

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

LOS CRISTOS DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

**Tesis que para obtener el grado de maestra en Historia del Arte
presenta**

Litzajaya Motta Arciniega

Dra. Elia Espinosa López

Tutora

Ciudad Universitaria, marzo del 2010.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

El resultado de este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la colaboración de varias personas, quienes con sus observaciones, comentarios, sugerencias, correcciones y críticas han contribuido enormemente en su resultado final. A todos ellos mi más sincero agradecimiento:

A mi tutora, la doctora Elia Espinosa, que revisó detalladamente los contenidos del texto y sugirió, entre otras muchas cosas, la observación del escenario histórico-social durante el encierro del pintor, además me recomendó las valiosas valoraciones de Plebe sobre el expresionismo y la relación con Rouault. A la doctora Elisa García Barragán, asesora, que aconsejó el cambio de estructura en el cuerpo del trabajo para lograr su cohesión, y me hizo algunas correcciones de estilo. A la doctora Julieta Ortiz, asesora también, quien indicó ampliar el análisis formal, reformar el índice conservando completa la antología de cristos y corregir algunas informaciones erróneas. Al doctor Eduardo Báez, revisor, que a pesar de no compartir conmigo la tesis sobre el carácter místico de la visión artística de Siqueiros, de una manera objetiva señaló los beneficios de enfatizar en los cristos de la cárcel y el del Polyforum. A la doctora Olga Sáenz, revisora, quien al referir el periodo carcelario consideró útil su autobiografía para confrontar su ateísmo e igualmente me facilitó el *Manifiesto del arte sacro futurista* para integrar los rasgos de esta vanguardia al análisis del Polyforum. Al doctor Renato González Mello, que me leyó y me hizo comentarios valiosos sobre la teología de la liberación, el crucificado del mural América tropical, el ambiente postconcilio Vaticano II, y cuestiones metódicas importantes que me ayudaron a distinguir entre lo público y lo privado, lo estético y lo religioso con base en un argumento cronológico. A Mónica Montes, responsable del Acervo documental de la Sala de Arte Público Siqueiros, quien amablemente me atendió en mis consultas y me facilitó todo el material para el estudio del último encarcelamiento de Siqueiros, al igual que la reproducción de algunas fotografías correspondientes a este momento histórico.

Índice

Introducción	1
Los primeros dibujos	3
Los muros de la Escuela Nacional Preparatoria	6
Cristo y la política. El caso de América tropical	7
La cárcel preventiva y su poder transformador	14
La breve serie de Cristos mutilados: al rescate de la devoción novohispana	22
El Polyforum y el Cristo de la Paz	35
Las fuentes cristianas en la vida de Siqueiros	43
El binomio arte-política	45
El ateísmo marxista del pintor frente a su imaginario cristiano	47
La experiencia estética en Siqueiros	51
Conclusión	57
Bibliografía	59
Hemerografía	62
Entrevista, cine, video e internet	63
Imágenes	65
Anexo: Los juicios críticos	[1]

Introducción

Este trabajo de investigación recopila y revisa las representaciones de cristos que David Alfaro Siqueiros realizó a lo largo de su producción plástica, que va desde sus inicios como pintor en 1918 hasta 1971, cuando fue inaugurado el Polyforum. En ciertos momentos específicos de su trayectoria artística, David Alfaro Siqueiros mostró un especial interés en los temas cristianos, ya sea por instrucción e influencia de su padre, don Cipriano Alfaro Palomino, por preocupaciones de orden social, político o histórico en su obra artística o por la inquietante y dolorosa experiencia que vivió durante su encarcelamiento en Lecumberri, de 1960 a 1964, momento que marcó una etapa creativa particular que lo llevó a experimentar con el formato de caballete.

Debido al problema de falsificación de su obra pictórica después de su muerte, se estudian particularmente los cuadros de cristos que forman parte de la colección de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) dada la seriedad que tiene su legado, a pesar de que se sabe de la existencia de otros más en colecciones particulares. La producción artística que consideramos conforma un pequeño conjunto que no deja de lado los cristos de su pintura mural así como el *Cristo de la Paz*, que donó el pintor al Vaticano en 1970. En cuanto a su obra mural, destacan principalmente *América tropical*, que ejecutó en 1932 en la ciudad de Los Ángeles, California y *La marcha de la humanidad*, en el Polyforum Cultural Siqueiros, a comienzos de los años setenta en la ciudad de México, por las representaciones explícitas a la crucifixión y al tema cristiano, respectivamente.

Las imágenes cristianas que elaboró el pintor chihuahuense necesitan de un estudio sistematizado que permita el conocimiento de los datos biográficos más relevantes que lo vinculan y lo separan del cristianismo, así como del contexto histórico que las enmarca. La revisión con mayor detalle de los acontecimientos vinculados a su última aprehensión y encarcelamiento en la Cárcel preventiva de Lecumberri nos dará luz sobre las condiciones de su experiencia artística como detonador de otra con carácter religioso, que se presenta súbitamente. Por otro lado, se consideran los juicios o reflexiones que el mismo Siqueiros expresó por escrito, que están vinculados a estos cuadros y nos ofrecen información sobre los propósitos del pintor al realizar la obra. Así mismo, en el anexo se considera la fortuna crítica que, pendiente de esas producciones, evidencia las respuestas que marcan la recepción de este tipo de temas en un personaje tan polémico como lo fue, y sigue siendo, David Alfaro Siqueiros.

Como parte fundamental del análisis se valora la posibilidad de que *El Cristo a la columna*, escultura novohispana adquirida en su momento por David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal, hoy perteneciente a la colección particular de Adriana Siqueiros, constituyó un modelo de inspiración para la creación plástica en su obra de caballete. Como modelo pictórico barroco, se analizarán los posibles problemas estilísticos que éste genera en un pintor que prefirió al realismo como fuente primordial para la generación de imágenes con fuerza social y política durante el siglo XX.

Finalmente, es urgente la reconsideración de Siqueiros como hombre de fuertes convicciones que se tomó en serio su papel mesiánico en la historia del arte mexicano al buscar liderar una vía estética común y, por ende, reafirmar su compromiso ideológico con las clases que conforman la base de la sociedad. Un pintor marxista que aunque siempre se mostró cauteloso en declarar abiertamente las implicaciones existenciales de la figura cristiana en su propia vida, llegó a confesar en su obra la inclinación hacia ésta como fuente de inspiración para promulgar los cambios sociales y políticos que requiere una sociedad en desarrollo como la mexicana. El cristianismo en la vida artística de David Alfaro Siqueiros es uno de los temas de mayor polémica, que cuestiona su ateísmo, pero hoy día, con la distancia histórica que impera, merece la pena estudiar.

Los primeros dibujos

En 1907, de acuerdo con las memorias de Siqueiros que hizo Angélica Arenal en 1980, siendo un niño el pintor copió a la *Virgen de la Silla* de Rafael, por pedido de su padre.¹ En 1918 realizó *El Cristo del veneno*. El dibujo, que es de la colección de Sofía Bassi, contrapone a dos revolucionarios armados frente al Cristo negro de la Catedral de México,² poniendo en manifiesto el cambio cultural que se estaba gestando en el país: el paso de un México religioso a uno más laico, en el que es imperativa la lucha social aun cuando haya derramamiento de sangre.³ Este conflicto se irá integrando iconográficamente en su obra total. Esta integración alcanzará su punto más alto hasta la segunda mitad de la década de los sesenta y más imperiosamente en los años setenta, su última etapa creativa. Siqueiros habla de este dibujo que hizo para *Revista de revistas*, codirigida por Rafael Alducín:

El título de este dibujo y carátula fue el de *El señor del veneno [sic]* y representa a ese Cristo que por haber absorbido el veneno que le pusieron en uno de sus sagrados pies para que lo absorbiera un Cardenal a quien quería liquidar otro de su misma jerarquía, salvó a la posible víctima, pero él quedó transformado de caucasiano rubio en un africano negro-verde. En torno del Cristo del señor del Veneno, aparecen dos mexicanos ataviados a la usanza de los insurgentes durante la lucha por la Independencia.

Como se ve, yo estaba en un periodo de transición ideológica. La figura central es un Cristo y las que le hacen guardia son ya dos subversivos.⁴

¹ Véase Angélica Arenal, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1980.

² El Cristo se encuentra en el extremo izquierdo del Altar del Perdón. Anteriormente era venerado por los dominicos en un seminario denominado *Porta Coeli* desde el siglo XVI hasta el XVIII, siglo en que sucedió el conocido milagro.

³ “[...] la sorda tensión del joven artista, su resistencia, quizás, ante la brutal transformación del país [...], en Retrato de una década (1930-1940). D. A. Siqueiros, Noviembre 1996-Febrero 1997, México, MUNAL-INBA, p. 24. El dibujo aparece reproducido, aunque con el título equivocado, en Xavier Escalada, *Cristo. Esencia y trascendencia. Imágenes de Jesús en el arte y en la vida de México*, México, Enciclopedia Guadalupeña, 1992.

⁴ Véase David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo. (Memorias)*, México, Grijalbo, 1977, p. 52.

El mismo año Siqueiros realizó unas acuarelas. Xavier Moyssén analizó estas imágenes en su artículo “Siqueiros antes de Siqueiros”,⁵ en el que revisa sus primeros años de producción artística (1911-1920), y sugiere, con base en el contexto histórico, que la figura femenina del dibujo *El triunfo de la Gracia sobre la fuerza* (1918) corresponde a un romanticismo expresado a la manera de los simbolistas. Siguiendo con su significado estilístico, la mujer es el vehículo que permite terminar con el poder de una enorme fuerza, lo que alude al fin de la Primera Guerra Mundial.

No obstante, en esa etapa creativa en la que el pintor muralista exploraba con las vanguardias europeas, se vislumbra apenas una idea teológica bastante frecuente que muy probablemente conoció durante la catequesis escolar o por instrucción de su padre: la de que la Gracia divina es más grande que el pecado. Aunque la figura femenina del dibujo no fuera una alegoría de la Gracia de Dios, el hombre decapitado que está a un lado de ella es representación de la violencia, ya que tiene asociado a sus pies un tanque de guerra. El tratamiento que da a esta figura es clásica, un cuerpo musculoso completamente desnudo, atado de pies y manos.

Hay una serie de dibujos de su etapa creativa más temprana que es muy interesante porque incluye la crucifixión de un decapitado. Fueron publicadas en *El Universal Ilustrado* el 3 de enero de 1919 con motivo del año nuevo. Xavier Moyssén describió muy atinadamente esta serie, que lleva por título

⁵ Véase en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1976, vol. XIII, núm. 45, pp. 177-193, ils.

1918-1919. *Dibujos alegóricos* (1919). La descripción es extensa, pero la reproduzco a continuación en razón de las dudas que sobre la autoría del dibujo correspondiente a 1918 tiene y porque para el segundo nos da una interpretación simbólica para el crucificado. De esta manera, corroboramos que la alusión religiosa fue ciertamente algo presente en su primera etapa creativa.

