



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MATERNIDAD EN HUIDA. ICONOGRAFÍA DE UNA SERIE DE BOCETOS PARA LA MARCHA DE LA HUMANIDAD DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

ENSAYO ACADÉMICO

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

PRESENTA:

LIC. CÉSAR ALEJANDRO HIDALGO MÚJICA

TUTOR PRINCIPAL:

DRA. SANDRA ZETINA OCAÑA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

DRA. RITA EDER ROZENCWAJG

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. NATALIA DE LA ROSA DE LA ROSA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Ciudad de México 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

La realización de este ensayo no hubiese sido posible sin el apoyo económico que recibí del Programa de Becas de Posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Agradezco profundamente al Programa de Posgrado en Historia del Arte, a la coordinación, al Dr. Erik Velázquez, Héctor Ferrer y Diana García por todas sus atenciones en el contexto de la pandemia.

Agradezco profundamente a la Dra. Sandra Zetina Ocaña quien se ha vuelto no solo una valiosa maestra sino también una inspiración y un ejemplo profesional de superación y esfuerzo en el ámbito profesional, doy gracias a dios por haberla puesto en mi camino.

Agradezco a las Dras. Rita Eder y Natalia de la Rosa, por haber formado parte de mi comité tutor, les estoy eternamente agradecido por su paciencia, su comprensión, su enorme apoyo y sus valiosos comentarios y anotaciones sobre este proyecto de investigación sobre David Alfaro Siqueiros.

Agradezco a todos mis maestros del programa de posgrado especialmente a la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, el Dr. Luis Vargas, la Dra. Katia Olalde Rico y la Dra. Alejandra González Leyba, y por último agradecer al Dr. Renato González Mello quien me inspiro por el cariño que tiene hacia su profesión.

A mis padres: Carmelo Hidalgo Velázquez y Leticia Mújica Castillo por haberme ayudado a llegar hasta esta instancia de mi desarrollo profesional.

A mi hermana Carmen Leticia Hidalgo Mújica y a Neil Rotta por sus consejos, su comprensión y haberme hecho los días de pandemia más llevaderos.

A mis abuelitos, mis abuelitas, mis tías, mis tíos, a mis queridos primos y primas, que han sido tan fundamentales en mi vida gracias por su ejemplo de superación.

A mis amigos Benjamín Chirino Arroyo y Ulises Vargas Nolasco porque siempre aparecían en los momentos de mayor desesperación.



David Alfaro Siqueiros, *Sin título*, s/n fecha, Imagen tomada del Catálogo Galería Misrachi (Bocetos Escultopintura).

Índice.

Introducción.....	5
La maternidad que huye del terror.....	9
Siqueiros y su relación con la cultura visual de la maternidad en México.....	14
Genealogía de la maternidad en Siqueiros 1930-1952.....	21
Genealogía de la maternidad en Siqueiros, bocetos de la maternidad en huida 1958-1965.....	27
La maternidad en huida como temática en el Polyforum.....	35
La maternidad en huida como elemento iconográfico que apela a “la paz” en el mural <i>La marcha de la humanidad</i>.....	37
La maternidad en huida como elemento iconográfico que remite a la pobreza, miseria y migraciones en <i>La marcha de la humanidad</i>.....	48
Reflexión final.....	56

Introducción

El proceso creativo es un aspecto fundamental de una obra de arte, ya que, al enfocarnos y analizar dicho aspecto, podemos aproximarnos a la reconstrucción de los pasos que se siguieron para su creación. En mi caso me interesó el proceso creativo del *Polyforum Siqueiros*, en específico de su mural interior: *La marcha de la humanidad hacia la tierra y el cosmos, Miseria y Ciencia* (1971). Fue por tal motivo que dediqué mi tesis de licenciatura a *La Tallera*, el taller de características industriales que David Alfaro Siqueiros estableció en 1965 para solventar las necesidades propias de un proyecto mural de características monumentales.¹

Una situación que pude detectar gracias a mi investigación fue que el proceso creativo del mural se extendió más allá de la actividad en el taller, ya que Siqueiros desarrolló una serie de bocetos que se utilizaron como base para su obra mural, durante su estancia en la prisión de Lecumberri, que comenzó desde mediados de 1960 y se extendió hasta la primera mitad de 1964. A través de diversas fuentes pude conformar un repertorio de obras con el carácter de bocetos que pertenecieron a dicho periodo, mismas que se interrelacionan con la temática visual presente en el mural *La marcha de la humanidad*.² Entre ellas me llamaron la atención un grupo de obras cuya característica principal era la imagen de una madre con un niño en brazos que se desplaza dinámicamente en un paisaje hostil. Encontré esta figura reproducida de forma reiterada en una cantidad considerable de bocetos a través de todo el proceso de realización del mural³

¹ César Hidalgo, *La tallería el laboratorio de experimentación plástica y pedagógica de David Alfaro Siqueiros*. Tesis de Licenciatura (México: UNAM, 2019).

² Debo destacar la importancia que tuvieron para esta investigación algunos estudios previos del periodo como: *Siqueiros, una lección de dignidad*, *Siqueiros Paisajista*, y *Reencuentro con la obra mural de Siqueiros: Proceso creativo del Polyforum*. Otra fuente valiosa fue el *Catálogo de la Galería Misrachi* dedicado a la obra Siqueiros, que se publicó en 1965. Este catálogo, realizado en vida del artista, me ofreció certeza sobre la temporalidad y autenticidad de las obras que él se exhiben. Las obras: *Huyendo del Terror* (1960), *La Fuga* (1964) y, *La Huida* (s/f) llamaron mi atención, ya que dichas obras muestran los inicios del establecimiento y la continuidad de la maternidad en huida como tema, presente a través de un largo y prolongado proceso artístico que finalizó en la comisión del mural monumental.

³ Debido a la pandemia mundial se cerraron los museos y acervos, y no fue posible continuar mi investigación bajo un enfoque que partiera del estudio material. Por ello, decidí concentrarme en analizar la iconografía y

En consecuencia, el presente ensayo toma como objeto de estudio una serie de obras en la producción tardía de Siqueiros que comparten una vertiente temática, que denominé “maternidad en huida.”⁴

Siqueiros produjo un grupo de obras en las que exploró dicha temática a cabalidad, cuya particularidad es la imagen de una madre (o un grupo de madres) que poseen una gestualidad que refleja desesperación, dramatismo y al mismo tiempo un intenso dinamismo.⁵ *Huyendo del terror* (1960) es la primera obra de la producción carcelaria de Siqueiros que posee estas características. A partir del surgimiento de esta obra, aparecieron de forma posterior más obras en la que se reprodujo y se ensayó de forma reiterada la temática de la maternidad en huida.

El objetivo del presente ensayo es ofrecer un análisis del mural *La marcha de la humanidad hacia la tierra y el cosmos* de David Alfaro Siqueiros, a partir del seguimiento de una serie de bocetos donde es posible palpar el tratamiento y el desarrollo de la iconografía de la maternidad incorporada al mural, a través de su proceso creativo.⁶ Esto debido a que logré identificar la presencia de la imagen de la maternidad en huida como una fórmula expresiva particular que sobrevive en todo el proceso creativo y se incorpora a la propuesta final del mural monumental.⁷

la posible significación de las pinturas y bocetos que comparten el tema de la maternidad en huida y que formaron parte del proceso creativo del mural al interior del *Polyforum Siqueiros*.

⁴ Acuñé este término para referirme a imágenes que combinan los rasgos de dos grandes temas en la historia del arte, por una parte, la intimidad, la protección y el afecto de la maternidad y por otra, el dramatismo y el patetismo de la huida.

⁵ Esta serie de imágenes retratan a la maternidad de una forma no convencional, (esto al trastocar el aura pasiva y reconfortante con la que generalmente se retrata a la maternidad,) y en algunos casos la retratan de forma grotesca. Estas imágenes remiten a mujeres en condición de pobreza y marginación, y en muchas de ellas es posible encontrar un referente o una identificación con la población indígena. Madres anónimas que, a pesar de encontrarse en sufrimiento, manifiestan un espíritu de lucha y resistencia, de cuidado de ellas mismas y su prole.

⁶ Moshe Barasch en su texto *Modern Theories of Art*, apunta que Conrad Fiedler le otorgó una relevancia novedosa al proceso creativo de una obra. Fiedler señaló que al enfocarnos en el proceso creativo de una obra de arte podemos entender como “el artista articula lo que percibe y lo moldea en patrones expresivos cada vez más específicos que su audiencia puede captar.” Moshe Barasch, *Modern Theories of Art, 2 From Impressionism to Kandinsky*. (New York: New York University Press, 1998), 129.

⁷ Un aspecto que destaca del proceso creativo de la obra mural *La marcha de la humanidad* es el número considerable de bocetos que Siqueiros realizó en prisión a lo largo de casi cuatro años. Es interesante apreciar como algunos de estos bocetos le sirvieron para articular y cristalizar ideas para la elaboración de un lenguaje visual para establecer un hilo narrativo para su mural, mientras que otros fueron desechados.

Considero que, en las imágenes de maternidad presentes en *La marcha de la humanidad*, se da un fenómeno singular, ya que las envuelve una especie de silencio u omisión en el discurso que Siqueiros elaboró sobre la explicación narrativa de su obra mural, que está acompañada de un espectáculo de luz y sonido. Sin embargo, estas imágenes poseen una plenitud plástica gracias a su intensa gestualidad.⁸

Aby Warburg, historiador del arte alemán atendió la importancia de la gestualidad en las obras de arte.⁹ En sus investigaciones mostró un interés por la presencia de reminiscencias de la gestualidad característica de las obras de la antigüedad en algunas obras del Renacimiento, por lo que propuso un método para su análisis.¹⁰ Para Warburg las imágenes en cuanto poseen un cierto movimiento característico corporal y gestual, muestran un entramado de emotividad.¹¹

En ese sentido vale la pena considerar también el antecedente que estableció Siqueiros con su metodología práctica para la creación de un mural en su texto *Como se pinta un mural*, donde desglosó trece pasos que a su juicio deben formar parte del proceso creativo de un mural. Sin embargo, es notable la poca o nula mención que el artista hace sobre la elaboración de bocetos, lo que hace que el proceso creativo del mural *La marcha de la humanidad*, sea singular. Siqueiros, *Como se pinta un mural*, (Guanajuato: Ediciones La Rana, 1998).

⁸ A pesar de que la maternidad como temática en el mural *La marcha de la humanidad*, ya ha sido analizada por distintos autores, a mí no me satisfizo el enfoque iconográfico que le dieron ya que no hacen énfasis en la característica que considero es la más sobresaliente de las imágenes de maternidad en el *Polyforum*: la gestualidad.

⁹ A Warburg no le satisfacía el enfoque teleológico que poseía la disciplina de la historia del arte de su tiempo y propuso distintas metodologías para superar esta situación, entre ellas la creación de una ciencia sin nombre que trascendiera los límites de la propia historia del arte al nutrirse de otras disciplinas como la psicología, la antropología, la biología e incluso las matemáticas. Esto para poder crear un aparato metodológico que lo dotara de herramientas conceptuales que le permitieran analizar las imágenes más allá de sus evoluciones, transformaciones y cambios en el estilo. Por lo que el enfoque de Warburg permite que el historiador considere las imágenes como herramientas antropológicas que le permiten divisar que en la imagen yacen características y rasgos propios de una cultura en un momento y lugar determinado. Michelle Alejandra Cárdenas Zamora, *Warburg heredero de Nietzsche, Pathosformel y Nachleben como crítica a la cultura* (Bogotá: Facultad de Filosofía, 2021). 10.

¹⁰ En el ambicioso e inconcluso *Atlas Mnemosyne*, uno de sus últimos trabajos, Warburg buscó consolidar un inventario de modelos antiguos para establecer conexiones iconográficas y gestuales entre ciertas imágenes. Usó imágenes provenientes de fotografías o libros, sobre obras de la Antigüedad, el Renacimiento y el Barroco y recopiló imágenes contemporáneas estableciendo series iconográficas. Warburg desplegó en paneles con fondo negro ciertas imágenes seleccionadas para determinar correspondencias y relaciones entre la iconografía de la Antigüedad y la iconografía del Renacimiento. Su intención fue identificar los orígenes y la vigencia de un lenguaje gestual mediante la ubicación de un *pathos* particular en distintas temáticas. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Ediciones Akal, 2010).

¹¹ Michelle, *Warburg*, 39

Warburg propuso el concepto de *Pathosformel* o fórmula expresiva de afectos y pasiones para establecer que, en ciertas imágenes en movimiento, se cristalizan pasiones y afectos sintomáticos de una época. En ese sentido es posible inferir que la gestualidad o las disposiciones corporales específicas de *pathos* que pueden encontrarse en algunas imágenes pueden dar cuenta de las fuerzas y tensiones que operan en la cultura.¹²

Por lo tanto, para Warburg las imágenes en movimiento patético poseen una fuerza *mnémica* o un potencial de memoria de un momento determinado en la historia de una cultura.¹³ Este fenómeno ocurre en el momento en que las imágenes irrumpen, interactúan (y posteriormente son olvidadas), en relación con la esfera del arte y la cultura a la que pertenecen, gracias a esto, las imágenes adquieren un poder de latencia o dicho en términos de Warburg de supervivencia (*Nachleben*).¹⁴

Autores como Michelle Alejandra Cárdenas Zamora, consideran que la propuesta metodológica de Warburg es innovadora y tiene vigencia en tanto que nos permite aplicar una visión antropológica para tratar a la imagen como una herramienta útil para rastrear las fuerzas del pasado que poseen una vitalidad en el presente. La autora señala que el reconocimiento de tal relación entre la imagen, la cultura y el pasado implica una especial atención hacia elementos políticos, religiosos, literarios y en general culturales que la circundan, ya que es allí donde reside la vitalidad de las imágenes.¹⁵

La apuesta de este ensayo es ofrecer una lectura iconográfica puntual sobre la maternidad como uno de los temas centrales en el mural *La marcha de la humanidad*, tema que, hasta ahora, no ha recibido la importancia que amerita. Pondré de manifiesto la manera en que el proceso creativo del mural estableció y ensayó la fórmula afectiva de la maternidad en huida. Me interesa mostrar como esta fórmula afectiva se consolidó como un símbolo visual silente pero cargado de plenitud plástica en el mural de Siqueiros, con el que el artista buscó

¹²Cárdenas, *Warburg heredero de Nietzsche*, 10.

¹³ En su método de análisis de las imágenes, Warburg contempló una temporalidad extendida que abarcaba bastantes siglos, desde la antigüedad al Renacimiento. Sin embargo, para efectos del presente ensayo me interesó rescatar el concepto del “poder mnémico” de las imágenes para así concentrarme en una temporalidad particular breve que concierne a la periodización del proceso creativo de las imágenes de maternidad en huida.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009).

¹⁵ Cárdenas, *Warburg heredero*, 41

cristalizar y comunicar sentimientos y afectos que giran en torno al tema de la maternidad en una determinada época, para con ello interactuar y dialogar con el espectador. De esta manera será posible ampliar el horizonte de la significación de una obra compleja de David Alfaro Siqueiros y a la vez nos permitirá reflexionar sobre la construcción visual y cultural que se tejió en torno al tema de la maternidad en el México del siglo XX.

En consecuencia, el presente ensayo se articula de la siguiente manera: la primera parte se dedica a analizar la primera imagen de la maternidad en huida (*Huyendo del terror*), al ponderar sus características como una fórmula afectiva, posteriormente me adentro en el contexto de su significación de forma histórica e ideológica.

La maternidad fue un tema recurrente en la obra de Siqueiros, pues produjo obras de maternidad que anteceden a la fórmula afectiva de la maternidad en huida. En ese sentido se da un fenómeno interesante en las imágenes de maternidad de Siqueiros, se aprecia como se desplaza la gestualidad de imágenes dotadas pasividad y serenidad hacia imágenes cargadas de movimiento y provistas con un intenso dinamismo. Por ello en la segunda parte del presente ensayo elaboré una propuesta de genealogía de obras sobre la maternidad de Siqueiros que nos permita analizar de forma breve sus características y mutaciones a través del tiempo hasta llegar al planteamiento visual de la fórmula afectiva de la maternidad en huida.

Por último, la tercera parte del ensayo se dedica a explorar las relaciones antropológicas de la integración de dicha fórmula expresiva en el relato visual de *La marcha de la humanidad*. En ese sentido propongo posibles lecturas y significaciones respecto a las interacciones que estableció el planteamiento visual de la maternidad en huida en relación con la obra mural y también exploro el diálogo que entabla con algunas imágenes de su tiempo.

La maternidad que huye del terror.

Huyendo del terror es una obra producida durante el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros en la prisión de Lecumberri en la primera mitad de la década de 1960.¹⁶ En la parte

¹⁶ La obra *Huyendo del terror*, aparece registrada en un catálogo de la galería Misrachi de 1965. La relación de Siqueiros con esta galería de arte es relevante ya que el artista únicamente mantuvo una relación de exclusividad comercial con dos galerías, una era la de Inés Amor en la calle de Milán y la otra con la galería Misrachi. Según Adriana Alfaro, Siqueiros comenzó esta relación a principios de la década de 1940 cuando el

inferior derecha, la obra está signada con la fecha “12-60” (diciembre de 1960).¹⁷ La pintura muestra a una mujer en acción de huida acompañada de su hijo en brazos, en un paisaje hostil de fondo.

