje a Siqueiros.
- En 1962 el grupo "*Nueva Presencia*" da una carta abierta, a la Convención de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, en defensa de Siqueiros.
- Poetas como Pablo Neruda y Rafael Alberti le escriben poesías solidarias
- Durante su encarcelamiento, intelectuales de todo el mundo exigen la liberación de Siqueiros. Se inicia una campaña internacional a favor de Siqueiros organizada por Angélica Arenal.

Pasemos ahora a hablar del mural. El tema del mural es la Revolución Mexicana (de la huelga de Cananea en 1906 a la dictadura de Huerta en 1913).

Para Siqueiros, la Revolución Mexicana —en la que él participó— fue motivo de reflexión. Le interesó como movimiento social (y también como movimiento social que influye en el arte). Siqueiros, considera que finalmente —con los años— la Revolución Mexicana fue traicionada.

Este análisis sobre la Revolución Mexicana —como movimiento perdido, traicionado— lo refleja en un mural pintado en Santa Mónica, California, en 1932, llamado *Retrato actual de México o Entregamiento de la burguesía mexicana surgida de la Revolución en manos del imperialismo* en donde critica al gobierno de Calles.

La concepción de Siqueiros de la Revolución Mexicana durante el gobierno de López Mateos es la siguiente:

"En suma el gobierno actual de México, el gobierno que preside hoy al Lic. Adolfo López Mateos, representa la etapa más baja de la línea descendente que con Ávila Camacho (1940-1946) se inició en un proceso ininterrumpido hacia la contrarrevolución. El indicado gobierno representa, pues, el último aspecto, el más reciente, de la obra de los liquidadores, en lo fundamental, del programa de ese gran

movimiento que denominamos la Revolución Mexicana. Los autores de esa tarea, hablando en lo individual, han sido los aburguesados hijos de los revolucionarios enriquecidos en el poder, esto es, de los peculadores, que en México adquirieron una proporción numérica posiblemente inigualable en las revoluciones democrático-burguesas de otros pueblos.”²⁵

Pero, volviendo al tema del mural, en Chapultepec Siqueiros pinta la etapa de la Revolución Mexicana que considera más “sana”, más heroica, la de las grandes luchas populares, la que derrota al porfiriato:

“Aquí tomamos como asunto el período de la Revolución Mexicana que va de 1906 a 1913, el más intuitivo si ustedes quieren, pero también el más sano y el más vigoroso de nuestra Revolución. De la huelga de Cananea al cuartelazo de Victoriano Huerta. En el lapso de esos siete años entraron al escenario de nuestras luchas los anarcosindicalistas y los primeros socialistas, que analizados con vigor político tendríamos que decir que no fueron claramente ni lo uno ni lo otro, sino simples liberales avanzados que tuvieron la agudeza de visión como para entender que el problema de México era fundamentalmente un problema de cambios sociales. Ellos, que fueron los más sanos, le dieron a la Revolución Mexicana una línea política.”²⁶

Para elaborar el mural contó con la colaboración de: Luis Arenal, Epitacio Mendoza, Carlo Quattrucci, Adolfo Falcón, Sixto Santillán, Electa Arenal, Ángeles Gil, Francisco Magallón, Ernesto Bautista, Fabián Coral, Roberto Díaz y Julio Estrada.

En la iconografía: Nicolás T. Bernal.

En la carpintería: Julio Miranda.

En la fotografía: Guillermo Zamora.

El mural ocupa el espacio de dos habitaciones que fueron adaptadas — derribando parte de un muro— para realizarlo. Con esto se logró mayor espacio y la integración de dos muros centrales.

Los murales están “enmarcados” en la parte inferior con madera café que va siguiendo la ondulación de los muros (en las esquinas) incluidos los muros centrales —que fueron redondeados para el mural.

La lectura del mural se inicia del lado derecho.

• En el primer mural se muestra la decadencia y prepotencia del régimen porfirista. Aparece Porfirio Díaz sentado, pisando la constitución, y rodeado de una “corte” de aduladores: ricos, hacendados, políticos, “científicos”. Entre los que

²⁵ *Ibidem*, p. 93.

destacan Victoriano Huerta, José Ives Limantour y Ramón Corral. Al frente, bailan para Díaz y los porfiristas siete mujeres; una de ellas es María Conesa.

Hay un gran logro plástico en el movimiento de los vestidos (que recuerda a las mujeres que marchan en el mural del Hospital de La Raza) para conseguirlo se vale del color en pinceladas circulares, usando en ocasiones líneas negras. Hay ritmo en formas (los sombreros de copa) y en colores (predominan grises, rojos, blancos, amarillos y verdes).

- En el segundo mural Siqueiros se refiere a la huelga de Cananea (1906). Pero también se trata de un símbolo de la lucha del pueblo contra el imperialismo.

En el primer plano un hombre —Fernando Palomares, miembro del Partido Liberal— que simboliza el pueblo lleva la bandera de México, la sostiene contra quien quiere tomarla— probablemente William C. Greene dueño de la mina de Cananea—. A un lado de Greene se encuentra el subjefe de las guardias rurales y Emilio Kosterlitsky. Tras las guardias rurales

— de grandes sombreros grises— y de los soldados norteamericanos —vestidos de verde—, se esconden cobardemente Ramón Corral, Filiberto Barroso, Rafael Izábal y Luis E. Torres.

En otra parte del mural vemos que tras Fernando Palomares, el pueblo —una multitud que se pierde en el horizonte— no se detiene en su lucha y enfrenta al porfiriato.

A un lado de Palomares —como parte del pueblo— se encuentra una mujer cargando a un niño. Después, tres hombres —Manuel M. Diéguez, Plácido Ríos y Esteban Baca Calderón— cargan a un muerto, víctima de la represión contra los huelguistas. (Cabe señalar que Diéguez participó en la huelga de Cananea. Fue general durante la Revolución Mexicana y Siqueiros estuvo bajo su mando en la Revolución Mexicana en la región de Occidente.)

- En el tercer mural Siqueiros representa a los precursores e ideólogos de la Revolución. Los pinta como multitudes en marcha; muchos portan banderas de Huelga. En este asombroso mural, Siqueiros retrata 33 personas, sin que las individualidades “distrayan” el sentido de la obra, es decir, sin perder la atención en el tema del mural.

²⁶ Alfaro Siqueiros, David. citado por Tibol en *Un mexicano y su obra. David Alfaro Siqueiros*. Raquel Tibol

Representa a las siguientes personas: Lázaro Gutiérrez de Lara, Mikhail Bakunin, Ricardo Flores Magón, Pierre Joseph Proudhon, Eugenio Alzate, John Kenneth Turner, Librado Rivera, Carlos Marx, Jack Mosby, Louise Clemence Michel, Praxedis Guerrero, Francisco Manrique, Andrés Molina Enríquez, Blas Lara Cáceres, Nicolás T. Bernal, Simón Bergson, Santiago de la Hoz, Paulino Martínez, Jesús Martínez Carreón, Santiago R. de la Vega, Filomeno Mata, Alberto D. Fuentes, Anselmo Figueroa, José Guadalupe Posada, Belisario Domínguez, Antonio Díaz Soto y Gama, Felipe Carrillo Puerto, Adolfo de la Huerta, Camilo Arriaga, Francisco Múgica, Melchor Camacho Guerrero, Hilario Salas y César Canales.²⁷ (Los nombres de las personas se mencionan siguiendo el orden en que aparecen en el mural, fila por fila y de derecha a izquierda.)

En cuanto a la composición del mural central —que trata de dos temas: La huelga de Cananea y Los precursores de la Revolución Mexicana— puede decirse que se pasa de un tema a otro sin ninguna alteración plástica.

Para lograr esta extraordinaria continuidad, tanto temática como plástica, Siqueiros se vale de lo siguiente:

- La parte central del mural —Fernando Palomares con la bandera de México y el obrero muerto en la huelga— se enmarca y se “une” del lado derecho por la bandera de México y del izquierdo por las banderas de huelga. Esta imagen forma el primer plano del mural —el primero que mira el observador— sirve para unir plásticamente (mediante el ritmo de formas —banderas, multitudes— y colores) a los dos temas. De manera que la lectura de un tema a otro se sigue sin ninguna alteración plástica; es decir, de manera continua.

- Otro elemento en la composición es el uso plástico y temático de las multitudes que sirve para unir un tema con otro. Por ejemplo, para cambiar del mural central —que trata de los precursores de la Revolución Mexicana —al mural izquierdo— que trata del inicio de la Revolución Mexicana —Siqueiros continúa la representación de multitudes que se pierden en el horizonte y con esto cambia de un tema a otro sin ninguna alteración.

(Comp.), México, D. F. Empresas Editoriales, 1969, ilus., (Colección un mexicano y su obra.) p. 295.

²⁷ Ver el estudio de la iconografía del mural que hace Guadalupe Villa en “Los protagonistas de la revolución en la pintura mural”, en *México en el arte* (INBA—SEP), Nueva época, junio de 1985, ilus., p. 65-70.

• El cuarto mural representa la Revolución Mexicana en su primera etapa. Pinta a las multitudes revolucionarias, a los campesinos armados con sus fusiles, sus hileras de balas cruzadas en el pecho, sus trajes blancos y enormes sombreros.

Siqueiros representa al pueblo que luchó en la Revolución. Simbolizando con esto que la Revolución no puede explicarse sin la lucha de estos héroes anónimos; campesinos en su mayoría.

También representa las distintas “corrientes” que hicieron la Revolución (que posteriormente darían lugar a lo que la historia oficial llama “la escisión de los caudillos”). Muestra a zapatistas , villistas y carrancistas.

Perdidos entre la multitud representa a algunos dirigentes: Salvador Alvarado, Rosaura Villa, Rafael Buelna, Plutarco Elías Calles, Eufemio Zapata, Álvaro Obregón, Emiliano Zapata, Otilio Montañó, Venustiano Carranza, Francisco Coss, Aquiles Serdán y Francisco I. Madero.²⁸ (los nombres de las personas se mencionan siguiendo el orden en que aparecen en el mural, de derecha a izquierda.)

En este mural a Zapata se le distingue por el sombrero rojo y por estar en el centro; éste es un recurso plástico que usa Siqueiros para destacar la figura de Zapata.

Por otra parte, al destacar la participación del pueblo, Siqueiros no olvida representar a las mujeres revolucionarias.

En la representación de las multitudes predominan los blancos, amarillos y grises resaltados ocasionalmente, de manera extraordinaria, por los negros.

Hay un gran movimiento logrado a base del color con pincelada más o menos ondulada.

Hay ritmo de forma y color que se da de una manera muy clara porque el tema lo pide (ritmo que se logra, por ejemplo, mediante la forma de los sombreros y las armas).

En el muro izquierdo que divide la habitación, se continúan las multitudes revolucionarias y se van perdiendo en el horizonte, con gran belleza plástica, hasta llegar a formas abstractas.

²⁸ Villa, Guadalupe, *Ibidem*.

Es una imagen de gran movimiento: En el primer plano representa a las multitudes (en amarillos, lilas, verdes y rojos) , en el segundo plano representa un horizonte de sombreros (amarillos) y fusiles que terminan en formas abstractas.

Estas formas se continúan dando la vuelta al muro hasta llegar a una enorme figura que representa a un hombre montado en un caballo blanco.

El caballo es pintado en escorzo de las patas delanteras. El jinete lleva sombrero y camisa amarilla y pantalón blanco. Se trata de una imagen que simboliza la Revolución, a la fuerza de la revolución. Es notable la perspectiva poliangular y el uso de diagonales. Detrás del jinete se ve un horizonte rojo y verde y la tierra verde, lila y café.

Termina el mural uniéndose al otro mural —que trata de los mártires de la revolución— con una especie de simbólica pirámide, tras la cual hay un horizonte rojo y montañas amarillas.

- El quinto mural se refiere a los mártires de la revolución. Se trata de un enorme camino formado con los cuerpos de los muertos en la revolución. Sólo a los del primer plano se les distinguen los rostros (todos en blancos y grises, al igual que las montañas). Quien encabeza el camino de mártires es Leopoldo Arenal (suegro de Siqueiros, que muere en la Revolución).

El camino se extiende en la lejanía, llega a una montaña y se pierde en un horizonte de nubes amarillas y rojizas. Después continúan montañas hasta que se convierten, en el otro mural, en diagonales.

Para la imagen de este mural Siqueiros parte de una fotografía tomada en Nochistlán, Zacatecas, en 1913.

Por último, en el muro del lado izquierdo —que se interrumpe con tres puertas y dos ventanas— inscribe citas de Madero, Flores Magón, Praxedis G. Guerrero, Venustiano Carranza, Belisario Domínguez, Emiliano Zapata y Huelguistas de Río Blanco. Las citas están enmarcadas en diagonales cafés, grises y negras.

El mural termina con la representación de un Carranza pétreo ¿qué quiso significar con eso?

Es de destacar en este mural la forma de narrar:

- Hay una continuidad temática y plástica que permite pasar de un tema a otro sin interrupciones.

- Es un mural de fácil lectura —algo necesario para un arte de compromiso social— pero no de lectura inmediata (directa) porque la cantidad de elementos que contiene requiere de un tiempo de lectura, es decir, de observación del mural (a diferencia, por ejemplo, del mural *La Nueva Democracia*).

También destaca la cantidad de retratos que hace, pero manejados de manera que las individualidades no distraigan el sentido de la obra.

Es un mural en el que representa al pueblo como hacedor de la revolución; significado en las multitudes.

La representación plástica del pueblo, de las multitudes, es extraordinaria. Siqueiros en esto logra una gran elocuencia; la que el tema requería.

Siqueiros pintó a multitudes, al pueblo en lucha, siempre con gran elocuencia. Así lo pintó, por ejemplo, además de este mural, en los murales: *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos*, *El arte escénico en la vida social de México*, *La marcha de la humanidad en América Latina*.

El uso de la perspectiva poliangular es importante. Hay un gran ritmo en la forma y el color.

XIII. EL ARTE ESCÉNICO EN LA VIDA SOCIAL DE MÉXICO

1 1958-1959, 1967-1968. Acrílico sobre triplay. 80 m2. Se encuentra en el Teatro Jorge Negrete del edificio de la Asociación Nacional de Actores (Altamirano no. 128).

Siqueiros inicia este mural, por encargo de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), a fines de 1958.

En junio de 1958 los ferrocarrileros inician un movimiento por mejoras salariales y laborales; realizan paros y huelgas. En agosto de 1958 telegrafistas y maestros hacen un paro en apoyo a los ferrocarrileros. Mueren cuatro trabajadores. Los periódicos gobiernistas inventan un complot comunista. La represión aumenta: En marzo de 1959 hay una represión militar a la huelga de los ferrocarrileros. Muchos trabajadores son encarcelados; entre ellos Demetrio Vallejo, Secretario General del STFRM —electo en julio de 1958— y líder del movimiento.

Siqueiros denuncia la terrible represión a los ferrocarrileros en el mural del Teatro Jorge Negrete de la ANDA, en la parte correspondiente a la tragedia. Esto ocasiona que su mural sea clausurado en abril de 1959.

Aunque su mural es clausurado, Siqueiros no dejará de denunciar la represión, lo hará como miembro del Comité por la Libertad de los Presos Políticos y las Garantías Constitucionales y en las conferencias que imparte en La Habana y Caracas en enero de 1960. Finalmente, él mismo será objeto de la represión siendo encarcelado de agosto de 1960 a julio de 1964. (Sobre esto hablo en el mural *Del porfirismo a la Revolución.*)

Siqueiros, hablando de las razones por las que pinta la represión en el mural de la ANDA, dice:

“En estas condiciones, yo, pintor muralista, tengo que producir mi obra mural en el vestíbulo del Teatro Jorge Negrete o dicho de otra manera, estoy pintando en esa obra mural cuando se produce la represión contra los ferrocarrileros, con todo su corolario de iniquidades y la gravedad del hecho para el futuro democrático de nuestro país. ¿Qué debo pintar entonces, yo, partidario de mostrar en el arte los detalles de la lucha de nuestro pueblo por la transformación del país y el bienestar de los trabajadores? Estoy pintando cuando se produce la represión contra los ferrocarrileros. En una de las zonas, se podría decir, de mi obra mural, tengo que representar la tragedia. ¿Qué tragedia pinto? ¿Una drogadicta que asesina a su hijo pequeño y después se suicida? ¿Cualquier otro problema dramático familiar o individual? Yo tenía que pintar, de acuerdo con mi propia convicción, lo que estaba

pasando en ese momento en la calle... Y pinté la peor represión del gobierno al movimiento obrero. Pinté el ultraje a la Revolución en la agresión al movimiento de los ferrocarrileros. Los soldados que están atacando a bayonetazos y culatazos a obreros inermes, que no esgrimen mas que las astas de sus banderas. Sus atacantes llevan cascos y subametralladoras”.²⁹

Ciertamente, la actitud de Siqueiros era coherente —siempre lo fue— con la de un arte unido a las luchas populares, con un arte que reflejara al hombre concreto. A eso se refiere Siqueiros cuando dice: “Se destruye el muralismo cuando se le quita su esencia fundamental, que es la de ser un arte público, y en el arte público el mensaje tiene importancia definitiva, porque es el mensaje con su médula filosófica, ideológica y política el que determina la forma.”³⁰

Su denuncia al Estado represivo, es entonces, lo que ocasiona que el 19 de abril de 1959 el Comité Ejecutivo de la ANDA suspenda el trabajo del pintor y trate de llegar a un acuerdo.

El Comité Ejecutivo de la ANDA, cuenta Siqueiros, le llega a proponer:

“Quítele cuando menos el libro que están pisoteando los soldados y que representa la Constitución del 17, bórrele los cascos de acero (cascos del Ejército Norteamericano en el Ejército Mexicano) y en lugar de ellos póngales algo menos identificable, por ejemplo, los kepíes que usaban los soldados franceses durante la intervención de ese país en México’. Entre indignado y sonriente, sarcástico desde luego, yo les digo francamente que NO”.³¹

Al no llegar al imposible acuerdo que pretendían los dirigentes de la ANDA, encabezados por Rodolfo Landa (Rodolfo Echeverría), el mural fue tapado definitivamente el 25 de abril de 1959.

Como apoyo al pintor, José Revueltas, renuncia al Comité del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

De estas actitudes represivas Siqueiros piensa lo siguiente: “Cuando en una nación se llega a atacar al arte, a producir actos de inquisición contra el pensamiento

²⁹ Alfaro Siqueiros, David. *La Trácala (Diccionario de la lengua castellana: Trácala, femenino, mexicanismo. Trampa, engaño, triquiñuela. Tracalero, ra, adjetivo y sustantivo, mexicanismo familiar. Tramposo.) Mi réplica a un gobierno fiscal-juez. Op. cit., pp. 36-37.*

³⁰ Alfaro Siqueiros, David. *A un joven pintor mexicano. Op. cit., p. 25.*

³¹ Alfaro Siqueiros, David. *La Trácala... Op. cit., p. 38.*

plástico, es que las cosas andan muy mal para la clase obrera y para el pueblo y mucho mejor para los sectores de explotación, tanto nacionales como extranjeros.”³²

Siqueiros fue acusado por la ANDA de no cumplir con el tema del contrato. El crítico de arte Antonio Rodríguez —escogido por Siqueiros para defender su obra— nos dice:

“Mujeres desarrapadas, obreros agredidos, fuerzas armadas pisoteando un libro en el cual se ve el número 17 de una fecha memorable, y una mujer, en close-up, abrazada al hijo a quien acaban de matar, constituyen los personajes del drama que Siqueiros quiso introducir en el vestíbulo, convertido en escenario, del teatro de los actores.

“Al ver estas imágenes los responsables de la institución acusaron a Siqueiros de violar las estipulaciones del contrato y antes de que el mismo tribunal emitiera su veredicto, taparon el mural con un armazón de madera que durante años lo ocultó.

“Obviamente, lo que molestaba no era la ‘ausencia’ de la historia, sino la presencia del drama. De otro modo no se justificaba el ocultamiento... de lo que no estaba.”³³

Siqueiros continúa luchando contra la agresión a la libertad de expresión que significa el impedimento de continuar trabajando en el mural.

El 9 de mayo de 1959 Siqueiros se presenta a una asamblea de la ANDA. El Comité Ejecutivo había tratado de impedir su llegada a esa reunión.

La posición del Comité Ejecutivo de la ANDA, manifestada en la asamblea, era que Siqueiros no había cumplido el contrato al darle “una interpretación ideológica personal” a la parte referente a la tragedia. Esto los facultaba, decían, a clausurar el mural.

Al llegar el momento de hablar, ante la asamblea, Siqueiros hace un emotivo relato de la historia del muralismo. Explica que los muralistas nunca habían aceptado que el Estado impusiera su ideología, que siempre se habían expresado con su propia ideología. Que en la parte de la tragedia, del mural de la ANDA, no podía pintar otra cosa que la represión a los ferrocarrileros, ocurrida en ese momento.

Los actores en general apoyan a Siqueiros —en parte como respuesta a su discurso—. Sin embargo, Rodolfo Landa —con el apoyo del Comité Ejecutivo de la ANDA— consigue que continúe la demanda contra Siqueiros.