El primero corresponde al año 1918 en que terminó la Primera Guerra Mundial. Es una ilustración expresionista en la que se ve al káiser envuelto en la penumbra, presa del pánico y sobre los cráneos de las víctimas de la guerra, está aterrado bajo el peso doble de la derrota y el juicio inminente de la historia. De los dos dibujos el segundo está firmado por Alfaro; no obstante que en la revista se dice que los dos se deben a él, guardo grandes reservas para aceptar que el primero lo sea, su estilo es diametralmente opuesto al del año 1919. La alegoría de 1919 es más libre, más espontánea en su realización; está relacionada con la herencia que el nuevo año recibe. De acuerdo con la iconografía tradicional el año nuevo está representado en la figura de un niño que porta el gorro frigio; va sentado sobre un extraño vehículo que es tirado lentamente por un estilizado caracol [...] En el fondo se muestra la portada destruida de una iglesia medieval; destruida por las bombas de esa especie de mariposa metálica que allí se ve y que no es otra cosa que el símbolo de la aviación, o sea, el presente destruyendo al pasado. La composición termina con la impresionante imagen de un Cristo en la cruz, decapitado y con las piernas destrozadas. Se puede decir que para Siqueiros, en ese momento, la guerra no sólo significó la destrucción de los bienes materiales del hombre (el edificio eclesiástico) sino que también lo fue de los espirituales.⁶

⁶ Véase Xavier Moyssén, *Siqueiros antes de...*, *ibidem.*, pp. 190-191.

Los muros de la Escuela Nacional Preparatoria

El tema cristiano aparece en su primera obra mural de la Escuela Nacional Preparatoria, en la ciudad de México. David Alfaro Siqueiros se integró a los trabajos murales en 1922 como parte del proyecto vasconcelista que en materia de políticas culturales implementó como secretario de esa dependencia. En el mural a la encáustica *Los elementos*, diseñó a los componentes naturales regidos por la figura de un ángel, cuyos atributos son típicamente cristianos: alas desplegadas en la parte superior de la composición y por debajo, una luna creciente. Su trabajo estilístico¹ anticipa una de las formas más recurrentes de sus trabajos muralísticos, que es la representación hipermusculosa de las figuras antropomórficas. El ángel es masivo anatómicamente, de grandes carnes, estéticamente ligado a las piezas escultóricas olmecas, hechas de una sola piedra, según Laurence Hurlburt.

Poco tiempo después pintó una figura de San Cristóbal, una vez terminados los techos del primer cuerpo del cubo de la escalera. El muro izquierdo del primer descanso fue el espacio destinado a simbolizar el contacto cultural entre los hispanos y los indígenas, mediante la religión: “¿No había sido este gigante el vehículo usado por el cristianismo para trasladarse de una tierra a otra, precisamente por en medio de las aguas del mar?”.² Luego, para complementar el programa, pintó a una india en el muro del frente, en

¹ Laurence Hurlburt analiza esta composición, cuyos rasgos derivan de un eclecticismo proveniente del estudio del pintor acerca del estilo renacentista italiano, el programa del secretario Vasconcelos, que estaba impregnado de ideales neoclasicistas, y sus propios intereses cristianos: “Siqueiros’s primary interest, are traditional Christian elements, “wings” above and a “crescent moon” below, and more-or-less abstract symbols whose only function appears to be the filling of wall space.”. Véase Laurence Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, Nuevo México, Universidad de Nuevo México, 1989, p. 200.

² Véase Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo...*, *op. cit.*, p. 197.

dimensiones gigantescas para representar su fuerza histórica. De manera que estas figuras, femenina y masculina, quedaron circundadas por los elementos. El comentario deliberado de Siqueiros, que hace en su biografía, nos muestra el planteamiento del tema cristiano: “San Cristóbal era un hombre de la raza blanca, de la raza caucásica, como lo era también Jesucristo.”

Cristo y la política. El caso de América tropical

Una década después David Alfaro Siqueiros viajó a Los Ángeles, California, donde pintó tres murales. El contexto político en que se dio la creación de *América tropical* estuvo marcado no sólo por una polaridad en cuestiones sociales, debido a la depresión económica que agobiaba entonces a la nación norteamericana y que, sin duda, enfrentaba a las clases obreras contra las pudientes, sino a la confrontación ideológica que se daba entre el capitalismo y el comunismo, cuyos instrumentos políticos ya tenían preparadas estructuras políticas y socioeconómicas viables para la instauración de sus sistemas. Por otro lado, este efervescente contexto histórico fue el escenario en el que tuvo lugar el encuentro de la cultura norteamericana con la mexicana, que fue más allá de las simples relaciones artísticas, según la reacción de los norteamericanos ante la propuesta plástica de Siqueiros, a quien se le negó la renovación de la visa.¹

F. K. Ferenz, del Plaza Art Center, le ofreció un muro de la azotea del edificio de la calle Olvera, el antiguo *Italian Hall* donde Flores Magón realizó un discurso político en 1915, para que hiciera un fresco con el tema del México tropical, ya que el pintor había fundado el taller de muralismo en la *Chouinard School of Art* de la misma localidad.

¹ Siqueiros había estado bajo arresto domiciliario entre 1930 y 1932 en la ciudad de Taxco, Guerrero, después de su reclusión de mayo a diciembre de 1930 en la cárcel de Lecumberri, en la capital mexicana. David Alfaro Siqueiros, quien simpatizaba con el Partido Comunista, llegó a Los Ángeles en abril de 1932. Algunos de los líderes obreros le dieron la bienvenida con un banquete en su honor el día 23 en el centro de la ciudad. El pintor mexicano llevaba diez años sin realizar obras murales, pero eso no le impidió que su inquietud artística y política se estuviese desarrollando, así que ya estaba listo para la experimentación que le diera a su arte dinamismo e innovación técnica. Véase Tibol, Raquel *et. al.*, *Los murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, 1996.

El mural *América tropical*, con una extensión aproximada de 180 m², se comenzó a finales de agosto y fue inaugurado el 9 de octubre de 1932. La figura central, que Siqueiros pintó apenas la madrugada previa, era un indígena oriental atado a una cruz doble. La figura del indio sacrificado se asoció a otros elementos iconográficos como son el águila emblemática de los Estados Unidos que corona la cruz de dos patíbulos y a su vez amenaza al joven moribundo, la imagen de una pirámide trunca y dos columnas con motivos plumarios. La composición total sólo la tenía Siqueiros en su mente, ya que esperó hasta la madrugada para terminarla. Siqueiros sabía que la fuerza de esta imagen causaría un gran impacto a los espectadores.

La escena de opresión que plasmó Siqueiros corresponde con un acontecimiento verídico dado aproximadamente en 1865, cuando un siervo sokichi fue sacrificado por haber matado al hijo de su patrón. La fotografía fue hallada por Tomás Zurián en el libro *El cuerpo*, de William Ewing.² La publicación reprodujo la toma que Felice Beato hizo de tal escena entre los años de 1865 a 1868 y, que según Zurián, pudo retomar el pintor para aprovecharlo como documento fotográfico circunstancial en el proceso final de su acto creativo.³ El indio se encontraba atado de pies y manos con una gruesa cuerda a los palos de la cruz, con un gesto agonizante, el joven respira todavía. La imagen del nativo se contrapone con el símbolo imperialista americano y se refuerza con las figuras de dos hombres emboscados que apuntan hacia el águila.

² Véase William Ewing, *El cuerpo*, Madrid, Siruela, 1996, p. 251.

³ Véase Tomás Zurián, “Siqueiros: hallazgo iconográfico de América tropical”, en *La Jornada*, sábado 13 de septiembre de 1997, Sección Cultura, pp. 25 y 26.

Es muy probable que Siqueiros tuviera noticia de los acontecimientos que se habían suscitado en Sudamérica, particularmente en Perú, donde se llevó a cabo un golpe militar en 1930 para derrocar a las fuerzas revolucionarias que buscaban reivindicar el indigenismo,⁴ por lo que la elección de este modelo fotográfico real para actualizarlo a través de la enculturación; es decir, contextualizándolo a la realidad latinoamericana en relación con el poder americano, se erigía como un auténtico acto político temerario en territorio estadounidense.

Las expectativas que se tenían sobre un mural de temática exótica quedaron superadas con el logro estético que alcanzó Siqueiros. *América tropical* fue un mural que sobrepasó los estereotipos nacionalistas creados durante la primera generación muralista: “Hasta que estos murales fueron hechos, el indianismo había sido sinónimo de folclor o de arte popular [...] Siqueiros fue el primero en pintar un cuerpo de indio desnudo tan despojado de pintoresquismo como un atleta griego desnudo, una figura dotada de significado universal en su universo racial”.⁵

Sin embargo, la postura radical por la que había optado el pintor fue a todas luces intolerable. Dos días después de solicitar la renovación de su visa, el Consulado se la negó, de manera que el artista tuvo que salir del país hacia

⁴ Por aquellos años, en Perú se dio una importante militancia antiimperialista encarnada por los intelectuales José Carlos Mariátegui y Victor Raúl Haya de la Torre, ensayista y filósofo, respectivamente. Las esperanzas de una reforma que sustentaba el indigenismo revolucionario peruano se vieron truncadas con la instauración de un golpe militar en 1930. Mariátegui murió y Haya de la Torre fue encarcelado. Véase la reseña completa sobre este mural en Shifra M. Goldman, “Siqueiros en Los Ángeles”, en Raquel Tibol et. al., *Los murales de..., op. cit.*, México, CONACULTA, 1996.

⁵ Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance: 1921-1925*. New Haven, 1967, p. 207.

Uruguay con su familia, su mujer Blanca Luz Brum y el hijo de ella. El señor Ferenz fue obligado a cubrir el mural con pintura de cal en la parte que era visible desde la calle principal. Seis años después, la señora Christine Sterling renovó el arrendamiento del club del segundo piso, que fue un bar, y como condición puso que el mural fuese tapado en su totalidad.⁶ Para 1996, fecha conmemorativa del centenario del nacimiento del pintor chihuahuense, el mural había sido restaurado.

Con los trabajos murales en Los Ángeles, Siqueiros despuntó en calidad estética y experimental como pintor muralista. Con *Mítin Obrero* y *América tropical* logró empatar estupendamente la política y el arte. Veamos por qué.

La actualización que Siqueiros hizo de la crucifixión del indio sokichi puso en jaque la visión del “*Mexican Curious*” que trataban de legitimar los empresarios californianos en aquel momento, resultando intolerable no sólo para los fines turísticos que tenían proyectados, sino porque sacaba a la luz las prácticas sociales que contradecían la construcción oficial de la nación, cuya historia procuraba seguir fomentando un romanticismo que velaba las medidas políticas de opresión y violencia que hacían florecer la industrialización de la sociedad capitalista.

En la representación del cuerpo crucificado del indio sokichi, Siqueiros había omitido la presencia de la sangre que escurría por su torso y sus piernas,

⁶ A finales de la década de los años setenta, Shifra M. Goldman y el cineasta Jesús Salvador Treviño planearon la restauración de *América tropical*, la cual no pudo realizarse. En 1990, un equipo comisionado por la *Friends of de Arts of Mexico Foundation* y el *Getty Conservation Institute* emprendió las tareas previas a su conservación: los trabajos de limpieza y estabilización del mural.

la cual era testimonio de la golpiza que vivió antes de ser colocado en aquella cruz doble, tal como aparece en la imagen fotográfica original de Felice Beato. Aun así, el poder de la imagen mural no perdió fuerza al recrear al joven sokichi, el gesto de su cabeza cabizbaja, sus miembros de complexión robusta y sus ojos cerrados cobraron efectividad porque estaba crucificado. La crucifixión fue una tortura que ya practicaban los persas hace siglos. Los romanos retomaron esta práctica durante su imperio y quedó en la memoria colectiva gracias al cristianismo, que se fundó en la vida, muerte y resurrección de un hombre judío, que murió en la cruz, al que consideraron el Mesías.