En el primer plano de la obra, la atención se dirige a mujer de tez morena que muestra un rostro con una expresión apesadumbrada, los ojos están resueltos con manchas negras y profundas que se dirigen directamente al espectador, posee una nariz ancha y parece que está haciendo un gesto en el que aprieta los labios. Corre descalza, está ataviada con un vestido de color amarillo con el que cubre su cuerpo y lleva un rebozo blanco con el que protege un bulto que seguramente es su hijo.

Un aspecto que llama poderosamente la atención es el gesto de acción, la huida que realiza la figura femenina mediante la postura que acentúa la contorsión de su cuerpo, la pierna derecha se encuentra semiflexionada hacia delante de la composición. Éste es un detalle que intensifica el gesto dinámico de la mujer de forma contundente, ya que da la sensación de que su cuerpo está impulsándose hacia adelante. A medida que la mujer se aleja del fondo parece aproximarse a un suelo rocoso que contrasta con la desnudez de sus pies. Hacia el fondo de la composición se puede ver el lugar del que huye la mujer: parece una especie de cárcel, unas mazmorras, ya que se observa un edificio resuelto en tonos grises donde se distinguen dos puertas de lo que parecen ser unos pequeños cuartos con abundantes enrejados en distintas partes del fondo de la composición.

Considero que la característica principal de esta obra es el dinamismo de su gestualidad, el cual se centra en el gesto vigoroso que realiza el cuerpo femenino. La figura de la mujer en su huida se presenta como en un close-up, ya que no existen otros elementos que nos distraigan de la figura principal.¹⁸ Las pinceladas en forma de líneas anchas y cortas le

artista le pidió permiso a Don Alberto Misrachi para vender algunos de sus dibujos en su librería ya que era muy frecuentada por turistas. Posteriormente la librería pasaría a establecerse propiamente como una galería de arte, lo que consolidó la relación comercial de Siqueiros con la galería Misrachi. Luis Geller, *Alberto Misrachi Una vida dedicada a promover el arte de México*. (México: Editorial Sylvia Misrachi, 1998), 28-29.

¹⁷ Lo que indica que podría tratarse de una de las primeras obras que el artista produjo en prisión desde que le fue permitido desempeñar esta actividad por parte de las autoridades del penal hacia los meses finales de 1960. Philip Stein, *Siqueiros his life his works*. (New York: International Publishers, 1994), 288.

¹⁸ La mirada de la mujer, la firmeza con la que sujeta a su bebé y la pierna flexionada hacia adelante que da la ilusión de que la figura se desplaza de forma dinámica, conforman el dispositivo dramático de la imagen

otorgan una sensación de barrido al movimiento en la imagen y de igual manera enfatizan una sensación vertiginosa que contrasta con la sencillez del color y la composición.



Siqueiros, *Huyendo del terror*, 1960. Imagen tomada del Catálogo de la Galería Misrachi 1965, Colección Particular.

Otro aspecto particular de la obra es la forma en que la mujer carga, abraza y protege a su hijo: ya que lo envuelve completamente con un rebozo, la cual es una acción característica de las mujeres indígenas del centro de México. El infante que carga la madre aparece

completamente cubierto,¹⁹ la cabeza está sugerida apenas por una semiesfera que sobresale de los brazos, mientras éstos se encuentran totalmente envueltos por un manto o rebozo de color blanco. Ambas figuras parecen fundirse en un abrazo amparador.

Citlalli Curiel Diaz²⁰ realizó una interesante observación respecto al rebozo como elemento indispensable para la representación de indígenas en la obra de Siqueiros en la década de 1930:

Esta prenda ha tomado presencia, tanto en las mujeres como en los niños, y sobre todo en la unión de ambos. Ya sea cubriendo las cabezas de las damas, envolviendo a niños, o madres cargando a sus bebés gracias al rebozo, esta prenda propicia la unión entre lo femenino y los infantes a través del concepto de maternidad indígena.²¹

La reflexión de Citlalli Curiel nos permite identificar a la figura femenina en acción de huida como una maternidad indígena, una imagen que fue ampliamente trabajada por distintos artistas y utilizada profusamente por el gobierno mexicano de la primera mitad del siglo XX, para legitimar de forma visual sus discursos modernizadores e integradores de una identidad nacional. Sin embargo, al contrario de otras imágenes con el tema de la maternidad indígena que transmiten una sensación apacible, reconfortante y de ternura, esta imagen es discordante, ya que despierta sensaciones de zozobra, intranquilidad e inquietud.

Por otro lado, al observar y analizar los rasgos fisionómicos y la vestimenta de la figura femenina de *Huyendo del terror*, considero que sus características físicas, pueden remitirnos a algunas de las fotografías que fueron tomadas durante la Revolución Mexicana.

El encarcelamiento interrumpió las labores de Siqueiros para concluir el mural *Del Porfirismo a la Revolución*, sin embargo, en Lecumberri pintó un número considerable de bocetos, cuyo tema era el movimiento revolucionario y que seguramente realizó con la intención de avanzar en el proyecto del mural. Según lo narró en sus memorias, el 9 de agosto

¹⁹ A diferencia de obras anteriores de Siqueiros como es el caso de *Madre Campesina* (1934), donde el rostro del infante es plenamente visible.

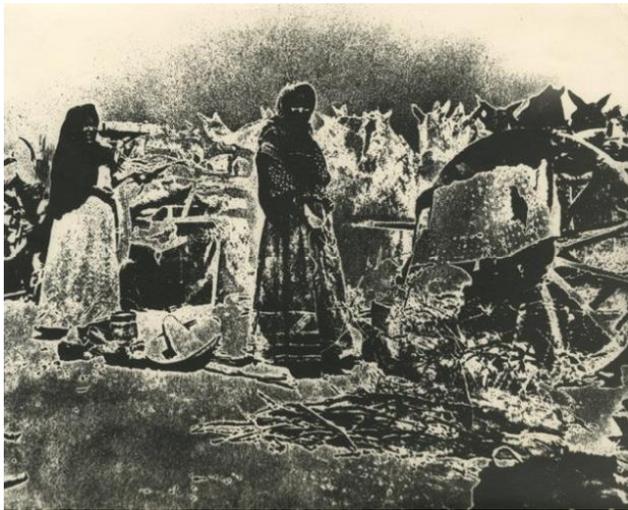
²⁰ Jade Citlalli Curiel Diaz, *David Alfaro Siqueiros: Elementos y nociones que integran la representación del indígena en su pintura de caballete de 1939*. Tesis de maestría, (México: UNAM, 2014).

²¹ Curiel, *Elementos y nociones*, 55.

de 1960, Siqueiros fue aprehendido por última vez en su vida, cuando regresaba de una jornada laboral en el mural, en el Castillo de Chapultepec.²²

Para la elaboración del mural de Chapultepec: *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), Siqueiros constituyó un amplio archivo fotográfico que le sirvió como fuente documental para su obra, entre esas imágenes se incluían algunas tomadas durante la Revolución, provenientes de archivos como el de Agustín Casasola.

Soldaderas frente a un corral con caballos (1914), es una fotografía cuya autoría se le atribuye a Casasola. La imagen, como su título lo indica, presenta a un par de soldaderas frente a un corral. Destacan dos figuras femeninas en primer plano, la soldadera al centro de la fotografía viste un vestido o falda y un rebozo que cubre sus hombros y cabeza. Su vestimenta es similar a la que porta la figura femenina que aparece en la obra *Huyendo del terror*, donde es probable que en dicha pintura exista una referencia ambivalente tanto a las maternidades indígenas y campesinas de los años 60, como a las mujeres que se incorporaron a las filas revolucionarias, las cuales en su mayoría pertenecían a este tejido social.



Casasola, *Soldaderas frente a un corral con caballos*, 1914, Ciudad de México, Impresión de plata sobre gelatina (entonada y manipulada), Fototeca Nacional, INAH.

Huyendo del terror, es un planteamiento visual complejo que atrae y evoca distintas sensaciones en el espectador. En primera instancia es una imagen disruptiva ya que arranca a la maternidad de los espacios cotidianos donde generalmente es representada y la sitúa huyendo de una cárcel. En segunda instancia transgrede la pasividad con que se retrata a la maternidad y le otorga a la madre un dinamismo desconcertante. En tercera instancia remite

²² David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, (México: Grijalvo, 1972), 503.

de forma ambivalente tanto a la iconografía de la Revolución Mexicana como a las problemáticas sociales de su época, al retratar y representar a las mujeres pobres e indígenas que fueron ignoradas por el proyecto revolucionario y que en 1960 se encontraban sumidas en la marginación y la pobreza. En cuarta instancia es importante señalar que posee ciertas reminiscencias a las imágenes religiosas de las madonnas y las maternidades en huida, muy comunes en las representaciones del episodio religioso de “La masacre de los inocentes” (una temática frecuente en el Renacimiento). Por último, *Huyendo del terror*, genera un fuerte sentimiento de desasosiego en el espectador, ya que la gestualidad corpórea de la madre y su dinamismo se vuelven factores significantes que la relacionan con obras de otros periodos artísticos que también exploraron una dimensión estética, que se compone de temas como el patetismo, la masacre, las víctimas de la guerra y la tragedia.²³

Considero que la manera en que la fórmula afectiva de la maternidad en huida manifestada por primera vez en la obra *Huyendo del terror* plantea un significado visual inteligible que genera un impacto singular en el espectador es una situación que vale la pena desentrañar, por lo que en el siguiente capítulo me aproximaré a las situaciones que se encuentran detrás del planteamiento visual de esta imagen.

Siqueiros y su relación con la cultura visual de la maternidad en México

La maternidad y la maternidad en huida son elementos visuales centrales en el mural: *La marcha de la humanidad en la tierra y el cosmos*. En su análisis iconográfico del mural, María de las Mercedes Sierra Kehoe, detectó por lo menos en seis ocasiones la presencia de imágenes de maternidad y de maternidad en huida en distintas secciones del mural.²⁴ Por otra parte Leonard Folgarait consideró que la primera aparición sustancial de un boceto dedicado al *Polyforum* se trató de la obra titulada “Mujeres con niños,”²⁵ una pintura que retrata a un grupo de mujeres acompañadas de niños que caminan en un paisaje hostil.²⁶ Aunque ambos

²³ Al analizar la imagen de la maternidad en huida de Siqueiros encontré que se relacionaba visualmente con imágenes del Renacimiento con el tema de la masacre de los inocentes en donde distintos artistas retratan a madres en movimiento patético de huida en medio de una gran masacre.

²⁴ María de las Mercedes Sierra Kehoe, *David Alfaro Siqueiros. Polyforum Cultural Siqueiros: Entre el éxtasis y la reinterpretación*. Tesis de Doctorado (México, UNAM, 2016).

²⁵ Obra que posteriormente será conocida como el *Boceto para la marcha de la humanidad* (1965), en: Leonard Folgarait, *So far from Heaven David Alfaro Siqueiros' The March of Humanity and Mexican Revolutionary Politics* (New York: Cambridge University Press, 2009), 45.

²⁶ Esther Acevedo, *Siqueiros Paisajista* (México: INBA, 2010).

autores mencionan la importancia de la presencia del tema de la maternidad (en huida), en la última obra mural de Siqueiros, ninguno de los dos autores profundizó en ello.

Para aproximarnos tanto al significado intrínseco de la iconografía de la maternidad en huida como la insistencia de su aparición e incorporación en los bocetos y en la obra mural *La marcha de la humanidad en la tierra y el cosmos*, se debe tomar en cuenta el papel de este planteamiento visual en relación con la cultura visual de su tiempo.

En las artes plásticas podemos apreciar cómo el discurso relacionado con el tema de la maternidad se configuró en torno a la creación de dispositivos visuales que pretendieron evocar la naturaleza femenina en torno a dos grandes afectos: el instinto materno y el amor maternal.

La maternidad como concepto, analizado desde la perspectiva de género impulsada por distintas autoras ha permitido que pueda ser cuestionado desde una perspectiva crítica. Se ha puesto en duda sobre todo la idea de naturaleza femenina ligada a la maternidad como una situación con un significado unívoco. En ese sentido Cristina Palomar Vereá en su ensayo *Maternidad: Historia y Cultura*,²⁷ señala que la maternidad es un fenómeno marcado por la historia, el género y la cultura y por lo tanto no puede verse como un hecho natural, atemporal y universal, sino como parte de una cultura en evolución continua.²⁸ Cristina Palomar Vereá sostiene que la maternidad puede definirse como un: “fenómeno compuesto por discursos y prácticas sociales que conforman un imaginario complejo y poderoso que es a la vez fuente y efecto del género.”²⁹

La reflexión de Cristina Palomar Vereá esclarece que la maternidad es una construcción discursiva que se transforma continuamente como parte del devenir histórico cultural. Las mutaciones de este concepto en constante transformación también pueden ser atraídas al plano de la cultura visual debido a que se constituyen como una temática que inspira la producción de imágenes y discursos que repercuten en el marco de la cultura general.

²⁷ Cristina Palomar Vereá, “Maternidad: Historia y cultura”, *La ventana*, no. 22, 2005.

²⁸ Cristina, *Maternidad*, 45.

²⁹ Cristina, *Maternidad*, 36.

La historiadora del arte, Dina Comisarenco Mirkin dedicó su tesis de doctorado a la representación de la maternidad en la pintura mexicana del siglo XX.³⁰ En el primer capítulo de su texto titulado: “Las construcciones históricas de la maternidad,” exploró la forma en que el concepto de maternidad se construyó y se desarrolló históricamente en la sociedad mexicana y como éste repercutió tanto en la cultura como en los roles de género.

Comisarenco analizó el concepto de maternidad de forma histórica al sondear su presencia en las distintas etapas cronológicas y sus respectivas esferas culturales en México. Gracias a ello pudo detectar que el papel de la mujer tanto en la cultura como en su rol de género siempre ha estado ligado fundamentalmente a la maternidad. Comisarenco señaló que, desde los tiempos coloniales, las mujeres estuvieron limitadas y excluidas de las actividades políticas y culturales, al ser relegadas a las labores domésticas y de maternidad.³¹

Por su parte Angelica Velázquez Guadarrama en su texto *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México: Ángeles del hogar y musas callejeras*, apunta la importancia del siglo XIX como una temporalidad clave para el fundamento del concepto moderno de la maternidad en México, ya que las ideas provenientes de los filósofos franceses permearon el pensamiento intelectual de la naciente elite burguesa mexicana. Las ideas roussonianas señalaban la importante responsabilidad que tenían las mujeres frente a la sociedad y les atribuían el importante papel de criar, cuidar y educar a los niños para convertirlos en buenos ciudadanos.³²

Velázquez Guadarrama también señala la importancia del establecimiento de un fuerte aparato ideológico compuesto por la prensa, la literatura, los discursos religiosos, jurídicos y otros medios en el siglo XIX, que contribuyeron en la creación y difusión de un discurso que vinculó fuertemente el valor de la mujer con el concepto de la maternidad, recalcando que su lugar “natural” se situaba como madres y esposas en el hogar.³³

³⁰ Dina Comisarenco Mirkin, *The representation of motherhood in twentieth century mexican painting* (New Jersey: University of New Jersey, 1997).

³¹ Comisarenco, *The representation*, 18.

³² Angelica Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México, Ángeles del hogar y musas callejeras*, (México: UNAM, 2018),159.

³³ Angelica, *Representaciones femeninas*, 160.

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el establecimiento de la sociedad mexicana de la posrevolución, las mujeres fueron poco a poco ganando terreno en el ámbito de alcanzar una libertad y emancipación social. Sin embargo, Comisarenco señaló que a pesar de ello, en la sociedad mexicana moderna y contemporánea, las mujeres son sometidas por un férreo machismo enmascarado de forma sutil, como un culto fanático a la maternidad abnegada.³⁴ A medida que las mujeres comenzaron a cosechar más y más libertades políticas, sociales y laborales, se fueron cuestionando cada vez más la vigencia de su valor social y su rol de género vinculado a la maternidad como una situación unívoca en cuanto a su carácter ligado a su esencia natural.³⁵

Tanto Comisarenco como Angelica Velázquez Guadarrama coinciden en que la maternidad se ha concebido como una construcción ideológica con repercusiones en el arte, que distintos gobiernos y distintas esferas de poder han explotado para ejercer e implementar sus intereses y objetivos políticos, económicos y sociales.³⁶ Cabe destacar que los principales vehículos de comunicación y divulgación de esta construcción ideológica han sido los medios artísticos y culturales que han servido para fomentar la conciencia colectiva de las generaciones mexicanas.

En ese sentido, la maternidad fue una temática que se utilizó de forma recurrente para consolidar una cultura visual en torno al proyecto de nación surgido de la Revolución

³⁴ Comisarenco, *The representation*, 3-8.

³⁵ En ese sentido es interesante considerar el nivel de análisis y crítica que algunas de las teorías feministas más recientes han alcanzado, las cuales cuestionan, critican y deconstruyen el discurso ligado a la supuesta naturaleza femenina vinculada con la maternidad, tal como la crítica articulada por Silvia Federici en su ensayo “La reproducción de la fuerza de trabajo en la economía global y la inacabada revolución femenina”, la autora desde el discurso marxista y su aparato conceptual hace una crítica a la postura original de Marx en *El Capital* respecto a su omisión de la importancia que tiene el trabajo doméstico en su análisis del funcionamiento del sistema capitalista. La autora desarrolla y manifiesta señalamientos contundentes sobre la forma en que la ideología capitalista plantea y maneja a su conveniencia ciertos discursos respecto a la reproducción femenina y su papel en la (re)producción de la fuerza de trabajo. En ese sentido la autora menciona: “[...] para evidenciar el hecho de que en la sociedad capitalista el trabajo reproductivo no coincide con la libre reproducción de nosotros y nosotras mismas, o de otros, de acuerdo a nuestros deseos y los de aquellos. En la medida en que directa o indirectamente el trabajo reproductivo es intercambiado por un salario, esta sujeto, bajo cualquier punto de vista, a las condiciones que le son impuestas por la organización capitalista del trabajo y las relaciones de producción. En otras palabras, el trabajo doméstico no es una actividad libre: es la ‘producción y reproducción de los medios de producción más indispensables al capitalista: el trabajador’. Por ello, esta sujeto a todas las constricciones que se desprenden de que su producto debe satisfacer los requerimientos del mercado.” Silvia Federici, *La inacabada revolución feminista Mujeres, reproducción social y lucha por lo común*, (Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014), 32.