³² *Ibidem.*

³³ Rodríguez, Antonio, *Siqueiros*, México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1974, ilustr., (Colección Testimonios del Fondo, 5.) p. 43-44.

En el periódico *Ambiente*, ese mismo día, 9 de mayo de 1959, se publica una entrevista a Siqueiros. A la pregunta de qué provocó el conflicto con el Comité Ejecutivo de la ANDA Siqueiros responde:

“Fue la interpretación que yo le di, con el más absoluto derecho para ello, al capítulo de mi guión relativo a la tragedia... En ese momento para mí nada podía ser más trágico que ver una burguesía engolosinada en la persecución, el encarcelamiento y el asesinato de trabajadores. La discrepancia entre Landa y yo, repito, es de tipo ideológico, discrepancia que Landa y los miembros de su agrupación han pretendido resolver agrediendo mi libertad de expresión, esa expresión en la que considero que el movimiento sindical de los trabajadores mexicanos no es, ni debe ser, como lo desean y aplican la gran mayoría de los líderes actuales, o sea, un movimiento que debe estar por entero sometido a la voluntad del poderoso capitalismo y del gobierno.”³⁴

Tres años después, en 1962, estando en la cárcel —en parte por haber denunciado en todos los foros latinoamericanos que pudo la represión al movimiento ferrocarrilero— Siqueiros escribe, como defensa, *La Trácala*. Refiriéndose al mural que realizaba en el teatro Jorge Negrete dice:

“...¿Qué había pasado entonces? ¿Por haber pintado lo que he pintado siempre se me llama traidor a la patria? Se hace una campaña intensa en mi contra, primero, y, después, paulatinamente, en contra del movimiento mismo. Tras la preparación política, a base de calumnias, viene lo más asombroso: no me encarcelaron a mí por el ‘desacato’ de pintar la represión del gobierno al movimiento ferrocarrilero a fines de 1958 y principios de 1959... pero encarcelaron mi mural en el vestíbulo del Teatro Jorge Negrete, como dijimos antes. La realidad es que hoy por hoy mi mural está preso tras una pared superpuesta de tablonés, a la vez que sujeto a un proceso por incumplimiento de contrato en el juzgado 17o. de lo civil y yo, su autor, estoy preso y más que preso, secuestrado, dadas las características de mi aprehensión, de mi consignación, de mi encarcelamiento, de las condiciones de excepción a que se me tiene sujeto, lo mismo que a mi compañero de proceso Filomeno Mata Alatorre, en relación con los procesos en general. Y se asombran algunos altos funcionarios del Gobierno de la Federación, y entre ellos de la propia Presidencia de la República y de la Secretaría de relaciones Exteriores, de que las mismas agencias extranjeras hayan publicado y sigan publicando, en forma escandalosa, todo lo relativo a mi prisión y a la prisión de mi mural...”³⁵

En 1964, ante la presión nacional e internacional, Siqueiros recibe el indulto presidencial y sale de la cárcel.

³⁴ “David Alfaro Siqueiros (mural) vs. Rodolfo Landa (ANDA)”, entrevista de Díaz y Paz en *Ambiente*, mayo 9 de 1959.

³⁵ Ver la parte referente al mural *Del Porfirismo a la Revolución* donde hablo de su encarcelamiento.

³⁵ Alfaro Siqueiros, David. *La Trácala...* Op. cit., p. 43.

En 1967, escribe *A un joven pintor mexicano*, libro en el que habla del muralismo, del realismo, de las corrientes abstractas y sobre el ataque a la Escuela Mexicana de Pintura y al arte comprometido con las luchas populares. Recibe el Premio Lenin de la Paz que dona al pueblo de Vietnam.

Y por fin, también en 1967, puede continuar el mural —debido a que la Asociación Nacional de actores retira la demanda y pide a Siqueiros la terminación del mural— el cual termina en 1968.

El mural sufre un atentado:

“El 14 de diciembre a las 0.30 horas, unos veinte o treinta individuos armados, irrumpen en el Teatro Jorge Negrete, de la ANDA, y destrozan parcialmente, con algún producto químico, posiblemente thinner, gran parte del mural de Siqueiros en el vestíbulo de dicho teatro.”³⁶

Nos referiremos ahora la tema del mural. En este mural Siqueiros pinta acerca del teatro en México y la realidad social; en parte habla de las corrientes dentro del teatro y de la historia del teatro, pero lo fundamental a señalar, para Siqueiros, es el papel que esperaba que tuviera el teatro en su relación con la realidad social.

La relación con lo social será muy clara en la parte dedicada a la tragedia (que pinta en el muro derecho).

Ahí, Siqueiros, representa la represión a los ferrocarrileros, lo que ocasiona que le clausuren el mural.

Con lo anterior, Siqueiros pretendía no sólo denunciar la represión, sino manifestar la idea de que el arte —no sólo la pintura, sino el teatro... y todas las manifestaciones artísticas— se vinculen a la realidad. Es decir, una estética unida a la vida.

En una entrevista para la revista *Rototemas* Siqueiros lo explica así:

“También se preguntará —continúa— qué hace esa escena (de la represión) en un mural destinado a describir la historia del teatro mexicano. La puse ahí para simbolizar que los autores modernos no deben cerrar los ojos a la realidad y entretenerse a la manera del teatro francés, sino seguir los pasos de Flores Magón y otros grandes autores teatrales, que reflejaron en sus obras el drama de México. Con esa escena les digo he ahí la realidad de México, reflejándose en sus obras.

³⁶ Suárez, Orlando. “David Alfaro Siqueiros. Guía para el estudio de su vida y obra” en *Arte Público. Tribuna de pintores muralistas, grabadores y artistas de la estampa en general*, Edición especial, México, D. F. Sala de Arte Público, enero-febrero de 1969, p. 4.

“Yo no podía ser inocuo —enfatisa Siqueiros—; el teatro mexicano ha sido, a través de su historia, un teatro político, un teatro que refleja las aspiraciones populares. Esa es la verdad histórica y yo no podía cambiarla.”³⁷

Refiriéndose a la eficacia del arte comprometido y hablando sobre el “encarcelamiento” del mural de la ANDA, en *Mi respuesta*, Siqueiros dice:

“...La minoría del Comité Ejecutivo de la Asociación Nacional de Actores, presionada por el gobierno, o simplemente bajo los efectos del oxígeno político de agresión antiobrera que respiraba en esos momentos todo el país, consideraron que mi mural iba a ser un elemento de agitación contra el propio gobierno. ¿Pero, no habíamos quedado, señores de la oposición al muralismo mexicano, que la pintura política era ya históricamente inútil? Sin embargo, aquella obra resultaba ahora perfectamente útil. Se dijo por ahí, frente al mural, por el vestíbulo del Teatro Jorge Negrete (tal es el nombre exacto del lugar en que se inició la pintura de mi obra) iban a desfilar multitudes subversivas. Que los estudiantes tratarían de incendiar el local y el teatro de los actores; que se producirían luchas entre contrarios ideológicos, etc... y entonces se ordenó que fuera tapiado mi mural y, más tarde, llevado a los tribunales, es decir, al Juzgado Decimoséptimo de lo Civil, cuyo juez tiene ahora bajo su férula legal mi obra referida.”³⁸

Pasaremos a la descripción del mural. Situado en el vestíbulo del Teatro Jorge Negrete, abarca tres muros y una parte pequeña de un cuarto muro. Se lee de izquierda a derecha.

El guión desarrollado por Siqueiros es el siguiente: “el arte escénico y el abstraccionismo, el arte escénico y la realidad, el arte escénico y la epopeya, el arte escénico y la tragedia, el arte escénico y el heroísmo en la adversidad.”³⁹

1. El mural izquierdo

El mural se inicia con un cuadro que enmarca el rostro de Jorge Negrete quien mirando hacia un punto impreciso, canta con sombrero y traje café. Tras él, un fondo blanco en la parte superior y rojo en la inferior. Este cuadro destaca dentro del mural,

³⁷ “Mc. Carthy vs. la Pintura Mexicana. La ANDA caza su Brujita, Siqueiros”. Revista *Rototemas*, abril 28 de 1959.

³⁸ Alfaro Siqueiros, David. *Historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria? Mi respuesta. Op. cit.*, p. 43.

³⁹ Tibol, Raquel. *Un mexicano y su obra. David Alfaro Siqueiros. Op. cit.*, p. 296.

se trata de un homenaje al cantante —cuyo nombre lleva el teatro—. (El retrato excelente pero no da la impresión de integrarse al resto del mural.)

El mural izquierdo —que trata sobre el abstraccionismo en el arte escénico— se continúa con la representación de una serie de figuras humanas que representan símbolos. (Símbolos no siempre fáciles de entender.)

Se trata de figuras en marcha, de multitudes. La marcha se inicia con figuras desnudas que caminan con las manos levantadas y atadas. Posteriormente pinta medio rostro de dos figuras. Es decir, las figuras están “partidas” por medio rostro para dar lugar a la puerta del teatro.

El resto del mural izquierdo continúa representando diferentes figuras en marcha. Las que están en primer plano son: una mujer, un hombre y otra mujer sonrientes. Un hombre negro vestido de verde. Un hombre con puntos rojos en el cuerpo cuyo rostro —en relieve de metal— parece ensangrentado. Un diablo de los usados en las “quemadas” de Judas. Un payaso. Una mujer —figura simbólica—, con vestido de gran escote, se ve asustada, dolida: de sus piernas sale un rostro, monstruoso —de color rojo, morado y verde, en relieve de metal.

2. El mural del centro

El mural abarca la parte superior del muro —debido a dos puertas en la parte inferior—. Sólo una pequeña parte del mural, en la esquina derecha, abarca todo el muro. Trata sobre “el arte escénico para el presente y próximo futuro”, sobre la representación de la realidad, sobre el acceso del pueblo al teatro.

En la parte superior del muro representa figuras —rostros— que simbolizan dolor, miseria: el dolor significado con un rostro en llanto con las manos en los ojos, la miseria significada con figuras casi cadáveres. También encontramos dos rostros que representan monstruos— en relieve.

Después el mural se continúa abarcando todo el muro:

En la parte superior representa un escenario enmarcado por un telón. Pinta figuras geométricas en movimiento.

En la parte central representa un escenario que muestra escenas de la revolución: Una mujer con su hijo, un hombre con sombrero y tras ellos, una multitud.

Fuera del escenario, llegan multitudes que se extienden hasta unirse al tercer mural. (Las masas usadas plásticamente como continuidad formal y temática de un mural a otro es un recurso que ya se encuentra en el mural *Del porfirismo a la Revolución.*)

Con lo anterior Siqueiros representó el acceso del pueblo al teatro y un teatro ligado a la realidad.

3. El tercer mural

En este mural representa la tragedia. Para hacerlo pintó algo que se vivía en ese momento: la represión a los ferrocarrileros.

Representa al pueblo: Mujeres enrebozadas y hombres en lucha. Una figura, en elocuente actitud, señala con el puño hacia adelante.

En la parte central del mural una mujer, desconsolada, abraza el rostro de su hijo masacrado envuelto en una bandera.

Para pintar la escena anterior Siqueiros se basó en una fotografía que se refiere a un hecho represivo: la agresión a un grupo de obreros, el 1o. de mayo de 1952, frente al Palacio de Bellas Artes. (La foto fue publicada en *La Voz de México* —periódico del PCM— el 9 de mayo de 1952. El muerto es Luis Morales.)

El pueblo —lleno de ira— continúa hacia adelante contra los soldados. Los soldados —que llevan cascos verdes como los soldados norteamericanos— no sólo han reprimido a los obreros sino que pisan la Constitución de 1917.

En la composición dos banderas rojas —que llevan los obreros— sirven para enmarcar a un grupo de soldados atacados por el pueblo.

En este mural Siqueiros denuncia la represión.

4. El cuarto mural

Se trata de un mural pequeño. Representa a una multitud que camina cerca de unas vías.

En cuanto a la composición en, *El arte escénico en la vida social de México*, no hay fuertes contrastes de color, el color es matizado. Predominan rojos, ocre, y cafés. En el manejo del color matizado recuerda al mural *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* del IPN; aunque en el mural del IPN —el tema así lo pide— predominan azules, amarillos y lilas.

Para crear volumen —y lograr un realismo elocuente— recurre al uso del metal; técnica que continuará —de manera más desarrollada, sin ninguna limitación— en el Poliforum.

La primera parte del mural no es de fácil lectura.

La representación del pueblo significada en forma masiva la encontramos en muchos murales de Siqueiros. Lo que no sorprende por la temática de su obra.

El uso plástico y temático de las masas que emplea para pasar del segundo al tercer mural se encuentra también, en el mural *Del porfirismo a la Revolución* en Chapultepec.

Por la manera de significar al pueblo masivamente y por el uso del metal — como escultopintura para lograr volumen— este mural puede considerarse un antecedente del mural del Poliforum *La marcha de la humanidad en América Latina*.

La represión a un grupo de obreros el 1o. de mayo de 1952 causó profunda impresión en Siqueiros. Por eso emplea una fotografía de ese 1o. de mayo para una parte del mural de la ANDA. Anteriormente, ya había realizado un cuadro basado en ese acontecimiento: *La huelga* (1952. Acrílico sobre masonite. Museo Carrillo Gil.)

Por último habría que decir que la historia del mural de la ANDA es un ejemplo de la lucha que sostiene Siqueiros para vincular el arte a las luchas populares.

XIV. LA MARCHA DE LA HUMANIDAD

EN AMÉRICA LATINA

Obra realizada de 1965 a 1971. Mural en escultopintura sobre tableros de asbesto-cemento. En las formas escultóricas utilizó acero laminado en frío. La pintura utilizada fue el acrílico.

Para su realización requirió de un equipo de colaboradores formado por pintores, escultores, herreros, fotógrafos, arquitectos, ingenieros y obreros y de la creación de un taller, la "Tallera", para poder trabajar los tableros de asbesto-cemento.

1. Historia del desarrollo del mural

A) LA ÉPOCA.

Como ya se dijo anteriormente, en 1964 Siqueiros sale de la cárcel, en la que había estado acusado del delito de "disolución social". Durante esas "vacaciones involuntarias" realizó una escenografía para el Teatro de la Penitenciaría y pequeños cuadros, croquis y estampas; croquis que fueron el origen del proceso creativo que lleva a *La marcha de la humanidad en América Latina*.

Al salir, continuará trabajando el mural *Del porfirismo a la Revolución* en el Castillo de Chapultepec. Durante los trabajos cae de un andamio y se lastima la columna vertebral.

En 1965 el empresario Manuel Suárez le encarga un enorme mural para un edificio destinado a congresos y convenciones., anexo al Hotel Casino de la Selva, en Cuernavaca, Morelos. Para una obra de esa magnitud se construye un taller de integración plástica: la Tallera. Empieza el trabajo de *La marcha de la humanidad en América Latina*.

En ese momento se viven en México grandes polémicas en torno a las artes plásticas. En febrero de 1965 se inaugura en el Museo de Arte Moderno una exposición (por encargo del INBA y de la OEA) que ocasiona descontento contra la OEA, contra el crítico José Gómez Sicre y contra los pintores Juan García Ponce y José Luis Cuevas.

La razón de este descontento es el apoyo al abstraccionismo por autoridades del INBA y críticos de la OEA y el ataque a la Escuela Mexicana de Pintura por críticos de la OEA.⁴⁰

Ante el descontento de los pintores, el INBA inicia el proyecto de Confrontación 66. Siqueiros, Antonio Rodríguez y O'Gorman critican el proyecto en el que ven un ataque a la Escuela Mexicana de Pintura.

Siqueiros, para manifestar sus ideas, concibe el periódico-cartel Respuesta 1966 "hoja de los pintores independientes; aparecerá cada vez que lo ameriten los acontecimientos". (Otro periódico que editaba ocasionalmente era Arte Público.)

Siqueiros era partidario de una confrontación que fuera amplia y de todas las corrientes; así lo expresa en un manifiesto.

El 28 de abril de 1966 se inaugura la exposición Salón Confrontación 66.

En 1966 Siqueiros vuelve a trabajar en el mural de la Ex Aduana de Santo Domingo *Patricios y Patricidas* y termina el mural de Chapultepec *Del porfirismo a la Revolución*. Recibe el Premio Nacional de Artes del gobierno de México.

Manuel Suárez, decide la construcción de *El Hotel de México*.

"A fines de 1966, Manuel Suárez había aprobado los planos para la construcción de *El Hotel de México* en el Parque de la Lama, ubicado en la Av. Insurgentes, en la Ciudad de México, y concibe una nueva 'Capilla' Siqueiros para albergar La marcha de la humanidad en la América Latina dentro de un marco más grandioso y espectacular. Estimulados por Siqueiros los arquitectos Guillermo Rosell de la Lama y Ramón Miquelajáuregui proyectan un edificio de forma octagonal, donde eliminan todas las aristas o rompimientos en las relaciones entre las paredes y de éstas con el techo, creando así superficies activas en un espacio continuo; de esta manera logran el ideal de integración defendido por Siqueiros durante más de treinta años. Por tanto, Siqueiros modifica el proyecto para la 'Capilla' de planta rectangular, para aprovechar las mayores posibilidades plásticas y cinéticas que le ofrecía el nuevo edificio, que posteriormente fue denominado Polyforum Cultural Siqueiros."⁴¹

⁴⁰ Para una información más detallada de esto ver el libro de Raquel Tibol. *Confrontaciones. Crónica y recuento*. México, D.F. Ediciones Sámara. 1992. 280 p.

⁴¹ Suárez, Orlando. "David Alfaro Siqueiros. Guía para el estudio de su vida y obra.", art. cit., p. 9.

En 1967, Siqueiros recibe el Premio Lenin de la Paz instituido por la Unión Soviética y dona el dinero al pueblo de Vietnam.

También en 1967 continuará el mural para la Asociación Nacional de Actores *El arte escénico en la vida social de México* en el teatro Jorge Negrete. Se realiza una muy importante exposición de Siqueiros —*Exposición Retrospectiva (1911-1967)*— en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de Ciudad Universitaria.

En 1968 asiste como delegado al Congreso Cultural de la Habana donde imparte una conferencia en el Palacio de Bellas Artes de la Habana y se exponen fotografías de sus murales.

En 1968 se crea la Academia de Artes de México de la que Siqueiros es designado primer presidente.

En agosto de 1968 realiza dos exposiciones individuales. Una, en la Galería Misrachi donde presenta proyectos, fotografías y maqueta del mural *La marcha de la humanidad en América Latina*.

En julio de 1968 se había iniciado el movimiento estudiantil de gran arraigo popular que, pese a la represión, tiene importantes consecuencias políticas y culturales en México.⁴² Siqueiros se solidariza con el movimiento estudiantil, publica varios desplegados en la prensa. Participa en el debate sobre el Artículo 145 y 145 bis que configura el delito de disolución social pidiendo que sean derogados.

El apoyo a los estudiante es manifiesto por parte de muchos pintores: En septiembre de 1968, en una exposición en el Salón de la Plástica Mexicana, los creadores plásticos voltean sus cuadros y escriben a favor de los estudiantes. En

⁴² El movimiento estudiantil se inicia el 22 de julio por un problema entre los alumnos de la Preparatoria Isaac Ochoterena y la Vocacional 2. Son reprimidos por granaderos. La represión continúa y días después detienen a miembros del PCM. Para agosto estalla una huelga general en la Educación media y superior. El rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, encabeza una manifestación de duelo. Las demandas estudiantiles son las siguientes: "1. Libertad a los presos políticos. 2. Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola, así como del teniente coronel Armando Frías. 3. Desintegración del cuerpo de granaderos, instrumento directo de la represión, y no a la creación de cuerpos semejantes. 4. Derogación de los artículos 145 y 145 bis (delito de disolución social) del CPF, instrumentos jurídicos de la agresión. 5. Indemnización a las familias de los muertos y a los heridos víctimas de la agresión desatada desde el viernes 26 de julio en adelante. 6. Deslindamiento de responsabilidad respecto de los actos de represión y vandalismo, ejercidos por parte de las autoridades a través de la policía, granaderos y ejército." El 13 de septiembre se realiza la "Manifestación del silencio". El 18 de septiembre, la UNAM es ocupada por el ejército lo que ocasiona gran protesta. Hay muchos detenidos. La Vocacional 7 es tomada el 23 de septiembre. Los estudiantes del IPN preparan la defensa. El 24 de septiembre el ejército toma la Unidad Profesional Zacatenco... El 2 de octubre se realiza un mitin en la Plaza de las Tres Culturas, que es reprimido de manera terrible: el número de muertos, heridos y detenidos es enorme. Después de esto comienza la desmovilización.

septiembre de 1968 un grupo de pintores, en la Ciudad Universitaria, en las láminas —que cubrían lo que fue la estatua de Miguel Alemán— pinta murales a favor de los estudiantes. El 15 de octubre de 1968 se inaugura una exposición paralela a la oficial (de las Olimpiadas) en el Centro Cultural Isidro Fabela.⁴³

Como respuesta a la terrible represión que sufren los estudiantes el 2 de octubre de 1968 Siqueiros pinta *Mi Respuesta. La Arpía* (acrílico/movopan, 7 de noviembre de 1968, Sala de Arte Público Siqueiros). La pintura muestra a un hombre en unos barrotes que se le entierran en el cuerpo y que lo hacen sangrar ; y encima de él un ave terrible (halcón) de ojos rojos le acerca el pico.