La crucifixión es una metáfora de la violencia del poder muy arraigada en el inconsciente colectivo. Se crucificaba a los que no era posible controlar o que ponían en riesgo la estructura social. Los crucificados sufrían largas horas antes de su muerte por asfixia, por lo que era común que se les fracturaran las piernas para procurar un deceso más rápido, así no podían incorporarse con la ayuda de los miembros inferiores para jalar aire a los pulmones. Este martirio fue actualizado por Siqueiros, quien lo retomó en el contexto de una sociedad progresista, industrializada, basada en la democracia política. Con el cuerpo vejado del indio Siqueiros representó el ejercicio más brutal del poder imperialista, que pasa por encima de los derechos básicos de los pueblos, sin reconocer las diferencias culturales de cada etnia y en un afán de universalidad identitaria niega las particularidades raciales.

Cuando el andamiaje fue retirado para la ceremonia de inauguración, la composición asombró a los visitantes por su gran fuerza política. Era una

imagen potente que retaba a los californianos a reflexionar sobre la condición latinoamericana en Estados Unidos. El pintor muralista no vaciló en plasmar la imagen, y con un acto artístico se pronunció contra las prácticas del poder capitalista. Esta actitud de Siqueiros, que ya se había perfilado desde los años veinte, intentaba generar nuevas actitudes sociales utilizando al arte como medio de agenciamiento,⁷ si vale la expresión. Con esta misma actitud artística, derivada de sus reflexiones previas sobre la función social del arte y el compromiso del artista con su sociedad, ejecutó *Mitin Obrero*,⁸ el primero que hizo en Los Ángeles, California, donde trató el racismo hacia los negros.

El rechazo que sufrieron las dos primeras obras murales que Siqueiros ejecutó en Los Ángeles, nos muestran que la sociedad californiana no era tan abierta como presumía, creando la segregación en otros grupos raciales como los negros y los latinoamericanos. La libertad de expresión por aquellos años más que una realidad, era un ideal que estaba pendiente. La pugna entre el comunismo y el capitalismo seguía abriéndose brecha entre las personas, para más tarde constituir la guerra fría que dividió al mundo en dos bloques en las décadas posteriores a la segunda guerra mundial.

La destrucción de las imágenes murales que Siqueiros plasmó, fue igualmente un acto simbólico que deseaba imponer la última palabra en

⁷ El agenciamiento es una categoría de los estudios culturales, retomada de Žižek, que es muy útil para interpretar los acontecimientos artístico-políticos de Los Ángeles, California, en donde Siqueiros se atrevió a llevar a cabo una acción política mediante su arte mural. Esta concepción del agenciamiento supera las visiones sociales tradicionales que interpretan como un acto de resistencia política los actos de defensa política por parte de los pueblos reprimidos. Véase Alfred Gell, *Art as Agency. An anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.

⁸ Las relaciones que mantuvieron los artistas afroamericanos modernos con los muralistas mexicanos fue el tema de la exposición que itineró en los Estados Unidos de 1996 a 1998. Véase el catálogo: Lizzetta LeFalle-Collins y Shifra M. Goldman, *In the Spirit of Resistance. African-American Modernists and the Mexican Muralist School*, Nueva York, The American Federation of Arts, 1996.

materia racial. Tanto los negros como los latinos eran culturas locales que migraban para subsistir a las condiciones desfavorables en sus regiones de origen, pero que todavía no lograban tomar la tribuna para hablar en voz alta de sí mismos, mostrar su fisonomía, proponer junto con la raza blanca el orden social.

De acuerdo con la información que nos da Irene Herner, en 1932, todavía en Los Ángeles, California, Siqueiros manufacturó junto a los miembros del Bloque de pintores un Cristo negro para la exposición que tuvo lugar en el Reed Club de Hollywood.⁹

Las décadas subsecuentes, de los años cuarenta y cincuenta, David Alfaro Siqueiros alcanzó el prestigio como pintor muralista bajo el auspicio del Estado mexicano, que, de acuerdo con la opinión de Desmond Rochfort, buscaba el radicalismo cultural del pintor para crear una imagen contraria a los verdaderos intereses de la élite política mexicana, cuyas ambiciones se enmascaraban bajo una postura anticolonialista.¹⁰

De 1947 data la pintura *Nueva resurrección*, de la colección del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil. En ella es preponderante el sentido

⁹ “Este Cristo era un negro, una referencia crítica contra el Juicio racista de Scottsboro, que acababa de suceder, en que nueve jóvenes negros fueron condenados injustamente por la supuesta violación de una mujer blanca. En una redada policiaca del local, el Cristo pintado fue fusilado por la policía y luego destruido. De éste, por fortuna, nos queda un testimonio periodístico, su imagen recuperada de la hemeroteca por el fotógrafo angelino Luis Garza.” Véase Irene Herner, “Los cristos de Siqueiros”, en *El Ángel, revista cultural*, núm. 309.

¹⁰ “By fêting Siqueiros’ notorious reputation as a political revolutionary, these élite sectors could legitimize their ambitions in a cloud of anticolonialist cultural posturing. They could continue to direct Mexico down the road mapped out by the demands of international capital, while at the same time appearing to preserve and develop the country’s valued radical cultural credentials. Véase Desmond Rochfort, *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*, San Francisco, Chronicle Books, 1993.

apocalíptico que imprime a la escena que propone el renacimiento del género humano: después de la destrucción se gesta una humanidad renovada, un significado escatológico a través de una plástica moderna. Del mismo año es *El diablo en la Iglesia*, en la que Siqueiros mostraría la resistencia política de Miguel Alemán a la unidad nacional, evidenciando con la metáfora del edificio eclesiástico el peligro social de una religiosidad con tintes fanáticos y ofreciendo el parangón de la figura demoniaca con la élite política nacional.¹¹

Los años cuarenta los comienza con los murales de la Escuela México, en Chile, mientras se encuentra exiliado a causa de su involucramiento en el atentado contra León Trostky. En los cincuenta ya estaba trabajando el mural del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, *Del porfiriato a la Revolución* (1957-1965), obra de gran alcance histórico en la que Siqueiros alcanza el más alto grado de desarrollo estético como muralista de la era postrevolucionaria. Las temáticas, los personajes, los materiales y las técnicas empleadas, así como su teoría del arte sobre la perspectiva poliangular, la integración plástica entre la arquitectura, la escultura y la pintura, y la búsqueda del espectador activo, son los ingredientes de una retórica social que encabezó con la identidad de artista revolucionario, pero que tuvo que suspender porque fue aprehendido.

¹¹ Según Renato González Mello, durante su candidatura a la presidencia, Miguel Alemán cerró las negociaciones políticas para una posible unidad nacional con el Partido Comunista Mexicano. Entonces surgió en los ambientes intelectuales una intención jacobina, previa a la toma de poder, que rechazaba la imposición de una forma de vida católica. Véase Renato González Mello, "El diablo en la bóveda", en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte y Espacio*, México, IIE-UNAM, 1997.

La Cárcel Preventiva y su poder transformador

En su último encarcelamiento en Lecumberri (1960-1964), David Alfaro Siqueiros vivió una de las experiencias más dolorosas a nivel personal. Fue detenido a la edad de 65 años, el 9 de agosto de 1960 en la residencia de su amigo, el doctor Alvar Carrillo Gil, en San Ángel, después de que fue perseguido en su automóvil por algunas horas, junto a su esposa. Para entonces, el pintor chihuahuense tenía problemas legales en relación con el mural *La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea o El drama y la comedia en la vida social de México* (1958-1970) de la Asociación Nacional de Actores, en el que seleccionó las obras escénicas de raigambre política para vincular la historia del arte teatral al movimiento revolucionario, y estaba ejecutando el mural del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, en el cual plasmó a la oligarquía profiriana, la huelga de Cananea, el periodo armado de la Revolución y el aspecto civil de ésta.

En esta etapa, su vida política era tan intensa como su vida artística. Participaba de forma activa en el Comité de Defensa de los Presos Políticos y las Garantías Constitucionales, en el que luchó abiertamente por la derogación del artículo 145 del Código Penal, que promulga el delito de disolución social.¹ A este Comité pertenecía Filomeno Mata Alatorre, periodista de 74 años, quien

¹ El delito de disolución social fue integrado al Código Penal en 1941, durante la gestión del General Manuel Ávila Camacho y tuvo su ampliación en 1951, durante el gobierno del licenciado Miguel Alemán. Este delito se promulgó como consecuencia del ambiente bélico que se vivía entre guerras para contender contra el fascismo, con el pretexto que da a la afectación de las soberanías nacionales. David Alfaro Siqueiros, en su conocida lucha política, impugnó contra este delito desde su regreso de Chile en 1943. En materia legal, este artículo estaba en contradicción con varios más de la Constitución Federal, que son el 1º, 6º, 7º, 9º, 14, 16, 23, 29 y 39. En jurisprudencia, el artículo se aplicaba en correspondencia con los artículos 141 y 144 del mismo Código Penal, por los delitos de sedición (tipificado como rebelión) y de asonada o motín (los que, para hacer uso de un derecho, se reúnen tumultuariamente).

fue aprehendido el siguiente día. Hijo del periodista homónimo revolucionario, participó al lado de su padre en su lucha antiporfirista y en el momento de su aprehensión era director de la publicación *El Liberal*.

De acuerdo con las declaraciones oficiales,² David Alfaro Siqueiros había sido “presentado” para interrogarlo por su presunta participación en las manifestaciones de maestros de escuelas primarias del Distrito Federal el 4 y el 9 de agosto. Actividades públicas que sobrevinieron luego de una serie de paros y suspensiones de labores, y que fueron disueltas por fuerzas policiacas. Su asociación a tales hechos le valió al pintor la acusación por el delito de disolución social, resistencia de particulares e injurias contra agentes de la autoridad, que dio lugar a un proceso extenuante y lleno de irregularidades en materia legal,³ el cual tuvo sentencia hasta 1962.

Los años previos a la detención, el movimiento ferrocarrilero se encontraba en auge, a la cabeza del movimiento estaba Demetrio Vallejo. El 26 de junio de 1958, por mandato expreso de las asambleas de todas las secciones del Sindicato se notificó a la empresa de los Ferrocarriles Nacionales de México una huelga en la que exigían el aumento salarial de 350 pesos; que se convirtió en un aumento concedido por el gerente de sólo 215 pesos. El 2 de agosto de 1958 se realizó la suspensión escalonada de labores por falta de reconocimiento del Comité Ejecutivo General de parte de la empresa. Vallejo acusaba a Samuel Ortega Hernández de ocupar una dirección charra dentro

² Véase “Siqueiros presentado” en *Política*, vol. 1, núm. 8, 15 de agosto de 1960, Sección Panorama Nacional, p.16.