³⁶ Comisarenco, *The representation*, 23.

mexicana. El programa y las acciones culturales del gobierno posrevolucionario fueron gestionadas en torno al establecimiento de un aparato cultural acompañado de la creación de un imaginario visual que tuviera como eje rector, el concepto de “pueblo mexicano” conformado por el conjunto de clases indígenas, obreras, campesinas y urbanas que hicieron posible la lucha armada.³⁷

Es posible comprender como la maternidad se utilizó cómo un recurso retórico para la elaboración de alegorías que pretendían dotar de mayor claridad visual al discurso del régimen posrevolucionario. Se elaboraron ciertos arquetipos en torno al tema de la madre que fueron representados profusamente en el ámbito visual, entre estos, encontramos representaciones de la maternidad indígena, la madre tierra, la diosa madre, la madre patria, etc. En particular, el tema de la Madonna fue una figura recurrente en las artes plásticas y la cultura visual del México de la posrevolución, la cual se vinculó estrechamente con la tradición del culto mariano.

Comisarenco señaló que esto se debió a que los artistas mexicanos del periodo posrevolucionario buscaron crear un lenguaje artístico que estuviese encaminado al establecimiento de un arte público dirigido principalmente a las clases populares. Para ello se valieron de la reinterpretación de ciertas figuras y arquetipos, tales como la representación de la Virgen María, figura en la que se concentran aspectos tradicionales, maternos y étnicos de la personalidad santa de forma visual.³⁸

De esta manera, la temática se exploró intensamente desde los años veinte, hasta los años sesenta del siglo XX, con una enorme variedad de libertad creativa, encaminada hacia la creación de un lenguaje visual que estuviera dirigido a la consolidación de una identidad visual y cultural del pueblo mexicano de la posrevolución. Comisarenco señaló que las obras

³⁷Martin Luis Guzmán. En: *La Revolución mexicana en el cine, un acercamiento a partir de la mirada italoamericana* (México: El Colegio de México, 2013), 60.

³⁸ “En las imágenes de la Escuela mexicana de pintura, la figura maternal retiene el arquetipo simbólico del amor universal y la bondad del prototipo cristiano, pero de acuerdo con los valores propios de los tiempos modernos su imagen incrementó su significado nacional como una expresión de la revolución del carácter de la amada madre patria y del cambio en la condición social de las mujeres mexicanas modernas.” En: Comisarenco, *The representation*, 175-176.

de maternidad surgidas en el siglo XX pueden ser agrupadas en múltiples tópicos o motivos, entre ellos el embarazo, el nacimiento, madre e hijo, la madre tierra y la virgen María.³⁹

Artistas como José Clemente Orozco exploraron dicha temática, con propuestas murales como su obra *Maternidad* (1923-1924),⁴⁰ una de las primeras representaciones artísticas del movimiento muralista mexicano que presentó una obra con el tema de la maternidad expuesta al público de masas. Por otro lado, obras escultóricas con el motivo de la maternidad también dialogaron estrechamente con las propuestas de los pintores en el ámbito de la cultura visual.



(derecha).- José Clemente Orozco, *Maternidad*, 1923-1924, Fresco, Antiguo Colegio de San Ildefonso.
(izquierda).- Luis Ortiz Monasterio, *Monumento a la Madre*, 1949, cantera sobre base de recinto.

Destacan obras de artistas como Luis Ortiz Monasterio y Oliverio Martínez de Hoyos, quienes respectivamente crearon esculturas con esta temática para decorar importantes inmuebles y monumentos que consolidaron esta temática en el gusto de la sociedad posrevolucionaria, tales como el *Monumento a la Madre* (1949).⁴¹

³⁹ Comisarenco, *The representation*, 48-49.

⁴⁰ *Maternidad*, es un fresco realizado por José Clemente Orozco entre los años de 1923 y 1924. Según la información proporcionada por la ficha de la página web del Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, esta imagen formaba parte del proyecto de un primer conjunto titulado *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*, mismo que fue destruido por el propio artista. Renato González Mello, *La máquina de pintar, Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*. (México: UNAM, 1998).

⁴¹ El *Monumento a la Madre*, fue inaugurado el 10 de mayo de 1949 por el presidente Miguel Alemán Valdés. Su construcción comenzó el 10 de mayo de 1944, cuando el presidente Manuel Ávila Camacho puso la primera piedra. Iniciativa del entonces secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal y el periodista Rafael Alducín, fundador del diario Excelsior para rendir un homenaje de amor y ternura. La obra arquitectónica de José Villagrán García y el conjunto escultórico de Luis Ortiz Monasterio. Consultado en "Un paseo por la

A lo largo de la primera mitad del siglo XX, los artistas en México desarrollaron propuestas artísticas que se valieron de la incorporación de elementos de las imágenes e iconografías tradicionales como base para crear sus propias representaciones de maternidad para resaltar el carácter étnico y autóctono de las clases populares que habían surgido con el establecimiento de la sociedad posrevolucionaria. Comisarenco señaló que en esta transformación iconográfica los artistas poco a poco incorporaron imágenes de madres reales que sustituyeron la pasividad tradicional asociada con la imagen de la mujer y gracias a ello transformaron a la madre en una especie de símbolo que representó a la gente oprimida de México, en rebelión contra la injusticia.”⁴²

Por su parte, Siqueiros fue uno de los artistas que crearon algunas de las obras más sobresalientes con la temática de la maternidad en el siglo XX en México. Comisarenco señaló que las obras de maternidad de Siqueiros son expresiones paradigmáticas de dicha temática, ya que el artista no la aborda desde una perspectiva folclórica o sentimental, sino que presenta imágenes dramáticas y poderosas que evidencian la condición social de indigencia de las madres indígenas, quienes después de la implementación del programa político social surgido posterior a la conclusión del movimiento revolucionario seguían siendo una clase miserable y empobrecida.⁴³

Otro factor que influyó en las creaciones artísticas de Siqueiros sobre el tema de la maternidad fueron sus experiencias personales como la muerte de su madre a temprana edad y sus ideas políticas radicales, en ese sentido, Comisarenco realizó acotaciones interesantes:

Las imágenes de madre e hijo de Siqueiros dicen que la maternidad, en el México moderno, no es una bendición divina, sino una responsabilidad dolorosa que le agrega un tremendo pesar a la ya de por sí dificultosa vida de las clases pobres. Siqueiros sabía que las madres mueren y sus anhelos protectores no previenen que sus hijos padezcan abandono y sufrimiento. Al mismo tiempo las alusiones sutiles a la naturaleza sagrada de la maternidad en las imágenes de Siqueiros, a través de ‘rebozos’ que remiten a los halos y

historia *El monumento a la madre* SEDUVI, consultado el 23 de septiembre de 2021. http://seduvi.proyectosurbanos.cdmx.gob.mx/proyectos_estrategicos/monumento_a_la_madre.html

⁴² Comisarenco, *The representation*, 175-176.

⁴³ Comisarenco, *The representation*, 186.

gestos que recuerdan a los símbolos cristianos, agregan un argumento convincente a favor de los reclamos por justicia social a quienes estas imágenes están dirigidas.⁴⁴

Siqueiros incorporó en sus obras de maternidad sujetos y motivos del México contemporáneo, a través de un lenguaje plástico moderno que abrevó y se nutrió de distintos aspectos tradicionales y culturales, por un lado, buscó incorporar a su obra, las potentes formas expresivas de la escultura y arte precolombino. Por otro lado, al igual que otros pintores y artistas de la Escuela mexicana de pintura, aludió a las formas tradicionales que le ofreció la iconografía cristiana, gracias a ello el artista produjo imágenes poderosas y dramáticas de carácter alegórico sobre el pueblo mexicano en su lucha por alcanzar la equidad y justicia social.⁴⁵

Me parece necesario entonces, establecer y analizar de forma breve, una genealogía de obras de maternidad de Siqueiros para comprender de qué manera se desarrolló su iconografía y por qué las imágenes con el tema de la maternidad en huida de los años sesenta, retomaron las propuestas iconográficas potentes y dramáticas manifestadas en sus obras tempranas.

Genealogía de la maternidad en Siqueiros 1930-1952

En la figura de la maternidad en huida, encontramos valores conceptuales e iconográficos del tema convencional o armónico de la maternidad que se trastocan al presentar a la madre retratada en una situación hostil. Las imágenes con este tipo de iconografía despiertan afectos patéticos, sentimentales y emotivos en el espectador, pero al mismo tiempo muestran a la figura de la mujer cargada de valor, determinación y fortaleza en el acto de salvar a su prole.

Este tipo de reconfiguraciones de un lenguaje plástico y expresivo relacionado a la figura de la maternidad no son extraños en Siqueiros. Al igual que Comisarenco, el historiador del arte Olivier Debrouse en el libro “Retrato de una década,”⁴⁶ señaló que las obras de maternidad

⁴⁴ Comisarenco, *The representation*, 187. La traducción es de mi autoría.

⁴⁵ Comisarenco, *The representation*, 184.

⁴⁶ Oliver Debrouse. *Retrato de una Década 1930-1940* (México: INBA, 1996), 124.

de Siqueiros producidas en los años treinta, recogen la iconografía mariana y la reinterpretan para insertarla en los conflictos del mundo moderno y dotarlas de una nueva espiritualidad.⁴⁷

Cabe destacar que según Debroise, Siqueiros estaba bastante familiarizado con la iconografía mariana debido a su formación en el colegio Franco-inglés dirigido por padres maristas.⁴⁸ Debroise señala que en las obras de maternidad que Siqueiros produjo en los años treinta, es notable que el artista realizó experimentos y alteraciones de la iconografía mariana para adecuarla a sus propuestas de una pintura realista de contenido social.⁴⁹

Sobre las figuras de maternidad de Siqueiros, Debroise señala que forman parte de la construcción de un:

lenguaje plástico en donde se fusionan conceptos, imágenes tradicionales y se mezclan géneros que se encuentran al filo de la navaja entre la ortodoxia del discurso y la iconografía, el manifiesto panfletario y son imágenes con características de ambigüedad y susceptibles de numerosas lecturas.⁵⁰

Al hacer una revisión cronológica de las obras de maternidad de Siqueiros mediante una genealogía podemos apreciar como el artista exploró y reinterpretó esta temática. *Mujer Sentada*, fue una pintura al óleo ejecutada durante su estancia en Taxco a principios de los años treinta. Olivier Debroise, señala que Siqueiros mencionó que esta fue su primera obra con el tema de la “madre campesina.” Esta fue una obra descriptiva que hizo por encargo de una humilde señora de edad avanzada que lo conmovió y que realizó su retrato como el gesto de un mero artesano al nivel de la clase obrera.⁵¹ Es posible entender a *Mujer Sentada* como el antecedente de *Madre Campesina* supuestamente ejecutada en 1924. Sin embargo, Olivier Debroise en su trabajo de investigación concluyó que la obra fue ejecutada en 1931.

Madre campesina (1931), cuyo título se amplió en las exposiciones de los Ángeles y Buenos Aires a *La deportada*, es una obra con un significado ambivalente. Por un lado, se presenta como un icono del México rural, una representación alegórica de una maternidad indígena.

⁴⁷ Debroise, *Retrato*, 121.

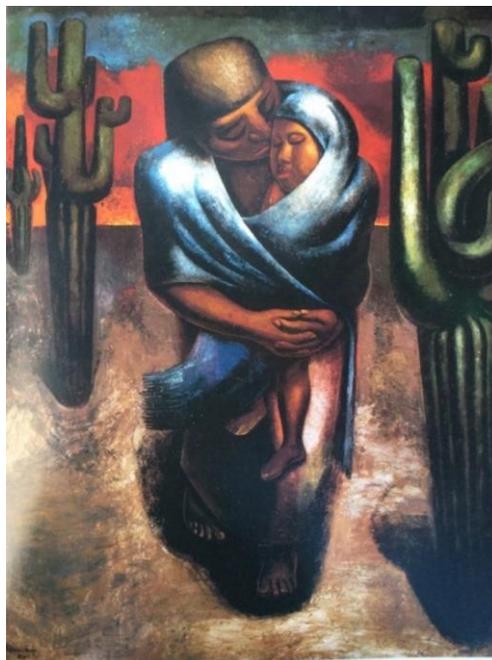
⁴⁸ La primera obra de maternidad de la que se tiene registro de Siqueiros es una copia de *La Virgen de la Silla*, de Rafael.

⁴⁹ Debroise, *Retrato*, 121.

⁵⁰ Debroise, *Retrato*, 121.

⁵¹ Debroise, *Retrato*, 124.

Por otro lado, hace referencia a las deportaciones de mexicanos producto de la fuerte crisis económica en la frontera sur de los Estados Unidos.⁵² Es posible percibir el gesto amoroso con el que la madre tranquiliza al infante, que se contrasta con el aislamiento o la aridez del paisaje poblado de cactus y un cielo abierto, elaborados en su mayoría con colores primarios. La posición de la pierna izquierda un poco más adelantada y el ligero escorzo de la figura indican una sutil sensación de movimiento hacia el espectador.



(izquierda): Siqueiros. *Mujer Sentada*. Óleo sobre yute, 76x 43. Col. Rodney y Gussie Medeiros. (derecha).- Siqueiros. *Madre Campesina*. 1931 Óleo sobre yute. 222x174 cm. Colección Museo Arte Moderno.

Madre Proletaria (1932), es otra de las obras producidas en Taxco, esta se sitúa en un paisaje urbano representado por los muros grises que le sirven de fondo. La figura central es una madre vestida con un rebozo verde y un vestido rojo de facciones indígenas y un aspecto de miseria. Su rostro carente de expresión en los ojos recuerda a las esculturas prehispánicas mientras emite un gesto de desesperanza. Sus hijos vestidos con ropajes grisáceos cuelgan de ella y la abrazan firmemente. Parece que la mujer se lamenta por el cuerpo desnudo del niño en el piso, postrado sobre un trozo de tela roja, que, debido al gesto de la contorsión de su cuerpo da la sensación de que ha fallecido.

⁵² Debroise, *Retrato*, 121.

Olivier Debroise señaló que, tras la experiencia artística de los primeros murales y la posterior ruptura y cisma de los artistas del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, (SOTPE) y la inminente persecución y encarcelamiento a miembros del Partido Comunista Mexicano por parte del gobierno, Siqueiros padeció de un profundo sentimiento de pesimismo o espíritu de derrota que se vio acrecentado durante su estancia en la cárcel. En consecuencia, la imagen de la revolución que presentó en sus obras de este periodo no es triunfal ni heroica, al contrario, se trata de representaciones de represión, brutalidad y resignación.⁵³

Las obras con la temática de la maternidad de la primera mitad de la década de 1930 se ven influidas por este ánimo artístico de pesimismo y escepticismo. Estas obras se caracterizan por la búsqueda de un lenguaje pictórico y personal que según Debroise, buscaban deslindarse de la estética oficial del callismo.⁵⁴

La genealogía continúa con la obra *Niña madre* de 1936, una pintura realizada aprovechando los experimentos con piroxilina, un material sintético. La obra de carácter propagandístico antibélico está basada en una tarjeta postal de Hugo Brehme de la que retoma el motivo. La pintura se relaciona con *Madre Campesina* tanto por la iconografía como por el movimiento donde se ve a la niña madre desplazándose entre la escena de fondo que representa de forma abstracta un paisaje apocalíptico de caos y destrucción provocados por la guerra inminente.

Los niños están vestidos con ropajes blancos luminosos que contrastan con los tonos negros, rojos y amarillos del paisaje. Los gestos de los niños son potentes e impactan al espectador ya que su mirada está dirigida hacia un punto indeterminado.

Esta obra es un antecedente importante de la combinación del tema de la maternidad con el tema apocalíptico que representa la preocupación de Siqueiros por la terrible desolación que puede generar un conflicto bélico de gran escala, tema que se retomará en sus planteamientos visuales sobre la maternidad en huida durante la década de 1960.

⁵³ Debroise, *Retrato*, 33.

⁵⁴ Debroise, *Retrato*, 40.



(izquierda) Siqueiros, *Madre Proletaria*, 1931, Oleo sobre yute, 192 x 131 cm. Col. MUAM. (derecha) Siqueiros, *Niña Madre*, 1935, piroxilina y duco sobre madera, 76.5 x 61 cm. Col. Santa Barbara Museum of art.

Pedregal con figuras, de 1947, forma parte de una serie de obras y dibujos que Siqueiros realizó sobre el paisaje del pedregal de San Ángel durante la segunda mitad de la década de 1940.⁵⁵ En la obra predominan los volúmenes pétreos de una solidez casi palpable gracias a los gruesos empastes y combinaciones de colores grisáceos y negros que conforman la ilusión de una masa rocosa en la pintura. El cielo azul cargado de nubes blancas en la parte superior, fue resuelto con pinceladas en forma de líneas gruesas aplicadas de forma rápida y contundente que contrastan con la solidez de la parte inferior del cuadro. Sobre la superficie pétrea caminan tres figuras femeninas ataviadas con vestidos de color terroso y rebozos azules, la primera parece llevar un niño en sus brazos. Aunque el motivo principal de *Pedregal con figuras* es el paisaje, las figuras femeninas de esta obra poseen un dinamismo interesante que se vincula estrechamente con las variaciones de las obras de maternidad en huida que Siqueiros desarrolló en Lecumberri, donde el paisaje pétreo también es importante

⁵⁵ Se identifican por lo menos 4 obras en el catálogo de la exposición "Siqueiros paisajista" En Esther Acevedo, *Siqueiros Paisajista* (México: INBA, 2010). 148-149

y se resuelve con otros recursos plásticos como una pincelada disuelta y rápida que contrasta con los empastes utilizados en esta obra para representar el paisaje rocoso.