En diciembre de 1968 el mural de la ANDA, *El arte escénico en la vida social de México*, sufre una agresión de grupos de derecha que destruyen, probablemente con thiner, parte del mural.

En 1969 artistas mexicanos —Siqueiros entre otros— se niegan a participar en la X Bienal de Sao Paulo como protesta por la represión a los movimientos sociales en Brasil.

En la plástica mexicana de esos años cabe mencionar acontecimientos como los siguientes: En 1969 se inaugura, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, el II Salón Independiente. En 1970 se inaugura, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, el III Salón Independiente. El 2 de marzo de 1971 se aprueba el nuevo plan de estudios de la ENAP. El 10 de noviembre de 1971 se hace una exposición en la Galería de Arte Eduard Munch como protesta a la represión que sufren los estudiantes el 10 de julio: presentan pinturas y poemas.

Así, en este contexto cultural, el 15 de diciembre de 1971 se inaugura el Poliforum Cultural Siqueiros.

B) LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA.

Siqueiros había luchado por un arte de integración plástica. Considera la integración plástica como necesaria a un arte público comprometido socialmente.

Concibe que en el futuro se desarrollará una plástica integral:

⁴³ Para una información más detallada sobre esto véase el libro de Raquel Tibol. *Confrontaciones. Crónica y recuento. Op. cit.*

"No cabe, pues, la menor duda: en el futuro se construirán arquitecturas de escala urbana (la arquitectura edificio-autónomo dejará de existir); inmensos estadios, teatros, cines (tanto en interiores como al aire libre); inmensas escuelas, hospitales, casa de reposo, inmensos museos, monumentos a los héroes de la nueva vida social y a los héroes de la ciencia y del arte, etc. Y estas obras que no se levantarán sólo en las grandes ciudades sino en toda la extensión territorial de todos los países, tendrán necesariamente, como en las mejores épocas del pasado, aunque en las condiciones sociales neodemocráticas y socialistas del futuro, un carácter plásticointegral."⁴⁴

Siqueiros no deja de lamentar el tener que hacer pintura nueva en edificios viejos. Sus ideas sobre la integración plástica las había llevado a la práctica, de manera limitada —es decir, hasta donde le es posible— en sus murales, fundamentalmente en los de la UNAM y el Hospital de la Raza.

El mural del Poliforum dio a Siqueiros la posibilidad de desarrollar plenamente una obra de integración plástica. Por eso declara:

"Considero que el Polyforum es la obra más importante que he realizado en mi vida—no por el valor plástico que pueda tener en sí, pues no soy el indicado para decirlo—, pero sí por las siguientes razones:

"El Polyforum constituye el más ambicioso sueño de mi vida, no sólo por la escala de su dimensión sino, fundamentalmente, porque es una obra de integración plástica total, de arquitectura y escultopintura.

"En lo que respecta a la plástica en sí, esto es a la fusión de la pintura con la escultura, creo que he encontrado soluciones modernas, en cuanto a su forma y a su estilo, en estrecho maridaje con el gran desarrollo científico de ese momento histórico."⁴⁵

Para Siqueiros con el Poliforum se inicia la cuarta etapa del muralismo: "Considero que esta obra constituye la 'cuarta etapa' de nuestro muralismo (único como experiencia en el mundo) en su anhelo por volver a los grandes periodos de la historia: al del gran arte hindú, al del gran arte chino, al periodo de las grandes catedrales góticas y a nuestro maravilloso arte prehispánico, esto es, al gran arte

⁴⁴ Suárez, Orlando. "David Alfaro Siqueiros. Guía para el estudio de su vida y obra.", art. cit., p. 7.

⁴⁵ "Polyforum Siqueiros", declaración de Siqueiros en *Excelsior. Magazine Dominical*, México, D.F., 12 de diciembre de 1971, p. 6.

público de aquellas épocas que aportaba su lenguaje y su estética a los hombres de su tiempo.”⁴⁶

C) “SUJETOS NUEVOS”, “OBJETOS NUEVOS”

Un concepto teórico básico en Siqueiros es que en el arte existe un progreso formal entendido como perfeccionamiento del lenguaje plástico. Esto se liga a otros dos aspectos de su estética:

1. Un arte público comprometido con las luchas sociales y 2. La necesidad de crear signos que lleven a un realismo cada vez más elocuente. Al respecto nos dice: “Cubramos lo humano invulnerablemente con ropajes modernos: ‘sujetos nuevos’, ‘aspectos nuevos’. ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente superior!”⁴⁷

De manera que, para Siqueiros, un arte social moderno lleva a signos nuevos y soluciones formales y de composición nuevas (de ahí la perspectiva poliangular y la integración plástica). Un ejemplo de estas búsquedas formales son los croquis — más de 400— que realizó durante su encarcelamiento y que son parte del proceso creativo del Poliforum.⁴⁸

Estos croquis muestran el uso de líneas y color que sintetizan figuras humanas. Algunas veces, con líneas gruesas, sugiere en el primer plano la figura humana y en un segundo plano presenta el contorno de la figura humana mediante el color. Esto lo aplicará en el Poliforum con líneas —logradas con metal— y color. Dominan rojos, ocres, amarillos y lilas. Utiliza líneas de fuerza y movimiento. En otras ocasiones sugieren figuras humanas sólo con el color.

Estos croquis tienen la importancia de que presentan un manejo muy libre — muy desenvuelto— de la perspectiva poliangular, producto de un largo proceso creativo —en el que son fundamentales sus vivencias en las luchas sociales y sus

⁴⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁷ Alfaro Siqueiros, David. “Fuente y no afluente del arte de París” en *Estudios sociológicos sobre sociología del arte. Decimoséptimo Congreso Nacional de Sociología 1968*, 1a. ed, t. I, Asociación Mexicana de Sociología, correspondiente de la Asociación Internacional de Sociología de la UNESCO, 1970, p. 392.

reflexiones teóricas—. En el Poliforum este desarrollo libre —ilimitado— de la composición se verá concretado.

Para Siqueiros la integración plástica y un nuevo realismo (más elocuente, que representara al hombre; de ahí las búsquedas en la composición...) son necesarios para el arte social, al que aspiraba y por el cual trabajó incansablemente.

Al respecto nos dice:

"Ahora bien, una integración plástica realista no podrá producirse amplia y vigorosamente más que en un plan social realista. Esto es, bajo un régimen que se subordine a las necesidades de la nacionalidad y del pueblo, de la misma manera que la plástica integral usa los dictados de la historia, de la geografía, y de la técnica" Continúa diciendo: "En el mundo futuro, no me cabe la menor duda, la mayoría de los seres humanos tendrá derecho al goce artístico; entonces se hará indispensable ese muralismo nuevo. El muralismo mexicano tiene todavía mucho que decir, le queda una tarea gigantesca que realizar."⁴⁹

D) EL TRABAJO EN EQUIPO

Siqueiros consideraba que el trabajo en equipo era fundamental para el muralismo.

Siqueiros, refiriéndose al mural de San Miguel Allende, dice:

"Es evidente que la pintura mural, obra de grandes proporciones materiales, no puede ser realizada por un solo hombre, es decir, no puede ser una obra individual. Requiere de muchas manos. El cuadro de caballete es, orgánicamente, objeto individual en su ejecución ." y continúa: "Sin embargo, las experiencias posteriores conseguidas gracias a mis murales de los Ángeles, California, me permitieron extraer algunas experiencias prácticas que si de una parte combatieron la cierta mística que poseí al respecto de crear obra mural mediante un trabajo colectivo sin director, de otra parte me impelieron en San Miguel Allende a trabajar en equipo."⁵⁰

En el Poliforum trabajará un gran número de personas: pintores (más de cincuenta), escultores, herreros, fotógrafos, químicos, arquitectos, ingenieros y obreros.

Siqueiros nos dice:

⁴⁸ Estos croquis están publicados en Alfaro Siqueiros, David. *Escultopintura, cuarta etapa del muralismo mexicano*. México, D. F., Galería de Arte Misrachi, 1968, ilus.

⁴⁹ Alfaro Siqueiros, David. *El nuevo realismo mexicano. Integración Plástica*. Voz viva de México. Serie de testimonios políticos. Documentos de la Revolución, presentación de Justino Fernández; cronología de la vida y obra de Siqueiros por Alberto Híjar, México, D. F. UNAM—Dirección de Difusión Cultural, 1966, p. 6 y 7.

“Por otra parte, hubiera sido imposible la realización de esta obra sin la colaboración estrecha de un gran equipo de valiosos jóvenes pintores, sin el auxilio de los químicos especializados en los materiales plásticos, sin la labor de un estupendo grupo de obreros —quienes en el proceso de trabajo diario con las formas escultóricas lograron asimilar la técnica de la escultura— todo ello amalgamado por la coordinación perfecta de equipo con los arquitectos y con los hombres de las diversas profesiones en los campos de la acústica y la iluminación, además del auxilio de los fotógrafos.”⁵¹

Entre los colaboradores del equipo estuvieron Mario Orozco Rivera, Luis Arenal, Electa Arenal y Orlando Suárez.⁵²

E) LA TALLERA.

Para trabajar una obra de esa magnitud, era necesario no sólo un equipo altamente especializado, sino la construcción de un enorme taller: la Tallera.

La Tallera tendrá estas características: “Como el edificio no estaba construido Siqueiros resolvió prefabricar el mural, para ensamblar grandes tableros móviles, entonces proyectó la construcción de un gran taller con la funcionalidad necesaria para realizar una obra mural de grandes dimensiones. Y así nació La Tallera, en femenino, como un homenaje a la mujer procreadora. Ese taller está compuesto de las dependencias siguientes: A) un taller chico para trabajos pequeños, proyectos, cuadros, etc.; B) el taller grande dotado con un sistema de grúas eléctricas y manuales y zanjas especiales, que permiten subir y bajar los tableros y trabajar en ellos sin necesidad de utilizar andamios; C) taller y laboratorio de materiales; D) almacén; E) servicios sanitarios; F) taller grande al aire libre; G) sección de máquinas y herramientas y, H) laboratorio fotográfico. En otro cuerpo del edificio, I) la oficina y, J) las habitaciones para los empleados. Separado por el jardín, K) la casa habitación del artista. Estas instalaciones extraordinarias se encuentran situadas en la calle Venus 7, colonia Jardines de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos.”⁵³

⁵⁰ Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se pinta un mural*. Op. cit., p. 45.

⁵¹ “Polyforum Siqueiros”, declaración de Siqueiros en *Excélsior. Magazine Dominical*, art. cit., p. 6-7.

⁵² Sobre los miembros del equipo puede consultarse a Orlando Suárez, “David Alfaro Siqueiros. Guía para el estudio de su vida y obra.”, art. cit., p. 8.

⁵³ *Ibidem*.

La Tallera será el espacio que posibilite el trabajo con enormes tableros de asbesto-cemento (de 4x3.30 y de 1.50x3.30). Tableros que se realizan siguiendo el modelo de una maqueta. La Tallera se convierte en un laboratorio de integración plástica donde la escultopintura florece.

F) LA TÉCNICA.

El Poliforum es una obra de escultopintura. Es mediante la escultopintura —lograda con el uso de nuevos materiales—, como Siqueiros crea un lenguaje plástico elocuente a que lo lleva su arte de compromiso social.

Al respecto, en una entrevista que le hace Raquel Tibol, dice refiriéndose al Poliforum:

“Es que yo en verdad soy escultor-pintor, hacia esa forma de expresión me empuja mi voluntad creadora. Pero, ¿cuál es la ventaja de usar pintura sobre la escultura y escultura sobre la pintura? La ventaja consiste en que tanto la forma como el espacio se acentúan. La pintura me sirve para mover la escultura y la escultura me sirve para mover la pintura, para profundizar el espacio. Con una pintura esculturizada se logra una graduación mayor del espacio. Con la creación de un plano adelantado lo que era puramente pictórico adquiere una profundidad ópticamente infinita.”⁵⁴

La realización de *La marcha de la humanidad en América Latina*, obra de escultopintura, plantea una serie de problemas técnicos.

A fines de 1966, Manuel Suárez, decide la construcción del *Hotel de México* y se proyecta la construcción —a un lado del hotel— del Poliforum. En el Poliforum, ya no en el Casino de la Selva en Cuernavaca, Morelos, se construiría *La marcha de la humanidad en América Latina*.

Esto implica algunos cambios:

“Siqueiros decide —cuenta Orlando Suárez—, ante este nuevo proyecto, incorporar al mural esculturas policromadas. Busca la colaboración de escultores. Transforma La Tallera en un taller de escultopintura. Estas nuevas tareas quedan a cargo de Luis Arenal y Armando Ortega, este último aporta su experiencia en la ejecución de esculturas en hierro, después se incorpora al escultor Adir Ascalón. A fines de 1966 ellos ensayan materiales, realizan interpretaciones de formas bocetadas, exploran una solución plástica aproximada a la desarrollada en el mural, y finalmente se

⁵⁴ Siqueiros. *Exposición retrospectiva 1911/1967*. *Op. cit.*, p. 18.

acuerda realizar las esculturas en láminas de acero empotradas por medio de tornillos a los tableros de asbesto-cemento. Ortega y Arenal hacen algunas esculturas que poseen una personal forma de interpretación y difieren del estilo general del mural, no obstante varias de esas figuras fueron incorporadas previo ajuste al mismo. Se construye una nueva maqueta a escala basada en los planos del Polyforum. Se aprovecha en lo posible los tableros ya ejecutados. En esta etapa, desde enero de 1967, son contratados herreros, fundidores y soldadores para ejecutar las formas del mural que son esculturizadas en láminas de acero y modeladas, unas previamente con barro, y otras directamente en una máquina nibladora y con martillos neumáticos. Con el cambio de proyecto, el equipo de pintores se reduce al mínimo y se crea el equipo de escultores, herreros y ayudantes dirigidos finalmente por Guillermo Ceniceros en el aspecto artístico integral y por Leopoldo Arenal en la producción material.”⁵⁵

Uno de los problemas técnicos fundamentales que se presentan en la obra del Poliforum es el de la fijación de los pigmentos en los metales:

“Los muralistas mexicanos —dice Siqueiros— estamos ligados hace muchos años a la química de nuestro tiempo y por ello el Gobierno de México fundó a nuestra petición, el año de 1945 un Taller para la Investigación y Ensayo de los Materiales Plásticos Modernos. Pero encontrar la solución de la escultura policromada, garantizando la fijación y la permanencia de los pigmentos, constituía un problema totalmente nuevo para nosotros. A nuestro requerimiento, vinieron a nuestro auxilio, todo un equipo de técnicos especializados en la anticorrosión de los metales. Ya habíamos entrenado a un grupo de artesanos y herreros que mediante máquinas y herramientas modernas estaban realizando las formas escultóricas concebidas plásticamente como complemento unitario de las zonas picturizadas. Con la ayuda de estos químicos se procedió a usar el método de ‘Sand-Blast’, en el que se utiliza la arena sílica para limpiar las formas de acero; posteriormente, la cobertura de éstas con zinc inorgánico y, finalmente, las diferentes capas de acrílicos que le dan impermeabilización. El problema fue duro y complejo, pero ha quedado resuelto.”⁵⁶

G) LA INAUGURACIÓN

La inauguración del mural fue realizada el 15 de septiembre de 1971.

Desde antes de la inauguración surgió una polémica con respecto al mural.

Así la define Arminio Savioli en *L'Unita*:

“Una gran polémica se está desarrollando a través de las páginas de los periódicos. Pintores ‘formalistas’ y sus sostenedores levantan la nariz y hablan con desprecio del ‘gigantismo’, ‘retórica’, ‘énfasis seudo revolucionario’...

⁵⁵ Suárez, Orlando. “David Alfaro Siqueiros. Guía para el estudio de su vida y obra.”, art. cit., p. 9.

⁵⁶ Alfaro Siqueiros, David. “Fuente y no afluente del arte de París”. Art. cit., p. 409.

“Siqueiros defiende la validez de su trabajo con su habitual firmeza, con firme convicción, y con aquel juvenil candor que conocen bien todos sus amigos. Durante el discurso inaugural ha sostenido con firmeza que el muralismo ‘es un arte para las masas; es un arte para las multitudes; en resumen, no está sostenido en el mercado, no depende de él... No es un arte para las galerías, no es para la propiedad privada...”⁵⁷

Sin embargo, también hubo críticas negativas al Poliforum que no necesariamente implicaban —por parte de quienes las hacían— la defensa de una estética formalista.

Como ejemplos de críticas positivas al trabajo del Poliforum están las siguientes:

- Francisco de la Maza en el artículo “Moderno y barroco” dice:

“Siqueiros en el Polyforum hace como en una catedral gótica o en un palacio barroco que la imaginación quede cautivada en una palingenecia que obra directamente sobre el espectador y lo eleva al mundo de la historia, del devenir humano, no por medio de la idea pura o de la sola sensibilidad, sino de la acción figurativa, lenguaje para todos y semántica universal inteligible.” (*Excélsior. Magazine Dominical*, “Polyforum Siqueiros”, México, D. F., 12 de diciembre de 1971.)

- Carlos Chávez en el artículo “Genio plástico” dice:

“Encuentro que el Polyforum de Siqueiros es un admirable ensayo de fusión de arquitectura y pintura, realizado con enorme maestría, y una vez más revela el gran genio plástico de David Alfaro Siqueiros.” (*Excélsior. Magazine Dominical*, “Polyforum Siqueiros”, México, D. F., 12 de diciembre de 1971.)

- P. Fernández Márquez en el artículo “Inauguración del Polyforum Siqueiros” dice:

“Lo que antecede (se refiere a que hay que ver el Poliforum muchas veces sin luces y sonido), nos demuestra que estamos ante un caso de plástica integrada que, por su mismo volumen y circunstancias, ofrece muy diversos y complejos aspectos. Y que nos plantea muchos problemas de enjuiciamiento, para quienes tenemos conocimiento de la creación pictórica siqueiriana, muralista y de caballete.

“Desde luego, como realización es la culminación gigantesca de la copiosa obra del artista, uno de los espíritus creativos más inquietos de éste y de otros siglos, autor de magníficos retratos, de bellas obras de caballete, de grandes murales, en cada uno de los cuales Siqueiros se planteaba problemas de forma y de color, de visión y de perspectiva, logrando efectos nuevos e integrando en la plástica contemporánea los

⁵⁷ Savioli, Arminio. “El sueño ciclopeo de Siqueiros” en *L’Unita*. Roma, 6 de enero de 1972, en Angélica Arenal, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos. Op. cit.*, p. 220.

iniciados en otras épocas, que él ha llevado a las últimas consecuencias. Éstas son cualidades que se confirman en su obra ahora inaugurada." (*Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento dominical de *El Nacional*, 26 de diciembre de 1971.)

- El muralista belga Somville en una entrevista dice lo siguiente:

"Cuando yo vi el Polyforum Cultural Siqueiros y El *Hotel de México* de Guillermo Rossell de la Lama, quedé impresionado por su sentido de grandeza, de proporciones, de relación de volúmenes, por su expresión verdadera y fuerte, por la voluntad de crear un 'arte integral' y un 'urbanismo', que desgraciadamente fallan en mi propio país. Nosotros, los artistas muralistas belgas sufrimos estas fallas." (*El Día*, 10 de enero de 1972, "Reflexiones sobre el Polyforum".)

Entre las críticas negativas que tuvo el Poliforum encontramos las siguientes:

- Mario Orozco Rivera en un artículo titulado "Carencia de unidad: féretro del muralismo" dice:

"Para mí no es la 'cuarta etapa del muralismo' como dice él (se refiere a Siqueiros). No hay tal 'cuarta etapa'. Lo que hay es una crisis absoluta y la obra de Siqueiros viene a ser el féretro de un tipo de muralismo que ahora solamente, a nivel burocrático realizan algunos pintores." Y continúa: "Como realidad, el Polyforum es extraordinario, algo que jamás tendrá unidad plástica ni con la arquitectura, ni con la escultura, ni con la pintura." (*Excélsior. Magazine Dominical*, "Polyforum Siqueiros", México, D. F., 12 de diciembre de 1971.)

- Manuel Felguérez en el artículo "Fierro ocioso" dice:

"Me da gusto que mi obra hubiese tenido ya una influencia en un artista de México tan importante como Siqueiros. (Felguérez se refería especialmente al uso de la "chatarra" en el Poliforum.)

"En la barda, el uso del fierro está equivocado. Está usado sólo para lograr un relieve. Así. el uso del fierro ocioso. Bien pudo ser usado el plástico o el concreto o cualquier otro material, porque el fierro no luce su calidad, ni en cuanto a la forma, ni en cuanto a la expresividad del material, porque está totalmente pintado.