³ Véase Enrique Ortega Arenas, *Confabulación de poderes. Crítica a una aberrante sentencia dictada por la V Corte Penal, a través de los agravios presentados ante la Octava Sala del Tribunal Superior de Justicia*, México, Ediciones La Trácala, 1962.

del sindicato. El 27 de agosto del mismo año el Comité estaba formado por Demetrio Vallejo, Gilberto Rojo Robles, Antonio Meza Antúnez y Roberto Gómez Godínez, quienes promulgaban depuración e independencia en la nueva combatividad del movimiento sindical nacional. El secretario del Trabajo era el licenciado Salomón González Blanco.

En el ambiente tenso de la política laboral ferrocarrilera, el 26 de febrero de 1959 se firmó un convenio para la revisión del contrato colectivo de trabajo. No obstante las negociaciones, el 28 de marzo de 1959 se reprimió al movimiento, encarcelando a sus miembros más destacados. Demetrio Vallejo acusó al gobierno de López Mateos de violar las garantías individuales y usar la violencia contra otros movimientos obreros y campesinos de diferentes estados de la República.⁴

El enfrentamiento por parte de Siqueiros contra el gobierno lópezmateísta, tuvo lugar en México y el extranjero, a través de conferencias ofrecidas por el pintor en las ciudades de La Habana y Caracas. Como ideólogo, el pintor cuestionó en aquellos foros públicos el fracaso de la Revolución mexicana en la política nacional. Acusó al gobierno de Adolfo López Mateos de no ser consecuente con la soberanía de la nación al seguir los postulados económicos de los estadounidenses. La conferencia de La Habana se realizó el 6 de enero de 1960, en el Teatro de la Dirección de Cultura; la de Caracas, el día 9 del mismo mes, en la Sala de Conciertos de la

⁴ En la vista de su sentencia, el líder ferrocarrilero acusó al procurador de la República de atacar las instituciones democráticas, usurpar funciones y violar las garantías individuales. Véase Demetrio Vallejo, *Yo acuso. Intervención en la vista formal del 6 de septiembre de 1962*, México, Ediciones La Trácala, 28 de marzo de 1963.

Universidad Central, y otra el 11 de enero, en el Museo de Bellas Artes. Por supuesto que en sus conferencias el pintor asoció el arte a sus principios políticos y legitimó la experiencia propia en la pintura mexicana contemporánea, al mismo tiempo que exhortó a los artistas plásticos de esas regiones a explorar con lenguajes artísticos propios.

El 12 de enero se volvió a presentar en Caracas, pero esta vez en la Sala de Conferencias de la Asociación Venezolana de Periodistas, con una conferencia que tenía por título: “La Revolución mexicana, una revolución frustrada, o la obra neo-porfiriana y pro-yanqui de los *'juniors'*. El caso concreto de la última elección presidencial”. Como puede observarse, las intervenciones fueron tomando más tono político. El 17 de enero se transmitió una entrevista por el Canal VI de La Habana en la que habló sobre la escala y los móviles de la agresión del gobierno mexicano al movimiento ferrocarrilero. En ella, advirtió sobre el encarcelamiento de más de 5 000 ferroviarios, acusó a la gestión de López Mateos de ser muy agresiva, suspender las garantías individuales, romper la depuración sindical, actuar en contra del nuevo contrato colectivo de trabajo y el aumento salarial, además de servir a los Estados Unidos. Siqueiros dio las conferencias en lugares que formaban parte de la gira del presidente López Mateos por países sudamericanos, anticipándose a su visita.

Para cerrar con broche de oro, el pintor convocó a una conferencia de prensa el 21 de enero del mismo año, en México, en la que trató acerca de la solidaridad del país con la revolución cubana. En sus declaraciones denunció los dictámenes de la OEA (Organización de Estados Americanos) en materia

estética, pero para fundamentar la debilidad del Estado mexicano hizo énfasis en el resquebrajamiento ideológico de lo que él llamó “lo fundamental” del programa de ese gran movimiento denominado Revolución mexicana: “[...] el gobierno que preside hoy el licenciado Adolfo López Mateos, representa la etapa más baja de la línea descendente que con Ávila Camacho (1940-1946) se inició en un proceso ininterrumpido hacia la contrarrevolución [sic]”.⁵ La política gubernamental, según Siqueiros, se caracterizaba por ejecutar un plan antiobrero y anti-comunista, que agredía brutalmente a los movimientos populares.

En aquellos años el presidencialismo poseía mucha solidez en cuanto al control político, el gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) no fue la excepción. Las movilizaciones populares en contra de éste eran reprimidas mediante la acción de las fuerzas policiacas, pues los desacuerdos políticos se percibían como una fisura en el sistema; y el diálogo público era señal de raquitismo presidencial. El estilo de gobernar durante la era posrevolucionaria era tan jerárquica como lo demandan las dinámicas de subordinación propias de la organización militar, y continúa caracterizando al poder hasta finales del siglo XX. En este contexto político, Siqueiros sigue confrontándose al presidente gracias a su carácter combativo y se atreve a nombrar como “traidores a la Patria y a la Revolución” a todos los miembros del gabinete, quienes generan usufructo del movimiento histórico, agrega, que derrocó a

⁵ Véase David Alfaro Siqueiros, “La revolución mexicana, una revolución frustrada, o la obra neoporfiriana y pro-yanqui de los ‘juniors’. El caso concreto de la última elección presidencial”, en *Mi respuesta. Historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria?*, México, Ediciones de “Arte público”, 1960, p. 93.

Porfirio Díaz. En total, realizó 17 actos en pro de un panamericanismo económico y artístico, 11 en México y 5 en el extranjero.

El proceso judicial que sufrieron David Alfaro Siqueiros, Filomeno Mata Alatorre y Demetrio Vallejo Martínez y otros 36 ferrocarrileros más fue extenuante. La sentencia contra Siqueiros y Mata se dictó hasta el 10 de marzo de 1962 por la V Corte Penal del Partido Judicial de México, D. F., con un retraso notable, pero confirmada posteriormente el 21 de octubre de 1963 por la Octava Sala del H. Tribunal Superior de Justicia del Dto. y Territorios Federales, después de recurrir a un juicio de garantías.⁶

Los primeros años en la cárcel fueron terribles para Siqueiros. La disciplina carcelaria, los horarios establecidos, las celdas sin iluminación suficiente y la opresión emocional era para él un detonador hacia la angustia existencial, que peligrosamente podía conducirlo hacia la esterilidad creativa:

[...] tratándose de la creación artística, el estado de ánimo, la moral del preso, es un factor positivamente contrario a toda producción. El que consigue hacer algo tiene que realizarlo sobre la base de un esfuerzo tremendo de voluntad. En nada se siente más la opresión carcelaria que cuando se pretende alzar el vuelo para producir un arte físico, orgánico, como es el arte de la pintura y más aún cuando el interesado en ello es precisamente un muralista. Horrendo resulta para cuando su alma entera está imaginativamente entregada a las grandes proporciones de la obra monumental. Yo explicaría ese hecho doloroso como una especie de afonismo intempestivo y creciente cuando se quiere gritar y se quiere gritar con toda la fuerza y la vehemencia de un indispensable hecho elocuente.⁷

⁶ David Alfaro Siqueiros fue indultado por el presidente, Adolfo López Mateos, el 11 de julio de 1964, una semana más tarde de las elecciones presidenciales que dieron el triunfo a Gustavo Díaz Ordaz, después de que el pintor lo solicitara el 18 de junio del mismo año.

⁷ Véase David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo...*, *op. cit.*, p. 535.

La permanencia en un espacio tan reducido, como lo eran las celdas de ese presidio con una medida inferior a los nueve metros cuadrados, resultó agobiante para su creatividad y expresividad como pintor muralista y, más aún, como figura social. No obstante, el maestro muralista encontró en el transcurso de esos años, que van de 1960 a 1964, la oportunidad de replantearse plásticamente ante la pintura de caballete, un formato de pequeñas superficies,⁸ pero que a fuerza de ejecutarlo, debido a la necesidad creativa y económica, llegó a pintar más de doscientos cuadros. Echando a andar sus potencialidades artísticas, se le abrió una dimensión plástica que hasta entonces no había explorado, de manera que se sorprendió con el manejo del colorido, las texturas y la capacidad de síntesis que encontró en este formato, llegando al punto de decir que nunca más lo abandonaría:

Trabajaba con la tensión intelectual y fantástica de quien traduce en pintura solamente los sedimentos de la memoria [...] Fue [...] una experiencia dura, pero formidable. Trabajando de forma tan limitada, pero tan concentradamente me ha parecido haber enriquecido, afinado mis medios expresivos a un punto tal de hacerme suponer que aquel mejor nutrido tejido pictórico y esa más sutil, condensada poesía, puedan influir mañana sobre mi pintura mural.⁹

Además de haber sido un medio innegable de sustento económico para él y su familia –ya que pintó y vendió obras para la élite social de México y el extranjero, pues en prisión no podía ejecutar ninguna comisión para edificios

⁸ Ésa era la apreciación del pintor: “Ellos me preguntarán: ¿por qué ha tenido usted que hacer cosas pequeñas? Bueno, ustedes saben: yo trabajaba entonces en un cuarto que tenía dos metros y centímetros por dos metros y algo más. Un ventanal que tenía un metro de ancho y posiblemente sesenta y tantos centímetros de alto que me permitía ver a ciertas horas del día porque en la mañana aquello se inundaba totalmente de sol –cuando lo había, y en otras ocasiones era completamente oscura. He tenido que trabajar siempre con luz artificial. Entonces, mi objetivo era una cosa pequeña.” Véase en Jacobo Zabudovsky, *Siqueiros me dijo*, México, Novaro, 1974, pp. 34-35.

⁹ Estas declaraciones fueron posteriores a su encarcelamiento, las hizo en Roma. Las obras inconclusas durante este periodo son las de la ANDA y del MNH en el Castillo de Chapultepec, que terminó tiempo después de su salida de la prisión. En 1965 comenzó los preparativos para el vasto mural del Polyforum. Véase “Siqueiros habla de la cárcel. Se le despertó la pasión por nuevas formas artísticas”, en *Novedades*, domingo 4 de abril de 1965.

públicos—¹⁰ la pintura de caballete le permitió experimentar, en la intimidad de su celda transformada en taller pictórico, con nuevas temáticas y trabajos por encargo que hicieron importantes cambios en su apreciación sobre este formato.¹¹ Uno de los testimonios más verídicos que documentan este cambio es el que le dio al periodista Jacobo Zabudovsky al día siguiente de su salida de la cárcel:

Así es que temáticamente, el cuadro de caballete y el cuadro mural son diferentes. Y lo son en todos los órdenes. Ahora, ¿qué es lo que ha acontecido dentro de la cárcel? He sido por primera vez pintor de caballete. Por primera vez [...] Ahora al ir a la cárcel me volví pintor de caballete también. Espero que no se me haya olvidado. Pero ya empecé a aprender lo que es pintura de caballete: las sensualidades de lo que es pintura de caballete; las texturas: aquellas telas para verse y les decía últimamente a Angélica y a mis amigos: para verlas quizá con anteojos, para el que sea miope, para el que no tenga una vista normal. Para poder observar las texturas, los accidentes. Es una pintura para tomarla en las manos, para acariciarla y si es posible para meterla en un cajón y volverla a ver cuando sea necesario. Esa [sic] es la pintura de caballete.¹²

Conviene aclarar que la afirmación de haberse convertido en pintor de caballete por primera vez revela con gozo el descubrimiento que tuvo en el presidio. Si bien realizó obras en formato pequeño anteriormente, fue en ese momento de su vida que se vio comprometido más fuertemente con las exigencias de la técnica de caballete.

