



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

STRANGE FRUIT: “CAÍN EN LOS ESTADOS UNIDOS” (1947) DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO DE HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LIC. VÍCTOR MANUEL REYES RODRÍGUEZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DRA. RITA EDER ROZENCWAJG
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MTRA. SANDRA ZETINA OCAÑA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO, 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

La realización de este ensayo hubiese sido imposible sin el apoyo económico que recibí del Programa de Becas de Posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Debo agradecer también al Dr. Renato González Mello por su valiosa asesoría; las continuas revisiones que realizó de este texto así como la exposición permanente de sus ideas respecto a la obra analizada resultaron decisivas para llevar a buen puerto la presente investigación. Desde luego, no podría restarle importancia al asesoramiento que también recibí de la Dra. Rita Eder y de la Mtra. Sandra Zetina, con quienes estoy plenamente agradecido por toda la atención y el apoyo que me brindaron desde el principio.

De la misma forma, quisiera expresar todo mi agradecimiento a mi familia y mis amigos, quienes me acompañaron en este no siempre fluido proceso de realizar una investigación.

Índice

I. Introducción	7
II. Víctimas de la Guerra	13
III. El Mártir del Mississippi	17
IV. Una amarga cosecha	28
V. Historia Universal de la Infamia	36
VI. La agresión salvaje	40
VII. Dios en la Tierra	43
VIII. Conclusiones	49
. Lista de obra	56
. Bibliografía	57



1. David Alfaro Siqueiros, *Caín en los Estados Unidos*, 1947, piroxilina sobre masonite, 73 x 93 cm., Colección Museo de Arte Carrillo Gil.

Su nombre es testimonio de la Caída:
Caín, el can de la corrupción,
el perro rabioso
que la tribu mata a pedradas.
Caín, la propiedad, el poder, la soberbia.
Caín, la cárcel
del vulnerable cuerpo afligido
por el ansia de herir y dar la muerte.
Calcinación de la furia homicida
para que abra la boca la tierra,
devore al muerto y produzca su fruto.
(Pero la sangre clamará venganza.)

Caín, caimán, calabozo, cadena
de capataz que sujeta al vencido
(su hijo, su hermano)
y lo convierte en bestia de labor y de carga.
Caín el canalla. Caín el cáncer
de la doliente humanidad que con él nacía.
Caín carnicero.
Caín el caos que reemplazó al paraíso.

Cardos y espinas lo que fue el Edén.
Sudor, dolor para labrar la tierra
que nos detesta
como intrusos depredadores.

El frío, el calor, el terremoto, el diluvio
o la sequía, la tempestad, la epidemia
muestran hasta que punto nos aborrece la tierra.
nos ve como insectos
torturadores que la roen por dentro
y la saquean, envenenan, destruyen.

Caín no perdonó la afrenta de que su hermano
fuera alabado.
Y le dio muerte. Quizá
Abel también lo odiaba. (Al respecto
hay un silencio en el Génesis.)

Tal vez el precio de la Caída radique
en la fiera nostalgia de cada ser
que sin saberlo recuerda: Adán
tuvo el Edén sin compartirlo con nadie.
Eva no fue invasora ni semejante sino una parte
de su infinita perfección y su carne ilesa,
no esclavizada al transcurrir ni al dolor.

Caín mató a su hermano y abrió la historia.
«¿Qué hemos hecho?»,
habrá exclamado Adán frente a Eva,
primera Máter Dolorosa, Pietà
con el hijo muerto,
con la primera víctima, el primer eslabón
de la cadena interminable.
A través de su cuerpo herido vino la muerte
a compartir con el Mal el mundo.

Caín quedó condenado a ser extranjero errante
en el planeta del castigo,
a tener conciencia, a ser conciencia culpable.

I believe in living.
i believe in the spectrum
of Beta days and Gamma people.
i believe in sunshine.
In windmills and waterfalls,
tricycles and rocking chairs;
And i believe that seeds grow into sprouts.
And sprouts grow into trees.
i believe in the magic of the hands.
And in the wisdom of the eyes.
i believe in rain and tears.
And in the blood of infinity.

I believe in life.
And i have seen the death parade
march through the torso of the earth,
sculpting mud bodies in its path
i have seen the destruction of the daylight
and seen bloodthirsty maggots
prayed to and saluted

i have seen the kind become the blind
and the blind become the blind
in one easy lesson.
i have walked on cut grass.
i have eaten crow and blunder bread
and breathed the stench of indifference

I have been locked by the lawless.
Handcuffed by the haters.
Gagged by the greedy.
And, if i know anything at all,
it's that a wall is just a wall
and nothing more at all.
It can be broken down.

I believe in living
i believe in birth.
i believe in the sweat of love
and in the fire of truth.

And i believe that a lost ship,
steered by tired, seasick sailors,
can still be guided home to port.

Assata Shakur, *Affirmation*, 1973

Introducción

1. De 1947 es *Cain en los Estados Unidos* de David Alfaro Siqueiros, un cuadro de caballete de modestas dimensiones que muestra una escena de violencia racial: un numeroso grupo de humanoides apenas sexuados que tienen cabezas de ave, pieles amarillentas y que carecen de plumaje o de indumentaria alguna, someten con un lazo a un hombre asexuado de piel negra que también se muestra desnudo y que presenta un par de heridas sangrantes en el cráneo y en el cuello. La acción transcurre al interior de una prisión, frente a lo que parecen ser los barrotes abiertos de una celda.

Una primera lectura en clave bíblica, como de hecho lo propone el título de la obra, nos podría sugerir que la desnudez de los personajes, antes que un rasgo secundario, es un vínculo subrepticio: el de aquella fraternidad primigenia de la que habla el *Génesis* en los términos de una fractura universal irreversible. Habría que preguntarse, entonces, de qué clase de fraternidad mal herida se está hablando en la imagen ¿De una que puede reconocerse como tal en la miseria, en las faenas del trabajo duro, en la sumisión a la autoridad, pero no en su naturaleza humana? Valdría la pena recordar la suprema paradoja inscrita en la máxima del universalismo cristiano que reza: “todos los hombres son hermanos” (*ergo*: “no son hombres quienes dudan de tal fraternidad”). De ahí, acaso, esa desnudez que es capaz de develar a la fisonomía humana como acto de resistencia en el caso de la víctima, pero también como irreparable pérdida, en el caso de los verdugos; una pérdida que, recordemos, es también un extravío y una costosa caída moral.

Otra idea que es latente en la obra es la del sacrificio. No por casualidad lo primero que parece salir al paso al intentar discurrir una posible genealogía formal de la obra es *Antiguo sacrificio humano* (1933) de José Clemente Orozco, un mural que comparte varias obsesiones con el cuadro de Siqueiros: el punto de vista frontal, la composición basada en el entrecruce de diagonales, la distribución de los personajes en el espacio, pero sobretodo, la enrevesada posición de la víctima al centro de la escena que recuerda una iconografía religiosa bien conocida: la del martirio de San Pedro en Roma.

En ese sentido, podríamos pensar también en la *Crucifixión de San Pedro* (1601) de Caravaggio. Allí, como sucede el cuadro de Siqueiros, la víctima yace de bruces, en el preciso momento en que los ejecutores le sujetan con esfuerzo por las extremidades con un lazo y le inmovilizan. Pero además de esa confluencia de orden narrativo, esta obra comparte con *Cain en los Estados Unidos* su franco barroquismo: ese afán de recrear un drama acudiendo al contraste vehemente de los elementos.

Habría otra importante reverberación de la pintura europea en el cuadro de Siqueiros, particularmente en lo que toca a la representación de la multitud. Me refiero a la indudable impronta del Bosco en esa imagen de la parvada asesina que recuerda en muchos aspectos a aquellos personajes híbridos del *Juicio Final* (1482). Con una importante diferencia de orden jurídico: en la imagen del mitológico fraticida los transgresores son quienes dictaminan sentencia, son jueces y son verdugos.

2. Este cuadro forma parte de un ciclo de pinturas, cuatro en total, que Siqueiros ejecutó en la posguerra a partir del mito bíblico de Caín: *Caín y Abel*, cuadro desaparecido del que sólo conocemos una reproducción fotográfica y que mostraba a un personaje ominoso intentado someter a un hombre por la espalda con una llave de estrangulamiento (**fig.2**); *Caín en México*, obra también desaparecida y de la que apenas conocemos su título; *Caín en los Estados Unidos* (**fig.1**) que, como ya decíamos, retrata el linchamiento de un afroamericano a manos de una parvada grotesca; y *Muerte y funerales de Caín* (**fig.3**), un cuadro de un extraño simbolismo en el que se representa la marcha jubilosa de tres diferentes multitudes alrededor del gigantesco cadáver de un pollo desplumado.

La primera vez que estos cuadros fueron presentados al público fue en la exposición *70 obras recientes de David Alfaró Siqueiros*, organizada por el Museo de Bellas Artes a finales de ese mismo 1947. En aquella ocasión, el pintor, reiterando una de sus prédicas más sentidas (la que veía en el cuadro de caballete una expresión fútil del individualismo burgués), manifestó que las pinturas y los dibujos expuestos eran obras circunstanciales y no definitivas; es decir, proyectos para posteriores murales públicos: apuntes para secciones concretas, bocetos originales destinados a la reproducción mecánica y estudios de texturas y de perspectivas.

De esta manera, en el catálogo de la exposición, escrito y editado por el propio Siqueiros, *Caín en los Estados Unidos* así como el resto de pinturas que componían el ciclo de Caín, fue presentada como un “boceto-proyecto” para un mural que, de acuerdo con las anotaciones del pintor, sería ejecutado en el nuevo edificio de la Confederación de Trabajadores de México (CTM).¹ Esa descripción es interesante porque, como se sabe, Siqueiros nunca realizó este mural y en su archivo personal no se ha encontrado hasta ahora ningún documento que se refiera a este proyecto de alguna manera.

De lo que sí tenemos certeza, es que tanto la CTM como la izquierda mexicana estaban pasando por un momento sumamente crítico en aquellos meses de 1947. Entonces se vivían los primeros síntomas de la Guerra Fría en México y los comunistas comenzaban a padecer la persecución y el acoso por parte del gobierno de Miguel Alemán, al que, paradójicamente, habían respaldado en las elecciones presidenciales un año atrás, teniéndolo por “aliado estratégico” del movimiento proletario.² Si hoy en día, a más de setenta años, tal alternativa parece contradictoria por cuanto tiene de suicida, habría que recordar que la industrialización del país no sólo fue el horizonte utópico de los políticos liberales y de la pequeña burguesía mexicana al terminar la guerra, sino que también lo fue de la izquierda, ansiosa como lo estaba de contar con un paisaje moderno a la altura de sus futuros planes emancipatorios.

Sabemos por Phillip Stein, ayudante y biógrafo del pintor, que Siqueiros ejecutó varios de los

¹ Vid., *Siqueiros: 70 obras recientes*, Catálogo de exposición, (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1947). La declaración de Siqueiros causó cierta controversia entre sus críticos. Y es que, en efecto, resultaba complicado no ver los cuadros de caballete expuestos en aquella ocasión como tales. Sobre esto, un periodista de *México al día*, escribió: “Esto no es otra cosa que un absurdo [...] Los cuadros que exhibe son de caballete y no pueden ser otra cosa por sus dimensiones, su proporción, y sus características técnicas. Podrá ser reproducido en todas las formas posibles, pintarlo a lo largo de toda la Muralla China, pero en su origen hubo un caballete.” *México al día*, 17 octubre de 1947, p 38.

² Los debates de la izquierda mexicana de esos años puede seguirse de cerca en las célebres memorias de la *Mesa redonda de los marxistas mexicanos* (México D.F., Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 1982)

cuadros de caballete que fueron expuestos en Bellas Artes aquel invierno de 1947, incluidos los del ciclo sobre Caín, entre 1945 y 1946.³ Es decir, en los mismos meses en que se encontraba al frente de la revista *1945* (después *1946*): una peculiar publicación, entre cartel y manifiesto, que recordaba al *Machete* de los años veinte no sólo por su diseño funcional sino también por su orientación política, marcadamente anticlerical, antifascista, antiimperialista y procomunista.⁴

3. En este ensayo voy a centrarme en dos aspectos del cuadro: en la representación del linchamiento y en una de sus posibles significaciones en el contexto del inicio de la Guerra Fría en México. He apoyado parte de mi análisis en el libro de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowsky titulado *Cómo sucedieron esas cosas* (2011), en el que ambos autores reflexionan sobre la naturaleza, usos, desusos y abusos, de los dispositivos culturales empleados en la cultura occidental para representar fenómenos de violencia colectiva radical, entiéndase por éste término masacres históricas y genocidios.⁵

En ese sentido, vale la pena apuntar que una de las preguntas que han salido al paso es la de si los linchamientos de minorías étnicas ocurridos en los Estados Unidos entre 1880 y 1960 pueden ser vistos como una masacre histórica, o incluso como una forma determinada de genocidio. La diferencia entre ambas categorías no siempre resulta del todo clara. Por lo regular, se asume que ésta puede y debe radicar en las intenciones criminales de los perpetradores: mientras que con la masacre de un grupo se persigue la sumisión, opresión y/o dominio del mismo, con el segundo, sin más, se pretende su exterminio. El asunto se vuelve problemático, en efecto, cuando esas “intenciones criminales” deben ser probadas en aras de determinar una sanción en arreglo a los estatutos de la jurisprudencia moderna. Sin embargo, los autores citados coinciden en que para hablar de genocidio se requiere de la existencia de una instancia Estatal que en algún momento, sirviéndose o no de un programa ideológico explícito, haya dispuesto de todos sus medios para promover y organizar el exterminio de un grupo determinado.⁶

En el caso de los linchamientos de afroamericanos en los Estados Unidos, si bien era frecuente que éstos contaran con la complicidad de las autoridades locales (custodios de las cárceles, alcaldes y jefes de la policía a menudo se declaraban “rebasados” por la multitud iracunda), y hasta cierto punto

³ Vid., Phillip Stein, *Siqueiros: His Life and Works* (New York: Internationals Publishers, 1994), p. 155-156. También sabemos, por Arnoldo Martínez Verdugo, que Siqueiros reingresó al Partido Comunista Mexicano en febrero de 1947 luego de haber sido expulsado del mismo en 1930 por presunta indisciplina. Vid., “Siqueiros: la segunda militancia”, en *Otras rutas hacia Siqueiros* (México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996), p. 37.

⁴ Según el propio Phillip Stein, Siqueiros se hizo cargo de la producción de la revista a petición de Vicente Lombardo Toledano, quien esperaba que tal plataforma sirviera para apuntalar el apoyo que daría la izquierda al candidato del recién conformado Partido Revolucionario Institucional en las elecciones presidenciales de 1946. Vid., Phillip Stein, *op.cit.*, p. 156. Sin embargo, de acuerdo con la investigación de Laura González Flores, la idea de la revista fue en un principio del escultor Federico Silva, quien supuestamente se la comentó a Siqueiros a principios de 1945, y éste, dándole el visto bueno, de inmediato conformó un nutrido grupo de colaboradores entre los que se encontraban José Revueltas, José Alvarado, Luis Arenal, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán y Manuel Álvarez Bravo entre otros. Personalidades, todas ellas, vinculadas a las Juventudes Comunistas y al Taller de Gráfica Popular. Vid., Laura González Flores, *Epopéya de una revista política de imagen y palabra 1945-1946* (México D.F., Alquimia, Vol.9, Núm.26, Enero-Abril, 2006) pp. 7-17.

⁵ Vid., José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowsky, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios* (Buenos Aires: Katz, 2009).

⁶ Burucúa y Kwiatkowsky, *op.cit.*, pp. 13-16.

nacionales (ya se ha señalado que el silencio, cuando no la indiferencia del Norte, así como la ausencia de una disposición legal que penalizara esa clase de ejecuciones, era una forma de complicidad por omisión), sería difícil, y muy probablemente equivocado, ver en la violencia racial disparada en el sur después de la Guerra Civil un programa de exterminio impulsado desde el Estado.⁷

Todo lo contrario: si la masa se organiza para castigar es porque advierte la ausencia de una autoridad capaz de reivindicar su propia versión de la justicia; si la masa dice torturar, asesinar y humillar en nombre del pueblo y su seguridad, no sólo es porque el sistema judicial se limita a imputar responsabilidades penales a los individuos y nunca a las multitudes, sino porque en el acto los implicados niegan toda forma de representación desde el poder.

Así las cosas, me ha parecido procedente que en este texto entendamos el fenómeno de los linchamientos en el sur de los Estados Unidos como una forma de masacre histórica. De acuerdo con Burucúa y Kwiatkowsky, por este termino se puede entender:

El asesinato en masa de un grupo grande de personas, en general desarmadas y sin ninguna capacidad de defenderse, decidido intencionalmente por los perpetradores del hecho y concretado con medios en extremo violentos. Desde muy temprano, a partir de las guerras civiles romanas, el hecho ha sido preparado y justificado por un aparato cultural e ideológico (...) En una masacre histórica un grupo y no un individuo es responsable de la matanza, y se utilizan métodos excepcionalmente crueles. Más aun, las víctimas, vivas o muertas, son tratadas con gran desprecio, mientras que los perpetradores no enfrentan ningún peligro físico al intentar la eliminación de sus adversarios.⁸

De la misma manera, los autores enfatizan en la enorme disparidad que existe entre perpetradores (usualmente armados o en franca ventaja numérica) y víctimas dentro de una masacre histórica, así como en la exacerbada degradación que supone para éstas últimas la manera en que son exterminadas por sus verdugos. En ese sentido, habría que apuntar que en los Estados Unidos, la ejecución por linchamiento no era un fenómeno desconocido antes de la época de la Reconstrucción.

Como lo escribe el profesor León Litwack, en el lejano Oeste había sido un medio de justicia

⁷Ya en los primeros días de diciembre de 1951, William L. Patterson, abogado vinculado al Partido Comunista de los Estados Unidos, por medio del *Civil Rights Congress*, una organización fundada en los años cuarenta que ofrecía asesoramiento legal a ciudadanos afroamericanos sentenciados a muerte, presentó ante la Organización de las Naciones Unidas el documento *We Charge Genocide: The Crime of Government Against the Negro People*. Un manuscrito polémico en el que se acusaba formalmente al gobierno de los Estados Unidos de atentar en contra de la vida y la dignidad de los ciudadanos norteamericanos de raza negra. Tales imputaciones, como se puede leer en el documento, se apoyaban, por una parte, en la definición del crimen de genocidio acordada por la propia institución de las Naciones Unidas en 1948; y por otra, en una serie de hechos históricos que probaban de forma contundente el cargo en cuestión: la significativa desigualdad social, económica, laboral y jurídica entre ciudadanos blancos y negros; el encarcelamiento y sentencia de muerte imputada a millones de afroamericanos desde el fin de la Guerra de Secesión hasta el final de la Segunda Guerra; el tema de la brutalidad policial, la discriminación, la segregación legalizada y, por supuesto, los miles de linchamientos registrados en poco más de un siglo que quedaron impunes y que en su amplia mayoría fueron perpetrados por multitudes anónimas en nombre de su supuesta superioridad racial. La historia es bien conocida: luego de un revuelo inicial, particularmente en Europa, el documento fue rechazado por la Convención de las Naciones Unidas (en buena medida presionada por el gobierno de Harry S. Truman). El mismo Raphael Lemkin, creador de la figura penal del crimen de genocidio, descalificaría la petición de Patterson acusándolo de trivializar el concepto y de intentar desviar la atención de la opinión pública internacional del terror estalinista que entonces se vivía en la Unión Soviética. Para Lemkin, el crecimiento demográfico de la población negra en los Estados Unidos al termino de la Segunda Guerra Mundial, evidenciaba lo improcedente de la acusación del *Civil Rights Congress*. Vid., William L. Patterson, *We Charge Genocide: The Crime of Government Against the Negro People* (New York: International Publishers, 1970)

⁸ Burucúa y Kwiatkowsky, *op.cit.*, pp.215

extralegal que en su momento gozó de bastante popularidad y por el que pasaron miles de individuos, lo mismo blancos, que indios, que mexicanos, judíos, negros y asiáticos.⁹ Pero, como lo menciona este mismo autor, lo que hizo peculiares a los linchamientos de afroamericanos ocurridos en los antiguos estados confederados, es que éstos, de constituir una extravagante forma de castigo popular, devinieron en un ritual público (es decir, una ceremonia organizada por un conjunto de reglas con valor simbólico cuya ejecución reitera la vigencia de una tradición) destinado exclusivamente a la conservación de una jerarquía racial por la que los ciudadanos blancos ejercían el control y la subordinación de los antiguos esclavos africanos recién emancipados.¹⁰

4. *Cain en los Estados Unidos* comenzó a llamar mi atención hace un par de años, cuando me encontraba concluyendo mi tesis de licenciatura en la que intenté proponer una lectura de la primera versión de *El nacimiento del fascismo* (1936) desde el punto de vista de la retórica propagandística del estalinismo en los Estados Unidos a propósito del Frente Popular. Debo decir que, andando en esa dirección, fue complicado no ver en aquella reconocida pintura que Siqueiros pintó en Nueva York un antecedente temprano de *Cain en los Estados Unidos*. Al final, allí también se había esgrimido un ácido comentario sobre la sociedad y la tradición política norteamericana mediante una alegoría bíblica. Ésta, como se recordará, era de tonalidad apocalíptica y pretendía denunciar la corrupción de los valores democráticos a causa de las presuntas prerrogativas bélicas de las élites empresariales en su hora monopolista.