"Siqueiros no ha sabido entender ni la intención ni el concepto del uso del fierro en su forma artesanal." (*Excélsior. Magazine Dominical*, "Polyforum Siqueiros", México, D.F., 12 de diciembre de 1971.)

- Raquel Tibol escribe en un artículo titulado "Curiosidad mexicana" lo siguiente:

“Creo que el Poliforum es una agigantada expresión de *mexican curious*, esa particular deformación del arte nacional producida por el desarrollo del turismo, la cual fue combatida durante años por Siqueiros con argumentadas y justas razones. A las clasificaciones de funcionalista, orgánica y metabólica, habrá que agregar ahora la de arquitectura plastificada puesto que lo orgánico de su función, así como su relación viva con el medio, es la de enseñar una decoración, que por desmedida e impositiva pervierte a la arquitectura deshumanizándola, a la vez que convierte la integración de las artes en un fenómeno pintoresco y, por lo mismo, monstruoso. Durante décadas Siqueiros trabajó teórica y artísticamente para un espectador dinámico. El Poliforum no podrá sino tener espectadores en movimiento, porque el que se quede quieto se sentirá aplastado por esa pesada masa de metal coloreado que se dice representa ‘La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos’, aunque en verdad es una caótica y angustiante antología de árboles creados por Siqueiros al través de su larga vida de pintor.” (*Excélsior. Magazine Dominical*, “Polyforum Siqueiros”, México, D. F., 12 de diciembre de 1971.)

• Federico Silva en el artículo “Tumba del arte” escribe:

“Siqueiros cayó en una trampa que le tendió Manuel Suárez.

“Visitando el Polyforum y el Casino de la Selva, de Cuernavaca, uno encuentra un cierto parentesco en lo grotesco.

“Parece que el criterio de Suárez, de arquitecto frustrado, agregando abusivamente, es lo que pretende. Hay falsificaciones de arte prehispánico, algo de arte moderno, etc.” (*Excélsior. Magazine Dominical*. “Polyforum Siqueiros”, México, D. F., 12 de diciembre de 1971.)

Las críticas, a favor o en contra, que ocasiona el Poliforum, tratan de ser explicadas por el crítico de arte Antonio Rodríguez quien llega a esta importante conclusión:

“No fue igual el reconocimiento por parte de los escritores y de la crítica.

“Se le censuraron varias cosas: la grandeza inútil, de coliseo ‘espectacular’, la falta de ajuste entre la arquitectura geométrica, de planos definidos y de forma abultada (aunque la falta mayor reside en la arquitectura ya que fue hecha, paradójicamente, para la pintura; el abigarramiento que volvía su contemplación abrumadora.

“El tema, ‘La marcha de la Humanidad’, parecía a muchos tan ambicioso en el impulso como parco en la concepción. Finalmente, a pocos satisfizo la idea de que el espectador, vuelto otra vez pasivo, fuera obligado a contemplar la pintura desde una plataforma en movimiento.

“Suscribí algunas de estas críticas y aun otras. Dije que al abultar lo que ya era poderoso en la ‘Mujer bajando una escalera’ había llegado Siqueiros al pleonasma. Me pareció contradictorio que el artista, visionario de la alianza del arte con la ciencia y la tecnología más avanzada, no hubiera utilizado la luz como factor epidérmico del

alumbrado. Critiqué la barda, no deseada por el pintor, que aísla el edificio 9 de la calle y constriñe la función pública de la obra.

“Y muchas más críticas se podrían hacer a un trabajo que sufrió las consecuencias de múltiples implicaciones, ajenas al arte.

“Pero el Polyforum se levanta, por encima de sus contradicciones, como la expresión de una voluntad creadora excepcional.

“Sólo un hombre hecho al fragor de muchas batallas, templado en el fuego y en el agua de diversas calamidades, poseído por el férreo propósito de dar forma a sueños grandiosos y escalofriantes, podría emprender tal empresa hasta el fin, sobre todo a la edad en que lo hizo.”⁵⁸

El acto de la inauguración fue un acontecimiento polémico en sí mismo que llevó a expresar opiniones sobre arte y política. De ello dieron cuenta periódicos como *Excélsior* y *El Nacional*; en cambio casi no se mencionó en *El Universal*.

En el *Excélsior* se publica un artículo “Polémica con L.E. al abrirse el Polyforum” que informa:

“El presidente Luis Echeverría, tras de recorrer, en casi 4 horas, el nuevo Polyforum Cultural Siqueiros, se pronunció contra la imposición dogmática de la creación de la cultura de México.

“Su declaración precisa fue:

“ ‘Los artistas no se deben ajustar a las ideas de usted (el reportero) o de mí; sería un dogmatismo, y los dogmatismos son muy malos. Vamos a ver si no creamos dogmatismos de ninguna naturaleza porque limitaríamos el espíritu humano.’

“Sus palabras se produjeron tras de una insólita discusión sobre problemas estéticos y políticos entre el presidente de la República, los periodistas, el maestro Siqueiros y casi la mitad del gabinete presidencial. De hecho aquello fue, por momentos, el centro de atracción tras de la inauguración y visita del Polyforum Cultural Siqueiros. Allí estaban el ingeniero Bravo Ahúja, el licenciado Cervantes del Río, el arquitecto Guillermo Rossell, el ingeniero Méndez Docurro, el licenciado Moya Palencia y el general Castañeda, rodeados del público ávido de escuchar las respuestas del Presidente Echeverría.”⁵⁹

El Nacional en el artículo editorial “Libertad para la creación” hace el siguiente análisis:

⁵⁸ Rodríguez, Antonio. *Siqueiros. Op. cit.*, pp. 58-59.

⁵⁹ “Polémica con L.E. al abrirse el Polyforum.” en *Excélsior*, México, D.F., 16 de diciembre de 1971.

“Con toda la razón el Presidente Echeverría refutó los intentos de ciertos críticos [no dice quiénes] que trataban de señalar la aparente contradicción entre su asistencia al acto inaugural y la militancia política de Siqueiros. México es un país libre y su presencia no es contradictoria, sino que, por el contrario, corrobora el ámbito en que se mueven y fructifican las diferentes corrientes políticas y estéticas que existen en el país.”⁶⁰

Obviamente, más allá de lo anecdótico, las polémicas que se dieron en torno al Poliforum y en torno a su inauguración —y lo que implicaban no sólo en lo teórico sino en posiciones políticas concretas— deben verse como parte de una lucha ideológica en el arte, que incluye y va más allá de la obra en sí.

2. El tema

El tema de la obra del Poliforum es un tema social: La lucha del hombre hacia su liberación, tantas veces tratado por Siqueiros, lo expresa de manera impresionante en el Poliforum.

Refiriéndose al tema del Poliforum, Antonio Rodríguez dice:

“En algo, sin embargo, habrán de ponerse de acuerdo cuantos conozcan su vida y su obra: en que Siqueiros vivió y trabajó con la mente puesta en los destinos de su pueblo y del hombre en general.

“La ‘Marcha de la Humanidad’ no es sino el reflejo de una pasión que animó toda su vida...

“Los personajes de Siqueiros sufren y mueren, pero no se resignan, para alentar la rebeldía de los que, en aterradora marcha, caminan hacia la estrella.

“El Polyforum aparece, así, como la última y alucinante imagen del sueño que nutrió su vida.”⁶¹

Siqueiros sobre el tema de su obra en general reitera:

“Mi temática corresponde, en lo fundamental, a mi concepción ideológica; la mía es una pintura de un hombre que ha luchado directamente, que ha sido dirigente obrero, que ha sido militar. Pinto al hombre y pinto a mi propio hombre, al que está dentro de

⁶⁰ “Libertad para la creación.”, *El Nacional*, México, D.F., 17 de diciembre de 1971.

⁶¹ Rodríguez, Antonio. *Siqueiros. Op. cit.*, p. 63.

mí. Yo creo que nada hay en mi pintura que no tenga, explícito o implícito, un sentido social, y éste es otro de los motivos que obligan a situarme como un postbarroco.”⁶²

Y sobre el Poliforum en particular dice:

“En cuanto al tema, me he esforzado por presentar la historia de la lucha de la humanidad, su hambre, su miseria, sus derrotas transitorias y, en consecuencia, sus desfallecimientos y nuevamente sus luchas con el anhelo de lograr su emancipación.

“Todo esto, aunado a la esperanza de conseguir su victoria final, paralela ésta a los grandes avances de la ciencia que llevan a la humanidad en su marcha hacia el cosmos.”⁶³

El arte de Siqueiros es un arte comprometido con las luchas populares y en ese empeño nunca abandonó las búsquedas formales y de materiales.

Al respecto, afirma Mario de Micheli:

“Para tratar un tema como el que se había propuesto, Siqueiros tuvo necesidad de forzar sus recursos al máximo de intensidad, de sonoridad cromática, de agitación compositiva. Y así lo hizo. Logró fundir —como quizá nunca antes había sucedido— en materia incandescente la historia primigenia, arcaica moderna y contemporánea de un continente. ¿Cómo podía detenerse a filtrar esencias preciosas cuando estaba a la caza de tantas historias de angustias, de luchas, de desgracias y de esperanzas?”⁶⁴

3. Descripción de los murales

A) EL MURAL DE LA BARDA (LA PARTE EXTERIOR).

Se trata de una barda que da a la Avenida Insurgentes y continúa, doblando en forma de curva, hacia la calle de Filadelfia.

El mural está dividido por una diagonal —que abarca toda la barda— y separa temáticamente al mural.

Hay unión de elementos abstractos y figurativos.

⁶² Siqueiros. *Exposición retrospectiva 1911/1967*. Op. cit., p. 23.

⁶³ “Polyforum Siqueiros”, declaración de Siqueiros en *Excelsior. Magazine Dominical*, art. cit., p. 6.

⁶⁴ Micheli, Mario de. *Siqueiros*. Op. cit., p. 86-87.

En la parte superior se presentan figuras de hombres —la humanidad— que marchan hacia la liberación del hombre. Es decir, se trata de una síntesis del tema de la obra del Poliforum. El final de la marcha termina con el brazo de un hombre que lleva una espada. El contorno de los cuerpos está destacado en relieve con líneas negras en metal. El fondo es ocre y café rojizo.

La parte inferior representa elementos generalmente abstractos hechos de metal en colores café, gris y ocre que van repitiéndose logrando un ritmo en la forma y el color. En esa parte destaca un tipo de escultopintura con elementos de pequeñas dimensiones para ser observado en detalle, de cerca, por quienes caminan por la calle. Pero que al verse de lejos no pierden el efecto plástico de ritmo en el color y en la forma aunque no pueda apreciarse el detalle. Es decir, Siqueiros, pensó en el mural para ser visto desde muchos ángulos.

B) EL MURAL DE LA BARDA (LA PARTE INTERIOR).

Da a un jardín. Se trata de un mural de 4.60 m de altura. En esta obra, a manera de homenaje, Siqueiros pintó —de izquierda a derecha— los retratos de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Leopoldo Méndez, José Guadalupe Posada y el Dr. Atl (Gerardo Murillo).

Destacan estos retratos por el gran tamaño en que están realizados. Domina el dibujo, es decir, el contorno de las figuras, hecho en relieve con gruesas líneas de metal. Hay un equilibrio en los retratos de manera que ninguno destaca más que otro.

Al centro está el contorno de un rostro en cuyo interior se encuentra la escultura —hecha con pedacitos de metal— de un hombre de gran expresividad, el rostro hacia el cielo; el fondo rojo ¿simboliza la preocupación por el hombre?

El fondo del mural está realizado con líneas diagonales. Hay ritmo en el color. Predomina el gris, café y café rojizo.

C) LOS MURALES EXTERIORES.

Los murales exteriores del Poliforum están formados por doce tableros de asbesto cemento que abarcan todo el edificio.

Cada mural tiene su propio tema, que puede ser leído de manera independiente, pero al mismo tiempo forman una unidad temática: la lucha de la humanidad por su liberación.

Los nombres de los doce murales son los siguientes: a. *El liderato: invitación de las masas a la acción.* b. *El árbol seco y el árbol renacido.* c. *El circo: tránsito del espectáculo a la cultura.* d. *Alto a la agresión.* e. *Moisés rompe las Tablas de la Ley.* f. *El Cristo, líder: ¿qué hicisteis, cristianos, en dos mil años con mi doctrina?* g. *La danza: holocausto indígena ante la divinidad.* h. *La huida: sacrificio por la liberación.* i. *Invierno y verano: el subsuelo del drama, la humanización del paisaje.* j. *El mestizaje: la liberación del drama y amor de la conquista.* k. *La música: el arte sin discriminación, desde su horizonte primitivo hasta el infinito.* l. *El átomo como triunfo de la paz sobre la destrucción.*

Entre tablero y tablero hay una transición de formas no figurativas —que vienen a ser como un descanso entre tema y tema—. Estas formas no figurativas tienen un gran ritmo y movimiento. Predominan el negro, rojo, gris y café (o, a veces, lila, verde y azul). La parte inferior de los tableros —repisa— también tiene formas no figurativas en las que predominan el rojo, blanco y negro (o, a veces, negro y blanco).

En toda la obra destaca el ritmo de colores y formas y el ritmo en la utilización de relieves metálicos (menos en el caso de Moisés rompe las Tablas de la Ley).

Los relieves en metal no son planos —es decir, lisos—, sino que están trabajados con incisiones geométricas.

Pasemos a la descripción de los murales:

a) El liderato: invitación de las masas a la acción

Es el mural que da a la puerta de entrada al Poliforum. Representa a un hombre que, con brazos en alto, lucha contra la opresión. Abajo, multitudes, representadas en forma geométrica, lo siguen. Hay gran movimiento. Utiliza el relieve metálico de color negro. Predomina el blanco, café, rojo y verde. A los lados de la parte inferior hay elementos en relieve metálico decorados con formas geométricas en líneas y círculos.

La parte inferior del mural se continúa en una repisa en donde predomina el blanco, negro y gris.

b) *El árbol seco y el árbol renacido*

Utiliza elementos abstractos en blanco y negro. Hay un gran movimiento y uso de texturas. En la parte central, presenta el árbol renacido mediante el tronco de un árbol café. Predomina la verticalidad. En la parte inferior presenta elementos en relieve con incisiones circulares.

La repisa la pinta en blanco, negro y gris.

c) *El circo: tránsito del espectáculo a la cultura*

Representa a un hombre en actitud pensativa que flota entre formas abstractas. Utiliza el blanco, negro, rosa y verde. En la parte inferior se encuentra el público, representado, de manera simplificada, en hileras de círculos. Hay relieve sin formas geométricas. Destaca la perspectiva poliangular. Siqueiros quiso llamar la atención en la actitud pensativa del personaje, al cual lo podemos ubicar en un circo sólo por la referencia del público. Es decir, simboliza el tema del mural.

La repisa de este mural la pinta en blanco, negro y gris.

d) *Alto a la agresión*

Un hombre y una mujer marchan hacia adelante contra la agresión. Los rostros están hechos en relieve metálico. Hay escorzo de una mano. Predominan formas semicirculares que dan movimiento. Utiliza sobre todo el gris, azul y blanco. Hay un gran uso de la perspectiva poliangular. En la parte inferior hay tres relieves con formas onduladas.

En la repisa utiliza el blanco y negro.

e) *Moisés rompe las tablas de la ley*

Representa un hombre —Moisés— que muestra el dominio de su destino. Todo en blanco y gris y algo de lila. Destaca la perspectiva poliangular. Hay un escorzo de las manos cerradas una al lado de la otra. Logra gran expresividad. El rostro sereno y la actitud de las manos parece decirnos que al fin el hombre puede dominar su destino. La figura es gigantesca

—abarca todo el mural— esto la hace impresionante. No tiene ningún elemento además de la figura.

En la repisa que continúa al mural usa el negro, blanco y rosa.

f) *El Cristo, líder: ¿qué hicisteis, cristianos,*

en dos mil años con mi doctrina?

Nos presenta la figura de Cristo con su corona de espinas. Lucha por liberarse. Hay escorzo de las manos con los dedos entrelazados. El sufrimiento humano y su lucha por terminarlo está simbolizado en Cristo. Un Cristo al que el dolor de las espinas — o quizá por eso— no le impide levantar los brazos y juntar las manos para luchar por la liberación. Predominan el blanco y negro, con elementos verdes, rojos y grises. La parte inferior tiene dos relieves.

En la repisa que sigue al mural utiliza el negro, blanco y rosa.

g) *La danza: holocausto indígena ante la divinidad*

Se trata de una obra de difícil interpretación.

El mural está realizado utilizando elementos abstractos semicirculares marcados con líneas negras; con esto se logra un gran movimiento. Predomina el blanco en la representación de una figura que de tan abstracta no se reconoce. En otras formas abstractas predominan el gris, rojo, verde y azul y la tendencia circular; con lo que logra un gran movimiento. Llama la atención en este mural, por tratarse de un mural de Siqueiros, la simplificación excesiva de las formas que llevan a un grado grande de abstracción y que hacen al mural de difícil lectura. Lo que quiero decir es que es lo contrario al arte de fácil lectura que Siqueiros proponía para un arte de contenido social. (Lo que no quiere decir que Siqueiros propusiera un realismo fotográfico.)

La repisa en la que se continúa el mural está lograda con negro, blanco, rojo y café.

h) *La huida: sacrificio por la liberación.*

Representa a una mujer con los brazos en alto, los puños cerrados. Avanza con firmeza y llama a que la sigan en la lucha por la liberación. Gran expresividad. En la mujer predomina el color blanco. Utiliza la perspectiva poliangular. La mujer se ve envuelta en formas ondulantes en rojos, grises, blancos y rosas. En la parte inferior hay un relieve de forma ondulada de color negro con incisiones de líneas geométricas.

La repisa que continúa al mural está en negro, blanco y rojo.

i) *Invierno y verano*

Representa el invierno del lado derecho y el verano del lado izquierdo. Se vale de formas figurativas simplificadas que se integran a formas abstractas. Está hecho con elementos metálicos en relieve. Hay gran movimiento. Destaca la verticalidad. Predominan el blanco, rojo y negro.

En la repisa de este mural utiliza negro, rojo y blanco.

j) *El mestizaje: liberación del drama y amor de la conquista*

El tema es el mestizaje. Muestra, en el primer plano, a un hombre desnudo con los brazos en alto, la mano derecha con el puño cerrado, la otra con la palma abierta indicando un alto. Simboliza la marcha por la liberación. Hay gran expresividad y manejo de la perspectiva poliangular. Tras él una especie de vías de tren que más bien son continuación de las escalinatas de una pirámide. Y, en tercer plano, la imagen de una mujer que simboliza el mundo indígena. El fondo está hecho a base de diagonales. Predominan los ocres. En la parte inferior del mural utiliza elementos en relieve.

En la repisa del mural representa formas geométricas en negro, rojo y blanco.

k) *La música: el arte sin discriminación,*

desde su horizonte primitivo hasta el infinito

En el centro de la parte superior del mural Siqueiros representa dos círculos blancos en relieve metálico con semicírculos pintados. A los lados de estos dos círculos hay grupos de semicírculos blancos. el fondo es café rojizo. Así significa Siqueiros la música. En la parte inferior del mural podemos ver la representación de un rostro enorme formado con elementos abstractos —¿simboliza la creación

musical de la humanidad?—. Predominan los grises. Hay dos relieves semicirculares trabajados con formas geométricas lineales. Logra un gran movimiento. Utiliza la perspectiva poliangular.

En la repisa de este mural utiliza el negro y el blanco.

1) *El átomo como triunfo de la paz sobre la destrucción*

El tema es la ciencia al servicio del hombre. Este tema ya le había preocupado desde el mural *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* (1952). En la parte superior representa la energía atómica utilizando un círculo de luz. A los lados, y llenando todo el espacio superior, se vale de formas geométricas para representar la fuerza de la energía atómica. Utiliza en una parte rojos y amarillos y en otra blancos, grises y negros. En la parte inferior cinco hombres avanzan cargando elementos del desarrollo tecnológico. Así simboliza la ciencia al servicio del hombre. En los extremos inferiores del mural hay relieves en negro con formas lineales geométricas.

En la repisa del mural utiliza formas geométricas en negro y blanco.

D) LOS MURALES DEL INTERIOR DEL POLIFORUM

El tema de los murales del interior del Poliforum es la marcha de la humanidad, su lucha por un futuro sin miseria, justo, humano.

Siqueiros lo describe así:

"Adelante."

"Adelante con este camino inmemorable que es la gran aventura de nuestra vida.

"La marcha de la humanidad es una marcha total, impulsada por el tremendo anhelo de superación que tiene el hombre; ahí está pues nuestro hombre, el hombre nuestro, miserable, pero caminando, caminando hacia un futuro preciso, hacia una transformación de su vida material que le dará base para su transformación espiritual.

“Nuestra marcha empieza con los períodos más crueles, empieza con el período de la situación de los negros que son trasladados a América para esclavizarlos y para sustituir una mano de obra que en gran parte era rebelde, que no quería someter al invasor ; una raza indómita, una raza que después participó de una manera extraordinaria y de valor inmenso en la Revolución Mexicana, los Yanquis, por ejemplo, los Pimas y tantas otras razas que no se sometieron nunca y que no se han sometido todavía y continua así nuestra marcha, no se detiene.