La segunda mitad de la década de 1940 y toda la década de 1950, posiblemente fue el periodo más prolífico de Siqueiros como artista, ya que gracias a su cercanía personal con el gobierno recibió numerosos encargos para realizar murales en edificios de importantes instituciones públicas como el Instituto de Bellas Artes, el Instituto Mexicano del Seguro Social, el Instituto Politécnico Nacional, el campus de Ciudad Universitaria de la UNAM, etc.

A pesar de ser un férreo comunista, Siqueiros se distanció de la estética soviética de la posguerra, como lo manifestó en *No hay más ruta que la nuestra*.⁵⁶ Aunque esta obra ha sido calificada por la historiografía más como panfletaria, expresa de manera ambivalente el posicionamiento artístico del muralismo mexicano desde la perspectiva de Siqueiros, como un movimiento artístico establecido desde Latinoamérica, bajo términos artísticos y estéticos que lo deslindan del realismo socialista para proponer un nuevo realismo humanista.

[...] el único camino físico y estético, en consecuencia, que conduce funcionalmente, en acto de equivalencia social, hacia lo que hoy podemos llamar un nuevo realismo, el nuevo realismo nuevo-humanista del presente y del futuro inmediato y, como posterior desiderátum, hacia un nuevo y más grande clasicismo.

Un movimiento, nuestro movimiento de México en favor de un arte público, que dio vida por primera vez en varios siglos a un nuevo tipo de artista civil, a un nuevo artista ciudadano, a un nuevo artista combatiente de todas las causas del pueblo de su país y del mundo [...] ⁵⁷

La iconografía que Siqueiros desarrolló entre 1940 a 1958, se transformó radicalmente para dar paso a una obra con un mensaje y un ánimo cargado de grandilocuencia y euforia por el porvenir. En este periodo artístico, Siqueiros exploró la implementación de un lenguaje visual que buscó una actualización y una reestructuración simbólica del repertorio visual representativo del Estado.⁵⁸

⁵⁶ David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra* (México, Talleres gráficos de la SEP, 1945).

⁵⁷ Siqueiros, *No hay más ruta*, 17.

⁵⁸ Natalia de la Rosa, *David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinematográfico y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*. Tesis de Doctorado (México, UNAM, 2016). 201

Entre las obras grandilocuentes del periodo encontramos el mural *Por una seguridad social completa para todos los mexicanos* de 1952, en el que un grupo de mujeres encabezadas por una madre con su hijo en brazos marchan hacia un mejor futuro como una alegoría de la prosperidad.⁵⁹ Esta es la figura de maternidad con el mayor ánimo de optimismo que encontré en toda la producción pictórica de Siqueiros. Esta imagen parece ser la antítesis del planteamiento visual de *La marcha de la humanidad*, donde las mujeres marchan sin rumbo, con la ausencia de una dirección definida. En el mural del IMSS, las mujeres no únicamente marchan decididas, sino que también son portadoras del mensaje, los bienes y las cosechas de la lucha social, una imagen que revierte la iconografía de Siqueiros donde generalmente se presenta a la madre como un ser vulnerable y sufriente, sin embargo, en este caso se le concede su puesto como agente principal del empoderamiento y la transformación social.



(izquierda): Siqueiros, *Pedregal con figuras*, 1947, 183 x 143 cm. Óleo sobre tela. Colección Museo Carrillo Gil. (derecha): Siqueiros, detalle del mural *Por una seguridad social completa para todos los mexicanos*, 1952, Hospital de La Raza.

Genealogía de la maternidad en Siqueiros, bocetos de maternidad en huida 1958-1965

Hacia finales de la década de 1950 es patente una ruptura y el cambio de ánimo en la iconografía de la maternidad de Siqueiros. En el mural *El arte escénico en la vida social de México*, (1958), a pesar de que el tema central es la historia del teatro hasta la cinematografía, son notables las imágenes que retratan los actos de represión en contra de los movimientos sociales. Entre las figuras representadas podemos encontrar a una madre con su hijo en brazos

⁵⁹ En esta figura se observa plenamente el dominio del dinamismo en las corporeidades femeninas por parte de Siqueiros, al contrario de las obras de los años 30's que lucen un poco estáticas, esta obra está cargada de dinamismo, las figuras parecen moverse hacia adelante, es probable que Siqueiros haya llegado a este dominio gracias a sus experimentaciones, contactos y colaboraciones con otros artistas como Josep Renau.

en primer plano, que forma parte de la multitud en protesta.⁶⁰ Considero que esta madre que viste de blanco y abraza con firmeza a su hijo y el grupo de madres con sus hijos en brazos de aspecto patético que se suman a las marchas de protesta son un claro antecedente del mural *La marcha de la humanidad*.

Siqueiros fue encarcelado a mediados del año de 1960, tras una serie de incidentes políticos, desacuerdos y declaraciones en contra del gobierno en el extranjero. Ese evento se volvió un punto de inflexión tanto en el ánimo del artista, como en su técnica pictórica y en su exploración iconográfica, ya que, durante su estancia en prisión, por motivos económicos, Siqueiros se vio obligado a ejercitar la pintura de caballete como medio de subsistencia.⁶¹ El ánimo artístico de este periodo fue similar al de principios de la década de los treinta donde imperaron los sentimientos de derrota, resignación y una preocupación obsesiva por el futuro que se convirtió en violentas alucinaciones psicóticas sobre un futuro apocalíptico

La Huida, obra sin fecha, pero que pertenece al periodo de producción artística en la prisión de Lecumberri, es un buen ejemplo del ánimo pesimista y apocalíptico del artista. Se trata de una maternidad en huida con una marcada gestualidad patética tanto en el cuerpo femenino, como en el rostro de la madre para transmitir la sensación de inestabilidad y desconsuelo. Los ojos son puntos gruesos de color negro, un ligero escurrimiento hacia abajo da la

⁶⁰ “En 1958 después de cuatro años de tregua el sindicato de ferrocarrileros al mando de Valentín Campa, Demetrio Vallejo, junto con miembros del Partido Obrero Campesino, iniciaron paros en la Ciudad de México, Veracruz y Guadalajara. Posteriormente, telegrafistas, petroleros y secciones del SNTE, se unieron a las protestas y hubo varios enfrentamientos con la policía en las calles de la capital. Estos fueron los primeros síntomas de desconcierto social con las políticas y el rumbo que había tomado el gobierno priista hasta ese momento. La inquietud también se manifestó en el campo donde existían marcado contrastes entre la riqueza y la pobreza, donde se manifestaban las carencias de un modelo de crecimiento económico que había favorecido a la industria frente a la agricultura, a las ciudades frente al campo. Este fue el inicio de un periodo de descontento social que habría de extenderse hasta 1968 y cuyo punto de culminación habría de alcanzarse con el célebre movimiento estudiantil durante el zenit del llamado “milagro mexicano”. En: Soledad Loeza, “Modernización Autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968”, *Historia general de México ilustrada*. (México: Colegio de México, 2010) 362-374.

⁶¹ Leonard Folgarait señala que Siqueiros pintaba alrededor de 3 pinturas a la semana y cuyos precios oscilaban entre los 2,000 y 5,000 dólares, mismos que servían para cubrir los gastos legales, un extenso tratamiento dental y una aguda infección en el riñón. También Folgarait señala que desde 1947 Siqueiros estableció una sólida base de compradores para sus pinturas gracias a que realizaba retratos de gente prominente y de prestigio, estableciendo así un mercado para la venta de sus obras a coleccionistas privados, mismos que adquirieron bastantes de las obras producidas durante su estancia en Lecumberri, entre los que destacan, Manuel Suarez. En: Folgarait, *So far from Heaven*, 36-43.

sensación de que se trata de una lagrima, la expresión se complementa con una boca poco expresiva resuelta con una delgada línea horizontal.

La técnica de la pintura es bastante interesante ya que fue lograda con pinceladas rápidas y gruesas que mezclan los colores sobre la superficie pictórica, lo que dio lugar a combinaciones de colores que tienen un efecto de marmoleado, como en la falda, el brazo de la madre y el pecho del bebé. La obra es opaca y apagada, predominan los colores terrosos, rojos, amarillos y negros que se contrastan con la pequeña sección azul del paño que cubre la cabeza de la madre.

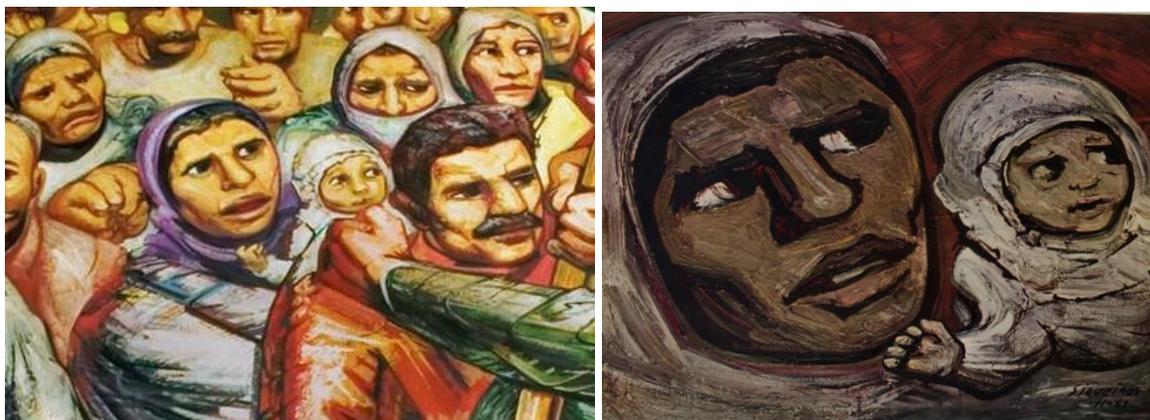


(izquierda): Siqueiros, fragmento del mural, *El Arte escénico en la vida social de México*, 1958, Edificio de la ANDA, (derecha): Siqueiros, *La huida*, sin fecha, colección particular.

Tanto por su iconografía como por su título, remite obligadamente a las obras de iconografía mariana con la temática de “La huida a Egipto”. A pesar de que esta obra no tiene fecha, considero que ésta es la segunda representación de maternidad en huida que Siqueiros hace en prisión, ya que la obra *Huyendo del terror*, posee una iconografía similar, sin embargo, la fecha de esta última se encuentra muy cercana al inicio de su producción artística en la cárcel (1960).

El boceto para el mural de Chapultepec, fechado para noviembre de 1961, parece un close-up a los rostros de las figuras de la maternidad en huida. Los rostros de la madre y el niño

están presentados en un tamaño monumental y enfatizan su gestualidad. El rostro de la madre cubierto con un paño blanco ocupa la mayor parte de la sección izquierda de la composición. El bebé cubierto con un ropaje de color blanco un poco más luminoso ocupa la sección derecha del cuadro. Ambas figuras presentan un gesto de sorpresa y dirigen su mirada hacia la derecha. La paleta de colores se basa en tonos terrosos, blancos, negros y especialmente destacan los tonos rojos para el fondo.⁶² Llama la atención la solidez de las figuras, parecen esculpidas en roca, especialmente los detalles del rostro y el brazo del bebe. El boceto efectivamente sirvió para la realización del mural, podemos hallarlo en la sección principal en *Del porfirismo a la revolución* (1956-1966). La madre constituye una de las figuras principales en la narrativa del mural, como imagen esencial del movimiento revolucionario. Vestida con un rebozo morado y con unas facciones más suavizadas, la figura se integra entre la multitud, pero revela a la maternidad como una de las figuras principales del movimiento social.



(izquierda) Siqueiros: Fragmento del mural *Del porfirismo a la revolución*. 1960-1966, Castillo de Chapultepec.
(derecha): Siqueiros, *Boceto para el mural de Chapultepec*, 1961, colección particular.

La maternidad fue un tópico central en la producción artística tardía de Siqueiros, en algunas ocasiones apareció representada con una miseria y patetismo terribles, y en otras, en un lugar de protagonismo y empoderamiento. Pero cabe cuestionarse por qué en su última obra mural Siqueiros la situó como una figura de un patetismo brutal.

⁶² El fondo rojo es un recurso que le otorga dramatismo y subjetividad a la obra ya que parecería que se encuentran en un incendio o un escenario bélico, situación que se deja a la interpretación del espectador.

La reinterpretación de la iconografía y la temática de la Madonna en la creación de alegorías para dotar de identidad a ciertas instituciones mediante obras y monumentos no fue solamente un recurso que empleó Siqueiros, diversos artistas del periodo buscaron explorar las posibilidades que les brindaba esta temática para adaptarlas a sus propias comisiones artísticas encargadas por el gobierno. Es particularmente notable la presencia de la figura de la madre que fue reinterpretada con rasgos indígenas y aparece cubierta y protegida, por las poderosas alas del águila real, símbolo inequívoco de la patria mexicana. Estas imágenes son variantes de la representación del escudo del Instituto Mexicano del Seguro Social, como en *La madona del IMSS* de 1960, esculpida por el artista Federico Cantú. Respecto a dicha escultura, el artista declaró:

Es la madre con el niño en los brazos representando al pueblo de México y la nación que los protege, representada por el símbolo patrio, porque son lo más sagrado de su esencia, es lo que viene a ser una representación de la seguridad social, pues nadie dará mayor cuidado y protección que una madre a su hijo.⁶³

En el caso de las obras sobre la maternidad que Siqueiros produjo en la cárcel, el artista experimentó con el lenguaje plástico y simbólico de la figura de la maternidad tal como lo hizo en la década de 1930, con la intención de crear imágenes perturbadoras que resignificaran, dialogaran y se contrapusieran a las alegorías de maternidad que el régimen encargó y utilizó para exaltar el nacionalismo vigente en aquel momento. En ese sentido me llamó poderosamente la atención el dialogo que pueden entablar las figuras de la maternidad en huida con las formas alegóricas de la maternidad vigentes de la época.

El análisis de la iconografía de las obras de maternidad en huida de Siqueiros nos muestra un momento de tensión aguda, ruptura y desencanto entre el artista y el régimen. Es notable apreciar como estas obras operan de forma disruptiva y se contraponen al discurso visual donde la maternidad y el Estado se vinculan de forma íntima, consolidando así un símbolo de la identidad nacional. Tal como se manifiesta en la escultura de Cantú, donde son sumamente reconocibles los elementos iconográficos que remiten a la protección, el poder y la magnificencia del Estado, los cuales se representaron y se exaltaron con la inclusión de

⁶³ Adolfo Cantú, *La memoria mural de Federico Cantú Garza*, 292. Consultado el 13 de septiembre de 2021, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/download/50462/45267>

la imponente presencia del águila real (emblema de la nación mexicana), la cual vigila y envuelve con sus poderosas alas a la madre y al hijo y los protegen ante cualquier amenaza. Por el contrario, en las obras de maternidad de Siqueiros no se encuentra ningún símbolo que remita a la benevolencia o la presencia protectora y amparadora del Estado, más bien encontramos imágenes crudas como en *Huyendo del terror* donde la madre aparece huyendo de una cárcel (posible referencia a la terrible represión del Estado en contra de los movimientos sociales). Por su parte en las obras: *La huida* y en *La fuga*, las madres son abandonadas a su suerte ante un paisaje desolador, amenazante y estéril.

La fuga, fechada en el año de 1964 y signada con las iniciales C.P., rúbrica que indica que fue realizada en la Cárcel Preventiva, es el último boceto con la temática de la maternidad en huida. En primer plano podemos apreciar a una madre ataviada con un vestido color rojo y un rebozo de color azul, porta en sus brazos a un bebé cubierto por una manta blanca. Los rasgos de los rostros fueron acentuados sutilmente con pinceladas finas y cortas de color negro sobre un fondo color siena para la piel, solución utilizada también para el rostro del infante. Una serie de pinceladas azules diluidas sobre un fondo rojo modelan los brazos de la mujer bajo un rebozo, en las que destacan la fuerza del gesto con el que abraza a su prole. Las piernas ocultas bajo la falda roja indican un movimiento de impulso, acentuado con un color rojo más oscuro. No se alcanza a distinguir si la mujer va descalza. El paisaje de fondo esbozado por pinceladas rápidas da la sensación de que la mujer se desplaza a través de riscos o un paisaje de montañas quebradas que dan al espectador un margen de interpretación amplio.⁶⁴

Las maternidades en huida fueron producidas por Siqueiros bajo la influencia del pesimismo, el descontento y la resignación que se agudizaron con el periodo que el artista tuvo que pasar en prisión.⁶⁵ En las maternidades en huida realizadas en Lecumberri los elementos visuales

⁶⁴ Esta obra está cargada de un movimiento que se genera por el tipo de pincelada rápida y violenta que mezcla de forma vigorosa los colores con el medio diluido y es interesante como dicha mezcla rápida provoca diversas sensaciones en el espectador. Considero que esta obra refleja el desenvolvimiento técnico que Siqueiros desarrolló a lo largo de casi 4 años de trabajo en la prisión de Lecumberri para trabajar con rapidez y soltura con materiales acrílicos.