La reflexión sobre estos temas no pudo ser más pertinente en aquellos meses del 2015, al menos para mí, ya que ésta coincidió con el inicio de la campaña presidencial de Donald Trump en las filas del Partido Republicano, pero también con la masacre perpetrada en una Iglesia Metodista de Charleston, en Carolina del Sur, en la que nueve personas de descendencia africana fueron asesinadas a tiros por Dylann Roof, un joven de 21 años adscrito a la ideología de la supremacía blanca.¹¹ Un suceso que por desgracia no fue excepcional y que pronto fue vinculado con los homicidios de Oscar Grant, Walter Scott, Jeremy McDole, Eric Garner, Freddie Gray, Tyron West y Trayvon Martin: todos ellos, ciudadanos negros, desarmados, que fueron abatidos por policías blancos (a la larga exonerados)

⁹Vid., León Litwack, "Hellhounds", en James Allen, *Without sanctuary: Lynching photography in America.*, op.cit., p.20-32.

¹⁰ *Ibidem*, p. 27. De acuerdo último reporte de la organización *Equal Justice Initiative*, de 1877 a 1950, poco más de 4 mil afroamericanos fueron linchados en los Estados Unidos. Buena parte de las víctimas, se asegura en el documento, fueron asesinados sin siquiera haber sido acusados de cometer crimen alguno. En su mayoría, se remarca, se trató de transgresiones sociales menores: ver, saludar, o tener una conversación con una mujer blanca; no mostrar la sumisión suficiente frente a un grupo de hombres blancos; reclamar o quejarse por alguna injusticia laboral; o bien, hacer un comentario negativo sobre el orden social. Vid., *Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror* (Montgomery Alabama: Equal Justice Initiative, 2015)

¹¹ Algunos días después de la masacre y la detención de Dylan Roof en una carretera de Tennessee, el New York Times dio a conocer un sitio de internet titulado "The Last Rhodesian" (en referencia a la antigua república segregacionista de Rodesia, hoy Zimbabue) en el que aparecían varias fotografías del joven criminal posando con la bandera confederada y diverso tipo de armamento. El sitio, presumiblemente administrado por el propio Roof, contenía también un "manifiesto racista" de su autoría en el que podía leerse: "No tenemos skinheads, ni tampoco un verdadero KKK. Nadie está haciendo nada más allá de hablar en Internet. Alguien tiene que tener la valentía para llevarlo al mundo real, y supongo que tengo que ser yo." El 10 de enero del presente año, Dylann Roof fue condenado a muerte por un jurado federal bajo los cargos de "crímenes de odio". Ver, Frances Robles, *Dylan Roof photos and manifesto are posted on WebSite* (New York Times, 20 de Junio de 2015).

y cuyas muertes, si fueron globalmente conocidas y comentadas, fue gracias a que éstas pudieron ser documentadas por uno o más testigos a través sus respectivos dispositivos móviles.

La llamada “tensión racial” en los Estados Unidos no ha disminuido en el último año: escribo a pocas semanas de que James Alex Fields, otro joven blanco de 21 años, nativo de Kentucky, huérfano de padre y de madre parapléjica, admirador de Adolf Hitler, votante de Donald Trump y miembro hasta ahora no reconocido de *Vanguard América* (una organización supremacista que rechaza el igualitarismo liberal en favor de un gobierno basado en “la ley natural), asesinara a Heather D. Heyer (abogada y defensora de los derechos civiles) y dejará más de una veintena de heridos al arrollar con su automóvil a un numeroso grupo de personas que se manifestaban en contra de una marcha convocada por grupos de extrema derecha para evitar la remoción de la estatua del general del ejército confederado Robert E. Lee de un parque público en Charlottesville, Virginia.

De pronto, aquellos emblemas fatalistas de otras épocas fueron cobrando una actualidad poco deseable pero real en el escenario político y social de unos Estados Unidos en los que la imagen de una “América Post-Racial” (alimentada por los triunfos electorales de Barack Obama en 2008 y 2012) ya de por sí venía difuminándose.¹²

¹² Vid, Keeanga-Yamatha Taylor, *Barack Obama's original sin: America's post-racial illusion* (The Guardian, 13 de enero de 2017)

Víctimas de la Guerra

Hacia mediados de los años cuarenta el tema de la violencia física no era nuevo en la obra de David Alfaro Siqueiros. Tampoco en su vida. Por lo que sabemos, hasta entonces, el pintor había participado como combatiente en dos importantes guerras civiles, en diversas manifestaciones y mítines callejeros, en varias persecuciones policiales, en al menos un par de huelgas sindicales duramente reprimidas, en un pleito de borrachos con Jackson Pollock, en la ejecución a sangre fría de un joven socialista en las inmediaciones de Valsequillo, y en un fallido atentado contra la vida de León Trotsky en Coyoacán.¹³

En lo que respecta a su obra, es notorio que el tema comienza a cobrar importancia hacia el final de los años veinte. Una buena cantidad de cuadros de caballete ejecutados entre 1928 y 1929 abordan con ánimo crítico ciertos hechos de violencia extraídos del acontecer político y social de México: la realidad de los mineros en *Accidente en la mina*; los horrores de la Guerra Cristera en *El Fanático* y *Agraristas presos*; la represión y la tortura a manos del Ejército Federal en *El Preso*. Como lo apunta Olivier Debrouse, se trata de un conjunto de obras imbuidas de un profundo pesimismo y ánimo de derrota consecuencia de las frustraciones políticas de la izquierda mexicana ante su propia fractura interna, pero también ante el sorpresivo ascenso de la extrema derecha en el panorama político internacional.¹⁴ Si bien se trata de obras obsesionadas con la descripción de hechos atroces, la violencia no aparece en éstas como un objeto de reflexión o como punto de partida de un relato heroico sino como un pretexto para denunciar la represión, la explotación laboral y la brutalidad de la guerra.

De la siguiente década, habría que pensar en *Víctima proletaria* (fig.4), una obra ejecutada durante el primer exilio de Siqueiros en Uruguay en 1932. Originalmente inspirada en una fotografía periodística de la Primera Guerra Chino-Japonesa (1894), el cuadro muestra una figura femenina postrada en cuclillas, con la cabeza gacha, atada de brazos y piernas y herida de un disparo en la cabeza. La figura inaugura un tópico en la obra del entonces ya reconocido muralista: el de la víctima en suplicio. Y suscita, también, una tonalidad acorde a esa clase de figuras que en adelante serán persistentes en su pintura de talante social y político: lúgubre por defecto, invariablemente cargada de patetismo (abundan los colores terrosos, los contrastes de luces y sombras, los espacios tétricos).

El tema de la víctima, como ya decíamos, se repite con ciertas variantes en otras obras a lo largo de la década. Los ejemplos más logrados están en los murales *America Tropical* (1932) en la calle Olvera de Los Ángeles California, y *Retrato de la Burguesía* (1937) en el Sindicato de Electricistas. En el primero, llama la atención el personaje central de la composición, que, como la víctima de *Cain en los Estados Unidos*, también tiene la piel oscura, pero que a diferencia de éste que pareciera estar a punto de ser linchado, se encuentra atado por las extremidades a una cruz de madera. Allí, la presencia del

¹³ Vid., Francisco Reyes Palma, "Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros" en *Otras rutas a Siqueiros* (México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996) pp. 46-60.

¹⁴ Vid., Olivier Debrouse, "Retrato del artista como cachorro de la revolución", en *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940* (México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996).

verdugo es simbólica: el águila calva de la emblemática republicana se posa en la superficie de la cruz como una especie de recordatorio de los crímenes perpetrados por el imperialismo anglosajón en contra de los pueblos americanos del trópico.¹⁵

En el segundo de los murales, *Retrato de la burguesía*, la temática de la tortura está presente en el cadaver de un hombre afroamericano vestido de obrero que cuelga de un avión bombardero en pleno vuelo. Siqueiros insiste en dos cosas en esta obra: en el motivo del águila imperial, que esta vez aparece en el morro de la aeronave; y en la estampa negativa del *Deep South* norteamericano. La figura del obrero afroamericano hace eco de la forma característica de ejecución del Ku Kux Klan y de otros grupos de odio en estos años, y así, de esa terrorífica iconografía asociada a las famosas postales de linchamientos. En ese sentido, es patente que existe también una interesante resonancia de la famosa canción *Strange Fruit*, compuesta al inicio de los años treinta por Abel Meeropol, un profesor judío afiliado al Partido Comunista, pero inmortalizada poco tiempo después por la inigualable voz de Billie Holliday:

Southern trees bear strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pastoral scene of the gallant south
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolias, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh
Here is fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the trees to drop
Here is a strange and bitter crop

Resulta palmario que al inicio de los años cuarenta Siqueiros ya había desarrollado un vocabulario iconográfico propio que con frecuencia se apoyaba en imágenes violentas para llevar la crítica social a la máxima de sus posibilidades. De acuerdo al programa internacionalista de la época, el sacudimiento de las conciencias requería de esa clase de estímulos aviesos. La propaganda más efectiva era aquella que lograba confrontar directamente a las conciencias legas con la crudeza de ciertos hechos signados por la injusticia y el dolor de las víctimas. La idea era la de suscitar de golpe la necesaria indignación del espectador, su conveniente rabia ante los oprobios del capital sólo para después encauzar tales estados de ánimo hacia diversas formas de acción política revolucionaria.

Ahora bien, no obstante la reconocida originalidad de Siqueiros hacia estos años, es claro que esa clase de imágenes de violencia extrema obsesionadas con la exhibición de cuerpos torturados, esclavizados, amordazados, o en fulgurante suplicio, no fueron exclusivas de su obra. Recordemos que con frecuencia durante el periodo de entreguerras la izquierda las había empleado para describir, por

¹⁵ Vid., Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (México D.F.: CONACULTA, 2004).

sus efectos, la supuesta bestialidad connatural del fascismo, su “barbarie medieval” y su salvajismo.¹⁶ Pero también para articular la idea del martirio revolucionario. En su informe ante el VII Congreso de la Komintern (1935, Moscú), Georgi Dimitrov, el Secretario General del organismo, había apuntado:

Diariamente en los campos de concentración de la Alemania fascista, en los sótanos de la gestapo, en los calabozos polacos, en la seguridad general búlgara y finlandesa, en la “Glavniatch” de Belgrado, en la “Siguranza” rumana, en las islas italianas, son sometidos los mejores hijos de la clase obrera, los campesinos revolucionarios, los combatientes por un bello porvenir de la humanidad, a violencias tan repugnantes, que hacen palidecer a las más infames de la Okrana zarista. El fascismo alemán vergonzante transforma en una masa sanguinolenta a los maridos en presencia de sus mujeres; envía a las madres en paquetes postales las cenizas de sus hijos asesinados. La esterilización es transformada en un medio de lucha política. En las cámaras de tortura se inyecta por la fuerza a los antifascistas capturados sustancias tóxicas; se les rompen las manos, se les arrancan los ojos, se les cuelga con la cuerda al cuello, se les marca en su propia carne la insignia fascista.¹⁷

La idea era que el repertorio de castigos del adversario se asemejara a un reflejo de su atraso político; que su “inhumanidad” y crudeza a la hora de imponer su versión de la justicia dieran cuenta de su patente caducidad histórica; que la graduación del dolor de las víctimas del fascismo en esa clase de representaciones fuese proporcional al papel redentor que les atribuía la lectura materialista de la realidad. Al final, la representación de la violencia asociada a la tortura inquisitorial fue una de las maneras más eficientes de realizar la ecuación discursiva que mejor define al lenguaje en la época de las ideologías: el de acercar el mundo del acontecer político al mundo de los mitos religiosos.

Las temáticas relativas a la tortura del cuerpo obsesionaron a Siqueiros de nueva cuenta al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Son ampliamente conocidos los bocetos que el pintor trabajó con el fotógrafo colombiano Leo Matiz a principios de 1945. En éstos, destaca el interés de Siqueiros por ensayar toda clase de escorzos con cuerpos tensos y lazados contra árboles.¹⁸ Ya me referiré más adelante a estas interesantes fotografías y a lo que parece estar detrás de esa inquietud por estudiar la fisonomía de los cuerpos sometidos a cierto prototipo de castigo rudimentario. Bastaría por ahora centrar nuestra atención en los dos tableros que Siqueiros pintó en el Palacio de Bellas Artes también en 1945 con motivo de la victoria de los aliados sobre el nazismo.

Siguiendo la misma tonalidad alusiva del mural principal, *Nueva Democracia*, Siqueiros se valió de una serie de figuras sin rostro que posibilitaran una lectura alegórica de las imágenes violentas que presentaría. En uno de los tableros se puede ver un par de cuerpos mutilados tendidos a lo largo y ancho de unas escaleras cuarteadas. El tablero mural, de acuerdo al programa, debía hacer referencia a las “víctimas de la guerra” y en buena medida lo lograba. Y es que más allá de su manifiestos caracteres alegóricos (es el templo republicano esta vez fracturado por el tormento de las víctimas de la guerra

¹⁶ Georgi Dimitrov, “La ofensiva del fascismo y las tareas de la Internacional Comunista en la lucha por la unidad de la clase obrera contra el fascismo” en *Fascismo, Democracia y Frente Popular, VII Congreso de la Internacional Comunista* (Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 1984) pp.154

¹⁷ *Ibidem.*, pp.159

¹⁸ *Vid.*, Leo Matiz: *el muralista de la lente. Siqueiros en perspectiva* (Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017).

imperialista), la imagen, obsesionada como lo estaba con los motivos de la mutilación y el escombro, inevitablemente aludía a ciertos paisajes apocalípticos que entonces eran comunes en buena parte de Europa y que en definitiva resultaban familiares para un público mínimamente atento al desarrollo del acontecer internacional.¹⁹

El otro tablero, *Víctima del fascismo* (fig.5), si bien insistía en esa iconografía del cuerpo vejado y de la arquitectura en ruinas, no parecía poseer las cualidades documentales de su similar *Víctimas de la guerra*. Por una razón: en este caso, la víctima, que tampoco deja ver su rostro, es un hombre de tez oscura, cabello rizado, que tiene las manos atadas, la espalda herida de látigo y que se muestra tendido boca abajo sobre lo que parece ser el basamento de una columna dórica fracturada (de hecho, en un principio el tablero llevaba por título *El esclavo*).

Lo que llama la atención de este mural, y que vale también para *Caín en los Estados Unidos*, es que la delación que allí se esgrime en contra del racismo norteamericano contrasta con la “tónica periodística” de otros cuadros de Siqueiros en los que también se representan hechos de violencia extraídos de la actualidad con un remarcado afán de denuncia. En ambas obras, desde luego, prevalece el cometido crítico, esa querrela contra el irracionalismo atribuido por el liberalismo a las multitudes, pero el foco de atención ya no está en la representación de la circunstancia, sino en la articulación de la idea. Ya no se trata de descripciones elementales de hechos sino de una resignificación alegórica de los mismos. Ya no hay acontecimiento que subrayar sino mitología que reelaborar por medio de la pintura.

De acuerdo al esquema que traza el sociólogo Michael Wieviorka sobre los tipos de violencia racial característicos en los Estados Unidos, las ejecuciones representadas en *Víctimas del fascismo* y en *Caín en los Estados Unidos* corresponden con lo que este autor denomina como la violencia *southern style*, que se diferencia del *nothern style* (la cual data de la posguerra y se caracteriza por el uso de la violencia callejera como una forma de protesta en contra de la inmigración negra) en que ésta se desenvuelve en un ambiente rural, es mucho más antigua (tiene sus orígenes en los años posteriores a la Guerra Civil) y, sobre todo, en que ve en la ejecución pública un instrumento para mantener las jerarquías del orden social impuesto por los ciudadanos blancos luego de la emancipación de los antiguos esclavos africanos.²⁰

Cuando Siqueiros se encontraba pintando, el fenómeno que mejor expresaba la tradicional tensión racial en los Estados Unidos no era el de las ejecuciones públicas al estilo sureño de las que habla Wieviorka, sino, paradójicamente, el de los disturbios callejeros, los llamados “motines raciales” que durante la inmediata posguerra fueron moneda corriente en varias de las ciudades más importantes del norte y oeste de la unión americana. El desarrollo de la industria armamentista en estas ciudades durante la guerra había atraído hasta sus periferias a miles de familias afroamericanas provenientes de los antiguos estados confederados, un hecho que con frecuencia acarreó toda clase de

¹⁹ Vid., Pierre Enríquez Rodríguez, *Letras de Sangre: el exterminio nazi en la prensa capitalina 1938-1946* (Ciudad de México: Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

²⁰ Vid., Michael Wieviorka, *El racismo: una introducción*, (Barcelona, Gedisa 2009) pp. 90-99.

conflictos con la población que residía en estos espacios marginales y que solía ver con temor y recelo el crecimiento de un proletariado negro al que imaginaba usurpando en breve sus puestos de trabajo y sus privilegios como “verdaderos ciudadanos autóctonos.”²¹

Ahora bien, en donde los linchamientos *southern style* y las ejecuciones tumultuarias sí que eran frecuentes al mediar la década de los cuarenta, era en Europa. Tan sólo en Francia, durante la transición del gobierno de Vichy a la Cuarta República, se registraron más de diez mil linchamientos de soldados ocupantes y “colaboracionistas” a manos de turbas anónimas.²² Antes de que fueran constituidos los tribunales de guerra internacionales (Moscú 1943), muchos de los castigos impuestos a los ocupantes alemanes y a sus colaboradores locales, pasaron por algún tipo de juicio popular organizado de forma espontánea por la misma población en el momento de su liberación, así como por los prisioneros políticos y los sobrevivientes que salían por millones de cárceles y de campos de concentración (muchos de ellos militantes comunistas).

No vayamos más lejos: el 28 de abril de 1945, luego de ser capturados en un retén cerca de Dongo por un grupo de partisanos adscritos a la Brigada Garibaldi, Benito Mussolini y Clara Petacci habían sido ejecutados y posteriormente colgados por los pies en Piazza Loreto. Allí, como se recordará, una muchedumbre impasible se dio cita durante horas para escupir, orinar y lanzar piedras sobre los cadáveres colgantes del dictador y su “amante favorita.”

El Mártir del Mississippi

Siqueiros no fue ajeno a esa clase de imágenes de violencia “retributiva” características de la posguerra en las que las víctimas del fascismo por momentos parecían hacer suyos el salvajismo y la brutalidad de sus otrora verdugos para vengarse de ellos. Sin embargo, me parece que pinturas como *Víctima del fascismo* y *Caín en los Estados Unidos* hacen pensar en que las referencias iconográficas de Siqueiros en lo relativo a la representación alegórica de la violencia racial se encontraban en una época anterior a la guerra.