¹⁰ “Dijo también que durante su reclusión tuvo que hacer pintura de caballete ‘lo que nunca había hecho en mi vida’, pero que fue una gran experiencia ‘pues con el producto de esas pinturas me hice rico’ [...]”, Véase “‘A terminar la obra’ declara al dejar la cárcel el muralista D. A. Siqueiros”, en *Acción*, Montevideo, miércoles 15 de julio de 1964, p. 11.

¹¹ El trabajo periodístico de Julio Scherer García que recopila algunos testimonios del pintor durante esta etapa de cautiverio es *La piel y la entraña*. Se trata de una obra útil por los detalles que sobre la vida del pintor arrojaron las entrevistas. Igualmente útil para entender esta etapa en la producción plástica siqueirana es el catálogo *Siqueiros en Lecumberri: una lección de dignidad, 1960-1964* que se publicó con motivo de la exposición realizada en la Sala de Arte Público Siqueiros en 1999 con el objetivo de mostrar la transformación estética que sufrió en el presidio.

¹² Véase Jacobo Zabudovsky, *Siqueiros...*, *op. cit.*, pp. 32 y 37.

La breve serie de cristos mutilados: al rescate de la devoción novohispana

Entre esos cuadros se encuentra una serie de cristos pintados a partir de 1963. En su autobiografía, escrita en los años de prisión, nos relata una anécdota interesante sobre el resurgimiento del anticomunismo clerical y el oportunismo político del clero mexicano que, de acuerdo con su visión, quedan evidenciados en las fotografías de un mitin frente a la Catedral de Puebla en las que aparece un sacerdote con el rostro descompuesto y los puños cerrados invitando al asesinato colectivo de los comunistas. Detrás de este hombre está la escultura de lo que podría ser un santo, en actitud pacífica. Este contraste le permite al autor reflexionar sobre sus intereses temáticos en relación con la religión católica:

Las escenas sinceras de verdadera religiosidad, aunque en extremo primitiva, de los campesinos mexicanos que representan la Pasión en conmemoraciones populares, también me han interesado mucho para hacer obra. Desde luego los encargados de representar a Cristo, a la Virgen, a Magdalena, a los apóstoles, a los verdugos, a los sicarios, son actores verdaderamente extraordinarios. Espero que estas escenas me inspiren algunas obras de cierta importancia.¹

Otra anécdota la refiere la señora Angélica Arenal en su libro, *Páginas sueltas con Siqueiros*, hace alusión al encargo que le hizo directamente un hombre, cuyo nombre no revela, para que Siqueiros pintase un Cristo. El cuadro fue terminado algunas semanas después, pero su esposa quedó tan maravillada con él que decidió quedárselo y pedirle que hiciera otro para la entrega.

¹ Véase David Alfaro, Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo...*, *op. cit.*, p. 601.

Un día se presentó en nuestra casa un desconocido que se identificó como vendedor de marcos mostrándome la tarjeta de su negocio. Llevaba la comisión de una persona cuyo nombre no dio, para que le pintaras un Cristo. Si aceptabas pagarían la mitad del precio por anticipado. Su cliente permaneció siempre en el incógnito y hasta la fecha no sé quién lo posee.²

Los cristos que ahora conserva la Sala de Arte Público Siqueiros, los cuales fueron en su momento de la colección familiar, llevan títulos que aluden al carácter social de la figura cristiana así como a su Pasión. El primero de ellos es el *Cristo del pueblo* (1963). La pintura del Cristo está ejecutada con un estilo barroco.³ Cristo está ubicado al centro del lienzo, donde lo vemos de busto. El mensaje es poderoso, la agonía se representa por el rostro adolorido y el torso cubierto por gotas de sangre que van bajando a la parte inferior del cuerpo. El espectador sólo puede apreciar los hombros de esta figura, ya que sus manos no aparecen.

David Alfaro Siqueiros evidencia su gusto por el barroco que lo liga a la tradición popular pasionaria, de la que expresa especial interés, y que adereza con líneas expresionistas de grueso volumen.⁴ La visión exasperada de Siqueiros del episodio pasionario se manifiesta a través de los rasgos de crudeza que nos da esta imagen con tratamiento expresionista. En este sentido, su vinculación con la vanguardia artística reafirma su papel en la praxis político-social, ya que “un poeta expresionista llega a ver en Cristo ‘al gran

² Arenal, Angélica. *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1980, p. 203.

³ Como se verá más adelante, la fisonomía y las proporciones de la figura de Cristo corresponden con la pieza escultórica que adquirió Siqueiros en un viaje por la provincia de México. Esta escultura presumiblemente es del siglo XVIII, por lo llagado de su cuerpo. El barroco fue un estilo artístico que llegó al continente americano con la Conquista española, en plena Contrarreforma y heredera de una tradición iconográfica pasionaria que tiene sus raíces en la Alta Edad Media. Véase James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, s. l., Van Ghemmert Publishing Company, 1979.

⁴ El parecido estilístico de estos cristos con los de Georges Rouault es notable, aunque en éste último el contenido religioso es explícito. En “Nous.. c’est en sa mort que nous avons été baptisés”(1922-1927), Rouault toma el tema del bautismo para significar la muerte del pecado y la vida espiritual en Cristo, apegado a la doctrina cristiana. Véase www.biblical-art.com

activista de Nazaret”⁵ Las propuestas teóricas del expresionismo poseen una tendencia a la deformación de la figura con el afán de desvelar una realidad de mayor profundidad y con más significación.

En sus artículos publicados en el *Excélsior* dentro de la serie “Crítica a la crítica de arte”, reflexiona sobre el arte cristiano, y entre otras cosas, sobre la construcción y destrucción del arte cristiano en México desde la Conquista a la época contemporánea.⁶ Establece la periodización del arte virreinal, siguiendo a Manuel Toussaint en su obra de 1948: *Arte colonial en México*. De acuerdo con el escrito, la terminación del arte religioso mexicano se relaciona con la finalización de su cometido social histórico, hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX; pero la mayor destrucción se debe a la propia labor de los sacerdotes encargados de los templos, quienes han transformado los interiores barrocos en neoclásicos, y a las autoridades gubernamentales que han permitido el desmantelamiento de altares y la cobertura de pinturas murales, en lo que fue el siglo XIX y la primera mitad del XX.

El rescate de la imagen barroca, perdida en las transformaciones ideológicas que dan lugar a la guerra de Independencia y después a la iconoclasia jacobina de los movimientos revolucionarios, inserta al pintor en una lógica que evidencia la preponderancia de la conservación del objeto artístico en su valor histórico y estético. El título de la obra *–Cristo del pueblo–*

⁵ La explicación del expresionismo de Armando Plebe como un arte basado en la visión exasperada pone en relieve el diagnóstico de la realidad existencial que hace el artista sobre la vida humana. El temperamento expresionista tiene un gusto por la revuelta social y el misticismo entendido como crudeza de rebelión. Véase *Qué es verdaderamente el expresionismo*, Madrid, Doncel, 1971, p. 56.

⁶ Véase David Alfaro Siqueiros, “Cultura colonial. Sus efectos para los fines de un supuesto arte religioso moderno en México”, en *Excélsior*, 25 de abril de 1950. Publicado en Ruth Solís (comp.), *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*. México, FCE, 1975, pp. 324-328.

nos ofrece un mensaje de rescate del pasado muy profundo, al mismo tiempo que refuerza ideológicamente los principios del arte religioso, pues en la parte trasera del lienzo parafraseó la famosa frase de Fra Angélico “Que solo aquel [sic] que crea en Cristo pinte a Cristo”, a la cual añadió: “Por eso lo he pintado pensando –sin duda– en aquellos terribles Cristos mexicanos de pueblo en que creí cuando niño”.

En estas líneas retoma el punto de vista de Fray Angélico, que a la letra dice: “El que quiera pintar las cosas de Cristo tiene que vivir con Cristo”, que también citó en 1950 en su artículo “¿Arte cristiano? A propósito de la reciente exposición de pintura y grabado religiosos organizada por Pax Romana” de la misma serie del *Excelsior*. En este texto, Siqueiros cuestiona la vigencia de un arte religioso moderno en nuestra sociedad, caracterizada por su falta de filiación ideológica y su tendencia estética, alejada de fines utilitarios. La ausencia de fideísmo en la modernidad, hace que el arte religioso pierda su fundamento; es decir, el principio esencial del arte cristiano.⁷

En el envés de la tela, Siqueiros destaca el reconocimiento moral que hace a la figura histórica de Cristo, ya que lo considera un hombre comprometido con la causa humana. Ciertamente, un modelo de lucha por la instauración en la sociedad humana de los valores más altos como son la libertad, la justicia y la paz.

⁷ En el artículo referido cita también a Paul Claudel: “Mal haya eso que llaman arte y belleza si su cometido fuera servir más a las criaturas que al Creador”. Las palabras las recoge de su correspondencia con André Gide, publicada en *Le Figaro Litteraire* de 1949. El pensamiento de Fra Angélico lo toma de las *Teorías* de Maurice Denis. Ambas referencias no están incluidas en la lista bibliográfica porque son referencia del pintor.

El segundo cuadro es *El Cristo mutilado*. En él se representa nuevamente la imagen barroca pasionaria en el cuerpo de Jesucristo, quien se encuentra suspendido en la parte superior de la composición. La figura de este hombre con la espalda completamente llagada, con la herida debajo de la costilla, la cabeza inclinada y los ojos cerrados sugiere el momento posterior a la muerte. Cristo flota y en la parte inferior se configura el escenario de la crucifixión en un fondo lejano en el que se divisan las tres cruces sobre el Monte Calvario. Llama la atención que Siqueiros combina el gusto barroco de la corporalidad de Cristo con el surrealista del fondo de la imagen. Nuevamente retoma la tradición pasionaria, pero esta vez la lleva a un escenario irreal. En la imagen domina la figura suspendida del Cristo, activando la imaginación del público mediante un sentido ambiguo, que deja abierta a la lectura el suceso presentado.

Lo más sorprendente de esta interpretación personal de Siqueiros es que al Cristo le faltan las piernas, los dedos de la mano izquierda y la mano del brazo derecho, lo que permite admirar con mucho detalle la laceración de su cuerpo así como su cabello largo y su barba. Al respecto del sentimiento de angustia que provoca la imagen, podemos señalar su percepción personal de la violencia carcelaria: “[...] yo considero que la cárcel mexicana es una de las más degradadas y degradantes que existen en el mundo, siendo, desde luego, la más sangrienta”.⁸

⁸ Véase David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo...*, *op. cit.*, p. 532.

De nueva cuenta en el envés de la tela escribió un mensaje: “Su doctrina de ‘*Paz en la tierra*’ fue sepultada en la sangre y las cenizas de 2 000.00 (dos mil) años de guerras cada vez más desastrosas. Cárcel preventiva, México, 9-1963.” Es destacable la forma con la que mancha de pintura las orillas del cuadro, enmarcando la frase, enfatizándola. Se observan las pinceladas, que concentran la vista hacia el centro de la tela, a la vez que muestran la energía con que fue escrita esta leyenda.