“Viene una marcha, nueva, vacilante, hemos sido vencidos y hemos sido derrotados, hay indecisión, cansancio, me parece que estaban buscando algo más allá de la posibilidades de su mundo... Aparece el dirigente nuevo quien indica el camino que grita: ‘adelante, adelante, no nos detengamos. La marcha de la humanidad y la marcha de la humanidad concreta en México; sigamos adelante, vamos a terminar esta batalla, no está concluida’.”⁶⁵

Pasemos a la descripción del mural:

Se trata de un mural —una escultopintura— que abarca cuatro paredes y el techo. Está hecho en un espacio que tiende a la forma elíptica, es decir, no hay ángulos que corten el espacio. Todo se une al techo en forma de cúpula.

El mural está dividido en tres secciones temáticas: a. Del lado izquierdo: La marcha de la humanidad hasta la revolución democrática burguesa. b. Del lado derecho: *La marcha de la humanidad hasta la revolución del futuro*. c. Las dos partes centrales que se continúan hasta el techo tienen el tema de: El hombre y la mujer unidos en un futuro humano.

a) *La marcha de la humanidad hasta la revolución democrática burguesa*

En *La marcha de la humanidad hasta la revolución democrática burguesa* (mural izquierdo) representa multitudes caminando. Hay tres planos. Las figuras del primer plano no son muy definidas, las del segundo están más detalladas y las del tercero son de mayor tamaño, simplificadas y geométricas. Lo geométrico sirve para que de manera armónica, sin alteración en la forma, las figuras se integren al techo.

⁶⁵ Grabación magnetofónica de la voz de Siqueiros, hecha especialmente para integrarla al mural (junto con el uso de la luz y de un piso giratorio). La grabación está transcrita en un trabajo editado por el Polyforum.

En el primer plano domina el rojo al principio, después el blanco. En el segundo plano domina el gris. Y en el tercer plano el blanco y café. Hay un ritmo muy marcado en el color y la forma.

En el primer plano del mural representa la violencia con un negro que es linchado, con una figura torturada y quemada y con el nahual (que simboliza “el mal y los prejuicios ancestrales”).

Una gran marcha continúa. Mujeres y hombres están representados de manera simplificada sin que esto les quite expresividad, más bien, y esto es admirable, la acentúa al simplificar elementos. Estamos en una de las partes más logradas, más emotivas, del mural —y de la obra toda de Siqueiros—. El uso de la perspectiva poliangular y de la escultopintura llega a niveles impresionantes. Ya no es posible más técnica y expresividad. Especialmente en los rostros. Por ejemplo, los ojos son negros y profundos espacios vacíos estudiados para ser vistos desde distintos ángulos. Es muy claro en estas figuras la aplicación de los croquis que hizo en la cárcel. Pero aquí, la emotividad se desparrama.

En el segundo plano del mural, la marcha continúa: hombres que caminan en la miseria, niños, una mujer extenuada con un niño, una mujer embarazada con un niño en brazos y uno que busca su protección. Un hombre cargando leña. Más madres con sus hijos, un hombre desnudo, una mujer con su hijo en brazos.

Triunfa la revolución democrática burguesa, el demagogo festeja. Multitudes siguen la marcha, hacia adelante, alzando los brazos, los puños cerrados. Cuerpos descarnados que luchan. (Hay integración de lo figurativo con formas no figurativas.) Abajo —volviendo al primer plano— el militarismo es representado con terribles figuras amarradas.

En el tercer plano, la marcha continúa hacia un futuro mejor. Representa figuras de gran tamaño, simplificadas y geométricas y un cohete espacial. Utiliza colores planos. Destaca el contorno de las figuras con gruesas líneas negras.

b) *La marcha de la humanidad hasta la revolución del futuro*

El mural *La marcha de la humanidad hasta la revolución del futuro* (mural derecho) está dividido en dos planos temáticos (aunque el principio está dividido en tres

planos plásticos). Hay menor secuencia que en el mural izquierdo, es decir, lo “narrativo” (por así llamarlo) no tiene tantas partes, tantos elementos.

Predominan los colores planos. Aunque los rojos y grises —en buena parte del mural— los usa matizados. Hay partes grises en relieve que en sí mismas son pinturas abstractas.

Uno de los aspectos más destacables de este mural es la fusión tan extraordinaria con elementos no figurativos. El uso de texturas es muy importante.

Pero sin duda alguna, la principal característica de este mural es el movimiento (que, aunque se encuentra en toda la obra, aquí alcanza su mayor nivel). Formas abstractas se nos vienen en movimiento. Extraordinario movimiento que inunda. Logrado con todo: con la perspectiva poliangular, con el relieve en metal, con el color en sí mismo y con gruesas líneas negras en partes circulares y en partes diagonales.

El mural empieza representando la violencia: la erupción de un volcán, el nahual, un árbol venenoso. Representa un paisaje desolado, aterrador. El hombre no domina la naturaleza. Hombres y mujeres angustiados. Mujeres cargando a sus hijos. Pero la humanidad lucha. El árbol venenoso es destruido. Florece el árbol de amate. Una mujer llama a la lucha por el progreso social. El hombre domina la naturaleza. Las armas y los gases de guerra son usados contra el pueblo, terriblemente. La ciencia y la técnica deben de ser usadas al servicio de la humanidad. El hombre llega a la luna, esto es símbolo del progreso de la humanidad.

La idea de utilizar la ciencia y la técnica para el servicio de la humanidad es muy importante en Siqueiros. Ya la había manifestado en los murales: *El hombre, amo y no esclavo de la técnica* (IPN), *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos* (Hospital de la Raza) y *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* (Centro Médico).

En el segundo plano del mural las figuras son de gran tamaño, geométricas, de colores planos, de líneas gruesas. Todo esto —especialmente la línea— da un gran movimiento. Representa a la humanidad que marcha, avanza, hacia un futuro mejor. Un hombre lleva una estrella roja en la mano, símbolo del socialismo.

c) La tercera sección del mural

La tercera sección del mural representa al hombre y a la mujer unidos en un futuro humano. Abarca las dos partes centrales —o a los extremos centrales de este mural de tendencia elíptica, donde se unen el muro derecho y el izquierdo— y se continúa hasta el techo.

En un extremo una mujer (sin rostro) extiende sus manos, las palmas hacia arriba. En el otro extremo un hombre (sin rostro) extiende sus manos, las palmas hacia abajo. Esta imagen simboliza la unión del hombre y la mujer en un futuro humano.

En las figuras es impresionante el escorzo de las manos. Hay gran expresividad. Emplea los ocres, blancos, cafés y negros de manera matizada.

Cada una de las figuras —el hombre y la mujer con sus expresiva manos— está dentro de un espacio geométrico triangular que se continúa hasta el techo. El contorno de los triángulos está marcado con líneas negras metálicas. Los triángulos se unen en el centro del techo en una forma geométrica gris hecha de dos triángulos. El ritmo es asombroso tanto en las formas geométricas como en el color. Los murales de los lados, también se unen —en formas geométricas— al techo. Utiliza colores planos. Predominan el rojo, negro, amarillo y azul.

Es de destacar el escorzo de las manos. Con lo que logra una gran expresividad, que se acentúa porque las figuras no tienen un rostro que distraiga al espectador, sino que la fuerza emotiva está en las manos.

También es de destacar el ritmo que logra en las formas geométricas a base de colores planos, pero, fundamentalmente, con el uso de la línea (a veces en el muro, a veces en escultopintura metálica).

Otra característica muy importante de esta parte, y de toda la obra del Poliforum, es la simetría. Por ejemplo, la correspondencia entre la mujer en un extremo y el hombre en el otro extremo. La correspondencia de lo geométrico de un extremo a otro.

El antecedente de las figuras con manos en escorzo se encuentra en la pintura *Nuestra imagen actual* (1947, Museo de Arte Moderno).

El antecedente de utilizar el techo como unidad temática y formal se encuentra en los murales *Retrato de la burguesía* (Sindicato Mexicano de Electricistas) y *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos* (Hospital de la Raza).

En cuanto a la temática, toda la obra del Poliforum expresa la lucha de la humanidad por un futuro mejor.

Esta esperanza en el futuro, por el que tanto luchó Siqueiros, es constante en su obra; no podía ser de otra manera. La expresa en murales como: *Retrato de la burguesía*, *Cuauhtémoc contra el mito*, *La Nueva Democracia*, *Cuauhtémoc redivivo*, *El hombre, amo y no esclavo de la técnica*, *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos*, *El Pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo*, *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* y *La marcha de la humanidad en América Latina*.

4. La composición

La obra del Poliforum permitió a Siqueiros aplicar —al máximo— sus ideas sobre la composición.

Las ideas sobre la composición en Siqueiros parten de los siguientes conceptos: 1. La necesidad de hacer un arte comprometido con las luchas sociales. 2. En la pintura hay progreso en la forma.

Como teórico de arte, Siqueiros reflexionó sobre la forma. Considera que hay progreso en la forma. Le interesa el desarrollo de la forma, pero no por la forma misma, sino dentro de un arte de contenido social.

Para Siqueiros:

“Contrariamente a lo que afirman los estetas de lo seudomoderno, sí hay progreso formal en las artes plásticas, y al decir formal me refiero al fenómeno material y profesional que culmina en el estilo. Este progreso formal, significa por lo tanto aumento de los valores plásticos, perfeccionamiento del lenguaje plástico y de la elocuencia plástica. Cronológicamente, va de la invención de la silueta a la invención del esquema de la forma, pasa por la invención del esquema del espacio, de la estructura de la forma y, consecuentemente, de la estructura del espacio; continúa con la invención de la perspectiva, la invención de la matización del espacio, del movimiento de las formas en el espacio; la invención de los valores texturales y del juego de las texturas, la representación de la luz como vibración, el descubrimiento de los elementos subjetivos y abstractos que son parte integrante de todo lo viviente, de todo lo objetivo. El progreso del arte, dentro de su particularidad, es semejante al que se produce en las ciencias exactas y en el pensamiento filosófico.”⁶⁶

La obra teórica de Siqueiros se desarrolla en un ir y venir de la práctica —tanto en el trabajo plástico como en las luchas sociales— a la teoría. (Por eso la estrecha relación entre su obra plástica y teórica.)

Para el trabajo del Poliforum se vale de una maqueta: “Simultáneamente con la construcción del *Auditorium* del Parque de la Lama, teniendo en cuenta los planos de la obra, hice construir una gran maqueta a escala del edificio proyectado realizando en la misma todos los trazos básicos y esenciales de la estructura pictórica del monumental mural encargado.”⁶⁷ A partir de esto fue trabajando en la composición:

“En estas condiciones, paralelamente con el desarrollo de la composición y temática estructural pictórica de la maqueta, realizado el problema pictórico en los paneles en un 70%, concebí la idea de esculturizar el mural, engranando los volúmenes con lo ya pictorizado que serviría de fondo, esto es, de términos infinitos hacia el espacio interior objetivo, pero subjetivo en su magia espacial de profundidades ambientales lejanas y más lejanas, en el anhelo de que el movimiento temático de la ‘Marcha de la Humanidad en la América Latina’ alcanzara una cuarta dimensión, un mayor intento de pasar del barroco (la forma más avanzada para mí de las búsquedas del movimiento en el pasado), a un barroco más estructurado y más filmico.”⁶⁸

El desarrollo de la perspectiva y del movimiento es constante en toda la obra de Siqueiros —no sólo en el Poliforum—. De ahí su interés por el Barroco y por la

⁶⁶ Alfaro Siqueiros, David. *El nuevo realismo mexicano. Integración Plástica. Op. cit.*, p. 4.

⁶⁷ Alfaro Siqueiros, David. “Fuente y no afluente del arte de París”. Art. cit., p. 408.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 408-409.

perspectiva clásica —del Renacimiento— dando un gran aporte con la perspectiva poliangular.

Pasemos, ahora, a analizar algunos aspectos que destacan en la composición de los murales del Poliforum:

1) El desarrollo de la perspectiva poliangular llega a sus máximos niveles. Como ejemplo, las figuras en relieve y el escorzo de las manos del hombre y la mujer.

2) El movimiento es extraordinario. El uso de las líneas es fundamental para lograrlo. En partes del mural se vale de líneas onduladas. Pero en otras partes —sobre todo en la parte superior de los murales del interior del Poliforum— usa líneas diagonales (líneas fuerza).

3) El color lo emplea en forma matizada en algunas partes y plano en otras. Esto, en el caso de los murales del interior del Poliforum, crea un ritmo.

4) El uso de texturas es fundamental en los murales del interior del Poliforum. Lo logra con relieves metálicos y con acrílicos. Las partes muy texturadas (parte inferior de los murales contrastan con las partes sin texturas (parte superior de los murales) creando un contraste rítmico extraordinario. Con el uso de las texturas llega a formas abstractas de gran belleza.

5) El uso de la línea es importante en el contorno de las figuras y en las formas geométricas. En general utiliza la línea negra gruesa. Con la línea logra un ritmo en las formas geométricas. Pero lo más importante es el uso de la línea para crear movimiento.

6) Una de las características del Poliforum es el ritmo logrado con la línea, el color y las texturas.

7) La simetría es muy importante en los murales del interior del Poliforum. Contribuye a darle una unidad plástica y temática a los murales (como parte de un todo que termina unido en el techo).

8) Las formas abstractas alcanzan gran belleza. En algunas partes a base de texturas (formas abstractas que se fusionan con formas figurativas). En otras partes se trata de formas geométricas.

Refiriéndose a la composición del Poliforum, Mario de Micheli dice:

“Siqueiros no ha destilado esencias, no se ha dejado llevar por el encanto y la seducción de los ejercicios y de los experimentos formales. Pintó el dolor, la tragedia del mundo latinoamericano, la de los hijos enterrados en la selva, sus rebeliones y sus luchas. Pero, al mismo tiempo, con absoluto conocimiento de los problemas, también ha liberado de sus límites de gratuidad las intuiciones de los vanguardistas, restituyéndoles su pleno sentido y razón de ser. ¿No es acaso en el Polyforum a donde llegaron a su máximo resultado las búsquedas de la escultura polimaterial iniciadas por Boccioni, Balla y Prampolini; o las experiencias de los relieves plásticos de Tatlin y Rodchenko; o el empleo dinámico de las líneas fuerza de los futuristas? Y, tal vez, hasta en algunas soluciones de prepotente, ostentoso y hasta ‘vulgar’ cromatismo objetivo se puede percibir —a mi modo de ver— que Siqueiros no era indiferente al fenómeno Pop art. Otras veces se nota una particular inclinación hacia lo abstracto informal.”⁶⁹

5. Sobre la técnica

Siqueiros siempre se interesó por los materiales. Como parte de su concepción estética experimentó diversos materiales. (Todo relacionado con el “progreso” de la forma y la creación de signos en un arte social.)

El trabajo del Poliforum le permitió llegar a concretar posibilidades técnicas que le importaron. (Esto, en otros murales, no siempre le fue posible del todo.)

Los murales del Poliforum fueron hechos sobre tableros de asbesto-cemento. Al respecto nos dice Orlando Suárez —pintor integrante del equipo que trabajó en el Poliforum:

“El mural en escultopintura La marcha de la humanidad en la América Latina ha sido ejecutado sobre tableros de asbesto-cemento, material que fue seleccionado por economía, por ser un material inerte y existir control en su elaboración, porque permitía la fabricación de grandes superficies en una sola pieza que reducían al mínimo los empates de las uniones.”⁷⁰

El mural interior está compuesto de:

“72 tableros transportables (48 tableros de 4x3.30 y 24 tableros de 1.50x3.30 metros) más el techo pintado con acrílico directamente en el lugar, sobre losas de material

⁶⁹ Micheli, Mario de. *Siqueiros. Op. cit.*, p. 87.

⁷⁰ Suárez, Orlando. “David Alfaro Siqueiros. Guía para el estudio de su vida y obra”. Art. cit., p.10.

plástico-acústico. El peso promedio es de 350 a 1000 kilos cada uno. Las planchas de asbesto-cemento fueron protegidas con bastidores de ángulo de hierro reforzado.⁷¹

El mural exterior está formado de 12 tableros de 160 m2 cada uno, cubren un espacio de 2 166 m2.

El trabajo del Poliforum contó con un equipo de: pintores, escultores, herreros, fotógrafos, químicos, arquitectos, ingenieros y obreros.

También fue necesario construir "La Tallera".

Para los problemas de composición elaboran una maqueta.

El uso de la fotografía será fundamental. Al respecto nos dice Orlando Suárez:

"En el proceso de creación la fotografía intervino con gran eficacia. Las partes pintadas en los tableros se iban fotografiando para definir los problemas...(de composición), esas fotografías se iban colocando en la parte correspondiente de la maqueta, después se hacían las correcciones sobre el resultado arrojado por la fotografía. También se utilizó la fotografía para facilitar el trabajo de pasar el croquis, el boceto o la estampa pequeña a escala real."⁷²

Refiriéndose a los problemas de la técnica y materiales Orlando Suárez cuenta:

"A fines de 1966 ellos [Luis Arenal y Armando Ortega] ensayan materiales, realizan interpretaciones de formas bocetadas, exploran una solución plástica aproximada a la desarrollada en el mural, y finalmente se acuerda realizar las esculturas en láminas de acero empotradas por medio de tornillos a los tableros de asbesto-cemento."⁷³

El trabajo se desarrolló de la siguiente manera: "Las formas escultóricas fueron realizadas con acero laminado en frío. Espesor de las láminas, 1 mm., calibre 18. Las formas se trabajaron en una máquina nibladora y con martillos neumáticos, se usó soldadura eléctrica y autógena. Una vez construidas las formas metálicas recibieron un tratamiento para protegerlas de la oxidación."⁷⁴

La pintura utilizada en los murales fue el acrílico y como solvente el teluel.

Refiriéndose a las esculturas policromadas, Orlando Suárez dice:

"Los problemas que tuvo que resolver fueron los siguientes: a) preparación de una pieza de metal que fuera liviana y resistente a la corrosión; b) simplificación de las

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem*, p. 9.

⁷³ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 10.

formas; c) eliminación de múltiples texturas y sensualidades; d) aplicación del color a grandes planos; e) afirmación de las formas de la escultura con el color; f) vinculación de las formas pintadas sobre los tableros a las esculturas policromadas y viceversa; g) escuchar el dictado de la lámina de acero para enriquecer los recursos plásticos con la utilización de zonas caladas a fin de lograr transparencias, hacer formas convexas y cóncavas, que en algunos casos invirtieran los volúmenes correspondientes a las formas pintadas, y h) esculpturizar los trazos fundamentales de la composición."⁷⁵

Otro aspecto técnico fue la instalación de un mecanismo de sonido y de iluminación y de un sistema giratorio en el piso para —si así se quiere— ver el mural de esa manera.

Es indudable que, además de su valor estético, el Poliforum tiene un gran valor desde el punto de vista técnico. En el Poliforum, Siqueiros pudo trabajar las técnicas y materiales que le parecieron adecuados para lo que quería lograr. Y desarrollar al máximo sus ideas sobre integración plástica.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 9.

CAPÍTULO 3

LA PINTURA DE CABALLETE Y EL GRABADO EN LA OBRA DE SIQUEIROS

El mural fue lo que Siqueiros consideró más adecuado para expresarse. Esto queda claro en 1923 cuando se publica el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*.

El manifiesto —redactado por Siqueiros— proclama el uso del mural: “Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública”.¹ Concibe la estética, desde esa época, como praxis. Una estética unida a las luchas populares que ve en el mural y en la gráfica multirreproducible posibilidades de significación popular.

El manifiesto llama a los artistas a “esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo...”²

Con esto se plantea una posición de clase en el hacer artístico. Una manera de hacer arte: arte comprometido con las luchas populares, arte nacionalista, en fin, una posición contraria a la de los teóricos del arte purista.

¹ Citado por Raquel Tibol en *David Alfaro Siqueiros*. México, D.F., Empresas Editoriales, 1969, p. 90.

² *Ibidem*, p. 90.

Aborda la relación del arte y la ideología, posición teórica a la que seguramente llegó por su práctica concreta en las luchas populares y por la influencia que tuvo del Dr. Atl.

El arte como praxis implica también un nuevo tipo de artista: un artista unido al pueblo. Por eso, refiriéndose a la Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958, critica a los "Artistas ignorantes totalmente de las tradiciones de sus propios pueblos, de los problemas de sus respectivas patrias, sin extraer en lo mínimo del suelo donde viven el jugo de su creación, sin la menor rebeldía frente al conquistador intelectual, imperialista en todos los órdenes, que casi ha conseguido hacerles creer que el artista es un ser extraterrenal, una especie de 'ángel' que no pisa la tierra para no enlodarse las plantas. Pintores que han recibido, consciente o subconscientemente, como sonámbulos o francamente como oportunistas, la consigna de hacer un arte epicureísta, producto del placer solitario para el placer de minorías selectas del extranjero, pues en sus respectivos países esas minorías 'chic' son inexistentes."³

El muralismo y el grabado multirreproducible fueron concebidos entonces, como lo más apropiado para un arte realista de contenido social, para un arte de propaganda ideológica; quiero decir, para un arte conscientemente ideológico. Esto lleva a Siqueiros a cuestionar el sentido tradicional de la pintura de caballete.