Hay que recordar que el pintor había estado en Los Ángeles a principios de 1932, precisamente en el momento en que se libraba una verdadera guerra en las calles de la ciudad entre miembros del Ku Kux Klan y manifestantes vinculados al movimiento por la defensa de los jóvenes de Scottboro.²³ De hecho, varios de los artistas que colaborarían con el pintor en el *Block of Mural Painters* entonces se encontraban participando activamente en los mítines y manifestaciones convocadas por el Partido Comunista de los Estados Unidos y por la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP). Es conocida, y ampliamente citada en la biografía artística de Phillip Guston, la anécdota de

²¹ Vid., Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2004); Willi Paul Adams, *Los Estados Unidos de América* (Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1985). Studs Terkel, *La Guerra Buena. Una historia oral de la Segunda Guerra Mundial* (Madrid: Capitan Swing, 2015).

²² Vid., Julián Casanova, *Europa contra Europa, 1914-1945* (Barcelona: Crítica, 2011).

²³ Vid., Philip S. Foner y Herbert Shapiro, *American Communism and Black Americans: A Documentary History, 1930-1934* (Philadelphia: Temple University Press, 1991).

los paneles murales que éste y otros artistas ejecutaron para una exposición antirracista convocada por el *John Reed Club* y que terminaron siendo destruidos a balazos por una brigada de la *Red Squad* al descubrirlos en la casa de la familia Arenal (en la que entonces, como se recordará, se hospedaban Siqueiros y su entonces esposa la poeta uruguaya Blanca Luz Blum).²⁴

Vale la pena detenerse en el mural de Guston por varios motivos (**fig. 6**). Primero, porque fue el único de aquellos murales portátiles del que se conservó registro. Así que, de alguna forma, la reproducción con la que contamos nos da una idea de la clase de alternativas discursivas con las que entonces se contaban para representar, condenándolos, los actos de violencia asociados al racismo blanco. Pero también porque el mural, y sobre todo los dibujos previos, adelantan varias de las inquietudes que el propio Siqueiros tendrá más adelante, no sólo en *Caín en los Estados Unidos*, en donde el eco de las figuras de Guston parece decisivo, sino en algunas obras de los años treinta y cuarenta en las que, como ya apuntábamos, serán frecuentes las figuras de cadáveres colgantes, cuerpos torturados y figuras amordazadas contra árboles.

El mural de Guston muestra la tortura de un hombre afroamericano a manos de un personaje que porta un látigo en la mano derecha y que luce ataviado con el típico disfraz del Ku Kux Klan. La composición se articula a partir del principio de opuestos: la vulnerabilidad de la víctima ante la mirada del espectador que lo advierte amordazado y parcialmente desnudo, en oposición a la inmunidad ante esa misma mirada que le confiere al victimario el uso de la capucha y de la sabana fantasmal del Klan. No obstante de que lo que se representa es un hecho histórico, se trata de figuras genéricas carentes de rasgos individuales. Ya sea por la vestimenta o por la propia posición de los personajes en la escena, la fisonomía de sus rostros permanece inaccesible a la mirada del espectador. Esto se explica porque, como sucede también en las referidas pinturas de Siqueiros, el énfasis está puesto en la alegoría y no en el valor documental de la representación. Lo que importa no es tanto el testimonio de los hechos históricos sino la articulación visual de la idea que éstos pueden simbolizar en un determinado contexto. De ahí que resulte difícil no reconocer en ambas imágenes la resonancia de ciertas figuras religiosas vinculadas al martirio cristiano: en *Caín en los Estados Unidos*, como ya decíamos al principio, la de la crucifixión invertida de San Pedro en Roma, que es un tema recurrente en el arte cristiano y que tiene que ver con un discurso acerca de la legitimidad de la Iglesia (la historia cuenta que es el apóstol mismo quien solicita ser sacrificado en esa posición para no emular el martirio de su Maestro); y en el mural de Guston, la de la figura evangélica del Cristo azotado en la Columna del Pletorio de Jerusalén, que también es un tema recurrente en el arte cristiano y que suele emplearse para sancionar la indiferencia y la crudeza de los fariseos ante el suplicio de Jesús previo a la Crucifixión.

En este sentido, también resultan por demás interesantes la serie de dibujos alusivos al Ku Klux Klan que Guston realizó previamente, en 1930. En buena medida porque ahí parecen anticiparse

²⁴ Con algunas diferencias, esta anécdota es referida por Stein en *Siqueiros: His Life and Works*, *op.cit.*, pp.80-81; por William Corbett, *Philip Guston's Late Work: a memoir*, (Cambridge: Zoland, 1994) pp.17; y por Dore Ashton, *A critical study of Philip Guston* (Los Ángeles: Oxford, 1990), pp.12

algunas de las obsesiones con ese tipo de iconografía asociada al tormento de Cristo y al martirio de los Santos. En uno de esos dibujos, el que lleva por título *Conspirators* (fig.7), se muestra a una camarilla del Klan reunida al pie de un muro de ladrillos. El personaje del primer plano sostiene una soga con ambas manos mientras dirige su mirada a lo que parece ser un trozo de mármol que está en el suelo (como si éste hubiese sido desprendido de alguna clase de templo clásico que no podemos ver). Al fondo, en segundo término, vemos a un grupo de *klasmen* cargando un crucifijo en vertical muy cerca del cadáver de un campesino afroamericano que cuelga de las ramas de un árbol sin follaje. La asociación simbólica que allí se sugiere es temeraria: la figura del crucifijo resignifica la evocación del afroamericano linchado dotando su tormento de un aura redentora análoga a la expresada en la propia Pasión de Cristo.

Es necesario anotar que, hacia estos años, este tipo de asociaciones que obligaban a pensar en el dolor de los afroamericanos en las horcas del sur en los términos de un sacrificio trascendental semejante al de los mártires cristianos, no eran del todo excepcionales, sino que de hecho habían sido recurrentes en la lírica renacentista de los poetas de Harlem durante los años veinte, casi siempre como un motivo que permitía denunciar la vigencia de la cultura racista dominante.²⁵ En el famoso libro de poemas de James Weldon Johnson de 1927 *God's Trombone: seven negro sermons in verse*, nos encontramos con una especie de visión extática del tormento de Cristo en la que Simón de Cirene (o Simón el Cireneo), el mítico personaje que en los evangelios de Marcos, Lucas y Mateo aparece como el campesino que ayuda a Jesús a cargar la cruz hasta el pie del Gólgota, es descrito como un hombre negro que se compadece del Mesías ante el sufrimiento y la humillación a la que está siendo sometido camino a su final ejecución.

And they take my blameless Jesus /And they drag him to the Governor, /To the mighty Roman Governor. /Great Pilate seated in his hall,/Great Pilate on his judgment seat,/Said: In this man I find no fault./I find no fault in him. /And Pilate washed his hands.

But they cried out, saying: /Crucify him!-- /Crucify him!-- /Crucify him!-- /His blood be on our heads. /And they beat my loving Jesus, /They spit on my precious Jesus; /They dressed him up in a purple robe, /They put a crown of thorns upon his head, /And they pressed it down -- /Oh, they pressed it down -- /And they mocked my sweet King Jesus.

Up Golgotha's rugged road /I see my Jesus go. /I see him sink beneath the load, /I see my drooping Jesus sink. /And then they laid hold on Simon, /Black Simon, yes, black Simon; / They put the cross on Simon, /And Simon bore the cross.²⁶

Como ocurre en los dibujos de Guston, el sermón sugiere un paralelismo entre la experiencia del martirio de Cristo en Jerusalén y la del linchamiento del hombre afroamericano en el Sur. Pero lo llamativo es que esta correspondencia no se limita sólo a los actos de violencia, sino que además se centra en los rituales de ejecución: allí está la víctima como tal, las multitudes hambrientas de sangre y

²⁵ Vid., Averbach Mária, *El linchamiento en los poemas de Langston Hughes* (Buenos Aires: IV Congreso Internacional de Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010); Damon A. Powell, *The Crucifixion: Black American Religious Aesthetics and the Painting of Aaron Douglas* (New York, Black Theology and International Journal: Vol 12, No.2, Agosto 2014) pp. 161-185

²⁶ James Weldon Johnson, *God's trombones: seven negro sermons in verse* (New York: The Viking Press, 1964) pp. 30.

las autoridades judiciales que solapadamente les complacen. Quizás por eso, en la visión del poeta, es un hombre negro el que asume el papel de Simón el Cireneo, un personaje evangélico signado por la compasión y la solidaridad ante el suplicio ajeno. Entre víctimas te veas: si el campesino negro es el único entre la muchedumbre que logra conmoverse lo suficiente ante el sufrimiento de Jesús como para asumir momentáneamente parte de su castigo, es porque nadie como él sabe de la crueldad y la capacidad para el odio que ostentan de las muchedumbres cuando devienen en presas de su propio irracionalismo .

Una asociación similar la encontramos en el reconocido poema de 1931 de Langston Hughes, *Christ in Alabama*, precisamente compuesto en homenaje a los muchachos de Scottboro:

Christ is a Nigger,/Beaten and black—/O, bare your back.

Mary is His Mother/Mammy of the South,/Silence your Mouth.

God's His Father—/White Master above/Grant us your love.

Most holy bastard/Of the bleeding mouth:/Nigger Christ/On the cross of the South.²⁷

La simpleza del poema es crítica. Aquí, la analogía entre el martirio de Cristo y el tormento de las víctimas del racismo blanco se lleva a la última de sus consecuencias: la “africanización” de Jesús crucificado en el Gólgota, o bien, la santificación de los negros linchados en Sur. Ambos, como víctimas de la violencia multitudinaria, ya no sólo se reconocen en los rituales de la ejecución pública y en la complicidad de las autoridades judiciales, sino que, como frutos extraños de la misma caída trágica, se funden en un solo personaje: el Cristo Negro. La ironía en esta representación es latente: en “la Cruz Sur” los negros son forzados por el “Maestro Blanco” a padecer *ad infinitum* el sufrimiento único y excepcional de la redención mesiánica con la que da inicio la civilización cristiana.

Valdría la pena recordar otras representaciones de la época que sugerían esta asociación alegórica del Cristo Negro. Por ejemplo, en la litografía de Prentiss Taylor titulada, *Christ in Alabama* (fig. 8) de 1932, inspirada precisamente en el poema de Langston Hughes, se muestra a un hombre afroamericano crucificado sobre una pequeña colina en cuya superficie crece una mata de flores de algodón. Una luz celestial se cierne sobre la escena desde la izquierda al tiempo que una mujer negra, la *Mammy of the South*, aguarda sentada con pesadumbre y desolación. Llamen la atención al menos tres cosas en esta litografía: que los dos personajes son eminentemente alegóricos (no tienen rasgos individualizados, sus cuerpos y sus rostros son apenas una sugerencia de sombras y relieves); que la víctima en la cruz aún está con vida, lo que acentúa la idea del martirio (es la fortaleza del espíritu ante la destrucción del cuerpo); y por último, que en la escena no aparecen representados los perpetradores, como si éstos, más que un agente identificable, fuesen una omnipresencia incorpórea.

En donde los verdugos sí son una presencia visible es en *The Lynching* (fig.9), un óleo de Julius Bloch de 1932 en el que también se retoma la analogía del Cristo Negro. La imagen muestra

²⁷ Arnold Rampersad (ed.), *The collected poems of Langston Hughes* (Virginia: Knopf, 1994) pp. 143

frontalmente a un hombre afroamericano emulando la posición de Jesús en la Cruz en el momento en que éste, agobiado por el dolor y las dudas, le pregunta a Dios por qué razón le ha abandonado (el instante perverso del cristianismo en el que, de acuerdo con Slavoj Žižek, los evangelios siembran en la conciencia del creyente la posibilidad de la inexistencia de Dios)²⁸. Pero lo llamativo de esta obra es que allí, la posición de la víctima pareciera una contingencia que involuntariamente se torna en reminiscencia de la redención: luego de atar a la víctima a un árbol carente de fronda, la muchedumbre, armada con cuerdas y látigos al pie del tronco, observa hacia arriba con asombro y extrañeza el símbolo religioso que su cólera ha logrado evocar.

Lo que me interesa señalar trayendo a colación este tipo de obras fuertemente ligadas a la retórica del movimiento antirracista de los años treinta, es que sus constantes alusiones a los linchamientos de afroamericanos en los Estados Unidos como una suerte de prefiguración religiosa del tormento de Cristo, coinciden con las evocaciones martiriológicas de obras como *América Tropical*, *Víctimas del fascismo* y, desde luego, en *Cain en los Estados Unidos*.

Ya Renato González Mello ha destacado que, además de la permanente exploración de lo popular como especie de paliativo ante el tradicional elitismo de la cultura humanista, el de la víctima fue uno de los campos de diálogo más importantes que existió entre la pintura mexicana y la norteamericana durante la primera mitad del siglo.²⁹ Las figuras de cadáveres quemados, lazos contra árboles o abandonados en el espacio público fueron profusas tanto en México como en los Estados Unidos, por lo que la confluencia de visiones y de estereotipos asociados a la representación de la violencia con frecuencia produjo espacios de significación en común entre los artistas en ambos lados de la frontera. En este peculiar vocabulario poblado de toda clase de imágenes carnavalescas, la figura de la víctima con frecuencia se expresó en clave martiriológica.

Para la izquierda de los años treinta el uso de ese registro iconográfico fuertemente asociado a una antigua pedagogía del sacrificio era posible en la medida en que éste parecía ajustarse de forma inmejorable a la trama de sus teleologías sobre el progreso. En éstas, como se recordará, los oprimidos de todo el mundo, fuesen de la raza que fuesen, marcharían juntos por última vez en contra de los esbirros del capital antes de diluirse en la futura sociedad transnacional.

Al menos desde los años veinte que fueron planteadas las *Tesis sobre la cuestión negra* en el IV Congreso de la Internacional Comunista (Moscú, 1922), la izquierda radical había incorporado a su agenda de “cuestiones de vital importancia” la lucha por la igualdad racial, política y social de los negros, particularmente los de los Estados Unidos:

Hace trescientos años que los negros norteamericanos fueron arrancados de su país natal, África y transportados a América donde han sido objeto de los peores tratamientos y vendidos como esclavos. Desde hace 250 años, han trabajado bajo el látigo de los propietarios norteamericanos. Ellos son quienes desmontaron los bosques, construyeron

²⁸ Vid., Slavoj Žižek, *El títere y el enano: el núcleo perverso del cristianismo* (Buenos Aires, Paidós, 2005)

²⁹ Vid., Renato González Mello, “La reproducción de las víctimas”, en *Mex/L.A. “Mexican” modernism(s) in Los Angeles, 1930-1980* (Long Beach California: Museum of Latin American Art, Hatje Cantz, 2012).

rutas, plantaron el algodón, colocaron los rieles de los ferrocarriles y mantuvieron a la aristocracia sureña. Su recompensa fue la miseria, la ignorancia, la degradación. El negro no fue un esclavo dócil, recurrió a la rebelión, a la insurrección, a la fuga para recuperar su libertad.³⁰

De acuerdo con el programa de liberación del comunismo, el papel protagónico que tendría la comunidad negra en las luchas sociales que se avecinaban, no sólo tenía que ver con que ésta constituyera una especie de “nación oprimida” dentro de la democracia capitalista más avanzada del mundo, sino que su experiencia histórica vinculada a la esclavitud (para los comunistas una especie de prototipo primitivo de la futura explotación por el trabajo asalariado), los había vuelto pioneros también de la lucha contra la opresión capitalista. Quiénes sino los antiguos esclavos africanos caídos en las rebeliones de las plantaciones algodoneras eran los primeros mártires del progreso moderno.

Lo interesante es que es de Marx, precisamente, la hipótesis que tiene al fenómeno de la trata de esclavos en un nivel de importancia análogo al de los avances tecnológicos y al de la evolución del crédito en lo relativo al desarrollo del capitalismo industrial en los Estados Unidos. Escribía Marx en *Miseria de la Filosofía* (1847):

La esclavitud directa es el pivote de la industria moderna, en la misma medida que las máquinas, el crédito, etc. Sin esclavitud no hay algodón; sin algodón no hay industria moderna. En la esclavitud radica el valor de las colonias, las colonias han creado el comercio universal que, a su vez, es la condición para que exista la gran industria. De esta forma la esclavitud es una categoría muy importante (...) Sin la esclavitud, América del Norte, el país más progresista, se transformaría en un país patriarcal. Borrada América del Norte del mapa y os encontraréis con la anarquía, con la absoluta decadencia del comercio y la civilización moderna. Suprimid la esclavitud y borraréis a América del mapa de los pueblos.³¹

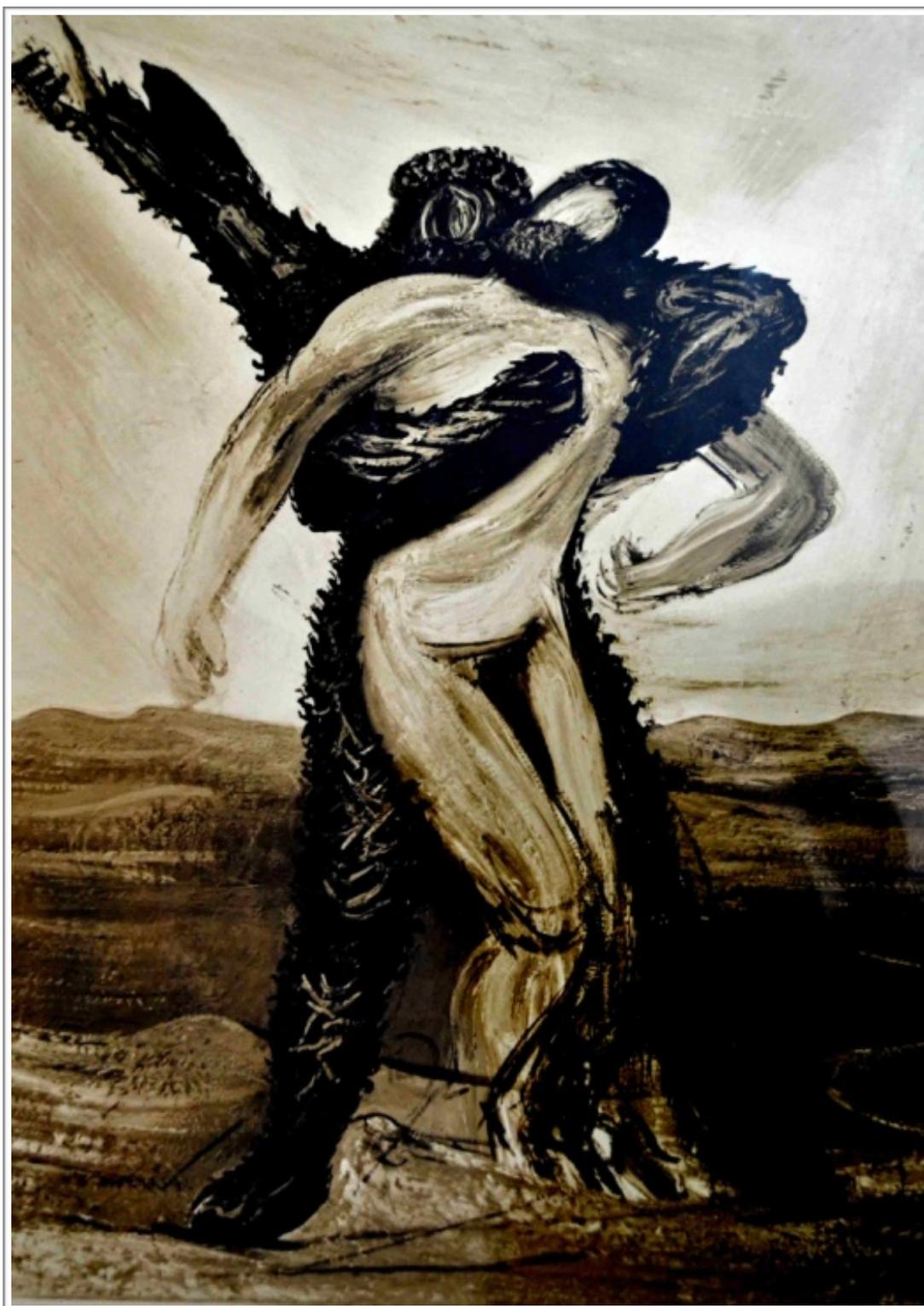
“Sin la esclavitud no se obtiene algodón, sin algodón no hay industria moderna.” Y sin industria moderna no existen las condiciones materiales de la “república progresista” que proclamará como eje y pretexto de su propia existencia la igualdad natural de los hombres en tanto portadores de derechos inalienables (la libertad, la propiedad y la búsqueda de la felicidad).³²

En el imaginario internacionalista de aquellos años, la figura del afroamericano devino con frecuencia en una suerte de prefiguración del proletariado moderno, en tanto fuerza primigenia de la revolución internacional (artífice del progreso industrial en los Estados Unidos y especie de mártir primitivo de la causa). Los antiguos africanos llevados al nuevo mundo en calidad de bienes, como mano de obra esclava, eran los primeros trabajadores en experimentar la sublimación colectiva por la rebelión contra la opresión y la injusticia; pero también, eran los primeros en padecer como nunca la alineación por la producción en masa, los primeros en experimentar con sus propios cuerpos la violencia del martirio revolucionario.