Desde el punto de vista histórico, Siqueiros cuestiona la carga negativa de la Iglesia católica debido a los absolutismos políticos que fomentaron guerras y represión política como medios para sojuzgar a los débiles. El ejercicio del poder en nombre de Dios, devastando al género humano e ignorando el principio de la vida, es un acto repugnante. Siqueiros reprocha la falta de congruencia de aquellos que se autodenominan cristianos sin ser consecuentes con los ideales, de manera que no se materializan en el terreno de la realidad social.

El tercer cuadro es *El redentor vencido*. La composición nos muestra una perspectiva poco convencional de Jesús. David Alfaro Siqueiros ofrece nuevamente una visión muy personalizada, en la que Cristo es admirado en un plano en picada, y lacerado por las llagas, se mantiene en pie. Este Cristo está mutilado, faltándole las dos manos. La sensación de imposibilidad sale del cuadro y expresa la soledad angustiosa en momentos de dolor. Esta imagen fue utilizada un año después para ilustrar la portada del número 138 de la revista *Marca*, publicada el domingo 23 de agosto de 1964, la cual polemiza

sobre la posición del pintor respecto de la limitación que se quería imponer a la pintura revolucionaria, según palabras del propio muralista.

También le ha escrito al reverso un texto: “La [*sic*] Viacrucis de Cristo. - Primero sus enemigos lo crucificaron (hace 2 000 años) -después, “sus amigos” lo mutilaron (a partir de la Edad Media) -y hoy, sus nuevos y verdaderos amigos lo restauran bajo la presión política del comunismo (Post-Concilio ecuménico). Esta pequeña obra está dedicada a los últimos”. Como puede observarse, David Alfaro Siqueiros le da un sentido eminentemente social a la misión cristiana y le da un vistazo histórico, desde la muerte de su fundador hasta la época contemporánea. Legitima el cristianismo primitivo en cuanto fuerza reformadora de la vida social, con Cristo en el centro. Y dice que la mutilación que sufrió la doctrina cristiana a partir de la Edad Media, se restaura con la filosofía socialista, en la que ve la continuación de la ideología que promulgara Jesús. Siqueiros insinúa que los revolucionarios de la era moderna han ejercido una presión política loable en pro de la igualdad de los hombres. Claro está que se refiere exclusivamente a los comunistas. Es muy sugerente esta dedicatoria porque se sabe que tuvo una fuerte amistad con el obispo de Cuernavaca, Monseñor Sergio Méndez Arceo,⁹ durante los años que trabajó en La Tallera su obra mural para el Polyforum.

⁹ Quien fuera el séptimo obispo de Cuernavaca y promotor en México de la teología de la liberación. Su apogeo dio lugar al movimiento socio-político de El Salvador y en 1979 en Nicaragua. En aquellos años, don Sergio representó un papel pivote dentro de las nuevas inquietudes por retornar a la iglesia primitiva del cristianismo.

“En México se fundaron, a principios de la década de los sesenta, en Cuernavaca, el Centro Interamericano de Documentación (CIDOC), el Centro Interamericano Cultural y el Centro Pastoral para Latinoamérica. Estas instituciones dieron una dinámica diferente a la ciudad, ahí actuaron personalidades como Sergio Méndez Arceo, obispo de Cuernavaca, monseñor Ivan Ilich y el abad Gregorio Lemercier, que tuvieron importante influencia en las nuevas corrientes y posteriormente en la aplicación de las enseñanzas conciliares”. Véase María Martha Pacheco, “Tradicionalismo católico postconciliar, el caso

En los manuscritos de Siqueiros es común encontrar correcciones del mismo autor, insertando palabras o frases que mejoran la redacción o aclaran la idea comunicada, como en el caso del texto de agradecimiento reproducido en el *Boletín Diego Rivera*, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que fue dedicado a Siqueiros a un año de su detención;¹⁰ pero en este último cuadro, resalta que escribe dos mil pesos, en vez de 2 000 años y que anota desbastadoras, en lugar de devastadoras. Las referencias a la moneda de cambio y a la acción de esculpir pueden sugerir un juego sarcástico en el que emparenta a la guerra con el capitalismo y la acción bélica con la mutilación corporal, como si el cuerpo humano fuese una escultura frágil, vulnerable. El aspecto emocional se refuerza con los escritos al revés de los lienzos, dejando grabado en la memoria esos pensamientos del pintor. La recepción de las obras no está completa si no se leen estos elementos gráficos que dan dinamismo a su interpretación. La experiencia estética del espectador es total si se ven como objetos artísticos por sus dos lados. Esto demanda la fuerza expresiva de un Siqueiros que vivía el dolor “inenarrable” que tiene la experiencia carcelaria.

Las tres figuras cristianas de Siqueiros en la pintura de caballete son una metáfora de la imposibilidad. Las representaciones del Cristo pasionario, sufriendo grandes dolores y perdiendo lentamente la vida, y del Cristo muerto

Sáenz y Arriaga”, en *Religión y sociedad en México durante el siglo XX*, México, INEHRM, 2007, pp. 339-340.

¹⁰ El texto a la letra dice: “A los actuales estudiantes de mi Escuela, la Escuela de Bellas Artes. Compañeros y colegas: Desde la Cárcel Preventiva donde me encuentro desde hace un año, acusado de “Disolución Social”, deseo manifestarles que la solidaridad a mi (humilde) persona lo es de hecho al presente y al próximo futuro de nuestro gran movimiento mexicano en el arte. Siqueiros. México a 9 de agosto de 1961,” en *Boletín Diego Rivera*, núm. 3, agosto de 1961, México, ENAP.

tienen el significado de fracaso porque enfatiza la falta de consolidación del proyecto humano que encabezó Jesucristo. La mutilación en los miembros, tal y como lo presenta el artista plástico, insinúa que cualquiera de las posibilidades que tiene la potencia humana están canceladas. El ser humano víctima de la persecución, el cautiverio, la violencia, psicológica o física, y la misma muerte pierde su capacidad de acción, movilización, enfrentamiento o lucha.

En la Cárcel preventiva, Siqueiros experimentó ese sentimiento de frustración y la plasmó artísticamente en sus cristos. Siqueiros vivió en carne propia, al lado de otros presos políticos, todo el poder del Estado, que lo asfixió hasta el punto de casi renunciar a su actividad pictórica. La enfermedad le hizo estragos a este hombre mayor, en quien ya no creían.¹¹ En 1961 sufrió de perturbaciones de la vista con pérdida del equilibrio y del sentido, dolencias hepáticas, trastornos digestivos asociados a la falta de atención dental, problemas renales, cefalalgias y un adormecimiento general del lado izquierdo que le impidió hablar y realizar sus movimientos normales, según su médico personal, Bernardo Sepúlveda. Su esposa, la señora Angélica Arenal y su hermano, don Jesús Alfaro Siqueiros, se vieron en la necesidad de redactar escritos y airar el tema en los medios impresos.

¹¹ El General Carlos Martín del Campo, director de Lecumberri, y el doctor Julián Garza Tijerina, jefe de Servicios Médicos del Departamento del Distrito Federal, declararon que Siqueiros fingía su estado de salud. Véase “Siqueiros no está enfermo; se hace”, en *Últimas noticias*, 11 de octubre de 1961. Que el acontecimiento haya llegado a los medios provocó una serie de dimes y diretes en los que las autoridades de la cárcel tuvieron que asegurar que las perfectas condiciones de los servicios médicos garantizaban la atención de todos los presidiarios, sin distinción alguna.

Muy probablemente el pintor se sintió identificado con Jesús, el hombre, debido a que el sufrimiento como cualidad humana, la experimentó profundamente estando encarcelado, y quizá debido a que esperaba una resurrección a la vida después de su cautiverio; es decir, ser liberado. La forma tan cautivante de pintar a estos cristos, expresa una necesidad existencial en el pintor. Su pintura no es más que el resultado de una búsqueda personal a las interrogantes que debió plantearse sobre su estatus como presidiario. La condición privada en que pintó los cristos, en cuanto a su manufactura, la petición de su esposa de obsequiarle uno y la temática de sufrimiento y mutilación, nos orilla a interpretarlos como una experiencia pictórica en la que se identificó con Jesucristo.

En este punto es posible comparar el análisis hecho a la obra del escritor expresionista Barlach, *Der Tote Tag* (El día muerto), donde manifiesta su muy particular experiencia mística, de acuerdo con la crítica literaria de Plebe, en la que puede observarse la vía mística como una participación sensible en la experiencia dolorosa de los otros: “[...] la participación en el dolor de los demás es la primera vía que se abre ante el hombre para poder evadirse de la clausura de su individualidad y encontrarse en comunión, no sólo con los otros hombres sino con la totalidad del mundo circundante.”¹² La realización mística del desdoblamiento de la personalidad deriva de una visión particular en la que se da un reencuentro con una vía subterránea más profunda mediante el descubrimiento de la absurda tragedia de la vida. Ésta es la vertiente mística

¹² Las actitudes místicas tienen como idea básica que la individualidad es una superestructura debajo de la cual está la autenticidad, que se constituye mediante la comunión con el todo. Véase Armando Plebe, *Qué es...*, *op. cit.*, p. 30.

del expresionismo literario que David Alfaro Siqueiros sintetiza magistralmente en sus cuadros de cristos.

Desde el punto de vista de la historia de la teología, que va de San Agustín a los místicos alemanes, fueron los franciscanos los primeros en revolucionar las prácticas litúrgicas e incluir meditaciones sobre la Pasión jesuana con el fin de resignificar la humanidad de Cristo; así se produjo la elaboración de alusiones bíblicas, del Antiguo Testamento principalmente, que pasaron de tener un aspecto metafórico a otro narrativo, y a su vez se transformaron en prácticas que buscaron identificar el cuerpo de los creyentes con el cuerpo de Jesús, perdiendo hasta el siglo XIV toda conexión con la literatura devocional. A través de la *imitatio*, los movimientos místicos del norte de Europa buscaron la compenetración corporal con la Pasión de Cristo, viviendo los tormentos que él vivió, exaltando lo que sería más tarde las interpretaciones históricas.¹³

La falta de realismo en la representación espacial de estos cristos permite a los espectadores enfocar la atención en aquellos conceptos abstractos que nos ligan con el problema humano. El estilo barroco en la corporalidad jesuana deriva de las esculturas novohispanas muy populares durante el Virreinato, que buscaban producir sentimientos de piedad muy exaltados que conducen al descubrimiento de la función del sacrificio en la

¹³ “In retrospect, narrative treatments of the passion from de late Middle Ages and early Renaissance must be seen against the background of a much broader medieval tradition. Based ultimately upon the medieval view of the Bible, upon a venerable conception of sacred history, and upon liturgical and exegetical tradition, they evolved during the last four centuries before the Reformation by means of a singular technique of interpreting scriptural imagery.” Véase James H. Marrow, *Passion Iconography...*, *op. cit.*, p. 198.

religión católica.¹⁴ David Alfaro Siqueiros tuvo una de ellas en su colección particular.¹⁵ No hay duda de que ésta le sirvió de modelo pictórico a juzgar por el gran parecido físico de la cara y las proporciones corporales. Al observar esta pieza, notamos también que le faltan unos dedos a las manos. Si esta pérdida hubiese ocurrido antes de la adquisición del pintor o por lo menos cuando él la tenía, deja a la imaginación una sugerencia para tratar en su pintura el tema de la mutilación expresado en los cuerpos de los cristos.