Es significativo que Siqueiros hablara de pintura transportable como diferente de la de caballete. Esto tiene que ver con el problema de la circulación del arte, es decir, se trata de un arte popular revolucionario que, por lo mismo, necesita nuevas vías de difusión.

El mural y el grabado, por sus características, eran vías adecuadas de difusión del arte al pueblo. Ese fue el sentido que, en general, le dieron los muralistas al mural y el Taller de la Gráfica Popular al grabado. También esta idea del grabado tuvieron los pintores y grabadores que fundan el periódico *El Machete* en 1924.

Por las características temáticas y de composición de los cuadros, y por las circunstancias concretas en que surgen, las exposiciones adquieren otro significado,

³ *Ibidem*, p. 315. (Citado por Raquel Tibol de una entrevista concedida a *Excélsior* el 22 de junio de 1958.)

y resultan ser un medio eficaz de difusión —aunque a veces sea más a nivel académico e internacional que popular— del realismo de contenido social.

Las obras de las exposiciones —no sólo de Siqueiros, sino también de Orozco y Rivera— tienen un sentido implícito de defensa, por así decirlo, del realismo de la Escuela Mexicana de Pintura. Sobre todo a partir de los años cincuenta en que hay una política que impulsa el expresionismo abstracto. (Lo que se manifiesta en exposiciones como la Primera Bienal Interamericana de México, en 1958, que presenta expresionistas abstractos de Estados Unidos o la exposición de la Segunda Bienal Interamericana de México, en 1960.)⁴

La pintura de caballete de Siqueiros —caballete entre comillas— hay que entenderla dentro de sus planteamientos teóricos y las circunstancias históricas concretas en que se desarrolla.

En sus muchos años de producción encontramos exposiciones de diferentes características:

Exposiciones particularmente importantes para difundir su obra como éstas: la de mayo de 1932, efectuada en el Casino Español de la Ciudad de México, que se clausura con una conferencia de Siqueiros. La de mayo de 1952, efectuada en el Musée National D'Art Moderne de París, en la que participa dentro de la Exposición de Arte Mexicano. La de agosto de 1967, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, en la que presenta una exposición retrospectiva.

No fue ajeno Siqueiros al reconocimiento de la crítica académica, que le otorgó varios premios: En junio de 1950 gana un premio en la XXV Bienal Internacional de Arte de Venecia. En octubre de 1955 obtiene el premio de la Exposición Internacional de Pintura organizada por el Ateneo de Valencia, Venezuela. Tampoco fue ajeno al reconocimiento del Estado: como en la exposición de octubre de 1947, en el Museo Nacional de Artes Plásticas (Palacio de Bellas Artes), a la que acudieron el presidente Miguel Alemán y el Secretario de Educación Pública Jaime Torres Bodet.

Sin embargo, la relación de Siqueiros con el Estado mexicano será de conflicto constante, situación inevitable, pues para él, los murales carecen de sentido si no se vinculan a la praxis política de apoyo a las luchas proletarias —posición que

entra en conflicto con el Estado mexicano—. Por otra parte, no hay que olvidar que su idea del muralismo como arte de Estado requiere, entre otras cosas, de un Estado que otorgue los muros de los edificios, lo que complica más la relación con el Estado. La actitud del Estado es cambiante: a veces más tolerante, a veces menos tolerante con Siqueiros. Esa relación depende de lo cerca o lejos que el Estado —en ese momento— se encuentre de una política nacionalista —o nacionalizante— que le permita o no incorporar al muralismo dentro de su política. Y también depende, claro, de la participación —nunca abandonada— de Siqueiros en las luchas proletarias. (Independientemente de que su trabajo como pintor forma parte de la lucha proletaria.) Eso explica que Siqueiros sea objeto, por parte del gobierno, lo mismo de panegíricos que de represiones como el encarcelamiento que sufre en 1960.

Siqueiros participa también, en exposiciones colectivas de sentido político muy concreto como éstas: La de abril de 1936, organizada por el American Artists' Congress, contra la guerra y el fascismo. La de abril de 1945, en el V Salón de Pintura de la Galería Decoración, en el que participa con el cuadro *El esteta en el drama*. La de mayo de 1951 en el Salón Mayo llamada Exposición de Arte al Servicio de la Clase Obrera y del Pueblo, en donde se firma un manifiesto.⁵

Veamos ahora algunas características de los cuadros y grabados de Siqueiros. Pintor muralista, su obra de caballete se nos presenta a veces como ensayos para murales o como trabajos que enfrentan problemas formales. En otras ocasiones se trata de pinturas pensadas especialmente como cuadros de caballete; algunos surgidos mientras no trabajaba murales o durante las veces que estuvo en la cárcel.

Analicemos diferentes casos:

Ejemplos de pinturas que sirvieron como ensayos para murales:

- *Zapata*. 1966. Piroxilina sobre masonite. Museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

⁴ Hay información sobre el expresionismo abstracto en el libro de Shifra M. Goldman, *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*, México, D. F. Instituto Politécnico Nacional—Editorial Domés, 1989.

Se trata de un estudio para el mural *Del porfirismo a la Revolución*. Nos presenta a Zapata montado en un caballo. No se distingue el rostro con características específicas. Parece querer mostrar lo que representa Zapata más que su rostro.

El caballo blanco. El jinete amarillo. La composición a base de formas volumétricas que dan idea de movimiento y fuerza. Hay un escorzo del caballo. El fondo es verde en gruesas pinceladas que nos representan formas naturales reconocibles. Hay ritmo de amarillos y verdes.

La figura de Zapata, común en la pintura mexicana, se nos presenta como un símbolo de las luchas populares. (Esta imagen se ve "incompleta", es decir, adquiere su total significación en el mural.)

• *Torso femenino*. 1945. Piroxilina sobre masonite. Museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

Pintura de un torso femenino. El rostro no se presenta. El fondo es negro en la parte inferior y con formas geométricas blancas y cafés en la parte superior.

Es un estudio para el mural *La Nueva Democracia*, que se encuentra en Bellas Artes, realizado ese mismo año. Se trata de un ejercicio de las formas musculares con la idea de lograr la perspectiva poliangular aplicando color en las zonas que marcan el volumen de los músculos. Predomina el volumen en el dibujo.

• *El mastín*. 1945. Litografía. 45.5 x 33.5 cm. Sala de Arte Público Siqueiros.

Muestra un mastín en actitud amenazante con el hocico abierto. Se trata de una litografía para el mural *Tormento a Cuauhtémoc*.

Llama la atención lo gestual en el dibujo a base de líneas y manchas negras.

Ejemplos de cuadros pensados como pintura de caballete: *Nuestra imagen actual* (1947) y *Homenaje a Cuauhtémoc* (1950).

⁵ En el libro ya citado, de Raquel Tibol viene una relación cronológica de las exposiciones individuales y colectivas de Siqueiros.

- *Homenaje a Cuauhtémoc*. 1950. Acrílico sobre masonite. Museo de Arte Moderno.

El tema de esta pintura es Cuauhtémoc. Al centro del cuadro, sobre formas que recuerdan pirámides prehispánicas, se presenta la figura de Cuauhtémoc: en actitud de lucha, desnudo, los brazos abiertos, de los pies sale fuego (lo que da fuerza expresiva). En una mano sostiene flechas (pintadas simbólicamente de verde, blanco y rojo) y en la otra mano una estrella. Abajo, el pueblo lo sigue.

Dominan los rojos, amarillos y cafés. Hay ritmo en el color y en las formas geométricas que representan pirámides. El contorno de la figura está definido por las líneas del dibujo. Hay texturas. Destaca el uso del color como elemento expresivo y la representación de las multitudes en pinceladas.

No se trata de la narración de un acontecimiento histórico (la resistencia de los mexicas al sitio que los españoles hacen en Tenochtitlán) sino de Cuauhtémoc visto como símbolo de lucha por la liberación del pueblo. Otros elementos simbólicos son: un pedazo de cuerda atado al cuello, las pirámides, las flechas, la estrella y las multitudes que luchan.

A Siqueiros le interesa la figura del guerrero mexicana como símbolo. Así lo encontramos en los murales *Cuauhtémoc contra el mito* y *Cuauhtémoc redivivo*.

En algunos casos, Siqueiros crea símbolos (¿en sí mismos narraciones?) que tienen un significado de denuncia. Por ejemplo *Eco del llanto* (1936, duco sobre masonite), *América Latina (Hombre atado al árbol)* (1945, litografía).

También crea símbolos que surgen de la vida cotidiana y sintetiza situaciones. Por ejemplo, *Niña madre* (1955) que representa la cotidiana situación de niñas que cuidan a sus hermanos pequeños. Esta litografía no es la imagen narrativa-costumbrista de una niña en concreto, en un lugar concreto, sino que va más allá, se trata de un símbolo de la miseria visible en México.

- *Niña madre*. 1955. Litografía 90 x 69 cm. Sala de Arte Público Siqueiros.

Muestra la común escena de una niña cargando a un niño en la espalda. (Está inspirada en una fotografía de Hugo Brehme.) Se trata de un símbolo que denuncia la miseria y la injusticia social.

Es en blanco y negro. La luz da en la niña. Se presenta en un ambiente rural. Se ve un río, gran vegetación. Destaca la expresividad.

• En *Bañista de Tehuantepec* (1930, litografía, Sala de Arte Público Siqueiros) pinta un tema costumbrista. No se trata de un retrato sino de una imagen costumbrista sintetizada y simbólica.

En la *Serie de Trece Grabados de Taxco*⁶ destaca la observación de lo cotidiano pero va más allá del costumbrismo. Nos muestra personajes de la prisión psicológicamente uniformados. Presenta una imagen del medio rural y muestra imágenes de la prisión con sus miserias y sus grandezas humanas. Logra gran expresividad.

• *Serie de Trece Grabados de Taxco*. 1931. Xilografía 9 x 13 cm. Sala de Arte Público Siqueiros.

Grabados en blanco y negro sobre fondo café.

1) Presenta el caminar de los presos en una prisión. Las figuras geométricas. En breves trazos logra una gran expresividad al captar psicológicamente el caminar cabizbajo.

2) Una celda en la que se encuentra un simbólico martillo.

3) Un hombre torturado con los brazos atados se encuentra en una celda.

4) Dos hombres pelean, unas mujeres tratan de detenerlos.

5) Una mujer abraza a otra tratando de consolarla.

6) Una mujer cargando a su hijo. Expresa desolación.

7) Una mujer camina en la calle desierta con una canasta en una mano y con su niño en la otra. En pocos trazos logra gran expresividad. Va más allá del costumbrismo.

8) Cinco mujeres en la soledad parecen confundirse en una especie de uniformidad psicológica terrible, donde no se ve otra alternativa.

⁶ En 1930, Siqueiros es aprehendido en la manifestación del 1o. de Mayo y es recluido en la prisión de Lecumberri. Sale en noviembre de la cárcel, pero tiene que ir a Taxco, Guerrero, porque se dispuso que su "arraigo judicial" estaría allí. En Taxco conoce a William Spratling —escritor y promotor del trabajo en plata— y al cineasta Sergei Eisenstein. A Spratling le interesan una serie de grabados realizados por Siqueiros en la cárcel y lo apoya editándolos bajo el título: *Siqueiros, 13 grabados*, pref. de William Spratling, Taxco, 1931.

9) Figura de una mujer.

10) Tres mujeres en prisión, uniformadas psicológicamente, caminan cabizbajas.

11) Un hombre y una mujer, en la prisión, cargan cada uno a un niño.

12) Dos mujeres, paradas a un lado de las vías, miran al tren. Gran expresividad y un cambio formal.

13) Tres hombres sentados observan una fila de soldados y de presos.

En estos grabados aprovecha al máximo la técnica del grabado en madera. En pocas líneas, sin ningún detalle, tendiendo a la geometría logra una gran elocuencia. Son un ejemplo del manejo de la técnica y síntesis de la forma.

A problemas de temas parecidos da soluciones formales similares. Por ejemplo, en los cuadros *Retrato de Carmen T. de Carrillo Gil* y *Retrato de Angélica Arenal de Siqueiros* centra el foco de interés en las mujeres que retrata. Para ello evita objetos que distraigan, matiza los colores del fondo para que se pierda, apenas sugiere el vestido —de manera que no quite la atención al cuerpo—, utiliza la perspectiva poliangular.

• *Retrato de Carmen T. de Carrillo Gil*. 1946. Piroxilina sobre madera comprimida. Museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

Presenta a la señora Carmen T. de Carrillo Gil en un sillón café-rojizo.

El fondo es ambiguo en colores café, rojo, verde y un poco de amarillo que matizan con los colores del sillón. Esto permite centrar la atención en la mujer de vestido gris (color neutro). La luz da a la cara de la mujer. Manejo de la perspectiva poliangular.

• *Retrato de Angélica Arenal de Siqueiros*. 1947. Piroxilina sobre masonite 180 x 143 cm. Sala de Arte Público Siqueiros.

Retrato de su esposa. Muestra el escorzo de un brazo y una mano. Tiene una mano en la cara. Lleva un vestido naranja que se confunde al cuerpo. Se centra la atención en el escorzo del brazo y la cara. Los ojos los logra con pequeñas pinceladas negras y rojas. El fondo es gris de formas abstractas. Logra gran expresividad.

Maneja la perspectiva poliangular. Utiliza las texturas. Ritmo de naranjas y rojos.

Pinturas de gran belleza plástica son las de *Pedregal con figuras* (1947) y *Tres calabazas*.

• *Pedregal con figuras*. 1947. Piroxilina sobre madera comprimida. Museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

A lo lejos, tres mujeres caminan en el pedregal. Y un cielo de pesadas nubes blancas se integra a su soledad.

En las piedras utiliza el café, negro y gris que se matizan con los colores de las figuras dando un ritmo de color. Algunas pequeñas pinceladas blancas, rojas y amarillas ayudan a definir volúmenes. Destacan la riqueza de texturas que provocan al tacto y el uso de la perspectiva poliangular. La piroxilina resulta un material muy adecuado para este cuadro.

Pintura de una gran poesía en donde el paisaje del pedregal, bello en sí mismo, es representado en un juego de texturas y formas. Esto implica una síntesis (eliminación de elementos) del paisaje. Hay un uso del espacio —entendido no sólo como perspectiva sino como elemento psicológico— al colocar en esa inmensidad a las tres mujeres consigue una fuerza expresiva excepcional.

• *Tres calabazas*. 1946. Piroxilina sobre madera comprimida. Museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

Tres calabazas sobre fondo café que parece ser tierra. Una verde en el primer plano y dos amarillas.

Se trata de un estudio pictórico. Hay ritmo en el color, manejado más bien como matiz. Hay ritmo en la forma. Las posibilidades de texturas y formas que dan las calabazas son aprovechadas al máximo. Al grado que las formas de las calabazas se modifican, perdiendo en representación realista, para ganar en representación estética. El uso de la perspectiva poliangular nos da la idea de la redondez de las calabazas.

Pintura de gran elocuencia, de simbolismo y de manejo de la perspectiva poliangular es la de *Nuestra imagen actual* (1947). En ella vemos el escorzo excepcional de unas manos. Esta idea después la usará en el interior del Poliforum Cultural Siqueiros (1965-1970).

Nuestra imagen actual. 1947. Piroxilina sobre celotex. Museo de Arte Moderno.

Representa el torso de un hombre con la cara con textura de piedra y las manos en escorzo. Es una imagen simbólica.

Tiene el fondo negro. Matiz en colores ocre. Manejo de texturas y uso excepcional de la perspectiva poliangular.

Pinturas de tema político muy concreto son: *Mi Respuesta, La Arpía* (1968) y *Lo que es nuestro no se compra, no se paga, se toma, se reivindica* (1962).

• *Mi Respuesta. La Arpía.* 1968. Acrílico sobre novopan 123 x 104 cm. Sala de arte Público Siqueiros.

Pintura que se refiere a la terrible represión del 68. Está firmada el 7 de noviembre de 1968. Muestra a un hombre en unos barrotes que se le entierran en el cuerpo y lo hacen sangrar. En la parte superior, un halcón terrible de rojos ojos le acerca el pico.

La figura del hombre (un torso) tiene la cara trazada en unas líneas. Logra un gran gesto en el dibujo. Da pinceladas en líneas onduladas rojas, blancas, moradas y naranjas que dan idea de movimiento.

• *Lo que es nuestro no se compra, no se paga, se toma, se reivindica.* 1962. Acrílico sobre masonite 60 x 80 cm. Sala de Arte Público Siqueiros.

El tema es la toma de los medios de producción por el proletariado. Presenta una manifestación, se portan banderas de México. Al centro, tres hombres tratan de detener la maquinaria que el pueblo intenta tomar. En la parte inferior, como en un primer plano, figuras pequeñas (lo contrario a la perspectiva) se sublevan.

Predomina el dibujo en líneas. El color es blanco y negro, exceptuando las banderas y los tres hombres del centro. El trazo de la gente está hecho en pocas líneas, es decir, sin detalles. Logra gran expresividad.

Pintó muchos retratos como el *Retrato del maestro Chávez.* (1948, piroxilina sobre madera, Museo de Arte Moderno) y el de *María Asúnsolo bajando la escalera* (1935).

• *María Asúnsolo bajando la escalera.* 1935. Duco sobre triplay. Museo Nacional de arte.

Pintura de gran tamaño. La mujer, de rostro pensativo, baja la escalera. La figura es un poco estática. La luz cae en toda la figura que lleva un largo vestido blanco que se le une a la piel (lo que permite definir el cuerpo).

Hay matiz entre los colores de la piel y del vestido. El contraste en el color se da con la escalera oscura y el fondo oscuro. A los lados de la escalera hay cortinas rojas. Emplea rítmicamente los rojos y grises del fondo.

En su autorretrato *El Coronelazo* (1959) logra una gran elocuencia y un dinamismo con el uso de la perspectiva poliangular, presenta el escorzo de un brazo con fuerza expresiva.

En sus pinturas aborda gran diversidad de temas como por ejemplo: *Explosión en la ciudad* (1935), *Cristo de Pueblo* (1963) y *Tormenta subjetiva* (1968).

- *Explosión en la ciudad*. 1935. Piroxilina sobre madera comprimida. Museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

Se trata de una explosión vista desde el espacio.

Para esta pintura utiliza la piroxilina, material que da muchas posibilidades de texturas y volumen. Utiliza también madera pegada sobre masonite para dar mayor volumen. Destaca el empleo expresivo que da a la perspectiva logrando que el espectador se sienta viendo la explosión desde lo alto, fuera del plante.

- *Cristo de Pueblo*. 1936. Acrílico sobre masonite. Sala de Arte Público Siqueiros.

Representa la figura de Cristo sangrante.

Pintura de textura y pinceladas gruesas. Utiliza el café, rojo y blanco. Predomina la línea gruesa en el dibujo.

Fue realizada en la cárcel; a un lado dice lo siguiente: “Que sólo aquél que crea en Cristo pinte a Cristo’ escribió Fray Angélico. Por eso yo lo he pintado pensando —sin duda— en aquellos terribles cristos mexicanos de pueblo en que creí cuando niño.”

- *Tormenta subjetiva*. 1968. Acrílico sobre masonite. 122 x 91 cm. Sala de arte Público Siqueiros.

Representa el rostro de un hombre que manifiesta su tormenta subjetiva. El rostro logra una gran elocuencia sin estar detallado.

Predominan las líneas negras, cafés, amarillas y blancas. Se parece a las figuras del Poliforum.

Es de notar que se trata de un caso raro en la temática de Siqueiros, en el que la expresividad está en relación a un tema de introspección individual.

Dentro de las primeras pinturas de Siqueiros tenemos: *Campesinos*, 1913-14. Pastel sobre papel. Museo Nacional de Arte. Pintura de la época de la escuela al aire libre de Santa Anita, de tema más bien costumbrista. Se aprecia cierta influencia impresionista (en los colores claros y manejados en forma matizada, en las líneas de pequeñas "pinceladas"). Ya puede verse su tendencia a la composición como totalidad en las formas de grandes volúmenes.

Otro de sus primeros trabajos es *Retrato del Sastre W. Kennedy*. 1919. Lápiz sobre papel. 50 x 39 cm. Sala de Arte Público Siqueiros. Este dibujo, realizado en París, presenta a un sastre en su taller con los instrumentos para probar ropa, etcétera.

Una de sus preocupaciones fue el movimiento, lo dinámico, en esto fue fundamental el uso de la perspectiva poliangular. Pero también utiliza otros recursos plásticos para lograrlo como las líneas. Ejemplo de esto: *El centauro de la conquista* (acrílico sobre fibracel montado en base de madera, Sala de Arte Público Siqueiros). Otros recursos para lograr movimiento también se encuentran en: *Tromba* (1968, acrílico sobre masonite 122 x 91 cm, Sala de Arte Público Siqueiros). *El regreso de la hija prodiga* (1968, acrílico sobre masonite 57 x 80 cm, Sala de Arte Público Siqueiros).