³⁰ “Tesis sobre la cuestión negra”, en *Tesis, manifiestos y resoluciones adoptados por los cuatro primeros Congresos de la Internacional Comunista 1919-1923* (Valencia: Ediciones Internacionales Sedov, 2017) p. 237

³¹ Karl Marx, *Miseria de la Filosofía*, (Madrid: EDAF, 2004) pp. 208,209

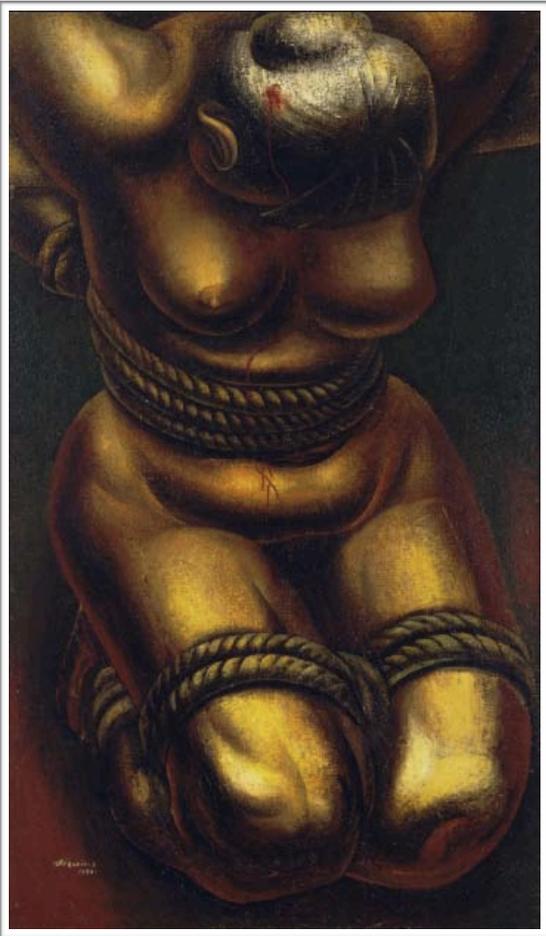
³² *Vid.*, Ken Lawrence, *Marx on American slavery*, (New York: Freedom Informant Service, 1976)



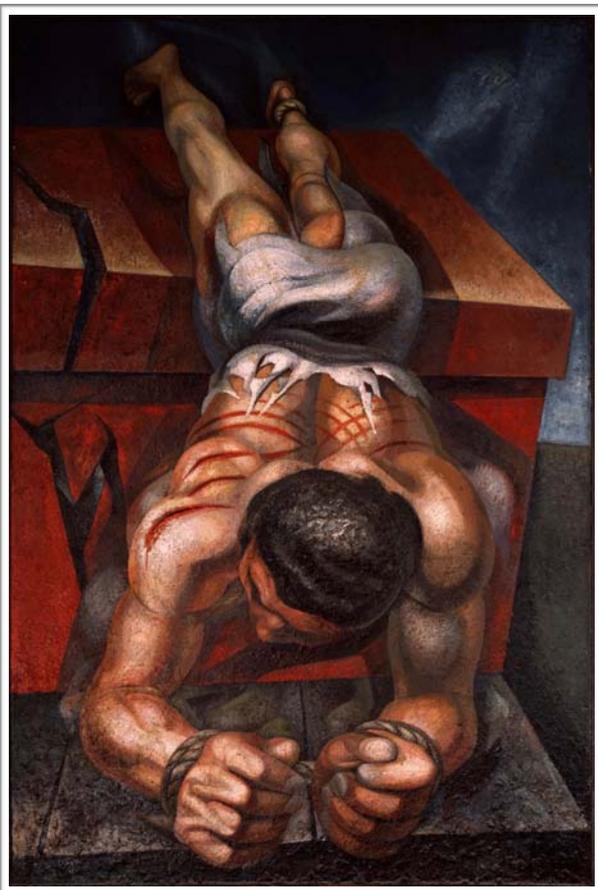
2. David Alfaro Siqueiros, *Caín y Abel*, 1947, piroxilina sobre masonite, 76 x 93 cm.
Fotografía: Víctor Reyes



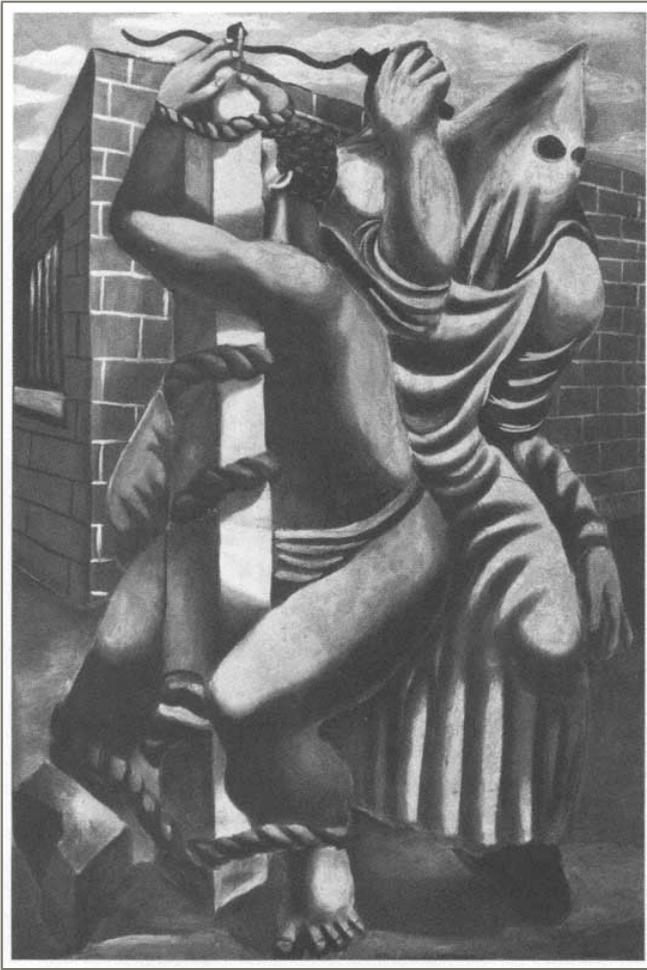
3. David Alfaro Siqueiros, *Muerte y funerales de Caín*, 1947, piroxilina sobre masonite, 76 x 93 cm.



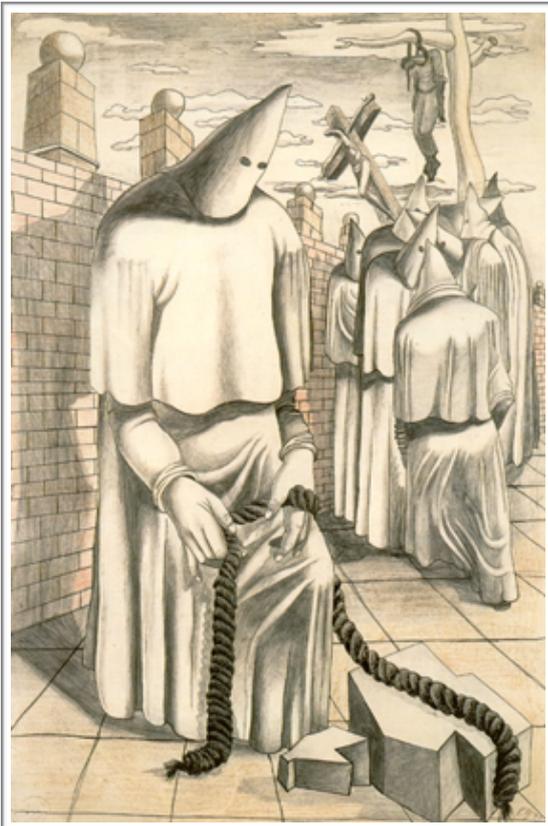
4. David Alfaro Siqueiros, *Victima proletaria*, 1933, piroxilina sobre masonite, Museo de Arte Moderno de Nueva York



5. David Alfaro Siqueiros, *Victima del Fascismo*, 1945, mural al fresco, Museo del Palacio de Bellas Artes



6. Phillip Guston, Panel mural al fresco (reproducción fotográfica), 1930 o 1931.



7. Phillip Guston, *Dibujo para Conspirators*, 1930, lápiz y cera sobre papel.



8. Prentiss Taylor, *Christ in Alabama*, 1932, Litografia, Library of Congress.



9. Julius Bloch, *The Lynching*, 1932, óleo sobre tela, Whitney American Art.

Una amarga cosecha

Es notorio que la figura de la víctima en el cuadro de Siqueiros guarda algunas semejanzas con la escultura de Isamu Noguchi *Death (lynched figure)* (fig.10) y con la famosa litografía de José Clemente Orozco *The hanged men (Negroes)* (fig.11); ambas obras ejecutadas para la famosa exposición *An Art Commentary on Lynching* de 1935 e inspiradas a su vez en la reconocida postal del linchamiento de George Hughes ocurrido en Sherman, Texas, el 10 de mayo de 1930.³³

La fotografía del linchamiento, publicada ese mismo año en el semanario de la *Internacional Labor Defense* (fig.12), muestra en un primer plano frontal el cadáver del joven peón colgando de un árbol en cuyo pie se reúne un grupo de cuatro hombres que posan y dirigen su mirada hacia la cámara. Además de ese hecho característico en esta clase de imágenes fotográficas, lo que llama la atención es el estado parcialmente carbonizado del cadáver. Tanto Noguchi como Orozco intentan evocar ese escalofriante estado corporal mediante figuras simplificadas, siluetas al borde de la abstracción que recogen y expresan de forma sintética la experiencia de la contorsión y descomposición del cuerpo ante el fuego.

En *Caín en los Estados Unidos*, me parece, también se suscribe esta alternativa, pero de una manera mucho más sutil. Tanto la contorsión del cuerpo de la víctima como la calcinación de la carne parecen más una especie de sugerencia bastante moderada sobre el daño que una afirmación contundente sobre la crudeza de los hechos.³⁴ Esto es así porque, como hemos venido mencionado, su evocación del suplicio es alegórica y debe más a la fórmula martirológica de representación que a las alusiones realistas centradas en la exposición de la violencia pura y dura. Se podría decir que el cuadro de Siqueiros no sólo aspira a mostrar el daño para confrontar a los espectadores con el horror de la violencia racial, sino que busca, sobre todo, aleccionarlos sobre las posibilidades de la barbarie en un orden social injusto.

Esta reticencia a la representación explícita de la violencia se confirma en uno de los rasgos del cuerpo de la víctima que podría parecer secundario a primera vista. En un principio habíamos señalado que, a diferencia de sus verdugos, la víctima en *Caín en los Estados Unidos* carece de órgano sexual. Esto, desde luego, no parece ser contingente. Ya el profesor Jorge Alberto Manrique notó hace algunos años que en buena parte de la obra mural de José Clemente Orozco las figuras heroicas masculinas con frecuencia son representadas con cuerpos asexuados. Se trata de un hecho bastante peculiar que puede entenderse, por una parte, acudiendo a la ideología machista que en buena medida caracterizó a la cultura nacionalista de principios de siglo y que con frecuencia dificultó los procesos de la representación sexual del cuerpo masculino (una especie de tabú autoimpuesto); pero

³³ Marlene Park, "Lynching and Anti-lynching: Art and Politics in the 1930s", en *The social and the real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere* (University Park, Pensilvania: The Pensilvania University State Press, 2006) pp. 155-180

³⁴ Sandra Zetina me ha señalado que en la parte inferior izquierda del mural *Patricios y Patricidas* en la ex aduana de Santo Domingo es posible observar una figura cayendo de bruces muy similar a la figura de la víctima en *Caín en los Estados Unidos*. Si bien la posición de los brazos varía de una figura a la otra, la semejanza en lo relativo a la posición del cuerpo es un hecho que podría tener implicaciones muy interesantes en posteriores interpretaciones de ambas obras.

también, y un poco en la misma tónica, como un intento del muralista de preservar la “virtud” del héroe disociando su cuerpo de cualquier sesgo relacionado con la sensualidad, el erotismo o la lubricidad.³⁵

En la obra de Siqueiros, los desnudos masculinos, a diferencia de los femeninos, son más bien escasos. Por lo regular, sus figuras son hercúleas e histriónicas y vinculan su masculinidad a alguna clase de vestimenta relacionada con la guerra, la industria o la política. De los desnudos masculinos pintados por Siqueiros, quizás el más reconocido, junto al Hernán Cortés del Polyforum (que sí está sexualizado), es el de *El tormento Cuahutemoc* (1951) en los muros del Palacio de Bellas Artes. Allí, el héroe indígena, que es también una víctima, aparece completamente desnudo tendido sobre una cama de piedra mientras es torturado por los soldados españoles. La representación del órgano sexual del personaje no es del todo explícita. Se trata de una zona oscurecida deliberadamente en la que los contornos del dibujo se difuminan al máximo. Es imposible que la mirada se detenga mucho tiempo allí, o que abunde en detalles, no obstante de que el punto de vista de la escena es frontal y de que el personaje mantiene completamente descubierta esta parte de su cuerpo.

En *Caín en los Estados Unidos*, por el contrario, no parece existir esta peculiar intensión de disimular la sexualidad de la víctima a partir de sombras o de un dibujo escaso en detalles. La figura, que notoriamente es masculina, simplemente no tiene órgano sexual: ni se le representa, ni se le alude, ni viene disimulado de alguna manera. Se trata, desde luego, de una omisión completamente deliberada. Y es que, si miramos con atención el cuerpo de los dos verdugos que aparecen en el primer plano de la imagen, notaremos que el pintor ha procurado sexualizarlos: el de la derecha es una figura masculina (el cuerpo es ligeramente musculoso y el dibujo del órgano sexual, aunque no es minucioso ni mucho menos, es suficientemente claro) y la de la izquierda es femenina (aquí tampoco se detalla el órgano sexual pero se enfatizan las caderas amplias y los senos del personaje).

Es difícil elaborar un argumento sobre esto. Por un lado, imagino que tal disposición podría seguir de cerca las alternativas planteadas por Noguchi y Orozco con la representación sintetizada del cuerpo de la víctima como una forma de dotar de una significación universal a la experiencia del linchamiento. Pero también resulta complicado no pensar en que la omisión del órgano sexual en la figura del afroamericano en el cuadro podría referirse, una vez más de forma bastante moderada, al hecho histórico de que en los linchamientos una buena parte de las víctimas eran emasculadas antes o después su ejecución.

Debemos considerar que en esta clase de reprimendas existía un marcado componente sexual de fondo. Con pruebas o sin ellas, muchos de los hombres afroamericanos linchados en los Estados Unidos fueron acusados en un principio haber violado a alguna mujer blanca o de haber cometido cualquier otro tipo de agresión sexual. La fobia a la “mezcla de la sangre” estaba en el centro de las de las obsesiones de la comunidad blanca y los linchamientos a menudo eran presentados como actos

³⁵ Vid, Jorge Alberto Manrique, “Cuerpos humanos sexuados y asexuados en la pintura de José Clemente Orozco”, en *XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Miradas disidentes: géneros y sexo en la Historia del Arte*, (Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2005) pp. 221-232.

legítimos de contención ante la supuesta desmesura de los apetitos carnales de los hombres afroamericanos. La mutilación del sexo durante el ritual de la ejecución estaba relacionada con este imaginario paranoico en torno a la presunta criminalidad lúbrica inherente a la raza negra en tanto “especie sub-humana” enclavada en los márgenes de la animalidad.³⁶

El tema de la mutilación genital de las víctimas linchadas, además, aparece como uno de los motivos más recurrentes en la pintura social norteamericana vinculada al movimiento antirracista de los años treinta. Casi siempre en la misma tónica de la representación explícita de la violencia de otras obras abocadas al motivo del linchamiento que buscaban no sólo conmocionar a los observadores a partir de la exhibición de cuerpos contusos y de cadáveres carbonizados, sino de alertar sobre la brutalidad a la que podían llegar las multitudes conducidas por el odio y los prejuicios raciales. De esto resulta por demás ilustrativa la famosa litografía de Harry Stemberg, *Southern Holiday*, de 1935 (**fig.13**), así como el polémico dibujo de Charles Alston ejecutado también en 1935 para la exposición organizada por la NACCP en Nueva York (**fig.14**). En ambas obras podemos ver esa obsesión por hacer de la representación explícita de la emasculación un conducto para la reflexión sobre los límites de la civilización norteamericana.³⁷

Es cierto que frente a obras como éstas, la representación de la violencia en *Caín en los Estados Unidos* parece más bien mesurada. Acaso el rasgo de mayor intensidad sea la de la herida sangrante en el cráneo de la víctima. La composición de la escena sugiere que la parvada homicida, en su intento de someter al hombre afroamericano sujetándolo por sus extremidades, ha dejado azotar su torso contra el suelo de la prisión provocándole de inmediato una lesión en la cabeza. De esta forma, la sangre de la víctima se impregna sobre su rostro y se derrama sobre el pavimento e incluso es pisoteada por sus verdugos. Esa disposición iconográfica sin duda recuerda a la fotografía del *Obrero asesinado en Huelga* (1934) de Manuel Álvarez Bravo (**fig.15**). En ésta, como en el cuadro de Siqueiros, la sangre del trabajador ultimado proviene de una contusión en la parte parietal del cráneo, se extiende por el rostro como una fina estela y se riega sobre el asfalto circundante.

Siqueiros conocía bien esta imagen. En la edición de enero de la revista 1946 apareció impresa en la portada con un encabezado que decía “¡Hoy como ayer, reaccionarios, los asesinos son ustedes!” Pero más allá de esa peculiar resignificación histórica de la fotografía de Álvarez Bravo a la luz de las luchas ideológicas de los años cuarenta, lo que reclama la atención es la intención de mostrar la sangre de las víctimas en el espacio público. Durante años, una de las implicaciones simbólicas más recurrentes de este tópico fue la de señalar el fracaso del Estado, en el entendido de que su legitimidad se funda en el reclamo que éste hace del monopolio de la violencia y la coacción física.³⁸ La sangre de la víctima en *Caín en los Estados Unidos*, en parte, también tiene esta connotación, pero parece

³⁶ Para un estudio profundo sobre el componente sexual en los linchamientos de afroamericanos en los Estados Unidos Vid., Dora Apel, *Imagery of Lynching: Black Men, White Woman, and The Mob* (New Jersey: Rutgers University Press, 2004)

³⁷ Vid., Helen Langa, *Two Antilynching Art Exhibitions: Politicized Viewpoints, Racial Perspectives, Gendered Constraints* (The University of Chicago Press, American Art, Vol. 13, No. 1, 1999), pp. 10-39.

³⁸ Vid., Renato González Mello, *La arqueología del régimen 1910-1955*, (Ciudad de México: Catálogo de exposición, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F, 2003.)

intentar llevarla un poco más lejos: allí, el espacio es penitenciario y la alegoría aspira a mostrar una imagen del estado de derecho siendo ultrajado por el irracionalismo de las masas.