Con la escultura novohispana *Cristo a la columna* como modelo pictórico Siqueiros reconquistó aquella forma pública perdida del virreinato.¹⁶ Con sus representaciones de cristos el pintor chihuahuense se pone en relación con la tradición iconográfica que hereda, transformándola en un nuevo barroco. Los cristos de Siqueiros unen la corriente del arte novohispano con aquella vertiente moderna, llena de abstraccionismo en la que sitúa a la figura jesuana. Sus cristos, emparentados con los cristos de pueblo, ya sea que tuvieran la función de imagen devocional o de meditación privada, superan el imaginario

¹⁴ Siqueiros, como hombre de su tiempo, vivió un sentimiento religioso que tuvo a la compasión como el criterio de piedad; es decir, una especial sensibilidad a la Pasión jesuana que lleva, más tarde, a la salvación espiritual. Su receptividad conduce luego a reconocer en el sufrimiento de los pobres la misma suerte de Jesucristo. Para revisar dos cambios trascendentales en el modo de presentar la divinidad y humanidad de Jesucristo hay que considerar los concilios de Trento (1445) y de Vaticano II (1962). A partir del siglo XV, en el movimiento renacentista se ha enfatizado la naturaleza humana de Dios por medio de la representación del Cristo sufriente. Sin embargo, este culto al cristo doloroso tiene sus raíces en la Edad Media. Algunos elementos tienen sus fuentes en la tradición patristica, pero fue enriquecida por la mística cisterciense y después por las variantes introducidas por los franciscanos. Durante el siglo XIII esta forma de piedad religiosa se hizo popular y dominó los siglos siguientes bajo ciertas transformaciones.

¹⁵ La anécdota cuenta que la familia Siqueiros Arenal, a su regreso del exilio en Chile, paseando cerca de San Miguel de Allende, Guanajuato, adquirió la pieza en una parroquia pequeña. Es probable que la escultura devocional haya sido manufacturada en el siglo XVIII, ya que el Cristo tiene muchas llagas en la espalda.

¹⁶ La búsqueda de Siqueiros en la tradición artística mexicana es hartamente conocida. En su ensayo crítico sobre la colección de la obra de caballete de D. A. Siqueiros perteneciente al Museo Carrillo Gil, Elia Espinosa comenta que la litografía *Bañista* (cat. 37) a pesar de que el pintor hace uso de una extrema elementalidad en su composición, con sus ejes diagonales de trazo constructor rápido, demuestra una solución que enfatiza la volumetría cortante, que proviene “del conocimiento y admiración por la estatuaría prehispánica (la mexicana, la olmeca)”. Véase Elia Espinosa, “Siqueiros, ¿sólo pintor realista?”, en Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil, México, INBA-MACG, 1996, p. 111.

popular que ha transitado de generación en generación, como si se tratase de una tradición oral; para novedosamente, debido a su construcción plástica, centrar la atención en el drama humano.¹⁷

En la revisión historiográfica que he llevado a cabo, resulta evidente que la representación de Cristos llagados y mutilados están relacionados con cuatro hechos importantes: 1) algunos fueron realizados como encargos de pintura durante su presidio, lo que hace evidente que, estando preso en esos años, logró vivir de su arte; 2) Siqueiros proyectó su propio dolor en el dolor de Jesucristo. La proyección de sí mismo en aquel Jesús doliente constituye un modelo de cristificación, el cual encaja con las prácticas devocionales católicas que a lo largo de la historia han buscado conocer y vivir, de manera mística o espiritual, el misterio de la redención a través del sufrimiento humano, haciendo que la valoración de Jesucristo se centre sobre todo en su lado humano, como lo ve Siqueiros;¹⁸ 3) como lo hizo en su obra plástica y lo manifestó en su obra escrita, estableció un vínculo indisoluble entre el arte y la sociedad, de tal forma que es muy probable que la figura histórica de Jesús le interesara por su compromiso social y sus anhelos de justicia, de igualdad y de paz. La vida y la muerte de Jesucristo son para él un medio revolucionario para instituir los valores que una sociedad justa, igualitaria y pacífica debe tener, al mismo

¹⁷ Otra fuente iconográfica que debe mencionarse es el libro de arte religioso *Cristos del mundo*, que fue parte del acervo de Siqueiros, en el que aparecen obras de arte de países remotos como China, India, África, y que llaman la atención porque la fisonomía del crucificado es regional. En esas piezas escultóricas o pictóricas los cristos pueden ser delgados, de baja estatura y piel amarilla o morena y ojos rasgados. Sin duda alguna, estas imágenes conforman un repertorio alternativo respecto de la tan conocida iconografía occidental.

¹⁸ Armando Plebe cita la postura expresionista de Kokoschka en relación con su autodenominación como visionario: “La consciencia de las visiones no es una situación en la que se reconocen o se comprenden las cosas, sino un estado de la visión misma en la que ella se vive (erlebt) a sí misma”. Véase *Von der Natur des Gesichte* (Sobre la naturaleza de las visiones), de 1912, citado en Armando Plebe, *Qué es...*, *op. cit.*, p. 14.

tiempo que prepondera al barroco como el medio formal artístico; y 4) de acuerdo con las frases contestatarias que el pintor asocia a sus representaciones de Cristos, mantiene una postura claramente crítica hacia la Iglesia, propia del ateísmo marxista, lo que incluye a la jerarquía eclesiástica y a todo el cuerpo de religiosos y laicos que profesan la fe cristiana.

Después de su salida de la cárcel, Siqueiros realizó litografías religiosas. *Adán y Eva* (1967), es una litografía en color de 50 x 39 cm, cuya composición vegetal funde a los personajes con el árbol de la vida. Al centro de la imagen, una de las ramas va en ascenso bajo la forma provocativa de una mano que porta una manzana. De nueva cuenta, Siqueiros escribió al reverso una nota: “Adán y Eva no fueron seres de carne y hueso, sino partes de un mismo árbol, que se retorcieron en un afán sensual. La manzana o tuna (la primera) la encontró Eva pero se la “soplaron” juntos. Siqueiros”.

Debe notarse que a través de la glosa, Siqueiros incluye a la imagen plástica su comentario personal sobre asuntos religiosos. De alguna manera manifiesta verbalmente su parecer sobre los aspectos míticos, históricos, socio-políticos o la cuestión de la fe en el cristianismo. Como figura relevante de la cultura nacional, y con su carácter dramático y polémico, Siqueiros entró a la discusión en materias de su interés, y la religión fue una de ellas.¹⁹

¹⁹ Algunas anécdotas que cuenta Angélica Arenal explican muy bien el descontento que sintió Siqueiros durante el periodo post-conciliar en México por las modificaciones que sufrió el arte cristiano ante las reformas litúrgicas de la Iglesia católica, en la que se modernizó la arquitectura religiosa, desapareciendo retablos y esculturas devocionales. Véase Angélica Arenal, *Páginas sueltas...*, *op. cit.*

Del acrílico *Cristo mutilado viendo el Monte Calvario* que hiciera en 1969, realizó varias copias en litografía a color. Una de ellas es parte de la colección particular de la señora Adriana Siqueiros. La variante en este caso consiste en la inversión de la imagen: el Cristo suspendido se ubica en el área superior derecha de la litografía y el Monte Calvario aparece en un plano inferior del lado izquierdo. Los colores son vivos, predominando los cálidos como son las tonalidades rojas.

El Polyforum y el Cristo de la Paz

Toda la gama de variedades plásticas que nos legó en los distintos edificios públicos sólo pudo ser superada por él mismo con el proyecto que patrocinó el mecenas, don Manuel Suárez, que fue el resultado de varios años de trabajo en equipo para culminar sus esfuerzos en la obra mural más extensa y con el sentido de integración plástica más completa que haya existido en la historia del arte mexicano. Con el programa del Polyforum el equipo de trabajo de David Alfaro Siqueiros logró poner en práctica los postulados de la integración plástica que teorizó años atrás. La escuela mexicana muralista tenía claro que la relevancia de la pintura mural no dependía sólo del número de metros cuadrados ejecutados, sino que su verdadero sentido lo encontramos en su integración con el espacio.

El proyecto del Polyforum, que incluye doce paneles de temas muy variados coronando el edificio del foro, algunos murales exteriores y aquellos interiores, *La Marcha de la Humanidad en la tierra y hacia el cosmos: miseria y ciencia*, lo realizó desde 1964 hasta 1971. Se trata de una obra mural de gran envergadura por sus dimensiones, que es mayor en metros cuadrados que la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, la fuerza expresiva de su plástica caracterizada por el empleo de colores cálidos y la universalidad de su temática, incluyendo asuntos de orden artístico, histórico, religioso, racial, científico y social. Como parte de su búsqueda artística, David Alfaro Siqueiros pretendió tocar los temas más humanos a través de historias de índole local para alcanzar, con ello, la universalidad.

La verdadera obra de arte nacional, como es el caso de nuestra portentosa cultura prehispánica, es esencialmente humana y por ello universal en toda la amplitud de los términos [...] ninguna manifestación cultural a través de los siglos se ha producido, y se ha podido producir, sin que el salto a lo universal se realice desde una plataforma circunscrita a lo geográficamente regional.¹

El pintor chihuahuense colaboró con los arquitectos responsables del edificio, Guillermo Rossell y Ramón Miquelajaurequi, para diseñar los paneles exteriores de dimensiones monumentales que coronaran la estructura elíptica del domo que cubre el foro. El esquema de los paneles forma un universo plástico donde las relaciones entre los temas quedan abiertas, de tal forma que los espectadores pueden andar tan libres en el espacio como dialogar con la obra. Los asuntos son los siguientes:

- El destino. La marcha de la humanidad hacia el futuro.
- La ecología. El árbol deshojado y el árbol retoñando.
- La acrobacia. La transformación del espectáculo a la cultura.
- Las masas. El hombre y la mujer en su lucha por la paz.
- El decálogo. Moisés rompe las tablas de la Ley.
- Cristo. La persecución de los cristianos.
- Lo autóctono. El sacrificio de los aborígenes previo a la divinidad del hombre civilizado.
- La danza. El movimiento moderno hacia el amor y la victoria.
- La mitología. El desarrollo del pensamiento abstracto.

¹ Véase Jacobo Zabłudovsky, *Siqueiros me..., op. cit.*, pp. 26 y 27.

- El mestizaje. El drama de la guerra y del amor durante la conquista.
- La música. El arte sin discriminación.
- El átomo. El triunfo de la paz sobre la destrucción.

Las líneas temáticas son ricas y pueden dirigirse libremente de un campo de la cultura humana hacia otro, abriendo campos semánticos de diversos sentidos.² Por ejemplo podríamos ir de la mitología a la ciencia, de la acrobacia a la música, de las masas a Cristo, de la magia a la religión o del átomo a la ecología... En fin, los espectadores tienen la capacidad de ir entretejiendo estos asuntos en un diálogo activo, físico e intelectual, con la obra total. Sin embargo, las lecturas que sigue el programa muralista van aumentando de complejidad; es decir, la marcha humana gradualmente se dirige a un destino común, en donde las diferencias locales se borran. El sentido contrario de una lectura significaría la involución del género, lo que negaría la fuerza esperanzadora que encontramos más desarrollada en el espacio interior del edificio.