Es característico de Siqueiros utilizar el movimiento como recurso para lograr elocuencia.

Lo que llamó accidente controlado, descubierto en 1936 en el taller de Nueva York, logrado al unir colores (de piroxilina u otros materiales de rápido secado) mediante el chorreado, fue muy importante como recurso expresivo. Por ejemplo: *Nacimiento del fascismo* (1936).

Su preocupación por el estudio de la forma fue constante. Por ejemplo *Desnudo* (1939), *Reposo* (1963). Cuadros en los que pueden apreciarse maneras diferentes —crea signos— de representar la forma, en este caso, del cuerpo humano.

- *Desnudo*. 1930. Litografía 42 x 57 cm. Sala de arte Público Siqueiros.

Se trata de una mujer acostada. Tiene las piernas flexionadas.

Es en blanco y negro. Predomina el volumen, la posición de las piernas da equilibrio a la composición.

- *Reposo*. 1963. Litografía 60 x 80 cm. Sala de Arte Público Siqueiros.

Se trata de una mujer durmiendo (que recuerda las figuras del interior del Poliforum). Se encuentra recostada en una almohada blanca, la sábana es roja y el fondo —de formas no reconocibles— es azul.

El contorno está dibujado en líneas. El gesto logrado en unas cuantas líneas. Predomina el matiz en el color.

En conclusión puede decirse que algunas pinturas fueron hechas como ensayos para murales, otras fueron pensadas como obras de caballete. Los retratos tienen un lugar aparte.

Los temas son muy variados. Es el tema el que indica la solución formal. (Lo que no impide que en el llamado proceso creativo las formas puedan conducir a temas o a formas nuevas.)

El estudio de las formas y la técnica es constante en Siqueiros. Esto se ve claramente, entre otras cosas, en las formas que crea según el material.

Utiliza el color, la textura, el volumen, la línea etcétera. en relación con la elocuencia del tema.

El movimiento es importante en su obra. Para ello se vale fundamentalmente de la perspectiva poliangular. Pero también de las líneas, de las formas de color, del color en sí mismo, y hasta del accidente controlado. Además de la combinación de estos elementos.

Sus cambios formales hay que entenderlos en función del tema. Es decir, no es una búsqueda de la forma por la forma misma. Es en relación al tema —de realismo de contenido social— como se entiende su creación de signos.

CAPÍTULO 4

LA ESCENOGRAFÍA PARA LA OBRA DE TEATRO EL LICENCIADO NO TE APURES

Esta escenografía fue realizada por Siqueiros en 1960 en la prisión de Lecumberri (hoy Archivo General de la Nación).

Se trata de un biombo de madera formado por cuatro partes. Elaborado para la obra de teatro *El licenciado No te Apures* de Roberto Hernández Prado.

I. EL ENCARCELAMIENTO DE SIQUEIROS.

LA ELABORACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Siqueiros es hecho prisionero el 9 de agosto de 1960 acusado del delito de disolución social y otros. Es encarcelado por denunciar la represión al movimiento ferrocarrilero (tanto en el mural del Teatro Jorge Negrete, como en diversos foros — como Venezuela y Cuba—) y por su participación en el *Comité Nacional por la libertad de los presos políticos*. Es decir, lo encarcelaron por su apoyo a las luchas

sociales —nunca separado de su trabajo pictórico— que lo enfrenta a un Estado represivo. (Al respecto ver la parte sobre los murales *Del porfirismo a la Revolución y El arte escénico en la vida social de México*).

En julio de 1964, debido a las presiones nacionales e internacionales, obtiene el indulto presidencial y sale de la cárcel.

La situación de Siqueiros en la cárcel era difícil, no sólo por el hecho injusto de su encarcelamiento, sino porque en la cárcel recibirá un trato de excepción con respecto a los otros reclusos. (Como suele ocurrir con los presos políticos.)

Por ejemplo: lo mandan a una crujía que no le corresponde, lo que lo separa de sus compañeros afines a él, como Demetrio Vallejo, y lo envuelve en un tipo de convivencia difícil:

“Desde hace once meses, tiempo que llevo en la crujía I, porque antes estuve en la C, que es la que me corresponde normalmente por no ser homicida, ni invertido, ni defraudador, ni atento contra la salud pública vendiendo marihuana o cocaína ni me gusta el estupro, etcétera, he presenciado la pelea de Hernández Prado y Lepe por el jugoso puesto de mayor de la crujía.”¹

Su participación en el grupo de teatro también se verá limitada:

“Debido a un acuerdo de los primeros días de nuestro ingreso a la cárcel preventiva, el señor don Filomeno Mata y yo no podemos salir de la crujía sin autorización expresa para cada caso, de lo que aquí se llama el polígono, es decir, del comandante en turno. Para ver a nuestros apoderados o defensores, este permiso se nos concede invariablemente, pero no así para ir al cine, al teatro, al campo, como a los demás reclusos. Creo que esto se debe a dificultades en lo que respecta a ‘nuestra protección, sobre todo a mi protección’, pues cuando se me permitió pintar la escenografía para *El licenciado No te Apures*, estaba yo invariablemente acompañado por tres celadores y entre ellos, inevitablemente, un suboficial. Yo soy miembro escenógrafo del Grupo Teatral, pero hace mucho tiempo que no se me permite ir al teatro. Es más: no puedo ni siquiera conocer el desarrollo, por sus ensayos, de la nueva obra, que se titulará: *Los Juniors* y que es la que voy a complementar con una nueva escenografía, si es que por fin se acuerda hacerlo. Tengo idea de que todas estas restricciones se deben a que de la Procuraduría o de la Presidencia han llegado instrucciones de no darme mucha beligerancia publicitaria.”²

¹ Alfaro Siqueiros, David. *Me llamaban el Coronelazo. (Memorias)*, México, D. F. Grijalbo, 1977, fotografías, p. 519.

² *Ibidem*, p. 558.

Una de las cosas que más lo angustia son las dificultades que enfrenta para poder pintar: su estado de ánimo, falta de tiempo por las tareas propias de los reclusos, falta de luz y —sobre todo— falta de espacio.

Esto lo lleva a una gran desesperación:

“Con los materiales que yo uso, a base de piroxilina algunos de ellos, y otros acriloides, es humanamente imposible dormir en el mismo lugar que se pinta. Pero es el caso que yo, desde hace varios días, con grave daño para el volumen de mi producción de caballete, he tenido que pintar y dormir en la misma celda. Las dificultades que esta circunstancia me creaba me habían venido empujando a un grado de verdadera histeria. Sin duda alguna, el fuerte olor permanente de mis colores durante las 24 horas del día había contribuido de manera muy particular a dañarme el hígado. Y como es bien sabido, ‘el mal humor afecta al hígado y el hígado enfermo crea el mal humor’. Un círculo viciosos que yo estaba viviendo en un grado de paroxismo.

“Sin embargo, todas mis gestiones aparecían como inútiles. ‘¿Qué de particular —alegaba yo ante el mayor de la crujía— que se me permita pintar en una de las celdas vacías de tantas que hay en la crujía?’ Pero a mi demanda, ya angustiada, se me respondía siempre con esos lugares comunes del ‘orden establecido’. ‘En esta crujía —era la invariable respuesta—, donde los presos ya gozan de la prerrogativa de una celda por individuo, no se pueden establecer otras prerrogativas.’ ‘No creo que se trate en mi caso de nada excepcional’ y pasando de la exigencia seria a la broma, decía yo: ‘Pues bien, la dirección tiene interés en desarrollar la cultura entre los presos; entre las cosas que está propiciando debe mencionarse de manera muy particular el cultivo de las abejas. ¿Por qué diablos no exigen que los encargados de ellas hagan de sus respectivas celdas un apiario?’

“Pasaban los días, las semanas, los meses y nada: yo seguía durmiendo entre los botes de pintura. Por fin ayer, el hecho de que se me derramaran algunos botes sobre las cobijas de la cama me condujo a un verdadero estado de histeria. Me puse a dar de gritos y a lanzar los muebles desde arriba de la cama a la vez que decía: ‘Si les caben, métanselos por el culo’. Los compañeros de crujía me veían desde lejos, entre aterrorizados y sarcásticos y no podían comprender qué es lo que había producido en mí este exabrupto.”³

Finalmente le conceden una celda para pintar.

Siqueiros lucha, en el interior de la cárcel, por conseguir un lugar para pintar. También va a luchar por aspectos de beneficio común.

Al tener un problema dental Siqueiros ve la carencia del material e instrumental necesarios y lucha por conseguirlos:

³ *Ibidem*, p. 540-541.

“En el primer momento yo no puse objeción al hecho (de que vinieran a tomarle una radiografía), no obstante que me costaba mil novecientos pesos, pero después me pareció absurdo que con mi actitud de ‘ricachón displicente’, yo perjudicaría a los tres mil habitantes de este edificio. Ahora, naturalmente, estoy exigiendo y voy a seguir exigiendo que se adquirieran todos los aparatos e instrumentos indispensables, de la misma manera que se adquirieron algunas de las pinzas de extracción o fórceps cuando yo denuncié la carencia prácticamente absoluta de éstos (yo no sé cómo sacaban las muelas, las deben haber zafado, porque ya no oprímia bien la pinza).

“Como es obvio, mi caso clínico, de particular se ha convertido en un caso clínico colectivo. No podría yo decir que no me importa que no se lleve a cabo la operación urgente que necesito en la boca, como tampoco podría decir que no me interesa que los exámenes pedidos por mi médico, en relación con la vieja dolencia que padezco de la vesícula biliar tengan lugar en el menor tiempo posible, pero el caso es que hoy por hoy lo que me interesa es que mi caso sirva para resolver en el menor tiempo posible y radicalmente, tan grave anomalía. Más o menos eso fue algo de lo que les dije, en el tono oratorio que me es habitual, a los médicos reunidos en junta. Naturalmente, no les oculté lo que considero una enérgica censura a su carencia de honorabilidad profesional. Pues no basta con que un médico exija el instrumental y medios que le son absolutamente indispensables para el cumplimiento de su tarea, hace falta, también, que los obtenga, por los medios de presión a que haya lugar. Y no hay ninguna justificación para que ellos hayan permanecido silenciosos al respecto durante tantos años.”⁴

Siqueiros se manifiesta en contra del “método de interrogar a los presos sobre actos de los propios presos”. También propone medidas para beneficiar a los fajineros:

“Pero el otro día, unas cuarenta y ocho horas después del pleito entre Lepe y Prado, me llamó el teniente coronel Sánchez López para decirme que si yo había presenciado el pleito la otra noche, si no tenía inconveniente en dar mi opinión. Un poco molesto, le dije al interrogador que por escrito les daría yo mi opinión al respecto. Y así lo hice al día siguiente. En mi carta afirmaba yo que el método de interrogar a los presos sobre actos de los propios presos era, en mi concepto, totalmente inconveniente; que por lo tanto yo nada informaría a la dirección sobre lo que se me preguntaba. En cambio, que sí daría mi opinión sobre el problema de los fajineros y que mi opinión era la siguiente: Que en el futuro el deber exclusivo de los fajineros fuera limpiar el patio de la crujía; que ningún recluso tendría derecho a tener su fajinero ad hoc y menos aún de molestarse porque no se lo proporcionaban; que el fajinero que quisiera hacerle algún trabajo a cualquier otro reo a cambio de un sueldo, que lo hiciera por su propia voluntad y de acuerdo con un convenio previo; que según me constaba, y eso me parecía convincente, hasta ahora se había mandado como fajineros a la crujía I a muchachos que necesitaban dinero para pagar sus fianzas y que ello había traído consigo que en el tiempo en que yo llevo en la crujía I hubieran obtenido ese beneficio algo más de veinte fajineros. En fin, yo exigía una reglamentación adecuada y con la cual se pusiera fin a problemas similares a los de Lepe y Prado.”⁵

⁴ *Ibidem*, p. 571-572.

⁵ *Ibidem*, p. 520-521.

Una lucha fundamental que emprende, junto con otros presos políticos, es declararse en huelga de hambre.

La relación de Siqueiros con los reclusos es buena, de respeto:

“Evidentemente, entre nuestros compañeros de la crujía I, que son en su mayoría delincuentes ilustres, es decir, hombres de clase media acomodada, o bien ricos ‘por los medios a que haya lugar’, existe un gran respeto por nosotros. Jamás se ha atrevido nadie a intentar siquiera la menor polémica. Cuando están solos con alguno de nosotros, generalmente manifiestan su inconformidad con lo injusto de nuestra prisión. Otra cosa es, naturalmente, lo que acontece en las crujías mayoritarias, donde la inmensa mayoría de los reclusos son de origen proletario, en este caso un porcentaje muy importante de lo que nosotros calificamos de ‘lumpen proletariado’, o sea, proletarios del hampa. Entre ellos el respeto por nosotros, aunque más instintivo que lógico, es positivamente enorme. Muchos de ellos, los viejos, aquellos que estuvieron encarcelados en iguales periodos que los comunistas, saben bien que las mejoras más importantes del sistema carcelario se nos deben a nosotros y así lo manifiestan sin ambages.”⁶

Pero la vida cotidiana en la cárcel transcurría creando en Siqueiros un profundo sentimiento de soledad: “En la crujía C, yo no tenía celda solo, sino con tres reclusos, pero estaba yo con todos los ferrocarrileros presos, es decir, con mis compañeros de ideología y de problema judicial. En esta crujía retacho de una soledad en otra y eso hace más inicua la iniquidad.”⁷

Una de las cosas que más lo impactan es la pobreza de la mayoría de las mujeres y niños que visitan a los presos.

De los días de visita, a Siqueiros le llama la atención el trato amable de los presos hacia las familias de sus compañeros y el compartir alimentos entre diferentes familias.

Durante las visitas no se escuchan groserías como sucede cotidianamente durante todo el tiempo. (En días “normales” tantas groserías se oyen que provocan en Siqueiros —lo vemos en su autobiografía— un sentimiento de hastío.)

También son cotidianos los pleitos entre los presos como el de Guillermo Lepe y Roberto Hernández Prado por ser mayor de la crujía (con los privilegios que el puesto implica). (En fin, el cansado ambiente agresivo de las cárceles.)

⁶ *Ibidem*, p. 531-532.

⁷ *Ibidem*, p. 558.

Estando en la cárcel, Siqueiros se incorpora al grupo de teatro, participando como escenógrafo. El grupo de teatro estaba dirigido por Roberto Hernández Prado, el dramaturgo del grupo (quien también era el mayor de la crujía). (Por lo que dice —y por lo que no dice— en *Me llamaban el Coronelazo*, puede pensarse que su relación con Hernández Prado, era más bien cordial y distante. Por otra parte, parece que Hernández Prado, en un principio, no lo apoya lo suficiente, como mayor de la crujía, para conseguir una celda donde pintar.)

Las autoridades de la cárcel tratan de impedir que Siqueiros influya mucho en el grupo de teatro.

En esas condiciones, Siqueiros, realiza la escenografía de la obra *El licenciado No te Apures* escrita por Hernández Prado.

Posteriormente participa, con otros reclusos, en la escenografía de la obra *La ruta del rebelde sin causa*. Al respecto nos dice:

“Aunque escenógrafo del grupo teatral, durante largos meses no se me autorizó para presenciar los ensayos de la nueva obra de Roberto Hernández Prado, mayor de mi crujía, *La ruta del rebelde sin causa*; pero anoche, 18 de julio, incluido en la lista de todos mis compañeros de sección carcelaria, pude asistir a un ensayo general de la misma. Con los presos de mi crujía estuvieron también las de la L, los de la C y otros más, lo que explica la amplísima asistencia que hubo en esta ocasión. Se produjo, por lo tanto, el inapreciable contacto entre una obra escrita, dirigida y representada por presos, con un fuerte núcleo de los mismos. De otra manera, podría decirse, se realizó un importante contacto entre los retratistas y los retratados...

“Hubo momentos de la representación en que yo hacía todos los esfuerzos posibles por volver la cara para observar la impresión que les estaba causando a reclusos rebeldes sin causa de los más conocidos, sin perder, naturalmente, el desarrollo de la obra. También me preocupaba medir la magnitud de la simulación artística, pues no es otra cosa la obra creadora del actor, que estaban desarrollando reclusos en papel de actores sobre sus propios delitos.”⁸

Como integrante del grupo teatral, Siqueiros opina sobre las obras tratando de darles un contenido social, pero es poco lo que puede hacer:

“Desde el primer momento, con el doble carácter de miembro del Grupo Teatral y de escenógrafo de éste, empecé a intervenir, aunque aún de manera indirecta, en la formulación de las obras del recluso y dramaturgo don Roberto Hernández Prado. Mi procedimiento consistía en darles opiniones sobre el contenido político de sus obras,

⁸ *Ibidem*, p. 561.

aunque confieso haber tenido poco éxito en mi intento, debido a que el director de la prisión tenía al final más influencia ideológica que yo en el asunto. Así fue como se le encajó un lamentable epílogo, lamentable en mi concepto, a *En la ruta del rebelde sin causa*. En ese epílogo se arrojaba toda la responsabilidad del rebelde sin causa a los 'chiqueos' de los padres. Por ello me decidí a ampliar mi carácter de escenógrafo hasta el de dramaturgo furtivo."⁹

La obra que escribe Siqueiros, de la que habla en *Me llamaban el Coronelazo*, parece que no se presentó (no vuelve a mencionarla, ni hay escenografía).

La obra *Troglodita* es una farsa, una crítica burlesca al sistema presidencialista, con toda su arbitrariedad y prepotencia, y al grupo de lambiscones que lo rodean.

De manera sintetizada trata de lo siguiente:

En el primer acto un mexicano llega al tribunal (cueva-tribunal) de trogloditas pidiendo la justicia que le niegan en su país. Desaparece entre el público. Posteriormente un personaje troglodita —con una corona absolutista— llamado Mazmorras aparece rodeado de políticos lambiscones habituales en México.

En el segundo acto aparece el tribunal troglodita —Cámara de Diputados—. Los diputados tienen tafetanes en los ojos, algodones en los oídos y candados en la boca. Se escucha la voz del gobernante Mazmorras. Un personaje llamado Traspies sube a la tribuna contradiciendo —enfrentando— al discurso oficial. Algunos diputados despiertan, otros se van, otros lo apoyan como candidato. La obra critica el dominio del presidente sobre el poder legislativo.¹⁰

De su estado de ánimo en la prisión y de su indignación por el encarcelamiento de los luchadores sociales nos dice:

“La tremenda desesperación a que conduce la impotencia material para realizar lo que se desea, produce indudablemente un trauma... En fin, mi estado de ánimo es el de un hombre dispuesto a dar la batalla para que se castigue a los autores de tan grande ignominia. Yo no puedo ver a veintitantos obreros ferrocarrileros que sufren el más injusto de los encarcelamientos desde hace dos años y medio y entre ellos a ese dirigente extraordinario, de sorprendente inteligencia y honestidad, Demetrio Vallejo, sujeto a un proceso interminable, que ya lleva dos años y medio, sin pensar que los autores de tal crimen deben recibir su merecido. No puedo pensar que hombres como Valentín Campa, Dionisio Encina y Alberto Lumbreras estén en la cárcel desde hace dos años y medio simplemente por sus concepciones ideológicas y sujetos a un

⁹ *Ibidem*, p. 548.

¹⁰ *Ibidem*, p. 548-552.

proceso que avergonzaría al sistema judicial del país más bárbaro del mundo. Y en el caso de don Filomeno Mata, un liberal típico, que no llega ni siquiera ideológicamente a la 'extrema izquierda' del presidente de la república, lo que es ya mucho en retraso ideológico, pero hombre en extremo honesto y que tiene ya diez meses de encarcelado por simple consigna de arriba."¹¹

Durante el tiempo de su encarcelamiento —1960-1964—, a pesar de la dificultades, Siqueiros produjo obra pictórica.

Sin duda lo más importante que produce son los bocetos que usará en el Poliforum (ver la parte de *La marcha de la humanidad en América Latina*).

Entre los cuadros que pinta en la prisión están: *Retrato de Alfonso Reyes* (1961), *Flores para Angélica* (1963, piroxilina sobre madera, Sala de Arte Público Siqueiros), *Flores* (1963, piroxilina sobre triplay, Sala de Arte Público Siqueiros), *Cristo de pueblo* (1963, acrílico sobre masonite, Sala de Arte Público Siqueiros).¹²

¹¹ *Ibidem*, p. 602.

¹² También en la prisión, realiza estudios —más bien bocetos— sobre temas relacionados con la cárcel: *Estudio de perspectivas de las crujiás* (carbón sobre papel), *Figuras tras las rejas* (lápiz), *Cabeza de preso* (gouache sobre papel sobre madera, Museo Carrillo Gil). (Estos tres trabajos fueron mostrados en la exposición *Siqueiros en Lecumberrí*; julio de 1996.)