Sin embargo, vale la pena señalar un par de posibilidades complementarias. Por un lado, que la mención a la sangre en espacio público permite resolver parcialmente uno de los problemas más acuciantes en las representaciones de escenas de violencia extrema: el de la humanidad vulnerada y/o negada de las víctimas en esa clase de actos. La sangre rinde una especie de testimonio sobre la inocencia y heroicidad de las víctimas (sangra el que es vejado, no el perpetrador), pero también revalida su humanidad ante los castigos corporales con los que el verdugo intenta negarla o ponerla en duda: al final, sangrar por una causa es un privilegio de quienes han llevado su humanidad al límite y no de quienes la han perdido en el acto. Y la segunda, que la invocación de la sangre de las víctimas puede ser también una forma de recrear la *Eucaristía*, que es uno de los ceremoniales centrales del catolicismo por el que los fieles refrendan la posibilidad del sentido martirológico y sacrificial de la muerte.³⁹

Si en las pinturas de los años treinta que abordaban el tema de los linchamientos vemos que con frecuencia las acciones punitivas de las multitudes blancas culminan con alguna invocación involuntaria de la Pasión de Jesucristo, en *Caín en los Estados Unidos*, esta especie de reminiscencia mística en efecto existe, pero tiene un signo negativo que busca transformar el catálogo de virtudes del martirologio cristiano en su opuesto infernal. Consideremos que en la cultura occidental, la figura del crucifijo invertido, si no se refiere al tormento de San Pedro en Roma (una simbología asociada al martirio de los primeros cristianos), refiere algún acontecimiento de naturaleza satánica, en el sentido de que la cruz inversa también simboliza el culto contrapuesto del cristianismo.

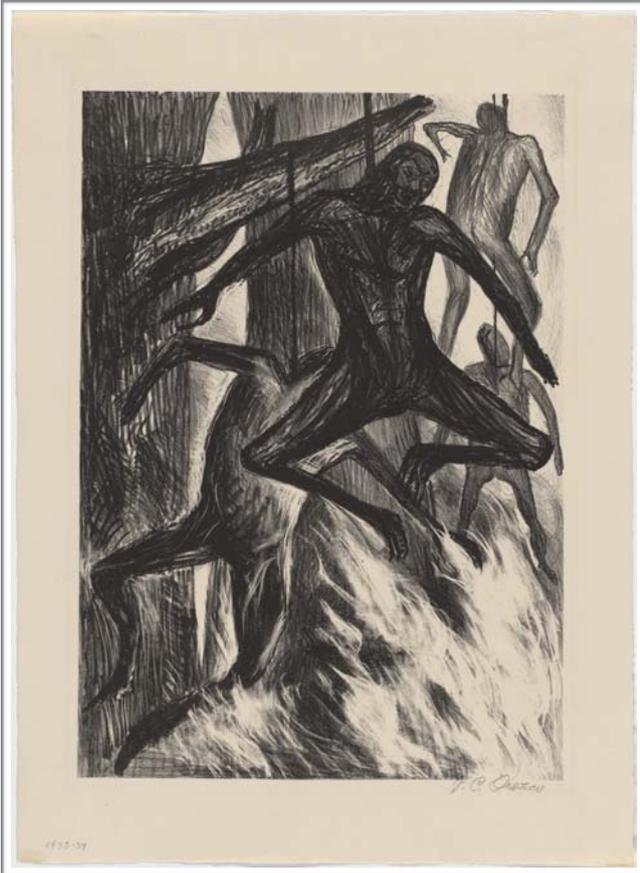
Sí, es el carnaval advertido por Mijaíl Bajtín con sus mozos defecando en la silla real y su alteración momentánea de los órdenes.⁴⁰ Pero también es la cicatriz de Caín: el momento en que decálogo moral revelado a Moisés en el Sinaí se invierte y entonces: matarás, robarás, desearás, mentirás, vanalizarás, codiciarás. La salvación universal deviene en condena eterna y la comunión en insalvable fractura y permanente caída. No es tanto la redención por el Cristo Negro sino su opuesto: la condena eterna del Demonio Blanco.

³⁹ En la última cena, frente a sus apóstoles, Jesús toma un pedazo de pan y una copa de vino y les conmina a recordar el sacrificio al que está por someterse mediante un sencillo ritual alimenticio: “Este pan es mi cuerpo que doy por ustedes. Cómanslo como recordatorio. Y esta copa es mi sangre que es derramada por ustedes y que establece el nuevo pacto.” (Lucas, 22:15)

⁴⁰ Vid., Mijaíl Bajtín, *La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid: Alianza, 1998)



10. Isamu Noguchi, *Death (lynched figure)*, 1934, escultura de acero, madera y cuerda. Garden Museum



11. José Clemente Orozco, *The hanged men (Negros)* 1933-1934, Litografía, Contemporary Print Group, New York.



12. Cuerpo de Georges Hughes colgado de un árbol, Sherman, Texas, 9 de Mayo de 1930, International Center of Photography.



13. Harry Stenberg, *Southern Holiday*, 1935, Litografía, Whitney Museum of Art.



14. Charles Alston, *Dibujo sin título*, 1935, lápiz sobre papel, Kenkeleba Gallery.



15. Manuel Álvarez Bravo, *Obrero asesinado en huela*, 1934, plata sobre gelatina, Archivo Manuel Álvarez Bravo.



16. Francisco de Goya, *Esto es peor*, 1810-1814, Aguafuerte, Museo Nacional del Prado.

Historia Universal de la Infamia

Llegados a este punto quizás sea conveniente recordar la historia de Caín tal como la narra el Antiguo Testamento, su fuente original. Cuenta el *Génesis* que luego de haber abandonado el Jardín del Edén por designio divino, Adán y Eva, ya enfrentados a las penurias de la vida terrestre, logran procrear dos hijos varones: Caín y Abel. Herederos del pecado original cometido por sus padres en los albores del paraíso, el primero debe consagrarse al cultivo de la tierra mientras que el segundo debe hacer lo propio con la crianza de las ovejas.

El relato sigue con el quiebre espiritual de Caín a causa de la envidia:

Pasó el tiempo y un día Caín llevó al Señor una ofrenda del producto de su cosecha. También Abel llevó al Señor las primeras y mejores crías de sus ovejas. El Señor miró con agrado a Abel y a su ofrenda, por lo que Caín puso muy mala cara (*Génesis 4,5*)

Enseguida, Dios cuestiona a Caín su debilidad espiritual, reprocha su enojo, le advierte que el pecado está esperando el momento para dominarlo y le conmina a intentar contener esa fuerza maligna que, desbocada, crece en su corazón. La narración llega a su momento de climax con la muerte de Abel:

Un día, Caín invitó a su hermano a dar un paseo y cuando los dos ya estaban en el campo Caín atacó a su hermano Abel y lo mató (*Génesis 4,5*)

Es el segundo de los momentos de transgresión que de acuerdo al *Génesis* marcarán el destino del ser humano. Con una diferencia: si al comer del fruto prohibido Adán y Eva quebrantan una legislación primigenia (se infringe una ley establecida de antemano), el homicidio de Caín es, antes que consecuencia, causa de una nueva disposición (el acto da lugar a una ley): no matarás (se sobrentiende: no matarás a Caín). La narración sigue con el reconocimiento del crimen y la condena de Caín:

Entonces el Señor le preguntó
¿Dónde está tu hermano Abel?

Y Caín contestó:

-No lo sé, ¿acaso es mi obligación cuidar de él?

El Señor le dijo:

-Por qué has hecho esto? La sangre de tu hermano, que has derramado en la tierra, me pide a gritos que yo haga justicia. Por eso, quedarás maldito y expulsado de la tierra que se ha bebido la sangre de tu hermano, a quien tu mataste. Aunque trabajes la tierra no volverá a darte sus frutos. Andarás vagando por el mundo sin poder descansar jamás (*Génesis 4,5*)

A continuación, triste pero al fin resignado, Caín solicita la misericordia divina:

Yo no puedo soportar un castigo tan grande (...) me has echado fuera de esta tierra y tendré que vagar por el mundo lejos de tu presencia sin poder descansar jamás (...) así cualquiera que me encuentre me matará (*Génesis 4,5*)

Dios cede ante el reclamo de Caín. Cuenta el texto, sin explicarlo, que la deidad opta por hacer una misteriosa marca sobre el cuerpo del asesino y de esta manera le garantiza que nadie, en ningún lugar, en ninguna época, intentará asesinarle jamás. La narración sigue y culmina con la imagen del ya

estigmatizado Caín y su mujer marchando hacia el Oriente, a la región de Nod, lugar en el que, se asegura, fundarán una gran ciudad, la primera en la historia humana, y procrearán un hijo varón, Enoc, de cuyos hijos descenderán los músicos, los ganaderos y los herreros del mundo.

Regresemos al cuadro de Siqueiros. Si miramos con atención la escena en su conjunto resulta palmario que allí no se alude puntualmente a ninguno de los momentos de la narración bíblica. Es cierto, al pintor le interesa la idea del fratricidio, esa estampa de la hermandad primigenia fracturada, pero no parece ser una historia que se disponga a narrar en esta obra. Eso, en todo caso, ya lo ha hecho antes, en el primero de los cuadros que componían la serie, el que llevaba por título *Caín y Abel* (fig.2). Allí sí que era posible observar algo de lo que se cuenta en el Antiguo Testamento y que recogen la mayoría de diccionarios de iconografía cristiana.⁴¹

Estrictamente hablando, lo que vemos en *Caín en los Estados Unidos* es otra historia. Resulta inútil intentar seguir el hilo de la narración en el cuadro acudiendo al relato bíblico porque de lo que se trata, no es de la recreación episódica del mito de Caín tal como se relata en el Antiguo Testamento, sino precisamente de su resignificación a la luz del fenómeno social e histórico de los linchamientos de afroamericanos en los Estados Unidos. Las acciones y el espacio que a Siqueiros le interesa aludir en este cuadro no están en la Biblia sino en la Historia.

Existe un detalle importante en el cuadro que nos permite ahondar en esto. Las rejas en ambos extremos de la imagen, el propio movimiento centrípeta de la multitud, parecen indicar que la escena que Siqueiros intentó recrear aquí no fue propiamente la del linchamiento. Eso, como hemos visto, habría supuesto la presencia de algún cadáver colgante en la escena. Más bien, lo que se alude en la imagen es la extracción del acusado de la cárcel por la turba, que era uno de los varios instantes de tensión que solían caracterizar a esta clase de ejecuciones públicas en el sur de los Estados Unidos.

Con frecuencia, como había sucedido en el caso de los jóvenes de Scottboro, las multitudes que cometían estos crímenes se presentaban en el recinto penitenciario en donde el sospechoso esperaba sentencia para sacarle del inmueble por la fuerza y así someterle a una suerte de juicio popular, un ceremonial bastante macabro con el que la comunidad blanca buscaba, no sólo reclamar para sí la posibilidad de la justicia por propia mano, sino de producir la fantasía grupal de estarla ejerciendo.

En el cuadro de Siqueiros, como ya decíamos, no vemos propiamente el linchamiento de la víctima, pero tampoco vemos la emulación del proceso judicial de la comunidad blanca. Lo que vemos es un rapto, la instauración salvaje de una jurisdicción basada en el fervor pasajero de los fanáticos: el instante descrito por Carlos Monsiváis a propósito de la imposible figura de la autonomía jurídica en que tiene lugar la “metamorfosis abominable” de la comunidad que de súbito dice encarnar la ley para hacer de la tortura y el asesinato sendos instrumentos de reivindicación, el momento en que “la resistencia a la impunidad deviene en carnaval de inhumanidad.”⁴²

Ahora bien, lo que resulta interesante de esta clase de representación obsesionada con los

⁴¹ Vid., Juan Carmona, *Iconografía cristiana*, (Madrid: Akal, 2008) y Cristina Igual Castelló, *Confluencia de la Imagen y la Palabra* (Universidad de Valencia, Guada Impresores, 2015).

⁴² Carlos Monsiváis, *Justicia por propia mano*, (Ciudad de México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2002) p.23

“instantes salvajes” de la canallada blanca, es que, más que apoyarse en las doctrinas del materialismo histórico, parece atenerse a ciertos tópicos decimonónicos asociados a la imagen de la masa. Sí, es la burguesía rural y el campesinado lego atado a la superestructura del feudalismo que siempre fue denostado por el leninismo y su noción de vanguardia, pero es más a la marea humana imprevisible, destructiva, irracional por defecto, debilitada en sus facultades intelectuales y por eso fortalecida en su instintos agresivos que obsesionaba a los científicos sociales del siglo XIX.

Una cosa que debemos considerar es que, hacia estos años, Siqueiros, además de una figura importante de la izquierda mexicana, es un artista que pertenece a una élite urbana. Y en este sentido, es notorio que su visión de las multitudes rurales norteamericanas es poco optimista y que pasa por uno de los tópicos más recurrentes del discurso liberal acerca de las aglomeraciones humanas. Para el lector de Max Stirner y José Ortega y Gasset que también podía ser Siqueiros, las masas simbolizan el fracaso rotundo del individuo frente a la colectividad y el consiguiente cese de las responsabilidades de las élites intelectuales y políticas respecto a la vida democrática.⁴³

Reza un antiguo proverbio romano: *Senatores omnes boni viri, senatus romanus mala bestia* (los senadores son todos hombres de bien, el Senado romano es una mala bestia). Si bien la idea de que el hombre en multitud tiende inevitablemente a la perversidad (a la violencia gratuita, a la infracción de la ley, a la ciega sumisión, y de esa manera, a formas despóticas de organización social) tiene una larga trayectoria dentro de los imaginarios políticos de Occidente, es precisamente de Gustave Le Bon, en su famoso y denostado *Estudio sobre la psicología de las multitudes* (1895), la formulación de la hipótesis de que las masas, antes que fuerzas positivas, constituyen serias amenazas regresivas para la civilización por cuanto representan el menosprecio de la razón ante la embriaguez momentánea de las emociones y las afectividades extremas. Escribe Le Bon:

Por el mero hecho de formar parte de una masa, el hombre desciende varios peldaños en la escala de la civilización. Aislado era quizá un individuo cultivado, en la masa es un instintivo y, en consecuencia, un bárbaro. Tiene la espontaneidad, la violencia, la ferocidad y también los entusiasmos y los heroísmos de los seres primitivos a los que se aproxima más aún por su facilidad para dejarse impresionar por palabras, por imágenes y para permitir que le conduzcan a actos que vulneran sus más evidentes intereses.⁴⁴

Ya se ha dicho: más que con las masas, Le Bon estaba obsesionado con los destrozos causados por éstas. Sus teorías sobre “la constitución psicológica” de las multitudes están formuladas desde el punto de vista del poder y de su conservación. De ahí, en parte, que sus postulados sobre los procesos psicológicos que rigen a las multitudes fuesen devaluándose a lo largo del siglo hasta constituir uno de los imaginarios de derecha más desacreditados en la política moderna.⁴⁵

Sin embargo, más allá de esta peculiar filiación histórica que pone a Le Bon como uno de los

⁴³ Olivier Debrouse ha argumentado que el tono apocalíptico presente en varios de los escritos de Siqueiros de los años treinta delata una lectura superficial de *La Rebelión de las masas* (1929). Vid., *El artista como cachorro de la revolución*, op.cit., p. 49

⁴⁴ Gustave Le Bon, *Psicología de las masas* (Madrid: Morata, 1986) p 33.

⁴⁵ Vid., Serge Moscovici, *La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de las masas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013) pp. 71-155

precursores del fascismo europeo, lo cierto es que resulta difícil no asociar esa imagen temible de la parvada linchadora en el cuadro de Siqueiros con esa otra descripción de la masa como conjunto de individuos que, dispuestos en una unidad mental de resonancias primitivas, hacen revivir por medio de la violencia un irracionalismo que se creía extirpado de la realidad política. Al final, el desprecio que el sociólogo ostenta por el populacho no es menor al que ofrenda el militante comunista al subproletariado: si ambas visiones coinciden en algún punto es en la necesidad de negar a las masas toda pretensión y/o capacidad de dirigir positivamente su propia existencia, de adquirir por sí mismas la conciencia de su barbarie.⁴⁶

Siqueiros es un hombre de izquierda, eso está claro. Su percepción de las masas se apoya en una teoría económica que las tiene por consecuencia efímera de la alienación: una especie de agente social en tránsito hacia la toma de conciencia y así, hacia su propia desaparición en el concierto implacable del progreso técnico y científico. En el mejor de los casos, su visión de las multitudes acaso pueda remitirse, como frecuentemente lo hace, a un imaginario de izquierdas que las describe en términos heroicos: es, por oposición a la *bohème* de los suburbios, el proletariado maduro del *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* (1852) de Marx; la muchedumbre de “rostros descompuestos y puños crispados” que sigue a la avanzada roja hasta las puertas del Palacio de Invierno en los *Diez días que estremecieron al mundo* (1919) de John Reed. Son las multitudes embelesadas por la Historia, las que experimentan el dramático fin del capitalismo desde el industrioso acantilado estalinista en *El nacimiento del fascismo* (1936); o las que celebran el imposible óbito del linaje maldito en *Muerte y funerales de Caín* (1947). Conglomerados éstos propios de la aurora socialista, siempre invocados a la distancia, como posibilidad remota, como fulgurante profecía.

Por el contrario, la multitud en *Caín en los Estados Unidos*, antes que ser mirada desde las alturas por un ojo demiúrgico, nos mira ella desde una distancia mínima: inmersa en un espacio carcelario que también habitamos, se nos muestra sin miramiento alguno, nos sonríe, nos desafía, e incluso busca con esmero nuestra complicidad. Su asalto al espacio penitenciario no es latencia del porvenir sino realidad consumada: es el “alma vulgar” del antiguo régimen reclamando con denuedo su “derecho a la vulgaridad” en la época industrial.⁴⁷ Si la violencia en la imagen es primitiva al punto de la animalidad es porque es reaccionaria: se refiere a la edad oscura del capitalismo y no al tiempo de la redención por las masas disciplinadas.

⁴⁶ Es difícil demostrar que Siqueiros fuera un lector asiduo de Gustave Le Bon. Lo que sí es probable es que el pintor conociera las teorías del famoso sociólogo francés a través de los escritos de Georges Sorel, quien, como sabemos, fue un apasionado comentarista de *La psicología de las masas* de Gustave Le Bon. Vid., Moscovici, *op.cit.*, p.81

⁴⁷ Tomo la idea de José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (Ciudad de México: Artemisa, 1985) p. 48

La agresión salvaje

Decía Voltaire en su *Tratado sobre la tolerancia* (1763) que el derecho a la intolerancia sólo es válido en contra de aquellos que pretenden reivindicarlo como paliativo ante la angustia de ser libres y sin determinaciones: “el fanatismo es a la superstición lo que el delirio es a la fiebre, lo que el furor es a la cólera.”⁴⁸ En contra de esta epidemia espiritual, sigue el filósofo, solo la guerra frontal porque ante las manifestaciones del fanatismo las leyes son impotentes: los fanáticos viven convencidos de que el fervor que les gobierna está por encima de cualquier jurisdicción; para ellos, la única ley que tiene valor es la de su propio entusiasmo desbocado.

En *Caín en los Estados Unidos* el pintor suscribe esa intransigencia jacobina que encuentra en el irracionalismo de los fanáticos todas las cualidades que hacen insoportable su presencia en el espacio consensuado del liberalismo: la primacía de los instintos primitivos sobre la razón; la imposición repentina de una voluntad feroz sobre el imperio de la ley; el vestigio de la inmadurez humana que delirante retorna al plató de los tiempos; el despotismo como acusante posibilidad; la rebelión regresiva de las masas.