⁶⁵ Es interesante contrastar este pesimismo característico en las obras y el ánimo de Siqueiros (presentes durante su periodo de encarcelamiento), con el optimismo que demostró después de su liberación, donde gran parte de las notas de prensa lo muestran con un cambio de actitud radical enfocándose casi completamente en los trabajos en *La tallería* para su mural *La marcha de la humanidad*, donde se dedicó a recibir y atender a la prensa y a diversos invitados. Poco después de su liberación Siqueiros se vinculó con un

fueron subvertidos y resignificados por Siqueiros para resaltar la crudeza y la desesperación en la que se desenvuelve la realidad de la maternidad en el México de 1960.⁶⁶



(izquierda.) Federico Cantú. *La madona del IMSS*, 1960. Escultura en piedra. Unidad Cuauhtémoc. (derecha) Siqueiros, *La fuga*, 1964, imagen obtenida del Catálogo de la Galería Misrachi, 1965. Colección particular.

La genealogía de obras de Siqueiros nos permite visualizar la pervivencia del tema de la maternidad en distintas circunstancias. Los cambios en la forma de retratar a la madre se vinculan también con las relaciones entre Siqueiros y el gobierno. Cuando las relaciones entre ambos son tensas, aparecen imágenes patéticas que buscan denunciar las condiciones

importante empresario como Manuel Suarez y Suarez y restableció su relación con el régimen, llegando hasta un polémico abrazo en público con el presidente Echeverría. Sin embargo es notable que Siqueiros no renunció totalmente a los sentimientos de pesimismo y fatalismo, ya que estos están presentes en gran parte de la iconografía del mural *La marcha de la humanidad*, llegado al punto que la crítica de arte Raquel Tibol se sobrecogió por el enorme número de figuras dolientes que sufren agresiones y violencia presentes en el mural, lo que muestra un fuerte contraste y contradicción en el discurso del artista sobre su último proyecto mural, en el cual el mensaje de redención y salvación final para la humanidad a través del dominio de la ciencia y la tecnología con una visión marxista, ha sido el más rescatado por la historiografía, dejando de lado la significación de la dimensión estética que envuelve el pesimismo la violencia, la agresión y el dolor presentes en *La marcha de la humanidad*.

⁶⁶ Siqueiros trastocó los elementos armónicos y de protección maternal y los intercambió por una pose con un movimiento patético de huida, lo que se complementó con vestimentas contingentes, que parecen rasgarse en el aire. Por otra parte, el paisaje árido, rocoso y desolado, se contraponen con el águila como elemento que representa a la patria y significa protección del Estado.

de miseria del pueblo, cuando la relación es favorable, aparecen imágenes de maternidad más positivas.

En su producción artística dedicada a desarrollar distintos bocetos para la comisión del mural interior del Casino de la Selva (1965-1967) y posteriormente el *Polyforum* (1968-1971), Siqueiros retomó y explotó la iconografía desarrollada en prisión, en especial la figura de la maternidad en huida. Expandió su significación y se aferró a ella como uno de los elementos catalizadores que detonaron su última propuesta mural: *La marcha de la humanidad*.⁶⁷



Siqueiros. *La marcha de la humanidad*, Estudio/Mural portátil para el casino de la selva. 1964, Colección particular.

Tal como puede apreciarse en el *Boceto para la marcha de la humanidad* que Folgarait consideró la primera obra concreta que remite al mural interior del *Polyforum* Siqueiros, realizada a finales de 1964, cuando el artista ya se encontraba en libertad.⁶⁸

Este es uno de los primeros bocetos que le servirán de guía a Siqueiros para plantear la narrativa de su última obra mural y cómo podemos apreciar la figura de la maternidad en

⁶⁷ La maternidad en la producción del artista se consolidó como una alegoría que remite al concepto de pueblo mexicano. Sin embargo, llama la atención que en su último mural y a pesar de que vuelve a entablar una relación cercana con el gobierno después de su encarcelamiento, Siqueiros retomó, utilizó e incorporó de manera profusa la iconografía de la maternidad en una situación patética.

⁶⁸ Folgarait, *So Far from Heaven*, 45.

huida en grupo, ocupa un lugar protagónico en el primer planteamiento visual sustancial para el boceto del mural.⁶⁹

La maternidad en huida como temática en el *Polyforum*.

A pesar de que la maternidad (en huida) es uno de los temas detonantes de los bocetos del mural *La marcha de la humanidad en la tierra y el cosmos. Miseria y Ciencia* (1971), y esta iconografía puede encontrarse en diversas secciones del mural, no se menciona directamente en la descripción narrativa que Siqueiros hizo de su obra como un complemento al espectáculo de luz y sonido que se ofrece *in situ*.⁷⁰ Un aspecto que llama la atención sobre la descripción que ofrece Siqueiros de su último gran proyecto mural, es el tono optimista

⁶⁹ En este boceto podemos apreciar a un grupo de madres con un aspecto sumamente patético, vestidas con ropajes blancos y resueltas con una técnica expresionista, acompañadas por un árbol seco, un paisaje árido y atroz y un cielo con colores eléctricos.

⁷⁰ Versión histórica propuesta (de Siqueiros) “La marcha de la humanidad” (Transcripción de audio, voz de David Alfaro Siqueiros)

“Adelante. Adelante por este camino inmemorable que es la gran aventura de nuestra vida. La marcha de la humanidad es una marcha total, impulsada por el tremendo anhelo de superación que tiene el hombre; ahí está pues nuestro hombre, el hombre nuestro, miserable, pero caminando hacia un futuro preciso, hacia una transformación de su vida material que le dará base para su transformación espiritual.

Nuestra marcha empieza con periodos más crueles, empieza con el periodo de la situación de los negros que son trasladados a América para esclavizarlos y para sustituir una mano de obra que en gran parte era rebelde, que no se quería someter al invasor, una raza indómita, una raza que después participo de una manera extraordinaria y de valor inmenso en la Revolución Mexicana, los yaquis, por ejemplo, los pimas y tantas razas que no se sometieron nunca y que no se han sometido todavía y continúan, así nuestra marcha no se detiene. Y el hombre y la mujer se unen también y forman una nueva raza, una raza diferente, rica, que recibe todas las virtudes de la raza indígena y todas las virtudes de la raza española: su heroísmo, su voluntad de lucha, su gran imaginación, continua, pues, adelante esa marcha. Sigue adelante, es necesario tomar las armas para independizarse y ahí va pues nuestra tropa nueva con los brazos en alto, levantando, diciendo combatiremos al que nos combate, pero estamos luchando por la paz, hemos conquistado muchas cosas, pero nos falta todavía mucho por conquistar, hemos transformado a nuestro hombre, pero nos falta mucho por transformar. Viene una marcha, nueva, vacilante, hemos sido vencidos y hemos sido derrotados, hay indecisión, cansancio y me parece que estaban buscando algo más allá de las posibilidades de su mundo. Pero se reaniman de nuevo, vuelven de nuevo a tener entusiasmo, vuelven a tener fe, surgen por diferentes partes quienes dicen: “no es suficiente, no basta” los grandes movimientos no se detienen, toman nuevas etapas y toman nuevos momentos en la lucha, sigamos adelante. Se recupera la fe, otra vez la fe. Aparece el dirigente nuevo quien indica el camino, que grita: “adelante, adelante, no nos detengamos. La marcha de la humanidad y la marcha de la humanidad concreta en México; sigamos adelante, vamos a terminar esta batalla, no está concluida”. Nuevas condiciones históricas nacionales e internacionales nos obligan a comprender las cosas de otra manera, lo que hemos hecho está bien, pero también hemos falsificado y dominado muchos de nuestros principios. Pero adelante, delante de nuevo. El hombre y la mujer de México y de toda América, unidos en esa lucha... no tendrá exactamente el mismo programa, será un programa mejor, más completo que partirá de nuestros grandes y muy serios fracasos. Nuestra Revolución no es una Revolución encerrada, es una revolución que camina y que marcha hacia un nuevo destino y hacia una nueva línea. Es la marcha de la humanidad que estamos presenciando. En: María de las Mercedes, *David Alfaro Siqueiros*, 158-159.

que acompaña la explicación de la lectura de su obra, el cual contrasta con el contenido plástico de la misma ya que éste más bien remite a sensaciones trágicas, violentas y dramáticas.

Esta ambigüedad da pie a que se tenga una cierta libertad para la interpretación de las figuras iconográficas que forman parte del mural pero que no se mencionan en la “versión histórica propuesta por Siqueiros de *La marcha de la humanidad*.” María de las Mercedes Sierra Kehoe realizó un análisis exhaustivo de la iconografía del *Polyforum Siqueiros* y del mural interior, relacionó las imágenes de las agrupaciones y figuras en movimiento de hombres y mujeres más bien como una peregrinación, con un carácter un tanto más místico y religioso.⁷¹

Por mi parte, propongo una lectura sobre la presencia de las figuras de la maternidad en huida como una fórmula expresiva con un significado ambivalente. Espero que esta lectura pueda servir de complemento a lo que distintos autores han expresado con anterioridad sobre la complejidad de la última gran obra mural de Siqueiros. Esto a partir del análisis histórico que realicé sobre la presencia de dicha fórmula expresiva en varias obras anteriores y el diálogo que entabla con otras imágenes de su tiempo.

Por un lado, considero que las figuras de maternidad en huida se relacionan íntimamente con las obras donde se busca representar a las víctimas en los conflictos bélicos, por lo que a la obra mural *La marcha de la humanidad*, puede entenderse como mural antibelicista.

Un aspecto que refuerza dicha lectura antibelicista sobre la iconografía de la maternidad en huida presente en el mural es una declaración que hace el propio Siqueiros en sus memorias respecto a las notas que realizó para su último proyecto mural: “El tema de los padecimientos de los sectores más pobres de la población, por razón de la guerra, de cualquier guerra, ha motivado muchas de mis notas”.⁷² Cabe señalar que la postura antibelicista de Siqueiros al menos en el ámbito artístico se manifestó de cierta forma por primera vez en sus planteamientos plásticos, su experimentación artística y sus reflexiones estéticas durante la década de 1930 con obras como *Niña madre* (1935) y *El eco del grito* (1937) y llega a su

⁷¹ María de las Mercedes, *David Alfaro Siqueiros*, 173.

⁷² Siqueiros, *Me llamaban*, 601.

clímax con el mural *Retrato de la Burguesía* (1939) en el edificio el Sindicato Mexicano de Electricistas.⁷³

Por el otro lado, considero que otra lectura factible a la presencia de las figuras de la maternidad en huida en el mural, es también la evocación del carácter miserable y de pobreza que hasta nuestros días puede palpase en las regiones rurales de México y de Latinoamérica, donde la migración es un factor cotidiano, situación que Siqueiros buscó rescatar e integrar al discurso visual de su mural.

La maternidad en huida como elemento iconográfico que apela a “la paz” en el mural *La marcha de la humanidad*.

Asociar a Siqueiros con una postura antibelicista o en pro de la paz podría parecer insensato, ya que su persona se vincula principalmente con la militancia política, la actividad militar y el ejercicio de la violencia, en actos como su participación en la Revolución Mexicana como Capitán de la división de Occidente, su participación en la Guerra Civil Española con el grado de Teniente Coronel y su participación en el intento de asesinato de Trotsky,⁷⁴ aunado a estas situaciones debemos agregar su férrea postura comunista con tendencias estalinistas. En textos como “En la guerra arte de guerra”, se muestra claramente su faceta como defensor de

⁷³ Es interesante hacer un contraste entre la postura antibelicista que Siqueiros expresó en la década de 1930 y la que expresó en 1960. Ya que la primera se expresa en términos de un rechazo a la beligerancia bélica del ascenso del fascismo en Europa y su influencia ideológica, por lo que Siqueiros planteó sus obras si en un cierto ánimo de temor ante la posibilidad de que se desencadenara otra guerra mundial, pero con un tono de denuncia, repudio y rechazo ante el fascismo. Sin embargo, es claro que el pintor no dejó de lado la posibilidad de ejercer una acción violenta y militar, prueba de ello fue que después de realizadas estas obras participó en la Guerra Civil Española y el intento de asesinato de Trotsky.

Por el contrario, en 1960, encontramos que la postura antibelicista de Siqueiros había adquirido otro tono, está situación giró en torno a la postura que tomaron los intelectuales y artistas de izquierda con tendencias comunistas frente a los acontecimientos de la guerra fría y su alineamiento con las agendas políticas de las dos superpotencias. Encontramos que la postura de Siqueiros es sumamente crítica con los intervencionismos y los conflictos bélicos desatados por los Estados Unidos y sus aliados, pero mantiene un conveniente silencio respecto a las acciones represivas y violentas perpetradas por la Unión Soviética.

La pintura de Siqueiros desarrollada en la cárcel adquiere un tono antibelicista radical que nunca antes se había visto en la producción plástica del pintor, parece que en la cárcel afloran de manera descomunal sus peores miedos y sus temores más profundos, (especialmente ante un posible enfrentamiento nuclear), estos se tornan en un obsesión compulsiva que afecta su producción artística, creando paisajes terribles y apocalípticos y reflexionando sobre las consecuencias que un acontecimiento nuclear podría ocasionar en la población civil.

Después de salir de prisión es notable que Siqueiros buscó rescatar e integrar estos discursos visuales a su último mural *La marcha de la humanidad*.

⁷⁴ Por mencionar los episodios violentos más destacables de Siqueiros.

la acción y una cierta incitación a la violencia por parte del pintor en el ámbito ideológico e intelectual.

Sin embargo, esta postura antibelicista o en pro de la paz manifestada en el discurso visual del mural de Siqueiros en los años sesenta, tiene que ver más con una reconfiguración ideológica que involucró a gran parte de los intelectuales de izquierda y los militantes comunistas después de los bombardeos nucleares a las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki en 1945. Estos impactantes acontecimientos tuvieron un impacto y una reacción importante en los círculos intelectuales de izquierda, especialmente los de tendencia ideológica comunista. La Unión Soviética reaccionó de forma contundente, convocó, organizó y financió una serie de conferencias y confederaciones que condenaban el posible uso de armas nucleares como una seria amenaza a la paz global. Estas conferencias establecidas en un principio como el “Comité Permanente de los Partisanos a favor de la paz,” dieron origen al establecimiento del Consejo Mundial de la Paz en noviembre de 1950, un organismo patrocinado por la URSS, que buscaba establecer un discurso que abogaba por la paz en el mundo, al mismo tiempo que favorecía la agenda política y los asuntos exteriores de la Unión Soviética.⁷⁵ Intelectuales y artistas como Picasso, Diego Rivera y Pablo Neruda fueron algunas de las figuras más notables que pertenecieron al Consejo Mundial de la Paz.

El propio Siqueiros colaboró con su rival artístico Diego Rivera cuando se fundó el Comité Mexicano en Pro de la Paz en 1949, recabando firmas para apoyar el “Llamamiento de Estocolmo”, una iniciativa lanzada por el Consejo Mundial de la Paz para promover el desarme nuclear y prevenir la guerra atómica.⁷⁶

Después de la muerte de Stalin en 1953, los líderes soviéticos buscaron deshacer la influencia de Stalin en distintos aspectos de la cultura soviética. Para mejorar sus condiciones domésticas dentro de la URSS, los nuevos líderes buscaron disminuir las tensiones con Estados Unidos y reducir así el gasto militar, por lo que estas acciones se acompañaron de un cambio en la retórica del Consejo Mundial de la Paz, la cual se distanció de un discurso

⁷⁵ Patrick Iber, *Neither Peace Nor Freedom the Cultural Cold War in Latin America*, (London: Harvard University Press, 2015), 50.

⁷⁶ Iber, *Neither Peace*, 149.

de antimperialismo beligerante y más bien favoreció y alentó un discurso de coexistencia pacífica en términos de una postura antinuclear.⁷⁷

Estos cambios en los discursos y alineamientos y realineamientos en las posturas ideológicas de los intelectuales de izquierda y los comunistas afectaron el quehacer artístico y las temáticas abordadas por distintos artistas. Por ejemplo, durante la intervención norteamericana en Corea a principios de la década de 1950, Siqueiros comenzó una labor activista en contra de la guerra, imprimiendo y pegando pequeños panfletos en la vía pública. Los cuales, según relata Philip Stein, cercano colaborador del muralista, contenían la leyenda: “Traición a México y criminal ofensa al pueblo de Corea”.⁷⁸

Jorge Reynoso en su ensayo *Desastres de la guerra*, dedicado a los paisajes bélicos de Siqueiros, señaló que durante la primera mitad del siglo XX, muchos de los artistas que tenían un cierto grado de compromiso político realizaron obras que abordaron y retrataron temas bélicos y los conflictos armados del momento.⁷⁹ En ese sentido, una de las principales manifestaciones artísticas en contra de las acciones intervencionistas que tenían lugar en Corea, fue la obra *Masacre en Corea* (1951), en la que Pablo Picasso, miembro del Consejo Mundial de la Paz representó una escena atroz de violencia en contra de la población civil en dicho conflicto bélico.

En la obra de Picasso, los militares estadounidenses son caracterizados como fríos autómatas sin corazón que apuntan sus armas contra una población desarmada, formada principalmente por madres indefensas y niños inocentes que parecen paralizados en un gesto de terror. El paisaje de fondo con unas ruinas identificables y un río que divide el territorio, son referencias a los avances militares y la posterior división del país, producto de la guerra.