II. SOBRE LA ESCENOGRAFÍA (DESCRIPCIÓN)

El argumento de la obra *El licenciado No te Apures* de Roberto Hernández Prado no es posible conseguirlo. Aunque sabemos que se refiere al sistema penitenciario.

En la escenografía Siqueiros representó los problemas que enfrentan los presos y la terrible miseria de quienes los visitan.

La escenografía es un biombo de madera formado por cuatro tableros. Cada tablero mide 2.85 x 1.22 m. Están pintados con acrílico y piroxilina. Fue realizada en 1960. Se conserva en el Archivo General de la Nación. Está pintado al anverso y reverso (de manera que, durante la obra de teatro, al voltear el biombo se cambia la escenografía).

- 1) La parte delantera —anverso— (que es la más elaborada) representa lo siguiente:

En el primer tablero pinta a una mujer embarazada cargando un niño y rodeada de otros cinco hijos: una niña a la izquierda, un niño a la derecha y dos niños y una niña frente a ella. Es el retrato de la miseria. Siqueiros representó a las mujeres y niños que visitan la cárcel. (En una parte del tablero pone las fechas 1910-1960, en referencia a los años de la revolución.) Pintura de gran expresividad. De línea gruesa. Predomina el color gris. El fondo es café.

Sobre este tablero Siqueiros nos dice:

"En mis biombos escenográficos para *El licenciado No te Apures* pinté una mujer con cuatro hijos [seis] y uno en el vientre, pero creo que de frente a la realidad me quedé corto. Es lo más común ver llegar a la Penitenciaría mujeres descalzas, de una delgadez increíble, arrastrando seis hijos en cadena y uno en la panza, ya casi reventando.

"Esos visitantes nuevos tratan frecuentemente de sacar pan de la cárcel, pero éste les es arrebatado a la salida.

"Es indudable que la cárcel, las condiciones de las cárceles en cada país constituye una transcripción, como una equivalencia, de lo que acontece en el exterior en cuanto al conjunto de la población. En México, un enorme porcentaje de reclusos reingresan y vuelven a reingresar para matar así el hambre. Al lado de mi crujía está un pequeño cubo de escalera que les sirve a los reclusos para quitarse los uniformes

y ponerse sus ropas habituales, cuando ya han recibido la boleta de libertad. Y es muy interesante ver la enorme inferioridad de sus ropas habituales a las que usan en el interior de la cárcel. En ello se puede ver el símbolo del exterior y del interior.

“¡Qué país tan tremendo el nuestro, tan trágico! Solamente las gentes que no viajan no pueden medir la tremenda miseria que hay en nuestro país. Recuerdo el efecto que producen los barrios pobres de México, cuando se regresa de Europa. Cuando uno regresa recibe una impresión sumamente deprimente. Y esto después de cincuenta años de Revolución, cuya apología se hace de la manera más estruendosa que recuerda la historia de todos los países.”¹³

En el segundo y tercer tablero pinta a los presos, el sufrimiento en la cárcel. Representa una enorme figura, cuyo rostro, especie de máscara, muestra una gran sonrisa (¿alegría forzada?, ¿el preso?, ¿el carcelero?). El rostro ocupa casi la mitad de los tableros. Predomina la línea gruesa. El fondo es blanco. En el pecho de esta figura puede verse el rostro, también enorme, de un preso. Es un rostro de dolor, atrás de él, los barrotes (para significar la cárcel y simbolizar la falta de libertad). Predomina la línea gruesa. Finalmente, en la parte inferior de estos tableros, pinta dieciséis pequeñas figuras que representan a los presos. (Cada una de estas figuras es diferente.)

En el cuarto tablero representa a una mujer en el mar. La figura da la sensación de un fuerte contraste con el mar. (¿Cómo interpretarlo?)

2) La otra escenografía, es decir, el otro lado del biombo —el reverso— es menos figurativa:

El primer tablero, representa una reja, único elemento del tablero, de color negro.

En el segundo y tercer tablero, nos representa a dos figuras que no se ven claramente. Predominan el gris, rosa y blanco.

¹³ Alfaro Siqueiros, David. *Me llamaban el Coronelazo. (Memorias)*. Op. cit., p. 565.

El cuarto tablero, por sus características formales, se integra al segundo y tercero. Se trata de una pintura abstracta de formas en movimiento. Hay ritmo. Predomina el gris, rosa y blanco.

La escenografía refleja la vida en la cárcel. No sólo porque el tema de la obra lo requería, sino también porque le permite a Siqueiros presentar sus propias vivencias en la cárcel (particularmente la soledad y la pobreza de los visitantes).

CONCLUSIONES

El arte de Siqueiros tiene como finalidad una utilidad política. Su búsqueda en la composición y en los materiales está en función de eso.

Concibe al artista como un ser comprometido en las luchas sociales; de ahí que su obra sea figurativa y que la temática sea fundamental.

En Siqueiros se encuentra un concepto de cultura nacional que une los elementos culturales nacionales —en su necesidad de no perderlos— a la necesidad de conocer nuevas técnicas y materiales y aplicarlos a la pintura.

Un nacionalismo profundo y una preocupación por el arte social lo lleva a criticar las posiciones folcloristas —en el sentido de *mexican curious*— es decir, de un folclorismo superficial y no ajeno al mercado del arte.

Su preocupación de impulsar las luchas por un hombre libre, por una sociedad justa y por una ciencia y un arte al servicio del hombre da sentido a su obra. Su destacada participación en las luchas obreras, su militancia en el Partido Comunista, su lucha contra el imperialismo y los encarcelamientos que sufrió muestran el grado de compromiso con sus ideas, que se manifiestan en su obra teórica y pictórica.

Es importante su concepto de trabajo en equipo. Aunque en la práctica no siempre hubo —ni era esa la finalidad— un equilibrio entre la participación creativa de todo el equipo y sus propias ideas plásticas; que por otra parte, eran necesarias para darle unidad plástica a la obra.

Siqueiros mantiene una posición crítica con respecto al arte de la Escuela de París. Considera que el estudio de la forma tiene valor, pero se opone al estudio de la forma por la forma, que implica la posición del arte por el arte, es decir, un arte no comprometido. Se pregunta si el formalismo es lo adecuado en la situación histórica de injusticia social. Es decir, su idea estética es la vinculación del arte y la política.

Se manifiesta en contra del abstraccionismo fundamentalmente por ser una posición contraria al arte comprometido pero también, sobre todo en los años sesentas, porque se convierte en una corriente muchas veces usada para combatir a la Escuela Mexicana de Pintura.

Para Siqueiros un arte moderno de sentido social requiere de técnicas y materiales nuevos. Por ello, uno de sus grandes aportes es, precisamente, el uso de nuevos materiales.

El principal aporte en la composición es la perspectiva poliangular. Puede considerarse en cierta forma que Picasso —con el cubismo— y Siqueiros —con la perspectiva poliangular— dan otra alternativa a la perspectiva clásica —del Renacimiento— aunque con soluciones diferentes. En el caso de Picasso deriva de preocupaciones estrictamente plásticas —formales— y en el de Siqueiros de preocupaciones plásticas —formales—, pero vinculadas con la idea de lograr la elocuencia que el tema requiere. La perspectiva poliangular implica llevar a un mayor realismo —en el sentido de naturalismo— y superar la perspectiva clásica del Renacimiento.

La perspectiva clásica parte de un espectador fijo. La perspectiva poliangular parte de un espectador que puede ver la obra —sobre todo en el caso de los murales— desde diversos ángulos. Un mural —por su tamaño— es visto por un espectador desde muchos ángulos. Por eso, es necesario el uso de la perspectiva poliangular, pues logra un mayor realismo sin importar el ángulo desde el cual se mire el mural.

Otro gran aporte de Siqueiros es su idea de la integración plástica, es decir, la unión de la arquitectura, la pintura y la escultura.

En síntesis, la obra de Siqueiros debe entenderse vinculada a un arte de función social por lo que el tema es importante, y no excluye preocupaciones técnicas y formales.

Siqueiros reflexionó y escribió sobre la Escuela Mexicana de Pintura —de la que él forma parte fundamental—. Sus escritos surgen, muchas veces, para defenderse de tendencias dentro del arte que la atacan. Por eso tienen un sabor polémico. Esto le permitió reflexionar sobre el arte y su propia obra.

La Escuela Mexicana de Pintura trató de crear un arte no colonizado —no eurocentrista—. Sin embargo, esto no implica ni un aislamiento ni un desconocimiento del arte europeo. Implica, sí, una revaloración de los elementos culturales propios.

En el caso de Siqueiros hay un conocimiento del impresionismo y del dibujo *art nouveau* que se manifiesta en sus primeras obras. También hay, por supuesto, un conocimiento del arte del Renacimiento (cuya perspectiva —clásica— continúa y supera con la perspectiva poliangular). La influencia de Cezanne y del cubismo también puede encontrarse en su obra. Su preocupación por el movimiento lo lleva a conocer y tener cierta influencia del futurismo. Pero también es claro su conocimiento del arte prehispánico.

Lo anterior no quiere decir que Siqueiros no haya creado escuela. Siqueiros crea escuela por lo siguiente:

- Plantea un arte comprometido con las luchas sociales.
- Considera el mural como lo más adecuado a un arte social. Esto da auge a la pintura mural.
- La perspectiva poliangular surge como una necesidad a un mayor realismo que lleve una mayor *elocuencia* necesaria a un arte de función social.
- La importancia que Siqueiros da al uso de nuevos materiales es fundamental en el arte del siglo XX.
- El uso de murales y la gráfica como lo adecuado a un arte de función social —característica de la Escuela Mexicana de Pintura—, afecta la circulación del arte: deja de ser un arte al que tiene sólo acceso una minoría.
- La idea de un arte comprometido plantea un nuevo tipo de artista. (Por eso la crítica de Siqueiros al artista “bohémio” individualista “de París”.) Esto lleva a que los artistas se organicen para un arte social. El caso más ilustrativo de esto es el Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores.

Siqueiros forma parte de la Escuela Mexicana de Pintura con la que comparte posiciones e influye en ella, y también, dentro de este marco, crea escuela o tendencia por sus características propias.

En general, los logros formales de la Escuela Mexicana de Pintura se dan relacionados con el tema; esto es claro en Siqueiros. La Escuela Mexicana de Pintura no se interesó, en general, en la forma por la forma misma.

Con el muralismo mexicano, que pretende un arte para el pueblo y comprometido con las luchas sociales, la circulación del arte se agranda, es decir, llega al pueblo. Esto es un logro de difusión del arte tanto desde el punto de vista plástico como ideológico.

Puede decirse que en muchos momentos la Escuela Mexicana de Pintura llevó a una verdadera participación popular en el arte. Tal vez el ejemplo más claro de esto es la participación popular en la polémica que, en torno al arte, sostuvieron Siqueiros y Rivera en agosto de 1935; polémica que fue seguida, con mucho apasionamiento, por el pueblo que tomaba posición a favor de uno u otro, teniendo como escenario nada menos que el Palacio de Bellas Artes. Ejemplo de otro tipo es la vinculación del taller de Siqueiros en Nueva York —creado en 1935— con las luchas sociales. (Una situación parecida se da en el Taller de la Gráfica Popular —creado en 1937— que produce obra fundamental de apoyo a movimientos populares y de lucha contra el fascismo.)

La influencia de la Escuela Mexicana de Pintura ha sido importante en el arte del siglo XX. En el caso concreto de Siqueiros fue importante su estancia en Estados Unidos (1932-1933, 1935-1936), Argentina (1933), Chile (1941-1942) y su participación en la Bienal de Venecia (1950).

Tal vez, es en Estados Unidos donde el muralismo mexicano dejó mayor influencia en el extranjero. En los treinta, por diferentes razones, estuvieron en Estados Unidos Orozco, Rivera y Siqueiros donde dejaron sentir su influencia.¹

¹ Un caso muy representativo de esta influencia es el de Jackson Pollock, quien en sus obras figurativas tendrá influencia muy marcada de Orozco —a quien conoció en 1930— y, posteriormente, de Siqueiros —con quien trabajó en el Taller Experimental de Nueva York en 1936—. Influencia que se manifiesta en el uso del llamado accidente controlado. Al respecto, véase el artículo de Elizabeth Fuentes Rojas: “Herencia de los muralistas mexicanos en Jackson Pollock” en *Artes Plásticas*, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (México, D. F., UNAM), vol. 3., núm. 9, octubre 1989, p. 77.

Para terminar, refiriéndonos a la temática de la obra de Siqueiros hay un aspecto fundamental a destacar: La idea de un futuro mejor al que se llegará mediante la lucha es recurrente en Siqueiros. Esta esperanza en el futuro por el que lucha la encontramos en los siguientes murales: *Retrato de la burguesía*, *Cuauhtémoc contra el mito*, *La Nueva Democracia*, *Cuauhtémoc redivivo*, *El hombre, amo y no esclavo de la técnica*, *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos*, *El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo*, *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* y *La marcha de la humanidad en la América Latina*.

Siqueiros fue un gran humanista, así lo reflejó en su obra plástica y teórica.

Por todo lo anterior es que puede afirmarse, rotundamente, que *Siqueiros vive*.

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. *A un joven pintor mexicano*. México, D. F. Empresas Editoriales, 1967, 60 p.
- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. *Cómo se pinta un mural*. México, D. F. Ediciones Mexicanas, 1951, 171 p., ilustr.
- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David (dibujos de). *Dibujos lineales en estilo art nouveau*. Presentación de Guillermo Rousset Banda, México, D. F. Editorial Libros de México. Editorial Domés, 1984, ilustr.
- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. *El nuevo realismo mexicano. Integración Plástica. Voz viva de México. Serie testimonios políticos. Documentos de la Revolución*. Presentación por Justino Fernández. Cronología de la vida y obra de Siqueiros por Alberto Hjar. México, D. F. UNAM— Dirección de Difusión Cultural, 1966.
- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. *Esculptopintura, cuarta etapa del muralismo mexicano*. México, D. F. Galería de Arte Misrachi, 1968, ilustr.
- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. "Fuente y no afluente del arte de París" en *Estudios sociológicos sobre sociología del arte. Decimoséptimo Congreso Nacional de Sociología. 1968*. T. I, Asociación Mexicana de Sociología, correspondiente de la Asociación Internacional de Sociología de la UNESCO, 1970, 592 p., ilustr., p. 391— 411.

- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. *Historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria? Mi respuesta*. 2a. edición, México, D. F. Ediciones de “Arte Público”, 1985, 140 p.

- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. *La Trácala (Diccionario de la lengua castellana: trácala, femenino, mexicanismo. Trampa, engaño, triquiñuela. Tracalero, ra; adjetivo y sustantivo, mexicanismo familiar. Tramposo). Mi réplica a un gobierno fiscal-juez*. México, D. F. 1962, 78 p.

- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. *Me llamaban el Coronelazo. (Memorias)*. México, D. F., Editorial Grijalbo, 1977, 648 p., fotografías.

- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David. *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura moderna*. 2a. edición., México, D. F. 1978, 128 p.

- ◆ ALFARO SIQUEIROS, David et al. (monografía). *Siqueiros. Por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México*. México, D. F. INBA, 1951, 242 p., reproducciones.

- ◆ ARENAL DE SIQUEIROS, Angélica (prólogo). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*. Selección. de textos Ruth Solís. Traducción de Mónica Lacouture y Ruth Solís, México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1975, 271 p. (Archivo del Fondo, 44— 45)

- ◆ CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Pintura contemporánea en México*. México, D. F., Ediciones Era, 1974, 326 p., ilus.

- ◆ FERNÁNDEZ, Justino. *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días*. 4a. edición., México, D. F., Editorial Porrúa, 1975, 336 p., ilus.

- ◆ FERNÁNDEZ, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México. t. II. El Arte del Siglo XX*. 2a. edición., México, D. F. UNAM— Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, 190 p., ilus.

- ◆ GOLDMAN, Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. Traducción de Rosa María Núñez, México, D. F. Instituto Politécnico Nacional—Editorial Domés, 1989, 412 p., ilus.

- ◆ HÍJAR, Alberto, Enrique Ortega Arenas y Ema Arriaga. *La legislación del trabajo y Siqueiros*. México, D. F. Cuadernos del Archivo. Sala de Arte Público Siqueiros, 1979, 34 p., ilus.

- ◆ JUÁREZ, José, Irene Hermer y Arnoldo Martínez Verdugo. *Siqueiros por Siqueiros*. Presentación de Dolores Olmedo, México, D. F. Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, 126 p., ilus.

- ◆ LUNA ARROYO, Antonio. *Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura*. Carta-prólogo de Fernando Gamboa. Epílogo del Dr. Atl, México, D. F. Editorial Cultura, T.G., 1950, 65 p., ilus.

- ◆ MICHELI, Mario de. *Siqueiros*. Traducción de Ruth Solís Vicarti, México, D. F. Secretaría de Educación Pública— Subsecretaría de Cultura. Dirección General de Publicaciones, 1985, 103 p., ilus.

- ◆ MORENO VILLAREAL, Jaime. *Siqueiros. Fundación de un universo* (Libro catálogo). México, D. F. Galería López Quiroga. 1996. 48 p. Ilus.

- ◆ MOYSSÉN, Xavier. *David Alfaro Siqueiros. Pintura de caballete*. México, D. F. Fondo de la Plástica Mexicana. 1994. 132 p. Ilus.

- ◆ MOYSSÉN, Xavier. "Siqueiros antes de Siqueiros" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. XL aniversario*. Vol. XIII, núm. 45, UNAM—Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, 246 p., ilus.; p. 177—193.

- ◆ *70 obras recientes de David Alfaro Siqueiros. Exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas. Octubre 1947*, Biografía por Angélica Arenal, México, D. F. INBA. Departamento de Artes Plásticas, 1947, ilus.

- ◆ OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. 3a. edición., México, D. F., Ediciones Era, 1970, 112 p., ilus. (Serie: crónicas)

- ◆ ORTEGA ARENAS, Enrique. *Injusticia Integral por la confabulación de poderes. Amparo de destacados Juristas en contra de la disparatada resolución dictada por la Octava Sala del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, en el caso del pintor David Alfaro Siqueiros y del periodista Filomeno Mata*. (10 de enero 1964). 2a. edición., México, D. F. Ediciones de La Trácala, 1978, 38 p.

- ◆ RENAU, José. “Mi experiencia con Siqueiros” en *Revista de Bellas Artes*. Enero-febrero de 1976, Nueva Época , núm. 25.

- ◆ RODRÍGUEZ, Antonio. *Siqueiros*, México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1974, 64 p., ilus. (Colección Testimonios del Fondo 5.)

- ◆ SHERER GARCÍA, Julio. *La piel y la entraña (Siqueiros)*. México, D. F., Ediciones Era S.A., 1965, 192 p., ilus.

- ◆ *Siqueiros*. Introducción y selección. de textos por Rafael Carrillo Azpeitia, México, D. F. Secretaría de Educación Pública, 1974, 160 p., ilus. (Sep. Setentas 160.)

- ◆ *Siqueiros. Exposición de homenaje*. Palacio de Bellas Artes. Abril/julio de 1975. Presentación de Felipe Lacourte, 128 p., ilus.

- ◆ *Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911/1967*. Entrevista con Siqueiros de Raquel Tibol. Cronología de la vida y obra de Siqueiros por Alberto Híjar, México, D. F. UNAM. Dirección General de Difusión Cultural. Departamento de Artes Plásticas, 1967, 48 p., ilus.

- ◆ SUÁREZ, Orlando. “David Alfaro Siqueiros. Guía para el estudio de su vida y obra” en *Arte Público. Tribuna de pintores muralistas, grabadores y artistas de la estampa en general*. edición especial, México, D. F. Sala de Arte Público, enero-febrero de 1969, 14 p.

- ◆ TIBOL, Raquel (Compiladora). *David Alfaro Siqueiros*. México, D. F. Empresas Editoriales, 1969, 326 p., ilus.. (Colección Un mexicano y su obra.)

- ◆ TIBOL, Raquel. *Confrontaciones. Crónica y recuento*. México, D. F. Ediciones Sámara, 1992, 280 p.

- ◆ TIBOL, Raquel (Compiladora). *Documentación sobre el arte mexicano*. México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1974, 140 p. (Archivo del Fondo II.)

- ◆ TIBOL, Raquel. *Historia General de arte mexicano. Época Moderna y Contemporánea*. T. 2, México, D F. Editorial Hermes, 1981. ilus.

- ◆ TIBOL, Raquel. “Siqueiros y la transformación del arte” en revista *México en el Arte*. México, D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes—Secretaría de Educación Pública, núm. 5, junio de 1984, p. 4— 11.

- ◆ TIBOL, Raquel (Compiladora). *Textos de David Alfaro Siqueiros*. Prólogo de Raquel Tibol, México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 1974, 253 p. (Archivo del Fondo 22—23)

- ◆ VILLA, Guadalupe. “Los protagonistas de la revolución en la pintura mural” en *México en el Arte*. México, D. F., INBA, Revista trimestral, núm. 9, junio de 1985, 96 p., ilus.; p. 64— 70.