Siqueiros acude al mito de Caín para infundirle savia a su perorata sobre los límites del sistema de justicia norteamericano. El símbolo que le interesa de esa narración bíblica es el que remite al espectador a esa imagen de la debilidad del espíritu ante su recién adquirida naturaleza pecadora: el arquetipo de la violencia impulsiva, la marca permanente de la progenie criminal en el alma humana. Se podría decir que, más que el drama de Caín, la imagen intenta expresar el sedimento mental de “lo caíntico” en la masa linchadora: esa tendencia instintiva hacia lo primitivo-salvaje que algunas ramas del psicoanálisis a mediados de siglo intuían como fundamento de los grandes actos criminales.⁴⁹

Debemos recordar que cuando Siqueiros vivió en Nueva York, a mediados de los años treinta, tuvo contacto con Gregory Zilboorg, el famoso psicoanalista ruso que había emigrado a los Estados Unidos en 1919 y que era autor de *La agresión: salvaje y domesticada* (1936), un polémico artículo sobre las posibilidades de la agresividad humana en las sociedades modernas.⁵⁰ Como buen psicoanalista que era, Zilboorg pensaba que el ciudadano moderno era esencialmente un ser reprimido, pero a diferencia de muchos de sus colegas, sostenía que más que la contención de los impulsos sexuales, era la represión de los impulsos “agresivo-destructivos” el hecho fundamental que explicaba, no sólo la psique moderna, sino “la matriz psicológica” detrás de ciertos fenómenos sociales caracterizados por grandes explosiones de violencia masiva.⁵¹

Zilboorg escribe que la agresividad es una tendencia instintiva del ser humano que comienza a manifestarse ya durante la gestación del feto en el vientre de la madre: tan pronto como puede, escribe el psicoanalista, el nuevo ser humano empuja, golpea, se retuerce con vehemencia y así expresa su

⁴⁸ Voltaire, *Tratado sobre la tolerancia* (Madrid: Technos) 2015, p 67.

⁴⁹ Vid., Szondi Lipot, *Caín y el caínismo en la historia universal*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 1975)

⁵⁰ Vid., Joan Handweg, “La conquista como Kairos y el paradigma zilboorgiano primitivista”, en *Otras rutas a Siqueiros, op.,cit.*, p 159.

⁵¹ Gregory Zilboorg, *Aggression, savage and domesticated* (Nueva York: The Atlantic, vol: 158, september, 1936) pp.298-307.

necesidad instintiva de herir a sus semejantes. Más tarde, siendo ya un infante, aparece el odio, un sentimiento que viene de forma espontánea a la criatura, especie de golpe emocional que no hace sino evidenciar la presencia y permanente desarrollo del impulso agresivo-destructivo en su interior.

No obstante su retórica científicista, lo cierto es que la visión de Zilboorg hace eco del mito de Caín. Para él, no existe *tabula rasa* posible, ni espíritu inmaculado, el hombre nace “condenado” a la violencia, a la posesión involuntaria de un “conjunto de impulsos agresivos que han de ser manejados y dirigidos si es que ha de volverse alguna vez tolerante y tolerado por sus semejantes.” Y agrega:

Pero no es suficiente sólo con retener dentro de sí el odio y la agresión. Las emociones humanas, particularmente aquellas basadas en primitivos instintos humano-animales, lo mismo que la materia o la energía, no pueden simplemente desaparecer (...) Tarde o temprano, todos hemos de experimentar ese estado de rabia impotente, en el que no habremos de, o no podremos, dar rienda suelta a nuestros impulsos. Sucede que esta presa psicológica, ya sea que la llamemos inhibición, autocontrol o cobardía, es demasiado alta. La agresión acumulada, o una sobrecarga de la misma, se vuelve contra nosotros mismos, y entonces nos mordemos los labios, hundimos nuestras uñas en nuestras manos o, si estamos psicológicamente un poco desequilibrados, nos golpeamos a nosotros mismos contra la pared o el suelo, como lo haría un niño.⁵²

De acuerdo con Zilboorg, sería el suicidio, personal o colectivo, la expresión más radical de esta tendencia en el ser humano a encauzar sobre sí esa sobrecarga de impulsos agresivos que se agitan en su inconsciente. En las sociedades modernas, apunta el psicólogo, la existencia de ciertos deportes de contacto como el box, con su recreación simbólica del asesinato, permiten, al menos parcialmente, “domesticar” los instintos agresivos de los espectadores ofreciéndoles la ilusión de participar de forma consciente en la crueldad organizada. Su “domesticación” es parcial porque no logra modificar ni inhibir el origen y el objetivo de los impulsos primitivos que la desatan. Para Zilboorg, lo que más parece acercarse a este ideal de control instintivo es la competencia comercial:

Los hombres luchan por existir, compiten con sus semejantes, compran lo más barato posible, venden lo más caro posible, eliminan (“matan” o “destruyen”) a la competencia, disfrutan del éxito propio, organizan monopolios para combatir monopolios y permanecen por completo convencidos, frecuentemente no sin razón, de que los intereses de la comunidad son satisfechos.⁵³

Si bien, asegura Zilboorg, las dinámicas del libre mercado logran darle salida a ciertas pasiones salvajes que subsisten en el inconsciente humano, las necesidades de dominar, controlar y vencer, nunca puede ser colmadas del todo en lo individual. Las fuerzas de odio y agresión son acumulativas y requieren necesariamente formas de canalización colectiva. En ese sentido, escribe Zilboorg, la vida democrática, con sus permanentes contiendas entre partidos y facciones políticas y sus continuas “histerias colectivas” provocadas por el sensacionalismo de la prensa amarillista parece ser el mejor complemento del libre mercado en lo que respecta a la contención positiva de los instintos agresivos de los ciudadanos. Pero en esto, agrega el psicólogo, lo que resulta realmente decisivo del mundo

⁵² *Ibidem.*, p 302

⁵³ *Ibidem.*, 305

civilizado son sus muestras de violencia efímera: las huelgas reprimidas, los linchamientos, los motines, las peleas callejeras, los asesinatos pasionales, los asaltos menores y la coacción policial, devienen en canales por donde fluye momentáneamente una enorme cuota de odio y agresión contenida que de otra forma estallaría toda de un sólo plumazo:

Durante el periodo en que la agresión humana se acumula y se restringe, la pasividad, e incluso la sumisión, domina la actitud del hombre. Gradualmente, al tiempo que los niveles de impulsos acumulados comienzan a ascender, una reacción formativa entra en acción. En tales momentos, la palabra “paz” se escucha con más frecuencia, se dice con más firmeza, se exhibe con mayor prominencia de la usual en las páginas de nuestros diarios. Es entonces que, menos súbitamente de lo que podría parecer, la tormenta acontece. Su fuerza es inevitable, casi fatalista. En dichos periodos los impulsos de agresión y de ser dominados hacen una peculiar alianza, y vemos revoluciones y dictadores aparecer de la noche a la mañana. Éste es quizá el secreto psicológico de la Revolución Francesa. Comenzó con una rebelión, se convirtió primero en libertad, igualdad y fraternidad bajo la bandera tricolor, para luego pasar a ser un ferviente imperialismo misionero bajo el cetro y la bota de Napoleón. Y desde la Guerra Mundial la cada vez mayor centralización del poder gubernamental, desde Moscú hasta Washington, el desarrollo de dictaduras como las de Stalin, Mussolini y Hitler, manifiestan el mismo ritmo.⁵⁴

Para Zilboorg, las masas que participaban de las dictaduras totalitarias, más que encontrarse bajo el hechizo atroz de un dictador implacable, se encontraban sometidas al rigor de una violenta erupción de agresividad contenida. Un periodo de intensificación extrema de la agresión en la que se interrumpe por completo el proceso de domesticación de ésta y se le permite fluir libremente, en su crudo salvajismo:

(...) en tales momentos la urgencia de matar, que los hombres civilizados siempre lucha por suprimir, modificar o expresar por medios simbólicos, debe dar rienda a su caudal, abandonar sus disfraces y volverse más evidente en toda su salvaje desnudez. Esto es de hecho lo que ahora puede observarse, particularmente bajo las dictaduras de las espadas desenvainadas, los gases letales y las armas cargadas.⁵⁵

No es descabellado pensar que Siqueiros tuviera en mente algunas de las conclusiones de ese texto a la hora de pintar sus cuadros sobre el mito de Caín. No sólo porque, como hemos visto, en las teorías del psicólogo ruso resonaban con fuerza ciertos pasajes de la narración bíblica (la idea de que el hombre está condenado a la criminalidad), sino porque, entonces, los comunistas mexicanos estaban convencidos de que la condescendencia del gobierno de Ávila Camacho respecto a las posiciones de la derecha católica terminarían por revivir el conflicto entre la Iglesia y el Estado de los años veinte, y con ello, la Caja de Pandora de un renovado brote de barbarie y odio en el país.

⁵⁴ *Ibidem.*, p 306

⁵⁵ *Ibidem.*, p 306

Dios en la Tierra

En la primera entrega de la revista 1945 fue publicado un artículo que llevaba por título: “¿La discriminación racial es política de buena vecindad?” Como la mayoría de los textos que en adelante publicaría la revista, el artículo no estaba firmado, aunque es probable que el propio Siqueiros lo haya redactado:

¿Democracia Norteamericana? En muchas de las regiones de los Estados Unidos, los mexicanos han sido y siguen siendo discriminados a pesar de que, con su trabajo, han contribuido y contribuyen a la prosperidad de los discriminadores y de que, con su sangre, han colaborado para obtener la victoria democrática ¿Qué ha hecho nuestra diplomacia? ¿Qué hará nuestro pueblo?⁵⁶

El texto, hacia la mitad de la página, estaba ilustrado por una reproducción del famoso cuadro de Grant Wood que retrata a tres mujeres blancas pertenecientes a la famosa asociación conservadora *Daughters of Revolution*, una organización fundada en 1890 con la misión de preservar la memoria histórica de los patriotas norteamericanos por medio de la exclusiva afiliación genealógica de sus miembros. Su lema era y (sigue siendo): “Dios, Hogar y Patria”. La reproducción fotográfica llevaba un pie de página que decía “las hijas de la revolución norteamericana discriminan a negros” y se refería al “escándalo nacional” ocasionado por estas mujeres al negar el salón de actos de su asociación a una famosa pianista negra por “pertenecer a una raza inferior, según el criterio de tales señoras.”

Lo interesante de la nota es que con esta referencia al problema de la discriminación racial en los Estados Unidos el autor pretendía aludir, en términos comparativos, al problema de la discriminación racial de los indígenas en México:

El régimen colonial español, muy católico por cierto, tardó muchísimos años en aceptar como lema la afirmación del Padre Las Casas: “Los indios de México también son seres humanos.” A pesar de la guerra de Independencia y de los esfuerzos que indios ilustres han desarrollado en diversas épocas de la historia mexicana, los indígenas siguen menospreciados y no se han suprimido aún, totalmente, las castas. La Revolución Mexicana aspira a que cada mexicano, sea cualquiera la raza a que pertenezca - indio, mestizo o criollo -, participe de la vida económica y de la vida política del país.⁵⁷

Debemos recordar que desde la perspectiva del marxismo, el racismo, como clasificación jerárquica de los individuos según determinados rasgos fisiológicos externos, no es más que una justificación del colonialismo y de cualquier economía que apoye su desarrollo en la explotación de las masas (y por ende en la división de éstas). Y debemos recordar, también, que al finalizar la guerra, la izquierda en México estaba obsesionada con la idea de que la lucha contra el fascismo aún no había terminado. En el mural *Nueva Democracia* ya se sugiere esta inquietud: la mujer que airadamente se libera de sus cadenas y que emerge desde las profundidades asesta un duro golpe a su centinela de plomo, quien cae sobre sus espaldas abatido pero no necesariamente herido de muerte.

⁵⁶ 1945. *En defensa del progreso social de México*, No.1, Noviembre, 1945

⁵⁷ *ibidem*.

Para la izquierda el fascismo era una consecuencia natural de la última reproducción del capitalismo: la única condición de posibilidad del sistema en su fase terminal como imperialismo beligerante. *Víctimas de la guerra*, *Víctimas del fascismo* y *Cain en los Estados Unidos* recuperan esta certeza ideológica y la reaniman mediante la representación de cuerpos masacrados y sangrantes en espacios que aluden a la modernidad democrática. En el contexto de la posguerra la funcionalidad de esta alternativa resulta palmaria: mostrar a las víctimas de la reacción era una forma de afirmar que, en efecto, aún había reacción.

Pero, ¿quiénes eran los reaccionarios en estos años? Vale la pena preguntárselo porque, como hemos venido apuntando, en *Cain en los Estados Unidos* no sólo se hace referencia a las víctimas del racismo blanco, sino a las “masas” que, asumiendo esta ideología en franca contradicción con los principios de la modernidad democrática, obstaculizan, e incluso invierten, el sentido ascendente del progreso material y espiritual de la humanidad tal como lo entiende la tradición liberal.

En “la declaración de principios” de la revista 1945 hay una imagen que podría aclarar la identidad de “la reacción” que estamos buscando. De acuerdo al programa político de la publicación en su primer número, en la inmediata posguerra había varias tareas urgentes para los acólitos del progreso en México: luchar por la absoluta independencia económica y política del país (la industrialización del país mediante); luchar por la continuación de la reforma agraria; prevenir el “palpable” desarrollo en el país de una oligarquía extranjera; luchar contra el analfabetismo y la ignorancia; luchar por la democratización de la ciencia y la cultura; luchar contra el hambre, la corrupción, el “periodismo mercenario”, la discriminación racial, etc. Contiendas, todas ellas, a favor del “progreso ascendente de la Revolución Mexicana” y en contra de “las fuerzas regresivas de la reacción.” Pero lo importante, como ya decíamos, es que en esta ambiciosa lista de propósitos se incluía también, y sobre todo, la lucha contra el “Neo-fascismo”:

la lucha contra un neofascismo que se apoya fundamentalmente en los remanentes feudales de la colonia la Católica Colonia Española y en los sectores más atrasados de la clase patronal - denunciando y combatiendo por todos los medios que haya lugar, la demagogia pseudo-cristiana y pseudo-democrática del Partido Acción Nacional y del Sinarquismo. Su teoría del “nuevo orden social cristiano”, no es más que la teoría del fascismo para la posguerra; no es democrático, sino precisamente antidemocrático, tolerar el surgimiento y desarrollo de organismos destinados a asesinar a la Democracia !⁵⁸

El tema de la vitalidad del fascismo sería un asunto recurrente en los números subsiguientes de la revista. Con frecuencia, se intentará aludirle de forma alegórica buscando enfatizar en su carácter “regresivo”: cangrejos caminando sobre un mapa de la república mexicana, retratos invertidos de Iturbide, Santa Ana y Franco (en contraposición a los de Zapata, Juárez e Hidalgo), rostros ensangrentados y mutilados de obreros y maestros (presentados como víctimas de la violencia extralegal). Pero una de las imágenes más sugerentes en este aspecto, es la que apareció en la portada del número de junio de 1946, en la que, en un primer plano que recuerda a varios de los cuadros

⁵⁸ *ibidem*.

cinematográficos de Eisenstein, se muestran unas manos masculinas que intentan partir por la mitad la constitución política. El pie de foto reitera con mayúsculas: “Gobierno y fascistas desgarran impunemente la constitución.” La portada hacía referencia a la decisión del entonces presidente Manuel Ávila Camacho de permitir el registro del partido de ultraderecha Fuerza Popular en la contienda por la presidencia que se libraría ese mismo año. El golpe no era menor para la izquierda, aferrada como lo estaba a la creencia de que el partido oficial seguiría siendo su “aliado natural” por varios años más y que bajo la consigna de la Unidad Nacional conservaría las posiciones ganadas durante el cardenismo.

En uno de los artículos publicados en ese número de la revista se insistía en que el registro de Fuerza Popular era una acción inconstitucional que legalizaba el fascismo en México y que parecía estar en sintonía con un discreto pero efectivo viraje hacia la derecha del partido que meses antes había adquirido su certificado de buena conducta en el mapa geoestratégico de la posguerra cambiando su nombre a Partido Revolucionario Institucional. Los editores de la publicación (entre ellos Siqueiros) llevaban más de un año denunciando la inminencia de una nueva insurrección cristera en el país, esta vez orquestada por el Papa Pío XII y el Arzobispo Luis María Martínez y Rodríguez, en complicidad con Acción Nacional y la Unión Nacional Sinarquista. Para la izquierda, la concesión del presidente a la derecha en aquella ocasión parecía abrirle la puerta a una nueva confrontación civil en México entre progresistas y reaccionarios.

Más bandas de rompehuelgas, pagadas por patrones retardatarios, en todos los centros de trabajo (...) Desarrollo de las ya existentes bandas de salteadores fascistas, herederos de los antiguos cristeros, en el campo. Naturalmente, nuevas mutilaciones y torturas de maestros (...) Multiplicación cada vez más cínica de las escuelas confesionales y de los actos de culto externo. Mayor y más descarada injerencia de la alta burocracia clerical en las actividades políticas (...) Penetración fascista cada vez más amplia en el aparato gubernamental (...) Y toda vez que las masas revolucionarias y progresistas se opondrán con todas sus fuerzas, México se hundirá en un largo periodo de sangre y de guerra civil.⁵⁹

El texto estaba ilustrado por tres obras icónicas de la Escuela Mexicana de Pintura: el grabado de Leopoldo Méndez sobre el linchamiento del Profesor Arnulfo Sosa Portillo (ocurrido en San Andrés Xoxhimilca Puebla el 4 de abril de 1937) incluido en su famosa carpeta *En nombre de Cristo han asesinado a más de 200 maestros* (1939); un detalle del mural de José Clemente Orozco en el Palacio de Gobierno de Jalisco en el que se muestra una masacre (la parte inferior del panel titulado *Hidalgo libertador y la guerra fratricida*); y el óleo de José Chávez Morado titulado *Cruz de horca* (1943). Imágenes éstas que se refieren con un pronunciado pesimismo al “México Negro” del fanatismo religioso, de las inútiles luchas entre oprimidos, de la interminable guerra civil.

A la luz de lo que este número de la revista 1946 parecía expresar con reticencia, no parece descabellado pensar que *Caín en los Estados Unidos* fue un cuadro ejecutado precisamente en estos mismos meses, en buena medida inspirado por el vaticinio de la izquierda de que la guerra civil en

⁵⁹ 1946. *En defensa del progreso social de México*, No.7, Junio, 1946

México estaba por venir y de que los Estados Unidos, en su afán de combatir el comunismo en Europa y América Latina, se pondrían a la cabeza de una nueva oleada imperialista.

Si esta clase de narraciones mitológicas sobre puñales en la espalda, cobardes fratricidas y multitudes conducidas por una barbarie ancestral resultaban hartas significativas en ese momento para la izquierda, era porque éstas, de alguna manera, lograban expresar sus propias frustraciones ante el creciente conservadurismo del partido oficial, pero también por su capacidad de recordar los límites de un espacio de discusión que parecía entrar en crisis. Y es que, quizás, lo que en 1947 resultaba más inquietante de aquella pintura de Siqueiros era precisamente ese, el poder de su anacronismo: la capacidad de la imagen de mostrar la persistencia de una mentalidad y una conducta casi primitivas en el espacio público consensuado del liberalismo.

Habría otra importante fuente que considerar. En ese mismo número de 1946 fue publicado *Dios en la Tierra* (1944), el famoso cuento de José Revueltas que narra el linchamiento de un maestro rural a manos de un grupo de cristeros. Lo llamativo del hecho es que más allá de la significativa concomitancia con el cuadro de Siqueiros en el tema de la violencia extralegal, el cuento de Revueltas parece coincidir también en algunas de las formas de representación que hemos estado describiendo.