La obra de Picasso también recoge la iconografía de Goya presente en el cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo (1814)* y el niño que corre hacia su madre nos recuerda también a otra obra de Goya presente en la estampa *Yo lo vi*, que pertenece a la serie *Los desastres de la Guerra*. Goya fue uno de los artistas que trasladó el *pathos* de las masacres de los episodios religiosos y literarios hacia la representación de la crudeza de la guerra como

⁷⁷ Iber, *Neither Peace*, 152.

⁷⁸ Stein, *Siqueiros his life*, 190.

⁷⁹ Jorge Reynoso, “Los desastres de la guerra” en Acevedo, *Siqueiros Paisajista*, 2010, 75.

acontecimiento. Goya fue un pionero respecto a una nueva manera de hacer y representar la historia mediante la producción de documentos gráficos que retratasen los acontecimientos bélicos, ya no desde la grandilocuencia o el carácter épico de las batallas, sino más bien enfocándose en la otra cara de la guerra, una que retrató el sufrimiento de las víctimas y los agresores y las terribles consecuencias que surgieron a raíz de estos acontecimientos traumáticos.⁸⁰



Pablo Picasso, *Masacre en Corea*. 1951, Óleo sobre tela, 110 x 210 cm. Colección Museo Picasso.

El tema antibélico tampoco fue ajeno a los artistas latinoamericanos, algunos como el pintor brasileño Cándido Portinari (1903-1962), que también compartía la ideología comunista con Siqueiros, se dedicó a retratar la realidad social de su patria, mediante temas como las migraciones, la esclavitud, los sectores marginados, etc.⁸¹

Portinari alcanzó un gran reconocimiento mediante su trabajo artístico y fue invitado a realizar un par de obras que decoraron la sede neoyorquina del edificio de las Naciones Unidas comisionado por el gobierno de Brasil. Los paneles murales titulados *La Guerra* y *La paz* (1956), tratan de brindar un mensaje universal de conciencia y paz mediante el retrato

⁸⁰ Sonia Casalins Martínez, “Yo lo vi, Goya y los Desastres de la Guerra” consultado 19 de agosto 2021, https://www.academia.edu/11083962/Yo_lo_vi_Goya_y_los_Desastres_de_la_Guerra

⁸¹ “Portinari se suma al acalorado debate sobre la función social de arte con aquellas de sus obras que tienen como temas el trabajo rural, el cotidiano en las favelas cariocas, el retirante nordestino y los recuerdos de la infancia- que inciden en la caracterización de los tipos: el negro y el mulato.” Andrea Giunta, *Cándido Portinari y el sentido social del arte* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005). 109

de la guerra en su esencia equivalente a todas las guerras, donde se busca representar la brutalidad, el horror y el sufrimiento de la población humana.⁸²

Portinari representó la guerra a través del sufrimiento del pueblo y no a través de un enfrentamiento bélico entre fuerzas militares. La figura que destaca en por lo menos seis ocasiones es la madre que llora a su hijo muerto que recuerda bastante a la iconografía de *La piedad* de Miguel Ángel. Al igual que Picasso y Siqueiros, el artista brasileño representó a las víctimas de la guerra como grupos de mujeres en gestos de desesperación. Aparecen figuras bélicas bajo la forma de jinetes y bestias furiosas que representan la agresión, la brutalidad y la pena que causa la guerra.⁸³



Cândido Portinari, *Guerra*, 1952-1956, 1400 x 1000 cm, Edificio de las Naciones Unidas NY.

⁸² Ezama Macarena, Capello Maria Felicitas. *Cândido Portinari, El intérprete de su pueblo*. "Seminario Arte y Denuncia Latinoamérica – Pintar la Infamia", 2014.

⁸³ Se pueden encontrar una buena cantidad de imágenes y bocetos que documentan el proceso de producción de la obra en la página del "Projeto Portinari," consultado el 27 de septiembre de 2020, <https://artsandculture.google.com/exhibit/guerra-y-paz-projeto-portinari/DQJi9IXSqG6hJA?hl=es-419>

Otro aspecto que llama bastante la atención en el mural es que el dolor y la desesperación de la guerra se representa primordialmente con diferentes tonos y gradaciones del color azul, algo que contrasta con el *Polyforum* donde podemos apreciar que el color rojo es predominante para representar las mismas emociones.

Sin duda ambas obras latinoamericanas de carácter monumental entablan un diálogo profundo donde nos revelan el ánimo de aquella época, por exaltar el discurso antibelicista en un momento en la que las dos superpotencias estaban enfrentadas y tal contraposición podía tener consecuencias apocalípticas.

Por su parte Siqueiros gracias a su contacto y participación con los miembros del Consejo Mundial de la Paz estaba familiarizado con los peligros y las consecuencias de una guerra nuclear. Una carta de Diego Rivera de 1957 le alertaba sobre los riesgos y los efectos terribles para la humanidad que podía desencadenar el holocausto nuclear y le invitaba a cerrar filas en torno a la postura del Consejo Mundial de la Paz, en cuanto a la búsqueda de una vía pacífica para la resolución de conflictos y un rechazo tajante a la violencia nuclear.⁸⁴ Aunado a lo anterior cabe destacar que durante sus difíciles días de encierro en la Prisión de Lecumberri el artista pareció desarrollar una singular sensibilidad (tal vez culpa) respecto a las víctimas, los traumas y los sufrimientos que ocasionaba la guerra, lo que le llevó a cuestionarse fuertemente sus creencias ideológicas y posturas políticas hasta instancias psicóticas y obsesivas. La situación mental que le provocó su último encarcelamiento lo llevó al límite y su desahogo como artista fue pintar escenas apocalípticas terribles y paisajes funestos.

Itala Schmelz en su ensayo “La visión del último hombre,”⁸⁵ dedicado a los paisajes apocalípticos de Siqueiros, comentó que la obra del muralista en prisión que fue retomada posteriormente como base creativa para la creación del *Polyforum Siqueiros*, se caracterizó por ser completamente escatológica, con imágenes de tierras calcinadas y éxodos a través de crepúsculos dramáticos y violentos con un tono apocalíptico expresados como visiones proféticas, que le recuerdan al artista su finitud en medio de su encierro.⁸⁶

⁸⁴ Acevedo, *Siqueiros Paisajista*.

⁸⁵ Itala Schmelz, “La visión del último hombre” en Acevedo, *Siqueiros Paisajista*, 91.

⁸⁶ Acevedo, *Siqueiros Paisajista*, 93.

Siqueiros sin duda en su última propuesta mural, pretendió integrar un planteamiento visual dedicado a las víctimas de un posible conflicto bélico, con consecuencias de destrucción masiva.

Por su parte Raquel Tibol en una entrevista de 1967 comentó:

En la marcha de la humanidad hay una notable cantidad de elementos de violencia: Hay monstruos que agreden al ser humano, hay seres humanos que avanzan poseídos de temible angustia, hay paisajes que oprimen o paisajes que se abren de manera desconcertante ante el ser humano, ¿Por qué está usted reuniendo esta serie de elementos de violencia en su mural? Siqueiros responde : Es resultado de mi estado mental, y político, porque estoy viviendo un mundo de violencia, de tragedia, de principios de tragedia, de principios, ni siquiera de culminación de tragedia.⁸⁷

Es claro que las visiones apocalípticas sobre una guerra catastrófica inminente fueron una preocupación constante de Siqueiros y esto lo manifestó de forma plástica mediante la pintura que desarrolló durante su estancia en prisión. Las obras con la temática de la maternidad en huida evocan a las posibles víctimas civiles que sobrevivieran a este enfrentamiento con consecuencias catastróficas globales.

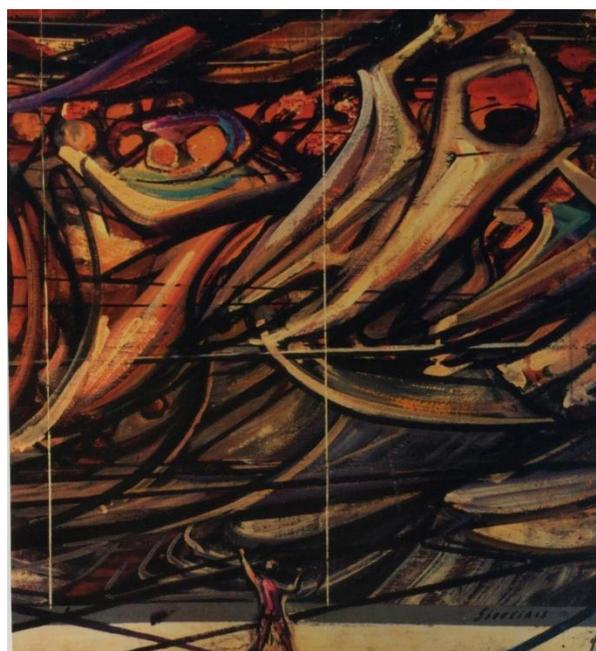
La crisis de octubre de 1962, cuando se instalaron misiles nucleares soviéticos en Cuba que casi se desencadenó una guerra nuclear, coincidió con el periodo de encarcelamiento de Siqueiros. Es factible que el pintor se haya enterado de estos acontecimientos por medio de la prensa a la que tenía acceso limitado en prisión. Al final de cuentas, la delicada situación política derivada de la instalación de misiles en Cuba pudo resolverse de forma favorable para la humanidad, sin embargo, este peligro nunca dejó de estar latente hasta el final de la Guerra Fría, con la desintegración de la URSS el 8 de diciembre de 1991. El tema de una guerra con consecuencias apocalípticas, sus paisajes terribles y sus resultados funestos para la población civil fueron un tema obsesivo para Siqueiros durante su última etapa de producción artística.

⁸⁷ Raquel Tibol, *Siqueiros: un mexicano y su obra* (México: Empresas Editoriales, 1969), 25-26.

El boceto para el mural de la marcha de la humanidad (s/f), es parte de una sección de las primeras maquetas que se elaboraron para sintetizar las ideas que Siqueiros había plasmado en los bocetos realizados en prisión, aglutinando las principales ideas que debían ser integradas al proyecto mural.

Sin duda este boceto revela que la temática de la maternidad en huida fue un elemento iconográfico, que Siqueiros buscó rescatar e integrar a su mural. Este boceto tanto en su iconografía, como en su movimiento pictórico y su lenguaje expresivo guarda una estrecha relación con las tres obras desarrolladas en Lecumberri con la iconografía de la maternidad en huida: *Huyendo del terror* (1960), *La fuga* (1964), *La huida* (s/f).

Este boceto se integra a la narrativa del mural como una escena dinámica, se trata de figuras humanas en poses de un movimiento violento y de huida, con los brazos apuntando hacia el cielo. En medio del caos la única figura que se mantiene estoica es la madre con su hijo en brazos que contrasta con la desesperación de las figuras humanas ubicadas a la derecha del cuadro.



(izquierda) Fragmento del periódico "La Prensa" 23 de octubre de 1962, Hemeroteca Nacional. (derecha) Siqueiros, *Boceto para el mural de la marcha de la humanidad*, s/f, acrílico sobre triplay, 82 x 102 cm. Col. Particular.

Alaide Foppa en su artículo titulado *Siqueiros aprisionado*,⁸⁸ comentó varias de las obras de caballete expuestas en la Galería Misrachi en 1968.⁸⁹ Cabe resaltar que casi todas las obras expuestas, eran bocetos o se encontraban relacionados con el *Polyforum Siqueiros*. En este artículo la autora hace una observación interesante sobre la transición técnica y pictórica de Siqueiros:

La impresión que causa la obra de Siqueiros es, ante todo, la de una pujante vitalidad; y en lo vital queda incluido un elemento agresivo y terrible. Su pintura ha dejado de ser social para volverse apocalíptica. La terribilidad es a veces justiciera y a veces desesperada. [...] La pintura de Siqueiros ha dejado de ser realista (si es que alguna vez lo fue) para volverse intensamente expresionista. Los contornos están subrayados con fuerza; las formas son atormentadas y dinámicas y las figuras que representan a esa humanidad condenada están movidas por una ráfaga impetuosa. Los colores predominantes son el rojo – en muchos matices- y el negro, a los que se mezclan rápidas pinceladas de blanco y gris: todo ello en pesados acrílicos, ya cercanos al relieve que el artista quiere hoy agregar a su pintura.⁹⁰

Tanto a Raquel Tibol como a Alaide Foppa subrayaron el estilo violento y expresionista de la pintura de Siqueiros que se despliega en la fase final y tardía de su obra, como un aspecto que lo hizo distanciarse del realismo.⁹¹ Como lo sostiene María Fernanda Álvarez Gil,⁹² el expresionismo más que un estilo artístico enclavado en un momento histórico determinado puede pensarse como una sensibilidad colectiva o individual que reaparece a lo largo de toda la historia del arte. Álvarez Gil se basa en las teorías sobre el afán de abstracción de Wilhem Worringer quien, de acuerdo con la autora, fue el primero que detectó una tendencia a la

⁸⁸ Alaide Foppa, "Siqueiros aprisionado", *Excelsior*. 18 de agosto de 1968.

⁸⁹ También menciona una galería en la zona Rosa, pero no especifica su nombre.

⁹⁰ Alaide Foppa, *Siqueiros Aprisionado*.

⁹¹ También cabe destacar los comentarios de Margarita Nelken sobre el estilo expresionista de Siqueiros, aunque la autora se concentra en su "Autorretrato" de 1961. sobre esta obra la autora menciona: "En 'el concurren al impacto emocional precisamente lo que en las realizaciones de mayor envergadura de su autor aparece como fallas que menguan, al margen de su temática, el alcance específicamente pictórico de la obra: gigantismo de los rostros; lo sucinto de los rasgos de estos; la dureza de las texturas... Mas, aquí, la obra, no solo destaca con una personalidad imposible de disputar, sino como un efluvio emocional al que no creemos le sea fácil a ningún espectador sustraerse." En: Margarita Nelken, *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, (México: INBA, 1964). 34

⁹² María Fernanda Álvarez Gil, *La sensibilidad expresionista considerada más allá de la vanguardia histórica, un análisis de obra de Francisco de Goya y Georg Baselitz*, Tesis de Maestría (México: UNAM, 2008).

deformación en distintos periodos del arte y lo vinculó a factores psicológicos o conflictivos que los creadores y los artistas estaban viviendo y experimentado.⁹³

“Si bien los estilos en el arte, así como los sucesos de la historia varían y no se repiten de igual manera a lo largo del tiempo, la reacción interior del artista frente a las situaciones y acontecimientos diversos de la vida y del mundo, sean de orden personal, político, social, religioso o filosófico, nunca van a dejar de existir. Estas reacciones y respuestas dependerán de la receptividad y del tipo de sensibilidad del productor de arte y se consideran expresionistas cuando tienden a la deformación. Se trata entonces de una disposición anímica que se desarrolla en ciertas culturas o individuos cuyas manifestaciones artísticas, aunque difieren siempre propenden a esta distorsión”.⁹⁴

Considero que esta distorsión o sensibilidad expresionista de la que habla Álvarez Gil es latente en las obras de Siqueiros cuyo tema es la maternidad en huida. Podemos apreciar como en las obras que surgen de forma posterior a *Huyendo del terror*, las figuras femeninas se van tornando cada vez más abstractas, resueltas con trazos expresionistas y violentos que ponen de manifiesto la situación mental y anímica de Siqueiros.

A pesar de que al salir de prisión Siqueiros restauró sus relaciones con el régimen y mostró un ánimo optimista para trabajar en *La Tallera* estableciendo una mancuerna con el empresario Manuel Suarez y Suarez para la comisión del mural *La marcha de la humanidad*, el muralista insistió en recuperar el repertorio iconográfico y visual con connotaciones patéticas y apocalípticas que desarrolló durante su reclusión en Lecumberri. Esto se pone de manifiesto cuanto prestamos atención en la continuidad que establecen ciertos bocetos como una sucesión de fases creativas que sirven como puntos de partida y anclaje para la estructuración y la organización creativa del mural *La marcha de la humanidad en la tierra y el cosmos* y su integración en el *Polyforum Siqueiros*.

Siqueiros tenía una forma particular y una metodología definida para estructurar el discurso artístico de sus murales, los planteaba para que funcionaran como un dispositivo dialectico que tuviera un impacto en el espectador y *La marcha de la humanidad* no es la excepción.

⁹³ Álvarez Gil, *La sensibilidad expresionista*, 9-10.

⁹⁴ Álvarez Gil, *La sensibilidad expresionista*, 25.

El subtítulo de la obra *Miseria y Ciencia* es una muestra clara de ello. Considero que el tono optimista y apologético del discurso que presenta *La marcha de la humanidad* sobre la fe y la salvación que se alcanzaría por medio del control y la administración de la *Ciencia* por parte del hombre, ha acaparado gran parte de la atención que la historiografía le ha concedido a la obra y ha eclipsado de cierta manera la atención en la dimensión estética y artística que involucra a la *Miseria*.

La iconografía que pertenece a la dimensión estética y artística de la *Miseria* presente en el mural nos remite a un momento de suma tensión mundial donde la humanidad estuvo a un paso del holocausto nuclear y donde las intervenciones violentas y represivas de las superpotencias en países postcoloniales o subdesarrollados fueron algo cotidiano, tal como sucedió en la intervención militar en Vietnam por parte de los Estados Unidos (1955-1975). O en los violentos actos de represión por parte de la Unión Soviética a sus Estados satélite, (Los cuales son omitidos convenientemente por Siqueiros en su discurso). Esos eventos produjeron imágenes sumamente desgarradoras, como la famosa imagen del fotógrafo Kyoichi Sawada que retrata la desesperada huida una joven madre en compañía de sus tres hijos y otra mujer, de los bombardeos norteamericanos a través de un río.⁹⁵



(izquierda) Mark Rogovin, *Fragmento del mural la marcha de la humanidad donde se puede apreciar a un grupo de madres huyendo*. 1965-1971. Fotografía, imagen obtenida de ARTSOR. (derecha) Kyoichi Sawada, *Madre e hijos huyendo en la Guerra de Vietnam*, 1965, United International Press, Qui Nhon, Vietnam.