Dios en la Tierra comienza con una peculiar descripción: “La población estaba cerrada con odio y piedras.” Más que a un espacio externo determinado, aquí el autor se refiere a la interioridad de los cuerpos inficionados aún por la ira primigenia de Dios:

Jamás un empecinamiento semejante, hecho de entidades incomprensibles, inabarcables, que venían..., ¿de dónde? De La Biblia, del Génesis, de las tinieblas, antes de la luz. Las rocas se mueven, las inmensas piedras del mundo cambian de sitio, avanzan un milímetro por siglo. Pero esto no se alteraba, este odio venía de lo más lejano y lo más bárbaro. Era el odio de Dios.⁶⁰

Cabe apuntar que el Dios del que se está hablando no es el Dios misericordioso y muchas veces condescendiente de los evangelios empeñado en salvar a la humanidad a costa de su propio sacrificio. Es el Dios del Antiguo Testamento: *Yavhé*, el creador de todo cuanto existe, la figura terrible, inconforme, arbitraria e implacable a la que constantemente vemos conducirse por la vehemencia impulsiva de sus caprichos siempre inescrutables a sus imperfectas creaciones humanas. Es *el Juez y el Verdugo* por antonomasia. De sus insondables castigos y deliberaciones el destierro del Edén y así las eternas faenas al sol, el alimento arrancado a la tierra, los dolores del parto, la vergüenza de los cuerpos; pero también la oscura inquisición al hermano mayor que culmina marcando a las almas humanas con la cicatriz permanente del odio y así la bajeza, el resentimiento, la locura, la terquedad, la ceguera, las permanentes caídas, la violencia como espiral, la barbarie como latencia insuperable, la guerra:

Dios de los ejércitos; Dios de los dientes apretados; Dios fuerte y terrible, hostil y sordo, de piedra ardiendo, de sangre helada (...) Dios se había acumulado en las entrañas de los

⁶⁰ José Revueltas, *Dios en la Tierra* (México: Era, 1979) p. 11

hombres como sólo puede acumularse la sangre, y salía en gritos, en despaciosa, cuidadosa, ordenada crueldad.⁶¹

La narración sigue con una descripción de los soldados federales:

Tienen unos rostros morenos, de tierra labrantía, tiernos, y unos gestos de niños inconscientemente crueles. Su autoridad no les viene de nada. La tomaron en préstamo quién sabe dónde y prefieren morir, como si fueran de paso por todos los lugares y les diera un poco de vergüenza todo. Llegaban a los pueblos sólo con cierto asombro; como si se hubieran echado encima todos los caminos y los trajeran ahí, en sus polainas de lona o en sus paliacates rojos, donde, mudas, aún quedaban las tortillas crujientes, como matas secas.⁶²

La tropa, desfallecida ante la inclemencia de aquella “tierra bárbara” irrigada por el odio omnipresente de Dios, avanza buscando agua y comida pero no encuentra más que la obstinada indiferencia por parte de la población que desde el interior de sus casas les grita: ¡Viva Cristo Rey!

De pronto, a punto de sucumbir en los alrededores de un poblado al que están por llegar, el teniente Medina logra visualizar a una multitud en el horizonte:

Una masa que de lejos parecía blanca, estaba ahí compacta, de cerca fea, brutal, porfiada como una maldición. «¡Cristo Rey!» Era otra vez Dios, cuyos brazos apretaban la tierra como dos tenazas de cólera. Dios vivo y enojado, iracundo, ciego como Él mismo, como no puede ser más que Dios, que cuando baja tiene un solo ojo en mitad de la frente, no para ver sino para arrojar rayos e incendiar, castigar, vencer.⁶³

Es la estirpe de Caín:

Aquí no había nadie ya, sino el castigo. La Ley Terrible que no perdona ni a la vigésima generación, ni a la centésima, ni al género humano. Que no perdona. Que juró vengarse. Que juró no dar punto de reposo (...) Dios está aquí de nuevo, para que tiemblen los pecadores. Dios está defendiendo su iglesia, su gran iglesia sin agua, su iglesia de piedra, su iglesia de siglos.⁶⁴

Y la estirpe de Abel:

En medio de la masa blanca apareció, de pronto, el punto negro de un cuerpo desmadejado, triste, perseguido. Era el profesor. Estaba ciego de angustia, loco de terror, pálido y verde en medio de la masa. De todos lados se le golpeaba, sin el menor orden o sistema, conforme el odio, espontáneo, salía.⁶⁵

Si Dios (el odioso, el vengador, el verdugo) pasa por la Tierra es para convertirla en un Infierno. Así, la creación deviene en destrucción, la redención en castigo, la fraternidad universal en guerra total:

Para quien lo ignore, la operación, pese a todo, es bien sencilla. Brutalmente sencilla. Con un machete se puede afilar muy bien, hasta dejarla puntiaguda, completamente puntiaguda. Debe escogerse un palo resistente, que no se quiebre con el peso de un hombre, de «un cristiano», dice el pueblo. Luego se introduce y al hombre hay que tirarlo de las piernas,

⁶¹ *Ibidem.*, p. 11

⁶² *Ibidem.*, p.12

⁶³ *Ibidem.*, p.15

⁶⁴ *Ibidem.*, p.15

⁶⁵ *Ibidem.*, p.15

hacia abajo, con vigor, para que encaje bien. De lejos el maestro parecía un espantapájaros sobre su estaca, agitándose como si lo moviera el viento, el viento que ya corría, llevando la voz profunda, ciclópea, de Dios, que había pasado por la tierra.⁶⁶

De esta forma termina el cuento de Revueltas. Hacia el final de la página, se incluía una reproducción de la famosa estampa número 37 de *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815) de Francisco Goya que se titula *Esto es peor* (**fig.16**) y que muestra el cadáver empalado y mutilado de un soldado español.⁶⁷

La narración en *Dios en la Tierra* es compleja. Sin duda que un análisis pormenorizado del texto excede con mucho los límites de esta investigación. Pero para lo que nos compete, quisiera destacar uno de los rasgos formales que más llaman la atención en el cuento y que a estas alturas es posible que ya nos resulte bastante familiar. Me refiero, desde luego, al esquema de estructura invertida en el que está escrito el texto y sobre el que se cifran sus peculiares posibilidades semánticas: Dios como un odioso destructor; la "masa blanca" que al linchar al "maestro" invoca el suplicio de Cristo en la Cruz; los soldados federales como "niños inconscientemente crueles" sujetos a una autoridad intrascendente; la creación como destrucción.⁶⁸

En primera instancia esta disposición la encontramos en la construcción de los bandos en disputa como víctimas y victimarios. Mientras que los soldados federales son "rostros tiernos" que pese a la adversidad aún muestran signos de humanidad (tienen sed, "alegría en los ojos" y un "vital entusiasmo"), la multitud cristera "nacida de la furia" (referencia a la marca de Caín) y "cerrada con odio y piedras" apenas ostenta rasgos humanos cuando ésta aparece sobre el horizonte amenazante: "una masa horrorosamente falta de ojos, sin labios, sólo con un rostro inmutable, imperecedero, donde no había más que un golpe, un trueno, una palabra oscura, Cristo Rey." La oposición absoluta de esta imagen de lo "inhumano" trazada en negativo es la imagen positiva del corazón sobresaltado del maestro que "febril y anhelante" aguarda a los federales cerca del pozo para asistirles en su mortal sequía. Es, desde luego, una evocación de la figura del mártir que ofrenda su vida por la salvación del otro y así reivindica su humanidad hasta la última de sus consecuencias: la santidad. Pero además, como ya decíamos, la inversión de los signos también, y sobre todo, toca a la figura de Dios, que en la narración ya no es El Creador del *Génesis*, sino El Destructor del *Apocalipsis*.

⁶⁶ *Ibidem.*, p.16

⁶⁷ Es claro que varios de los bocetos fotográficos que Siqueiros trabajó con Leo Matiz en 1945 recuerdan los cuerpos empalados de varias de las estampas de *Los Desastres de la Guerra*. Esto hace pensar, en efecto, en que Siqueiros ya había estado estudiando a fondo los aguafuertes de Goya al menos desde 1945, muy probablemente con motivo de los paneles que le fueron encargados para complementar el mural *Nueva Democracia* y en los que precisamente debía rendir tributo a las víctimas del fascismo y la guerra.

⁶⁸ Esta lectura del cuento ya ha sido propuesta por Monique Sarfati-Arnaud, "*Dios en la Tierra*" como lectura ideológica del sistema semiológico cristiano (Madrid: Centro Virtual Cervantes, 1980)

Conclusiones

En 1936, desde Nueva York, Siqueiros le escribe a una desesperada María Asúnsolo varada en Texas:

No me sorprende lo que me dices sobre las intenciones de deportarte, pues tu sabes que el gobierno de Texas es de lo más reaccionario que hay en los Estados Unidos (...) Esas gentes son aún verdaderos esclavistas en la más bestial de las maneras, con esa pesadez de salvajes que tienen los burgueses yanquis del sur, tan crueles como los encomenderos gachupines del México colonial, pero sin ninguno de sus atributos de cultura, aquella cultura y aristocracia que edificó los maravillosos templos de nuestra tierra.⁶⁹

Caín en los Estados Unidos, como hemos visto, se atiene a los estereotipos delineados en este breve sermón. La imagen es una estampa bastante negativa de las poblaciones blancas del sur de los Estados Unidos: es la multitud linchadora que se sabe mirada por un ojo cómplice, la súbita conjuración de los profanos. La pregunta de si es posible subestimar la ironía latente en el cuadro de Siqueiros de cara, por ejemplo, a los Juicios de Nuremberg resulta obligada. Bien sostienen los testigos de la redención que el privilegio de lanzar la primera piedra la deben poseer aquellos que se conservan libres de pecado. Siqueiros, que era comunista y que venía de un país en el que el mestizaje estaba en el centro de las utopías sobre el progreso, es de pensarse, no tenía dudas sobre su propia superioridad moral. Si en *El Diablo en la Iglesia* es el predicador arengando a los fieles desde el presbítero, en *Caín en los Estados Unidos* es el juez dictando sentencia desde el tribunal.⁷⁰

Hemos dicho que *Caín en los Estados Unidos* introduce una interesante novedad con respecto a otros cuadros de Siqueiros en los que se representan hechos de violencia. Allí, la antigua tonalidad periodística del pintor cede el paso a la representación alegórica de la Historia. Ya no se busca el acontecimiento sino el mito. Las claras reminiscencias religiosas en la imagen le permiten a Siqueiros presentar ciertos hechos de “violencia reaccionaria” como parte de una teleología salvífica. Esta, como lo apuntamos, fue una alternativa válida para muchos de los artistas que en los años treinta asumieron el desafío de abordar el tema de los linchamientos de afroamericanos desde una perspectiva crítica. Como sucede con mucha de la propaganda de extrema derecha, no era menor el riesgo de que las representaciones visuales de los linchamientos devinieran en imágenes apologéticas de la violencia racial y de los principios ideológicos en los que ésta se apoya.

La representación en clave martirológica hacía posible librar este problema, en buena medida porque permitía construir categóricamente a las víctimas como tales, conferirles su inocencia plena en oposición a la rotunda responsabilidad de las multitudes que cometían estos delitos y que a falta de un registro penal quedaban exentas de castigo. Pero además, recordemos, esta forma de representación asociada al sacrificio religioso atendía una de las necesidades más urgentes del movimiento antirracista de los años treinta: la de restituir la humanidad de las víctimas negada en los propios rituales de ejecución y en la iconografía vinculada a las postales de linchamientos.

⁶⁹ En, Raquel Tibol (comp.), *David Alfaro Siqueiros y su obra* (Ciudad de México: Empresas Editoriales, 1975) pp. 194-195

⁷⁰ Vid., Renato González Mello, “El diablo en la bóveda”, en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio* (México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1995) pp. 226-236.

Esta fue quizás la lección más importante para Siqueiros de aquella experiencia con la pintura social norteamericana: la conciencia de que la representación pictórica era una manera de refutar una iconografía que históricamente participaba de esa violencia, pero también, un terreno en que se hacía posible subvertir por apropiación los símbolos de los verdugos para volverlos en su contra.

Caín en los Estados Unidos se atiene de una forma bastante peculiar al género de la Pintura de Historia. En general, los cuadros sobre Caín que Siqueiros ejecutó son alegorías en el sentido más conservador del término: representaciones en la que los personajes y los objetos tienen un valor simbólico e intentan representar visualmente una idea o una experiencia (la de la intolerancia en sociedades que por sus contextos industriales se conciben a sí mismas en estadios superiores de civilización, por ejemplo). Pero, como lo apuntamos, lo interesante es que diferencia de otras pinturas de carácter histórico en las que Siqueiros se había referido a sucesos de la política contemporánea para resignificar su sentido mediante la alegoría bíblica, resulta claro que el linchamiento presentado en *Caín en los Estados Unidos* no carecía de cierto anacronismo en el momento en que el cuadro fue presentado por primera vez al público. En estos años los rigores económicos de la guerra habían relajado la tensión racial en los Estados Unidos y millones de familias afroamericanas beneficiadas por la oferta laboral en la industria armamentista y en el ejército parecían contradecir la vigencia de imágenes violentas tan arcaicas como las que mostraba *Caín en los Estados Unidos*.

¿Era propagandístico el cuadro de Siqueiros? Desde luego. Aquellos eran los meses en los que Winston Churchill advertía en Fulton Missouri las nuevas fronteras geográficas del mundo libre y que partisanos y populistas de vieja monta se batían en las calles de Belgrado, Nápoles y Atenas por hacerse con el control de la reconstrucción. La tensión política y militar entre los antiguos aliados se intensificaba día con día y *Caín en los Estados Unidos*, en efecto, suscribe varias de las particularidades que definen a la propaganda de la época: se apoya en una retórica preestablecida; presenta un hecho de manera selectiva (en este caso un hecho histórico resignificado por un mito bíblico y viceversa); y pretende influir en la opinión de terceros mediante su respuesta emocional.⁷¹ Sin embargo, como lo mencioné en un principio, me parece que la tarea pendiente de la historiografía con este cuadro no estaba en probar esa, su buena intencionalidad política, sino en dar cuenta de su idea, del mito que sostiene como Pintura de Historia que es.

En estos años, la inquietud del pintor por la reproducción mecánica de sus obras había menguado un poco pero no su obsesión por las posibilidades de la pintura tradicional en la lucha ideológica que se gestaba a toda prisa en la arena internacional. En *No hay más ruta que la nuestra* (1945), Siqueiros había advertido la inminencia de esta confrontación y le había reprochado a sus congéneres mexicanos, particularmente a José Clemente Orozco, su pesimismo respecto a la Historia. Un pesimismo que es, antes que cualquier cosa, un recelo frente al papel redentor que el liberalismo le atribuye en tanto narración sobre el progreso humano.

La respuesta de Orozco no tardaría en llegar, también a finales de 1947 presentaría *Los Teules*,

⁷¹ Vid., Toby Clark, *Arte y Propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas* (Madrid: Akal, 2009).

una serie de pinturas referentes a la Conquista de México en las que existe una compleja reflexión sobre la experiencia de la barbarie y la violencia asociadas a la guerra de expugnación.

No obstante su paulatino desuso en el arte moderno, la pintura alusiva era una manera acreditada de establecer verdades sobre el pasado, de dotar a las acciones humanas en el tiempo de un sentido estimulante y así generar consenso sobre el tipo de virtudes que se pensaban edificantes dentro de la tradición humanista y liberal de Occidente. Pero para los muralistas mexicanos también era una forma probada de reivindicar una ética y de (volver a) disputar un canon. Si en esta época, más que en cualquier otra, Siqueiros le reprocha su pesimismo a Orozco, es porque el muralista está seguro de que ha llegado el momento de tomar la batuta. Si de pronto se ha vuelto imprescindible cuestionar el espíritu humanista y democrático del vecino al norte del continente, es porque el pintor ha previsto que la nueva contienda por la hegemonía cultural se librará precisamente en los Estados Unidos.

No se equivocaba. Europa estaba en ruinas y alguien debía tomar el relevo. *No hay más ruta que la nuestra* concluye apuntalando la posibilidad y urgencia del retorno a un modernismo de talante clasicista, esta vez depurado de los “excesos” de la vanguardia europea y de los tempranos titubeos técnicos de los propios muralistas mexicanos. Pero éstos ya no son los años veinte: al finalizar la guerra la retórica comienza a merecer toda la desconfianza de los críticos y los lenguajes cifrados se colocan a la baja en el mercado. Las obras de la Escuela Mexicana de Pintura comienzan a devaluarse en los Estados Unidos frente a las pinturas abstractas de los expresionistas norteamericanos. En México, pese a un repunte en el mercado nacional, a “Los Tres Grandes” se les recriminará como nunca su falta de originalidad y su tozudo conservadurismo (o, como en el caso de Siqueiros, de camuflarlo con soluciones técnicas y materiales “aparentemente” novedosas).⁷² Borges ha dicho en alguna ocasión que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota sus posibilidades y que (por eso) linda con su propia caricatura.⁷³ La cruzada del muralismo en esta ocasión sería box de sombras. Quizás lo que Siqueiros alcanzó a prever mejor que nadie al terminar la guerra, fue precisamente eso: que el canon iba a cambiar, que la polarización de la política esta vez pondría a la pintura social en la retaguardia de las utopías modernistas.

Y entonces, ¿Qué clase de pintura de historia era *Caín en los Estados Unidos*? ¿Cuál era su lección moral y a quienes pretendía aleccionar? Ya al principio de este texto habíamos apuntado que al presentar estas pinturas sobre el mito de Caín, Siqueiros había dicho que se trataba de “apuntes” y “estudios” para un mural que supuestamente realizaría en el edificio de la CTM. Habíamos señalado, también, que dicho mural nunca se realizó y que hasta ahora no sabemos prácticamente nada de ese proyecto. Lo que sí sabemos es que tanto Vicente Lombardo Toledano, entonces al frente del Partido Popular, como el presidente de la república Miguel Alemán, asistieron a la exposición de Siqueiros en Bellas Artes aquel invierno de 1947. Y también sabemos que por aquellos meses, tanto la CTM como la izquierda mexicana estaban pasando por un momento sumamente crítico. Miguel Alemán había

⁷² Vid., Antonio Rodríguez, “La pintura Mexicana está en decadencia, dice Tamayo” (México: *El Nacional*, septiembre 22, 1944).

⁷³ Vid., Jorge Luis Borges, *Historia Universal de la Infamia* (Madrid: Alianza, 1981)

llegado a la presidencia de la república con el proyecto de industrializar al país por medio de la apertura de la economía nacional al capital extranjero y del incremento de la inversión privada en la agricultura. Hacia el primer año de su gobierno era visible que el giro hacia la derecha que se avecinaba sería mucho más radical de lo que la izquierda había podido prever meses atrás, cuando, confiando en que ese programa de modernización coincidía con su lectura de la situación económica nacional y contando también con que las alianzas antifascistas tendrían continuidad en el escenario de la posguerra, había terminado dando su apoyo al candidato a la presidencia del entonces recién conformado PRI. Para la historia de los “errores tácticos” de la izquierda mexicana quedará aquel discurso en el que Lombardo Toledano postularía a Miguel Alemán como el candidato de la CTM llamándolo “Cachorro de la Revolución”.⁷⁴

En el proyecto sexenal de Miguel Alemán el apoyo de los Estados Unidos resultaba clave. Se requería capital para empezar el proceso de industrialización pero también del permanente abastecimiento de maquinaria e insumos que en esos años, con buena parte de la industria europea en ruinas a causa de la guerra, sólo podían provenir de los Estados Unidos. Y en esas condiciones, algo que también se hizo apremiante fue el desplazamiento de la izquierda de todas las posiciones que ésta había ganado en el aparato oficial durante la anterior década por medio de la política de Unidad Nacional seguido por Cárdenas y en menor medida por el gobierno de Ávila Camacho. Los diplomáticos norteamericanos veían con preocupación el avance del comunismo en Europa oriental y buena parte de sus esfuerzos diplomáticos en Latinoamérica y especialmente en México estaban dedicados a evitar el más mínimo brote de progresismo revolucionario en el hemisferio.