⁹⁵ Esta imagen fue galardonada con el World Press Photo en 1966, Sawada regresó a la aldea para dar el dinero a la familia protagonista de su fotografía. En “Kyoichi Sawada presentó al mundo la verdadera Guerra de Vietnam a través de su fotografía,” *Fahrenheit Magazine*, consultado el 30 de septiembre de 2021. https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/kyoichi-sawada-presento-al-mundo-la-verdadera-guerra-de-vietnam-traves-de-su#.YVU_w7hKhPY

La maternidad en huida como elemento iconográfico que remite a la pobreza, miseria y migraciones en *La marcha de la humanidad*.

La segunda lectura que propongo a la iconografía de la maternidad en huida en el mural *La marcha de la humanidad*, remite a una imagen que se relaciona con las migraciones, ocasionadas por la precariedad de las condiciones sociales de las clases menos favorecidas en México y Latinoamérica.

Durante su producción plástica en la prisión de Lecumberri Siqueiros mencionó que recurrió a la pintura como medio de subsistencia, económica y emocional para sobrellevar su encierro. En ocasiones, el tema del paisaje le inspiró para crear una gran cantidad de obras, sin embargo, el artista mencionó que, una vez agotado el recurso paisajístico como medio de evasión, también se inspiró en las condiciones de miseria que atravesaba el país.

Siqueiros comentó esta situación en sus memorias:

Empecé a recordar la miseria de México, el fanatismo de México y más que nada, esa inconmensurable simulación, que es como una especie de manto que envuelve al país, entero con todos sus hombres. Ese hacer lo contrario a lo que se dice y ese decir hipócrita, repetido babeante, de cosas que no se tiene de ninguna manera el propósito de realizar ¡La Revolución Mexicana! ¡La Revolución Mexicana! ¡La Revolución Mexicana! ¡La Revolución Mexicana! Algo excepcional en el mundo, sin antecedentes en nada, que apareció en nuestra tierra como por arte de magia, en una especie de isla separada del globo terráqueo, una isla flotante, capaz de resolver sus originales problema con sus originales medidas... pero siendo solo una simple y exclusiva dependencia de la economía capitalista de los Estados Unidos, y por ende de la vida política del Departamento de Estado de ese país.⁹⁶

Siqueiros en prisión pintó y habló como un artista desilusionado, las declaraciones que hizo en sus memorias, especialmente en el capítulo titulado “Meditaciones en el Palacio Negro.”⁹⁷ son reflexiones que evidencian un pesimismo y una resignación total. Siqueiros estaba

⁹⁶ Siqueiros, *Me llamaban*, 600.

⁹⁷ Siqueiros, *Me llamaban*.

completamente decepcionado del gobierno que surgió a raíz de la Revolución Mexicana, llegó a la conclusión de que se había instalado un gobierno de características muy parecidas al gobierno porfirista, totalmente dependiente de la influencia económica y las decisiones políticas de los Estados Unidos, donde la figura del presidente se equiparaba a la de un emperador. En esa tónica en sus obras carcelarias buscó retratar de forma visual episodios de la realidad social del pueblo en toda su crudeza, tal como lo menciona, sin ese “manto” de simulación y demagogia, características de un gobierno represivo que se presentaba ante el mundo como benefactor y democrático.

Siqueiros recurrió a la imagen de la maternidad, tal como lo había hecho en la década de los treinta en su obra *Madre Proletaria* (1931), para crear imágenes muy crudas que hicieran visibles la pobreza y la miseria que presenciaba en la cárcel.

En sus memorias, Siqueiros comentó algunas de las obras que produjo en Lecumberri y que posteriormente se convertirían en notas para su obra mural final. Respecto a una obra relativa al tema de la maternidad, Siqueiros mencionó:

Otro de mis cuadros muestra una escena muy característica de la cárcel, la mujer miserable, desgarrada, que arrastra una cadena de seis chamacos casi desnudos y todavía lleva uno, evidentemente gigantesco, en la panza. La mujer no debe tener más de treinta y cinco años, pero por su aspecto tiene setenta y cinco y aunque todavía sopla por lo visto.⁹⁸

La obra de la producción carcelaria que Siqueiros describe podría tratarse de la obra: *Los alacrancitos* (1961),⁹⁹ pintura que parece ser una actualización de *Madre Proletaria*, pero casi 30 años después.¹⁰⁰ En la obra aparece una mujer retratada de espaldas con un bebé en sus brazos, viste una falda blanca y parece que su torso está desnudo, en su espalda carga lo que parece ser un bulto que más bien se asemeja a una roca. La mujer es perseguida por

⁹⁸ Siqueiros, *Me llamaban*, 600.

⁹⁹ Obra que podemos ubicar en el Catálogo de la Galería Misrachi de 1965. Por otra parte, también podría referirse a la imagen de la escenografía que realizó para la obra de teatro *El licenciado No te apures*, la cual retrata a una madre en condiciones deplorables y que es bastante similar a la retratada en la obra *Los alacrancitos*.

cuatro niños desnudos que corren hacia ella e intentan alcanzarla, toda esta escena se desarrolla en un paisaje montañoso con un cielo azul oscuro.



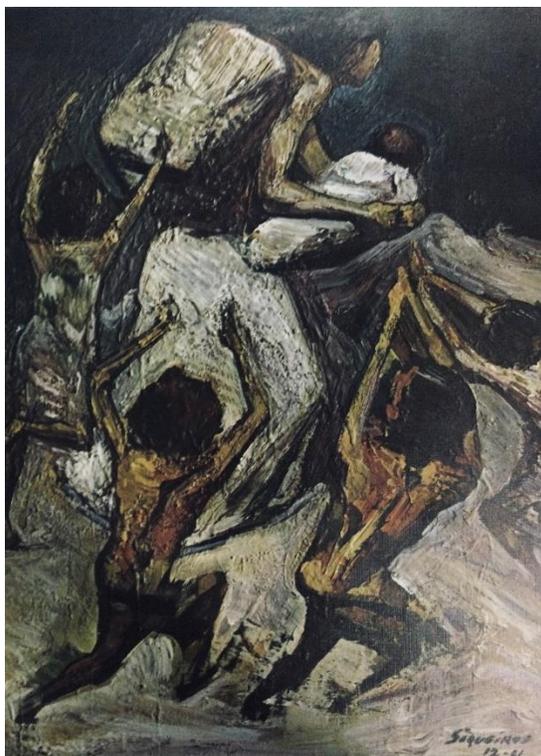
Siqueiros, escenografía para *El licenciado No te apures*, noviembre de 1960, acrílico sobre triplay en formato de biombo. Colección Archivo General de la Nación. Fotografía de Sandra Zetina Ocaña

La figura de maternidad en *Los alacrancitos*, a la que Siqueiros alude como una nota, fue retomada en el panel de *La marcha de la humanidad hacia la tierra y el cosmos*, titulado: *La marcha de la humanidad hacia la Revolución democrático-burguesa*, sobre el muro sur de la obra. La imagen de maternidad que se encuentra casi escondida entre la gran cantidad de formas y figuras que componen la sección del mural, revela que existen partes de la obra que pueden analizarse como iconografías individuales.

Si se separan dichos episodios de la narrativa positiva del mural descrita por Siqueiros en el espectáculo audiovisual, es posible notar que dejó elementos fuera, en una zona de ambigüedad, casi ocultos a la vista. Entre la visión triunfal de la humanidad en la marcha se oculta la imagen de una cruda maternidad que remite a las condiciones terribles de miseria

de las madres campesinas e indígenas que a pesar de la Revolución tenían que hacer frente a la responsabilidad de cuidar y mantener a su prole en difíciles circunstancias económicas.

Tal como nos revela el dialogo de esta iconografía con la obra *Madre Proletaria* de la década de los treinta, las condiciones sociales y económicas habían cambiado muy poco o casi nada.



(izquierda) Siqueiros, *Los alacrancitos*, 1961, imagen obtenida del Catálogo de la Galería Mirrachi, 1965. Colección particular. (derecha) Siqueiros, Fragmento del mural *La marcha de la humanidad hacia la tierra y el cosmos Miseria y Ciencia*, 1971, escultopintura. *Polyforum Siqueiros*.

Al asociar la iconografía de la maternidad presente en *La marcha de la humanidad*, con las obras que Siqueiros desarrolló en la década de 1930, es obligado remitirse a ciertas temáticas, como la migración, que ya aparece desde 1931 en la obra *La deportada, Madre Campesina*. Aunque Siqueiros no lo mencionó en sus memorias ni en la descripción del mural, considero que la migración es otro tema que retratan las representaciones de masas de personas dolientes en movimiento de *La marcha de la humanidad*.

En la serie *Os Retirantes (Los migrantes)*, Cândido Portinari presentó planteamientos visuales similares a *La marcha de la humanidad* de Siqueiros, veinte años antes, desde la década de 1940. En los años cuarenta el artista brasileño fue pionero en reflexionar sobre la migración como un problema social agudo en las regiones más pobres de Brasil. Portinari retrató la miseria vivida por los migrantes de las zonas azotadas por las terribles sequías en Sertao, una de las regiones más pobres de Brasil, que pudo observar cuando radicó en la ciudad de Brodowski. En la serie *Os Retirantes*, Portinari retrató, mediante una técnica muy expresiva, la terrible tragedia de la migración y el exilio. A través de diversos recursos, muestra los cuerpos de los migrantes vulnerados, dolientes, exhaustos, frágiles casi a punto de desfallecer, sus rostros poseen expresiones terribles de tristeza y dolor.¹⁰¹

Una característica que comparten la mayor parte de las obras que conforman la serie *Os Retirantes*, es la presencia de la familia, se trata de grupos de individuos que caminan juntos. En muchas de las obras aparece una madre que carga a su hijo en brazos, la mujer muestra su terrible condición social pero también un cierto gesto de fortaleza. Para acentuar la miseria de los migrantes los presentó como seres famélicos, con ropas desgarradas y con cuerpos sucios.¹⁰²

Portinari buscó denunciar las condiciones paupérrimas que sufría esta parte de la población brasileña, en su serie de obras dedicadas a presentar a los migrantes, al retratarlos como seres humanos en una situación lamentable.

En la obra *Os Retirantes* de 1944, los migrantes tienen gestualidad brutal, casi terrorífica, que se asemeja bastante en su iconografía al *Boceto para la marcha de la humanidad* (1964), de Siqueiros.

¹⁰¹ Las dolorosas imágenes de Portinari de los años cuarenta se dan en un contexto en que el arte latinoamericano se encontraba en un momento de definición de un lenguaje visual propio que se desarrolló entre las migraciones de ideas entre los realismos y lo surreal, tal como lo comentó Diana B. Wechler en su ensayo "Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30 entre los realismos y lo surreal". Respecto a esta situación la autora menciona: "Es en este territorio en donde el realismo atraviesa las barreras de lo real en términos materiales concretos para pasar al terreno de la percepción desde otras realidades, lo inesperado irrumpe y se establece de manera implacable. [...] El realismo se impone como una fórmula para la representación del dolor, del desastre como un recurso más para conocer, comprender, interpretar aquello que como le ocurría a Virginia Wolf era tan difícil de explicar y explicarse." En: *Territorios de Dialogo*, (México: INBA, 2006)

¹⁰² Ezama Macarena, Capello Maria Felicitas. *Cândido Portinari, El intérprete de su pueblo*. "Seminario Arte y Denuncia Latinoamérica – Pintar la Infamia", 2014. P. 36, 38.

Tanto Siqueiros como Portinari fueron pioneros al crear una iconografía de la migración en Latinoamérica durante el siglo XX, ambos artistas prestaron atención a un problema que se tornó crónico en el siglo XXI y que se ha agudizado de una forma alarmante en los últimos tiempos, debido a factores como la guerra, las crisis económicas y últimamente el cambio climático.



(izquierda) Candido Portinari. *Os Retirantes*, 1944. Fuente: Acervo Digital do Projeto Portinari. (derecha) Portinari. *Os Retirantes*, 1958. Fuente: Acervo Digital do Projeto Portinari. Museu Historico de Sergipe, Rio de Janeiro.



Siqueiros, detalle de *La marcha de la humanidad hacia la tierra y el cosmos, Miseria y Ciencia*, 1971.
Polyforum Siqueiros

Aunque Siqueiros no menciona la migración como un tema central en sus memorias o en textos referentes a su último gran mural, los bocetos o notas que realizó dejan ver que estaba interesado en retratar imágenes de ciertas partes del país, en donde la migración era un factor cotidiano. Obras tales como el *Boceto para las mujeres del mezquital* de 1962, o la obra titulada *Mujeres del Mezquital* de 1963 que retratan a una región que se caracteriza por sus altos índices de pobreza, marginalidad y migración.

Maria Félix Quezada Ramírez, en el texto *La migración Hñahñú del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo*, señala que desde 1930, existen evidencias del proceso migratorio en algunas comunidades del Valle del Mezquital.¹⁰³ También revela algunas de las causas de la migración en esta región: gran parte de la población indígena es analfabeta, dedicada a la artesanía, carecen de servicios y las condiciones de existencia son paupérrimas. Además, el alto grado de salinidad y aridez de las tierras del Mezquital dificultan las actividades agropecuarias.¹⁰⁴ La migración tanto nacional hacia las grandes urbes en búsqueda de mejores oportunidades de vida, como la migración internacional principalmente hacia Estados Unidos en búsqueda de mejores salarios, son problemas sociales que caracterizan a la región.

En *Mujeres del Mezquital* (1963) Siqueiros retrató a un grupo de mujeres sentadas, posiblemente un momento de descanso durante una travesía migratoria. En primer plano se ven tres mujeres de espaldas, una abraza a su pequeño hijo del cual únicamente se alcanza a ver su cabeza. En segundo plano, tras unas rocas se distinguen cuatro mujeres más, la figura del lado derecho que apenas es esbozada se pierde en el fondo, a su lado se encuentra una figura femenina más sólida que está cubierta con un rebozo azul y tiene un bebé en sus brazos. A su izquierda, Siqueiros sugirió la presencia de tres mujeres más entre las sombras. La escena contrasta con el fondo, un atardecer de tonos amarillos, naranjas y rojos encendidos. La acción retratada en este cuadro sugiere que estas mujeres se han reunido para reposar después de una larga faena o muy posiblemente o están descansando en un episodio de migración.

¹⁰³ Maria Félix Quezada Ramírez, *La migración Hñahñú del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo* (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008). 55.

¹⁰⁴ Maria Félix, *La migración*, 54.

El *Boceto para las mujeres del Mezquital* (1962), presenta un grupo de mujeres indígenas en movimiento, vestidas de blanco. En el primer plano, algunas mujeres llevan a sus hijos en los brazos y las demás parecen seguirlas en una especie de marcha. Dadas las condiciones sociales del valle del Mezquital, podría interpretarse este boceto como un grupo de mujeres en migración, muy posiblemente hacia una gran urbe.



(izq.) Siqueiros, *Boceto para las mujeres del Mezquital*, 1962. Col. Particular. (der.) Siqueiros, *Mujeres del mezquital*, 1963. Col. Particular, imagen obtenida del Catálogo de la Galería Misrachi, 1965.

Las líneas geométricas delgadas que dividen la composición de forma dinámica probablemente indican que se trata de un boceto destinado para un proyecto mural. Aunque la iconografía del boceto coincide con la zona de *La marcha de la humanidad* donde se desplazan grupos de mujeres encabezadas en primer plano por madres con sus hijos en brazos el tono de la imagen es completamente diferente ya que este grupo de mujeres se asemeja a las del mural *Por una seguridad social completa para todos los mexicanos*. Aunque el boceto carece del tono optimista y de empoderamiento de las mujeres del mural del IMSS, tampoco están retratadas en sufrimiento y patetismo como en otros bocetos, es

más sus vestimentas blancas remiten a una especie de marcha por la paz. Posiblemente este boceto haya sido una idea que se descartó o que no pudo incorporarse a *La marcha de la humanidad*, pero queda como testigo de la diversidad de ideas ensayadas para la estructuración del discurso visual de la última gran obra mural de Siqueiros.

Considero que estas obras o bocetos también revelan el interés de Siqueiros por retratar las condiciones de migración, cotidianas en algunas de las regiones más pobres del país como es el caso del Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo.

Varios de los bocetos producidos en la cárcel fueron retomados en *La marcha de la humanidad*. La madre que huye con su hijo en brazos resurgió con notables variaciones en los procesos creativos y en el resultado final del mural como una figura que remitía a las consecuencias de la guerra, la miseria y las migraciones en el siglo XX.

Reflexión final

A lo largo del presente ensayo he aportado las claves para comprender las obras de Siqueiros que poseen la fórmula expresiva propia de la maternidad en huida, presentes tanto en el mural *La marcha de la humanidad*, como en su formato de boceto. Con ello busqué poner de manifiesto que estas obras se articulan como planteamientos visuales que atraen distintas significaciones que no se habían considerado con anterioridad.

Prestar atención en como estas obras formaron parte fundamental de un proceso creativo de larga duración, permitió ir siguiendo el desarrollo y la maduración de una fórmula plástica de afectos y pasiones que se destacó por consolidarse como un elemento presente en la propuesta final del mural. En ese sentido se destaca que dicha fórmula de afectos y pasiones adquiere plenitud plástica gracias a su intensa gestualidad, a pesar del ominoso silencio discursivo por parte de su autor.