A principios de marzo de ese mismo 1947, el presidente de los Estados Unidos H. Truman, visitó la capital mexicana (el primer presidente norteamericano en hacerlo) luego de una gira por varios países latinoamericanos en la que se había encargado de promover su política antisoviética y de alertar a los diferentes mandatarios sobre la inminencia de la “Tercera Guerra Mundial”. En una de las pocas apariciones públicas que tuvo en nuestro país declaró:

Creemos en que el Estado exista para bien del hombre y no el hombre para el bien del Estado. Todos nuestros pueblos participan en la misma doctrina que llamamos democracia. Sabemos que el máximo de libertad y dignidad de un hombre no puede alcanzarse bajo el régimen de una dictadura.⁷⁵

Al día siguiente, Miguel Alemán y Harry Truman tendrían una reunión privada en la casa de Polanco del mandatario mexicano en la que sólo estaría el embajador Antonio Espinoza de los Monteros en calidad de interprete. La entrevista nunca se hizo pública pero no es difícil imaginar que en aquella oportunidad ambas instancias establecieran los términos de un convenio por el que la industrialización del país sería posible a costa de la expulsión de la izquierda de las instituciones oficiales. Es conocida la historia: apenas concluida la visita del presidente norteamericano a la capital,

⁷⁴ Vid., Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Ediciones Era, México D.F., 1996, p 117-189.

⁷⁵ Citado en Luis Bernal Tavares, *Vicente Lombardo Toledano y Miguel Alemán. Una bifurcación en la Revolución Mexicana*, Centros de Estudios e Investigación para el Desarrollo Social, México D.F., 1994, p174

no habrían de transcurrir siquiera un par de semanas antes de que diera comienzo la fiebre anticomunista en México. Una fiebre que, en efecto, terminaría desarticulando a muchos de los grupos de izquierda que hasta entonces habían actuado al amparo del Estado (particularmente a aquellos vinculados a organizaciones de obreros y campesinos) y de la que Lombardo Toledano no saldría vivo (políticamente): la camarilla de Fidel Velazquez en la dirección de la CTM terminaría aislándolo de la organización acusándolo de traicionar al movimiento, y el partido oficial, por medio una dura campaña de desprestigio dirigida por el general Rodolfo Sánchez Taboada, se encargaría de proscribirlo para siempre de la familia revolucionaria.

La historia de los inicios del anticomunismo de la posguerra en México es compleja y plena en episodios significativos. He decidido detenerme en la visita que Truman hizo a Miguel Alemán porque me parece que no sería descabellado pensar que *Caín en los Estados Unidos* fue una obra ejecutada a propósito de ese evento diplomático.

En septiembre de 1953 Vicente Lombardo Toledano ofrecería una ponencia en el Teatro de la Unión de Trabajadores de Periódicos cuyo título es ciertamente revelador: *Cómo ofreció el Gobierno del Licenciado Miguel Alemán el Porvenir Económico de México a los Estados Unidos*. De acuerdo con la conferencia de Lombardo Toledano, precisamente hacia mediados de 1947, el presidente Miguel Alemán había pedido un préstamo millonario al Banco Mundial a cambio de revelar de forma detallada al gobierno norteamericano el plan de desarrollo económico programado para ese sexenio así como los pormenores del poder público nacional:

Apenas llegó al poder, Alemán se apresuró a ofrecerse como aliado al imperialismo, pero sin que el sector revolucionario mexicano se diera cuenta. Por eso envió en secreto sus solicitudes de empréstitos extranjeros al Banco Internacional de Reconstrucción y al Banco de Exportaciones e Importaciones. La invitación al presidente de los Estados Unidos tenía el doble objeto de conseguir una resolución favorable a esas peticiones y de convencer al imperialismo de que era Alemán y nadie más su mejor instrumento.⁷⁶

Ellos eran los traidores, los de la puñalada por la espalda. El documento, aunque tardío, me parece que puede ser muy elocuente en lo que respecta a la clase de pláticas que Siqueiros mantenía con Lombardo aquellos meses en que el presidente Truman se encontraba en la Ciudad de México promoviendo sus políticas anticomunistas. Eran días, además, en los que ambos personajes mantenían una estrecha relación ya que, como se recordará, lombardistas allegados al Partido Popular y comunistas se encontraban inmersos en una alianza temporal que tenía por objeto recuperar el control de la CTM en manos del grupo de Fidel Velázquez y Fernando Amilpa.

Aquí es donde la mitología del primer fratricida empieza a cobrar otro sentido. Es La Historia Universal de la Infamia: la de Caín como encarnación del mal, como la imagen alegórica de la traición, como emblema de la corrupción espiritual por el pecado. Más allá de la amplia diversidad de representaciones y de tipos iconográficos existentes en la Historia del Arte, en la mayoría persiste la

⁷⁶ Vicente Lombardo Toledano, *Cómo ofreció el Gobierno del Licenciado Miguel Alemán el Porvenir Económico de México a los Estados Unidos* (Universidad Obrera de México: México D.F., 1998) p.8.

fuerza original del relato aleccionador: la envidia y los celos como causas del mal y el resentimiento entre los hombres, la fraternidad universal fracturada para siempre, la debilidad del espíritu ante su recién adquirida naturaleza pecadora, lo implacable de la ley divina ante la traición de la sangre.

Caín en los Estados Unidos, ya lo apuntamos, dialoga con esta tradición de una forma bastante peculiar. Digo peculiar porque el argumento que se esgrime en esta Pintura de Historia acerca de la verdad no está en la reconstrucción del crimen original sino en la expresión de una disposición moral emanada de éste (acaso una metáfora del interminable viaje del asesino): más que relato mítico es la encarnación de un espíritu criminal lo que la imagen aspira a narrar.

En *Caín y Abel*, el primer cuadro de la serie, sí se ostentan los detalles de un relato preconcebido: allí está Caín al borde de la bestialidad intentando asfixiar por la espalda a su ya desfallecido hermano en lo que parece ser un paisaje primitivo de intensos ocre y tierras volcánicas. En *Caín en los Estados Unidos* lo que se advierte es la inminencia de otro relato: el de los linchamientos de afroamericanos, que también posee su propia iconografía cifrada. Un relato sobre el odio en la época capitalista que se sobrepone a la narración bíblica para resignificarla. Y viceversa: la historia del supremacismo norteamericano, cifrada visualmente en las postales de linchamientos, también adquiere otro significado a partir de su representación en clave teológica.

Ahora bien, *Caín en los Estados Unidos* no sólo planteaba una peculiar inversión de la iconografía asociada a las fotografías de linchamientos, sino del propio del género de la Pintura de Historia: la obra pretendía instruir no a partir de un compendio de acciones memorables, sino de la representación de la bajeza humana en la época del capitalismo industrial. El canon que Siqueiros pretendía instaurar con esta obra era sobre todo negativo, si tiene que ver con lo grotesco es porque busca contradecir cualquier posible épica del capital: las acciones que valen no son las que enaltecen las bondades del progreso sino las que muestran sus paradojas y sus contradicciones.

No es extraño pues, que Siqueiros recurriera a la iconografía del linchamiento. Pensemos en que el homicidio por prejuicios raciales aparece como una práctica en abierta contradicción con los principios políticos y legales de la modernidad norteamericana en tanto negación de los derechos del hombre y del progreso, entendido éste en su acepción ilustrada, es decir, como el mejoramiento no sólo material sino espiritual del ser humano.

En parte, como ya decíamos, esa especie de retrato neobarroco del *white american* expresa la animadversión del pintor ante “el atraso ideológico” de ciertas comunidades rurales, pero también es un retrato alegórico de la inquina experimentada por la izquierda ante la puñalada que hacia estos años presiente ya hundirse sobre sus espaldas.

Siqueiros pintaba de enojos, al calor de lo que probablemente entendía como la confirmación de una amarga incidencia histórica. Algunos años más tarde, desde su celda ubicada en la crujía número I del Palacio Negro de Lecumberri, Siqueiros, notablemente irritado, le contará a Julio Scherer:

De Ávila Camacho a acá - el grupo más reaccionario de la oligarquía en el poder-, los asesinatos en masa de los trabajadores se han repetido insistentemente y sus autores, de

manera invariable, tanto intelectuales como directos, han permanecido en la más grande impunidad.⁷⁷

Es posible imaginar que al momento de ejecutar sus cuadros sobre el tema de Caín, Siqueiros tuviera en mente cierta iconografía asociada al tema de la conspiración y el magnicidio. Ya vimos que, en esto, varias de las figuras de Phillip Guston de los años treinta que se refieren al racismo como una suerte de conspiración contra *natura* tienen un eco decisivo, no sólo en *Caín en los Estados Unidos*, sino en otras obras de Siqueiros que abordan el tema de la violencia racial.

En ese sentido, me parece que una de las tareas que han quedado pendientes en este ensayo es la de explorar con minuciosidad cierta iconografía asociada a la muerte y a los funerales de Julio César. Hay que recordar que esta narración tuvo un importante auge en la pintura académica europea del siglo XVIII como parte un debate acerca de los límites de la monarquía. En el cuadro de Siqueiros persisten algunas obsesiones que nos hacen pensar ciertos pasajes de la *Vidas de los doce Césares* (121 d.C) de Suetonio: la referencia al águila imperial, la posibilidad de la guerra civil, los infames conjurados, los masivos funerales del monarca en el Campo de Marte.

⁷⁷ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo* (México: Grijalbo, 1977), p 581.

Lista de obra

1. David Alfaro Siqueiros, *Caín en los Estados Unidos*, 1947, 73 x 93 cm., piroxilina sobre masonite, Colección Museo de Arte Carrillo Gil.
2. David Alfaro Siqueiros, *Caín y Abel*, 1947, piroxilina sobre masonite, 76 x 93 cm., (reproducción fotográfica), Sala de Arte Público Siqueiros.
3. David Alfaro Siqueiros, *Muerte y funerales de Caín*, 1947, piroxilina sobre masonite, 76 x 93 cm., Colección Museo de Arte Carrillo Gil.
4. David Alfaro Siqueiros, *Víctima proletaria*, piroxilina sobre masonite, 205.8 x 120.6 cm., Nueva York, Museum of Modern Art
5. David Alfaro Siqueiros, *Victimas del fascismo*, piroxilina sobre celotex, 3.68 x 2.46 m., Museo Nacional de Bellas Artes
6. Phillip Guston, *Panel mural*, fresco, 1930 o 1931, (reproducción fotográfica).
7. Phillip Guston, *Dibujo para Conspirators*, 1930, lápiz y cera sobre papel, 57.6 x 37 cm., Whitney Museum of American Art.
8. Prentiss Taylor, *Christ in Alabama*, 1932, Litografía, 22.9 x 15.9 cm., Library of Congress.
9. Julius Bloch, *The Lynching*, 1932, óleo sobre tela, 48.6 x 31 cm., Whitney Museum of American Art.
10. Isamu Noguchi, *Death (lynched figure)*, 1934, 225.4 x 81 x 56.2 cm., escultura de acero, madera y cuerda, Garden Museum
11. José Clemente Orozco, *The hanged men (Negros)* 1933-1934, Litografía, 32.3 x 22.7 cm., Contemporary Print Group, New York.
12. Autor desconocido, *Linchamiento de Georges Hughes*, plata sobre gelatina, 16.1 x 11.2 cm., Sherman, Texas, mayo de 1930, International Center of Photography.
13. Harry Stenberg, *Southern Holiday*, 1935, Litografía, Whitney Museum of Art.
14. Charles Alston, *Dibujo sin título*, 1935, lápiz sobre papel, Kenkeleba Gallery.
15. Manuel Álvarez Bravo, *Obrero asesinado en huela*, 1934, plata sobre gelatina, Archivo Manuel Álvarez Bravo.
16. Francisco de Goya, *Esto es peor*, 1810-1814, Aguafuerte, Museo Nacional del Prado.

Bibliografía.

- . *La arqueología del régimen 1910-1955*, Catálogo de exposición, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F, 2003.
- . *Tiempos Violentos: reinterpretao la colección del Museo de Arte Carrillo Gil*, Catálogo de exposición, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F, 2010
- . *Siqueiros: 70 obras recientes*, Catálogo de exposición, Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F, 1947
- . *Lynching in America: Confronting the Legacy of Racial Terror*, Montgomery Alabama: Equal Justice Initiative, 2015.
- . *Mex/L.A. "Mexican" modernism(s) in Los Angeles, 1930-1980*, Museum of Latin American Art, Long Beach California, Hatje Cantz, 2012.
- . *Confluencia de la Imagen y la Palabra*, Universidad de Valencia, Guada Impresores, 2015.
- . *Democracia, Fascismo y Frente Popular, VII Congreso de la Internacional Comunista*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1984
- . *Tesis, manifiestos y resoluciones adoptados por los cuatro primeros Congresos de la Internacional Comunista 1919-1923*, Valencia, Ediciones Internacionales Sedov, 2017.
- . *Justicia por propia mano*, Ciudad de México, Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2002.
- . Adams W. Paul, *Los Estados Unidos de América*, México D.F., Siglo veintiuno editores, 1985.
- . Agamben Giorgio, *Estado de excepción. Homo sacer, II,I*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005
- . Allen James, *Without sanctuary: Lynching photography in America*, Twin Palms Publishers, Nueva York, 2000.
- . Apel Dora, *Imagery of Lynching: Black Men, White Woman, and The Mob*, New Jersey, Rutgers University Press, 2004.
- . Ashton Dore, *A critical study of Philip Guston*, Los Ángeles, Oxford, 1990.
- . Azahua Marina (comp.) *Retrato involuntario*, Ensayo Tusquets, México DF., 2014.
- . Bernal Tavares Luis, *Vicente Lombardo Toledano y Miguel Alemán. Una bifurcación en la Revolución Mexicana*, Centros de Estudios e Investigación para el Desarrollo Social, México D.F., 1994.
- . Benjamin Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Buenos Aires, Taurus, 1991.
- . Burucúa José Emilio y Kwiatkowsky Nicolás, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires, Katz, 2009.

- . Carr Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, Ediciones Era, México D.F., 1996.
- . Carmona Juan, *Iconografía cristiana*, Madrid, Akal, 2008.
- . Casanova Julián, *Europa contra Europa, 1914-1945*, Barcelona, Crítica, 2011.
- . Clark Toby, *Arte y Propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*, Madrid: Akal, 2009.
- . Corbett William, *Phillip Guston's Late Work: a memoir*, Cambridge, Zoland, 1994.
- . Chávez McGregor y otros, *Estética y violencia, necropolítica, militarización y vidas lloradas*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México D.F., 2012.
- . Dabrowski Magdalena, *The drawings of Phillip Guston*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1988.
- . Davis Angela, *Autobiografía*, Madrid: Capitan Swing, 2016.
- . Enríquez Rodríguez Pierre, *Letras de Sangre: el exterminio nazi en la prensa capitalina 1938-1946*, Ciudad de México, Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- . Foner Philip S. y Shapiro Herbert, *American Communism and Black Americans: A Documentary History, 1930-1934*, Philadelphia, Temple University Press, 1991.
- . Foucault Michel, *Vigilar y Castigar*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno, 2015.
- . Foner Phillip. S. y Shapiro Herbert, *American Communism and Black Americans: A Documentary History, 1930-1934*, Philadelphia, Temple University Press, 1991.
- . Garduño Ana, *El poder del coleccionismo de arte / Alvar Carrillo Gil*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Estudios de Posgrado, México D.F., 2009.
- . Geulen Christian, *Breve historia del racismo*, Madrid, Alianza, 2010.
- . González Ortiz Cristina y otros, *EUA: síntesis de su historia*, Vol. VIII, Instituto de Investigaciones José Luis Mora, México D.F., 1988.
- . Guadarrama Guillermina Peña, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2010.
- . Herner Irene, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 2004.
- . Hobsbawm Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1994.
- . Hulburt Laurance, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México D.F., Editorial Patria, 1999.

- . Huberman Didi-George, *Imágenes pese a todo, memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004.
- . Huberman Didi-George, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, A.Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- . Johnson James Weldon, *God's trombones: seven negro sermons in verse*, New York: The Viking Press, 1964.
- . Krause Sascha W., *The Anatomy of Resistance: The Rhetoric of Anti-Lynching in American Literature and Culture, 1892 – 1936*, Universidad de Regensburg, 2005.
- . Langa Helen, *Two Antilynching Art Exhibitions: Politicized Viewpoints, Racial Perspectives, Gendered Constraints*, The University of Chicago Press, American Art, Vol. 13, No. 1, 1999.
- . Lawrence Ken, *Marx on American slavery*, New York, Freedom Informant Service, 1976.
- . Goldsby Jacqueline, *A Spectacular Secret: Lynching in American Life and Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- . Laclau Ernesto, *La razón populista*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . Le Bon Gustave, *Psicología de las masas*, Madrid, Morata, 1983.
- . Lenin V.I., *Textos sobre imperialismo*, Madrid, Castellote, 1976.
- . Lee Rensselaer, *Ut pictura poesis. La teoría humanística sobre la pintura*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1982.
- . Link Luther, *El Diablo. Una máscara sin rostro*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- . Lombardo Toledano Vicente, *Cómo ofreció el Gobierno del Licenciado Miguel Alemán el Porvenir Económico de México a los Estados Unidos*, Universidad Obrera de México, México D.F., 1998
- . Loyola Rafael (coordinador), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, Grijalbo, México D.F., 1986.
- . Magnus Enzensberger Hans, *Europa en ruinas. Relatos de testigos oculares de los años 1944 a 1948*, Madrid, Capitan Swing, 2014.
- . Marcuse Herbert, *Contrarrevolución y revuelta*, México D.F., Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1975.
- . Marx Karl, *Miseria de la Filosofía*, Madrid, EDAF, 2004.
- . Meyer Jean, *El sinarquismo, el cardenismo y la Iglesia*, México, Tusquets, 2003.
- . Moscoso Javier, *Historia Cultural del Dolor*, Madrid, Taurus, 2011.
- . Moscovici Serge, *La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de las masas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

- . Moysen Xavier, *Siqueiros. Pintura de caballete*, México D.F., Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994
- . Muchembled Robert, *Una historia de la violencia: del final de la Edad Media a la actualidad*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.
- . Niño Jose Antonio Montero, *Guerra Fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.
- . Rampersad Arnold (ed.), *The collected poems of Langston Hughes*, Virginia, Knopf, 1994.
- . Revueltas José, *Dios en la Tierra*, México D.F., Era, 1979.
- . Rojas Bravo Gustavo, *Apuntes sobre el linchamiento y la construcción social del miedo*, Tramas, México D.F, número 30, 2008.
- . Siqueiros David Alfaro, *Me llamaban el Coronelazo*, México D.F., Grijalbo 1977.
- . Stein Phillip, *Siqueiros: His Life and Works*, New York, International Publishers, 1994
- . Stovel Katherine, *Local Sequential Patterns: The structure of lynching in the deep south*, *Social Forces*, número 79, marzo 2001, Research Library.
- . Szondi Lipot, *Caín y el caínismo en la historia universal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1975.
- . Terkel Studs, *La Guerra Buena. Una historia oral de la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Capitan Swing, 2015
- . Thomas Hugh, *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 1870*, Barcelona, 1998.
- . Tibol Raquel (compilación) *David Alfaro Siqueiros, un mexicano y su obra*, México D.F., Empresas Editoriales S.A. 1969.
- . Tibol Raquel (compilación) *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1974
- . Torrent Rosa María, *Braudilaire y la imagen de Satán*, Barcelona, España, Universidad Castelló: Revista de pensamiento y análisis, 1995, Vol. XVII, Número 5.
- . Patterson William P., *We Charge Genocide: The Crime of Government Against the Negro People*, New York, International Publishers, 1970.
- . Vendryes Margaret Rose, *Hanging on their walls. An Art Commentary on Lynching, the forgotten 1935 art exhibition*, New York University Press, Race Consciousness, African-American Studies for The New Century, 1997.
- . Virno Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficante de sueños, 2003.
- . Williams Eric, *Capitalismo y esclavitud*, Madrid, Traficante de sueños, 2013.
- . Wolters Wendy, *Without Sanctuary: Bearing Witness, Bearing Whiteness*, *Jaco Journal*, número 24, 2004.

- . Wieviorka Michael, *El racismo: una introducción*, Gedisa, Barcelona, 2009
- . Wood Amy Louise, *Lynching and Spectacle: Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940*, North Carolina, The University of North Carolina Press, 2009.
- . Zinn Howard, *La otra historia de los Estados Unidos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2004.
- . Zizek Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Paidós, Buenos Aires, 2008.
- . Zizek Slavoj, *El títere y el enano: el núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidos, 2005.