El enfoque hermenéutico de Warburg sobre las imágenes encontrado en sus obras como el *Atlas Mnemosyne* y el diálogo y la interpretación que otros autores han hecho de su perspectiva metodológica, me permitió pensar las obras de arte como una imagen-síntoma, una herramienta de carácter antropológico que nos permite interrogar e interpretar a la imagen de una manera más profunda, al tomar en cuenta las fuerzas y tensiones que operan

alrededor de ella. Ane Zamora Chacartegui, sintetiza esta situación de una manera pertinente:

Las imágenes, en Warburg comienzan a “diagnosticarse” como cuerpos de información, revelando sus síntomas, como si se tratase de un paciente médico. [...] Giorgio Agamben afirmaba que Aby Warburg no trabajaba sobre la imagen, sino sobre el gesto, y recrimina a la “corriente iconológica” de haber reducido su trabajo a meros signos, iconos, cuando la propuesta de Warburg era de relaciones, era un trabajo de gestos, de momentos. El símbolo trabaja sobre una imagen demasiado cerrada, demasiado plegada al concepto, mientras que el síntoma, por su carácter dinámico y próximo a lo reminiscente, nos invita a acercarnos (a tocar) lo incomprensible y lo paradójico que habita la imagen. Por eso es tan importante para Didi Huberman el “síntoma”, porque implica también el movimiento corporal, el gesto.¹⁰⁵

El entendimiento de la imagen de la maternidad en huida como un cuerpo de información que nos revela fuerzas y tensiones como los síntomas que operan alrededor de ella me parece un acierto del enfoque metodológico que nos legó Aby Warburg.

Podemos apreciar como las imágenes de la maternidad en huida cristalizan y atraen hacia ellas distintos conflictos entre fuerzas y tensiones. El primero de ellos es la relación que entabla Siqueiros con el tema de la maternidad, la cual está marcada por sus vivencias personales. La base de esta relación es el acontecimiento traumático que representó la muerte de su madre a temprana edad, lo que probablemente marcó la sensibilidad de Siqueiros para retratar a la maternidad con una crudeza que sobresale de entre todos los artistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX. Además, a esto se suma su participación en la Revolución Mexicana, su militancia y activismo político y por otra parte sus encarcelamientos, los cuales fueron elementos fundamentales que complementaron su postura respecto al tratamiento de las imágenes de maternidad a lo largo de su vida.

El segundo es la relación que sus imágenes entablan con el discurso hegemónico. Siqueiros no estuvo exento de colaborar con el régimen para elaborar imágenes alegóricas que

¹⁰⁵ Ane Zamora Chacartegui, *Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman*. (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014). 20

acompañaron el discurso del gobierno posrevolucionario. Sin embargo, podemos apreciar que en la seriedad y en la crudeza de la gran mayoría de sus imágenes de maternidad, nos muestra esta temática desde una perspectiva diferente, una en donde se expresa plenamente el sufrimiento, dolor y lucha de una madre por sacar adelante a su progenie, en un país con una ideología extremadamente machista y con escasas oportunidades para las mujeres pobres e indígenas.

El tercero tiene que ver con el tratamiento que Siqueiros le dio al tema de la maternidad para usarlo como una propuesta catalizadora de su mural *La marcha de la humanidad*. Al seguir el proceso creativo del mural, podemos entender que Siqueiros buscó ensayar y reproducir una fórmula afectiva que retratara a la maternidad desde una perspectiva en donde se exaltara su pasión y dramatismo a través de un intenso movimiento gestual.

El fenómeno que envuelve a este planteamiento visual es interesante ya que a pesar de que la maternidad en huida es una figura importante y reconocible a lo largo de todo el proceso creativo del mural, al final el artista decidió permanecer en silencio respecto a la presencia de estas figuras en su propuesta mural. Parecería como si su intención fuera el de dejarle un margen bastante amplio al espectador para su interpretación. Un margen que produce ecos importantes con situaciones contemporáneas al artista como la represión, el autoritarismo, la pobreza, la migración, las víctimas de la guerra y en general los conflictos y aflicciones que tiene que enfrentar la madre en el mundo contemporáneo.

De acuerdo con la narrativa visual del mural *La marcha de la humanidad*, las figuras de la maternidad presentes en distintas secciones remiten a la gente en sufrimiento, oprimida y subordinada. Sin embargo, al mismo tiempo muestran un carácter de significación polivalente ya que en última instancia también pueden interpretarse como la imagen de una mujer cargada de fuerza y resistencia, un símbolo de lucha de los pueblos en contra de las adversidades, en búsqueda de mejorar su condición humana. Una mujer en movimiento que no claudica, la cual lleva en sus brazos y protege en un abrazo amparador y amoroso a la semilla fecunda de las nuevas generaciones.¹⁰⁶

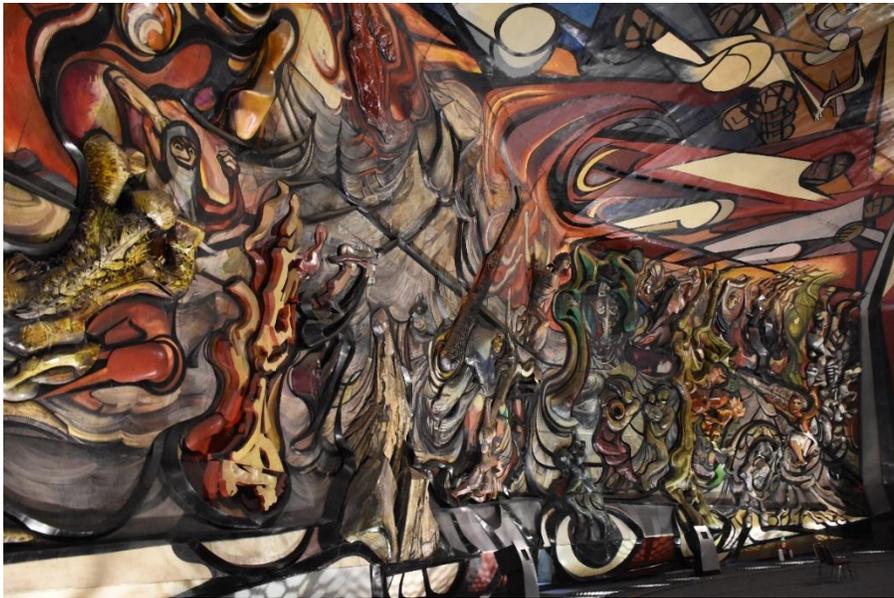
¹⁰⁶ Comisarenco, *The representation*, 189.

Leonard Folgarait señaló que cuando el *Polyforum Siqueiros* se inauguró la crítica se encontraba desconcertada, incapaz de alcanzar un entendimiento contundente del contenido ideológico de la obra.¹⁰⁷

El lenguaje violento, expresivo y dramático del mural *La marcha de la humanidad hacia la tierra y el cosmos, Miseria y Ciencia*, desconcierta al espectador, en especial si se contrapone con la descripción de la obra que ofrece Siqueiros, en la que profetiza un futuro utópico después de una larga lucha y un sufrimiento prolongado en un futuro lejano. Esta ambigüedad y contradicción ocasionó que la obra fuera difícil de interpretar y asimilar, en consecuencia, no se consolidó como una obra importante que aportó elementos plásticos e iconográficos a las narrativas oficiales, por lo que esta obra es poco considerada en la historiografía a comparación de otros murales más lúcidos y apegados a la estética del régimen por parte de Siqueiros.

Sin embargo, la obra sobrevive a las pruebas del tiempo, su capacidad de latencia está ahí, dispuesta a entablar un dialogo tanto con el espectador que se atreva a contemplarla, así como con las innumerables imágenes producto del devenir de nuestro tiempo, mismas que engrosan cada vez más el acervo de la cultura visual que tiene que ver con temas como la maternidad, las luchas sociales, las migraciones, las víctimas de la guerra y en general el sufrimiento humano.

¹⁰⁷ Folgarait, *So far from Heaven*, 86.





Siqueiros, Vistas panorámicas y detalle de *La marcha de la humanidad hacia la tierra y el cosmos, Miseria y Ciencia*, 1971. *Polyforum Siqueiros*.

Bibliografía

Acevedo, Esther. *Siqueiros Paisajista*, México: INBA, 2010.

Alfaro Siqueiros. *A un joven pintor mexicano*. México: Empresas Editoriales, 1967.

----- . *Catálogo de la Galería Misrahi*. México: Editorial Galería Misrahi, 1965.

----- . *Como se pinta un mural*, Guanajuato: Ediciones La Rana, 1998.

----- . *Me llamaban el coronelazo*. México: Grijalvo, 1972.

----- . *No hay más ruta que la nuestra*. México, Talleres gráficos de la SEP, 1945.

----- . *Reencuentro con la obra mural de Siqueiros: Proceso creativo del Polyforum*. México: CONACULTA. 2000.

Alpers, Svetlana. *El arte de describir*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

Álvarez Gil, Maria Fernanda. *La sensibilidad expresionista considerada más allá de la vanguardia histórica, un análisis de obra de Francisco de Goya y Georg Baselitz*. México: UNAM, 2008.

Arenal, Angélica. *Páginas Sueltas con Siqueiros*. México: Grijalvo, 1972.

Aschero, Carlos Alberto. *El Muro*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1986.

Barasch, Moshe. *Modern Theories of Art, 2 From Impressionism to Kandinsky*. New York: New York University Press, 1998.

Cárdenas Zamora, Michelle Alejandra. *Warburg heredero de Nietzsche Pathosformel y Nachleben como crítica a la cultura*. Bogotá: Facultad de Filosofía, 2021.

Clark, T.J. *Imagen del pueblo Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: G.G Arte, 1981.

Comisarenco Mirkin, Dina. *The representation of motherhood in twentieth century mexican painting*. New Jersey: University of New Jersey, 1997.

Curiel Diaz, Jade Citlalli. *David Alfaro Siqueiros: Elementos y nociones que integran la representación del indígena en su pintura de caballete de 1939*. Tesis de maestría. México: UNAM, 2014.

Debroise, Oliver. *Retrato de una Década 1930-1940*. México: INBA, 1996.

De la Rosa, Natalia. *David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*. Tesis de Doctorado, México, UNAM, 2016.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente, Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.

Eder, Rita. *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz El Corcito*. México: IIE, 2016.

Eisner, Elliot W. *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós, 1989.

Estrada, Gerardo. *Siqueiros en Lecumberri, una lección de dignidad 1960-1964*. México: CONACULTA, 1999.

Federici, Silvia. *La inacabada revolución feminista Mujeres, reproducción social y lucha por lo común*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014.

Folgarait, Leonard. *So far from heaven*. New York: Cambridge University Press, 2009.

Geller, Luis. *Alberto Misrachi Una vida dedicada a promover el arte de México*. México: Editorial Sylvia Misrachi, 1998.

Giunta, Andrea. *Cándido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005

Goldman M., Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México: Editorial Domes, 1989.

Gombrich, E. H. *La imagen y el ojo, Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Granados, Roldan, Otto. *Los murales de la Secretaria de educación Pública, Libro abierto al arte e identidad de México*. México: Secretaria de educación Pública, 2018.

Guadarrama, Peña, Guillermina. *La Ruta de Siqueiros, etapas en su obra mural*. México: CONACULTA, 2010.

Hausberger, Bernd. *La Revolución mexicana en el cine, un acercamiento a partir de la mirada italoamericana*. México: El Colegio de México, 2013.

Herner, Irene. *Siqueiros del Paraíso a la Utopía*. México: Conaculta, 2004.

Hidalgo Mújica, Cesar. *La Tallera el laboratorio de experimentación plástica y pedagógica de David Alfaro Siqueiros*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 2019.

Iber, Patrick. *Neither Peace Nor Freedom The Cultural Cold War In Latin America*. London: Harvard University Press, 2015.

Jiménez, José. *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC/Turner, 2011

Marcial, Silva, Maciel. *La Política Social en México 1920-1928*. Tesis de Doctorado en Administración Pública. UNAM: México, 1999

- Martínez Toriz, María del Carmen. *La utopía y la realidad en la marcha de la humanidad*. Tesis de licenciatura en historia, UNAM. 1996.
- Mata, Luis I. *La verdad en el proceso y sentencia Mata y Siqueiros*. México: Donato Guerra, 1962.
- Moxey, Keith. *Teoría, practica y persuasión, Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.
- Moyssen Xavier. *Siqueiros Obra de caballete*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.
- Nelken, Margarita. *El expresionismo en la plástica Mexicana de hoy*. México: INBA, 1964.
- Ovidio. *Metamorfosis Libros I-VII*. México: UNAM, 2008.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura, su antigüedad y sus grandezas*. Sevilla: Galiano, 1866.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Quezada Ramírez, María Félix. *La migración Hñahñú del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008.
- Rampley, Matthew. *Art History and visual studies in Europe*. Boston: Brill. 2012.
- Reyes Correa, María Guadalupe “Del boceto al mural: Elaboración de un proyecto de investigación en artes visuales” (Tesis de Licenciatura: México, 2016)
- Scherer García, Julio. *La Piel y la entraña*, México: CONACULTA, 1996.
- Sierra Kehoe, María de las Mercedes. *David Alfaro Siqueiros. Polyforum Cultural Siqueiros: Entre el éxtasis y la reinterpretación*. México: UNAM, 2016.
- Stein, Philip. *Siqueiros His life and Works*. New York: International Publishers. 1994
- Tibol, Raquel. *Palabras de Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.
- . *Archivo del Fondo Textos de Siqueiros*. México: FCE. 1972.
- . *Siqueiros Introdutor de Realidades*. México: UNAM, 1961.

-----, *La creación artística en Lecumberri Obras de David Alfaro Siqueiros y Manuel Rodríguez Lozano*, México: AGN, 1982.

-----, *Siqueiros: un mexicano y su obra*, México: Empresas Editoriales, 1969.

Vasari, Giorgio. *Los clásicos Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. México: Editorial Cumbre, 1980.

Velázquez, Erick. *Historia general de México ilustrada*. México: Colegio de México, 2010.

Velázquez Guadarrama, Angelica. *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México, Ángeles del hogar y musas callejeras*. México: UNAM, 2018.

Virgilio. *Eneida*. Guanajuato: Editorial de la Universidad de Guanajuato, 2018.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Wechsler, Diana. *Territorios de Dialogo, España, México y Argentina: Entre los realismos y lo surreal 1930-1945*. México: INBA, 2006.

Zamora Chacartegui, Ane. *Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014.

Artículos y recursos Web

Amador Tello, Judith. “No le temo a la investigación del FBI: Adriana Siqueiros” *Revista del Arte y Cultura*. Consultado 14 de Octubre de 2020, <https://rancholasvoces.blogspot.com/2005/03/no-le-temo-la-investigacin-del-fbi.html>

Cantú, Adolfo. “La memoria mural de Federico Cantú Garza”. Consultado el 13 de septiembre de 2021, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/download/50462/45267>

Casalins Martínez, Sonia. “Yo lo vi, Goya y los Desastres de la Guerra” consultado 19 de agosto 2021, https://www.academia.edu/11083962/Yo_lo_vi_Goya_y_los_Desastres_de_la_Guerra

Cirlot, Victoria. “Las fórmulas del pathos y su supervivencia”. *Comparative cinema*, Vol. VII, No. 12. 2019. 139-149.

Comisarenco Mirkin, Dina. “Retratistas y retratados frente a frente: Las escenografías de David Alfaro Siqueiros en Lecumberri”, *Revista de Historia de las prisiones*, n. 4 (enero-junio 2017): 44-59.

Cruz, Juan Pablo. “De reina a madre: La maternidad como construcción discursiva en la pintura neogranadina del siglo XVII”. *Historia y Sociedad*, Medellín, 2015. 111-142.

Ezama Macarena, Capello Maria Felicitas. Cándido Portinari, El intérprete de su pueblo. “Seminario Arte y Denuncia Latinoamérica – Pintar la Infamia”, 2014

Palomar Vereas, Cristina. “Maternidad: Historia y cultura”, *La ventana*, no. 22, 2005.

Reyes, América. “Siqueiros, El devorador de imágenes/Acervo iconográfico,” último acceso Junio 5, 2021, <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb10/art02/texto.html>.

Biografía de Giotto” consultada el 18 de Agosto de 2021, <http://www.giottoaglisrovegni.it/giotto.html>

Ficha de catálogo del Rijksmuseum de la obra La matanza de los inocentes de Marcantonio Raimondi, consultado el 18 de Agosto de 2021,

“Kyoichi Sawada presentó al mundo la verdadera Guerra de Vietnam a través de su fotografía,” *Fahrenheit Magazine*, consultado el 30 de septiembre de 2021. https://fahrenheitmagazine.com/arte/visuales/kyoichi-sawada-presento-al-mundo-la-verdadera-guerra-de-vietnam-traves-de-su#.YVU_w7hKhPY

Revista de Arte y coleccionismo, Rafael y sus dibujos,” consultado el 20 de Agosto de 2021, <https://arismagazine.com/3410-2/>

Tesoro de Arte y Arquitectura en línea,” Instituto Getty, consultado el Agosto 22, 2021, http://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=theme&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300195523

Hemerografía

Alaide Foppa, “Siqueiros aprisionado”, *Excelsior*. 18 de agosto de 1968.

Marianne Sandquist, “Un Gigante llamado Siqueiros”, *Revista Caretas*. Junio de 1965. Archivo SAPS 10.1.1

s/a, "Continuará Siqueiros su actividad". *El Universal*, martes 14 de julio, 1964. Archivo SAPS
14.1.270