La marcha de la humanidad... es un grupo de esculto-murales de un alto contenido humanista lado a lado del gran foro universal. De lado izquierdo el

² Considero como ejemplo la frase que da el título al mural, *La Marcha de la Humanidad en la tierra y hacia el cosmos: miseria y ciencia*, la cual semánticamente bien puede significar un tratamiento profundo de la humanidad como utopía. Esto en tres sentidos: 1) desde la historia de las ideas corresponde a la tendencia del marxismo dialéctico, que considera a los objetos de estudio dentro de una dinámica histórico-existencial, 2) desde una lectura estética, la marcha refiere a un transcurrir dinámico en el que el tiempo utópicamente considerado implica la presencia permanente de la obra en su tiempo histórico, que vale para significar la obra de arte en un devenir que tiende a la trascendencia temporal; es decir, a una presencia estética “eterna” históricamente, y que lejos de agotarse se actualiza en el encuentro con su público, quien integra al diálogo obra-recepción la noción de tiempo cronológico, y 3) la utopía del tiempo existencialmente tiene también sentido en la experiencia de lo sagrado manifestado a través del arte y expresado concretamente en la cuestión de la Idea del tiempo a través de la experiencia estética.

drama del hombre maniatado, sufriente y despojado; del otro, la esperanza en un mundo redimido en el que la especie humana goza de otra calidad moral que le permitirá enfrentar un futuro de paz. El sentido total de estos murales apunta hacia un significado escatológico, que preve una renovación espiritual para el hombre y la mujer, como partes complementarias del mismo género humano.

Con la obra mural del Polyforum, el artista se arriesgó a plasmar contenidos de carácter universal, bajo formas geometrizaras, abstractas y plagadas de movimiento en cuanto a la línea y el color para culminar una pretensión añeja que le ocupó largo tiempo sobre la internacionalización del muralismo: “¿nuestro movimiento pictórico muralista de México, es un impulso filial de la llamada escuela de París, o bien, se trata de un impulso no sólo diferente sino contrapuesto de un extremo al otro, de un esfuerzo antagónico de hecho a esa escuela en el orden de la función, en el orden de la temática, y en el orden de la técnica? ¿Su antítesis?”³

De los doce paneles exteriores, los cuales manifiestan su fuerza por el tipo de solución plástica casi abstracta que conjuga las serpenteantes líneas curvas con los colores brillantes que rellenan figuras que apenas se insinúan, destaca el Cristo. A este panel le antecede el de Moisés rompiendo las tablas de la ley. En este universo politemático, en el que se entremezclan aspectos históricos, mitológicos, ecológicos, étnicos y científicos, la figura cristiana tiene un lugar determinante en la historia universal, cuyas raíces judías se

³ Jacobo Zabudovsky, *Siqueiros me...*, *op. cit.*, p. 28.

manifiestan con la presencia de Moisés como fundador de esta religión. Jesucristo, entendido teológicamente como el segundo Moisés por la reforma religiosa que instauro, abre la vida espiritual para todos aquellos que se conviertan. Es interesante que la aparición de esta figura carismática en el programa mural sea tan abierta y pública, convocante a una unidad en la que la Paz es aclamada.⁴

Por otra parte, la solución pictórica de Siqueiros en el tratamiento de temas religiosos lo vincula con la evolución del futurismo italiano hacia la fase de la espiritualidad cristiana. El *Manifiesto del arte sacro futurista* (1931) de Filippo Tomasso Marinetti y Fillia (seudónimo de Luigi Colombo),⁵ reta al arte sacro moderno a su renovación formal o a su renuncia. En el texto se subraya la capacidad de los recursos estéticos futuristas para alcanzar la abstracción mística que esos temas requieren, tales como la imaginación ilimitada, las perspectivas aéreas, el ansia de originalidad, las compenetraciones de tiempo-espacio para expresar la simultaneidad, el color y la fantasía de los artistas futuristas, entre otros.

El Cristo del Polyforum está representado con los ojos cerrados y el torso completamente desnudo; sus rasgos raciales evocan la fisonomía judía, a juzgar por sus facciones alargadas, la barba cerrada y su nariz preponderante,

⁴ Puede consultarse el artículo de María Martha Pacheco para considerar el contexto postconciliar en que fue creado este trabajo mural de Siqueiros. Véase “Tradicionalismo católico postconciliar”, en *Religión y sociedad en México...*, *op. cit.*, Mexico, INEHRM, 2007.

⁵ “La nueva relación política derivada de aquellos pactos [*Pactos Lateranos* en el Vaticano en 1929] constituye el telón de fondo que explica la publicación del manifiesto del arte sacro por el mismo Marinetti que había declarado que la única religión del verdadero futurista debía ser ‘la Italia de mañana’”, en “A la religión por la velocidad, una exposición de arte sacro futurista”, en *Público*, Madrid, 27 de septiembre de 2007. La nota puede leerse en <http://www.publico.es/agencias/efe/2559/religion/velocidad/exposición/arte/sacro/futurista>.

como puede verse en su cara de perfil. Los brazos los tiene extendidos hacia el frente con las manos entrelazadas y sus nudillos sangrantes en señal de unidad. Un Cristo en pie de lucha por la transformación social y existencial de la humanidad, como él mismo manifestó gestual y oralmente, “[...] apretó fuertemente las manos sobre su corazón y pronunció esa frase que explica toda su obra: ‘Hombres de todas las creencias, uníos en torno de Cristo, para conseguir la paz’.⁶

Con la presencia de Cristo, el programa temático condensa los ideales morales superados por el amor, siguiendo una actitud esperanzadora. Al romper las tablas de la Ley, Moisés anticipa a la gran figura cristiana. La ley moral se vuelve plena con la doctrina del amor, que revela Jesús, el sentido total de la historia del pueblo de Dios. En esta exhaustiva marcha humana universal, en la que Siqueiros concentra las historias regionales, como vemos en los murales interiores del foro y aún en los variados paneles del exterior, la presencia de Cristo marca más que un momento histórico preciso, sugiere una transformación evolutiva. Jesucristo es uno de los paradigmas humanos para Siqueiros en razón de sus convicciones, su congruencia con la manera de actuar y el compromiso con su gente. De allí la importancia de la asociación del *Cristo para la paz*, donado al Vaticano con el Polyforum Cultural Siqueiros, en la que no puede negarse un valor religioso en la propuesta estética.

En 1969 creó, en acrílico sobre madera, *Cristo mutilado viendo el Monte Calvario*, de 46.5 x 46.5 cm. El archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros

⁶ Guadalupe Appendini, “El Cristo de la Paz es la obra de mi vida”, en *Excelsior*, jueves 11 de junio de 1970, sec. B, pp. 1-3.

tiene catalogados los siguientes títulos: *Lucha entre moros y cristianos* (1967), *La hija pródiga o Viva la vida* (1968), *Juicio final* (1969) e *Inmolación* (1969). En 1965 pintó, en pequeño formato, *El retrato de fray Bartolomé de las Casas*, un acrílico sobre masonite, que pertenece a la colección de Rafael Mareyna Ossi. En 1970 regaló a la comunidad de frailes del Convento San Alberto Magno, junto a Ciudad Universitaria, su versión de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores.

En 1970 Siqueiros pintó el *Cristo de la Paz*, un cuadro hecho expresamente para el Museo del Vaticano. El Papa Paulo VI encargó a veinte pintores de rango internacional una obra plástica para la sección de Arte moderno, por lo que los monseñores Pascual Macchi y Paul Marenkos se presentaron ante David Alfaro Siqueiros en el Polyforum. Monseñor Rafael Vázquez Corona, representante del Sumo Pontífice en México y asistente nacional de Acción Católica Mexicana, recibió la obra de manos de Siqueiros, un acrílico sobre masonite.

Es un Cristo basado en el panel exterior del citado centro cultural. La obra llevaba una placa asociada con el mensaje: "Cristiano: ¿qué has hecho de Cristo en más de dos mil años de su doctrina?". De acuerdo con la opinión de Monseñor Vázquez Corona, la obra tenía una importancia trascendental por su inseparable vinculación con el Polyforum.⁷ El acontecimiento suscitó una serie de reacciones entre los católicos y los medios de comunicación que cubrieron

⁷ La inauguración de la colección de arte religioso moderno del Museo del Vaticano se llevó a cabo el 23 de junio de 1973. David Alfaro Siqueiros no pudo asistir debido al cáncer que padecía, por lo que recibió dos medallas de parte del Papa como reconocimiento.

la nota a todo lo ancho,⁸ buscando justificaciones a tan polémico acontecimiento.

“[...] su condescendencia de ningún modo debiera interpretarse como una ‘conversión’ a la Iglesia en que nació. Y calmó sus escrúpulos de ateo militante con la explicación que dio para sí y para los demás: que producía la imagen del primer revolucionario que se había rebelado contra el mundo pagano, que era opresor”.⁹

Cuando le pregunté a Adriana Siqueiros sobre las creencias del pintor, me dijo: “El no creía en el Vaticano, nada más creía en Cristo, no en toda esa burocracia del Vaticano y todo aquello...”¹⁰ Jesús de Nazareth es una figura histórica que generó en Siqueiros vuelcos interrogatorios, palpitations estéticas y si se piensa detenidamente fue un modelo en su lucha revolucionaria por la transformación social. Siguiendo la apreciación de Elia Espinosa, el sentido religioso de la obra es ambicioso, pero no se ciñe a aspectos reduccionistas, sino más bien posee un talante expansivo, edificador del espíritu humano:

Esa obra de Siqueiros es profundamente religiosa en el seno de un contundente laicismo más creyente en la subversión que en el sometimiento a un credo pequeño que deje fuera grandes y graves problemas ético-históricos que perpetuamente deben ser cuestionados, tales como la muerte entre hermanos (tema recurrente en el artista chihuahuense), la muerte por armas atómicas, el exterminio de la naturaleza, el hambre, la guerra y muchos otros. En la plenitud artística y estética constructiva, esculto-pictórica, histórico social, él logró cuestionar y ofrecer elementos de redención y cambio.¹¹

⁸ El domingo 14 de junio de 1970 el periódico *Excélsior* en la sección de sociales, presentada al público como suplemento dominical en color, reprodujo *El Cristo de la Paz* de David Alfaro Siqueiros en toda la página.

⁹ Abraham López Lara, “El Cristo de Siqueiros. Deformación de 2000 años”, en *Excélsior*, sec. 2-A, lunes 8 de julio de 1970, pp. 6-A y 8-A.

¹⁰ Entrevista a Adriana Siqueiros, el 17 de febrero de 2007, en Polanco, ciudad de México.

¹¹ Véase Elia Espinosa, “Apuntes sobre el Polyforum, paradójico “reciclaje” técnico, estético, religioso y político de la historia del arte”, en *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana*, en América núms. 8 y 9, marzo 2001-febrero 2002, México, IIE-UNAM, p. 145.

De ahí su universalidad. La presencia de Cristo en el programa general del Polyforum tiene un valor más que histórico-social, que plasmó el maestro muralista mediante un retrato avasallador de líneas contundentes y penetrantes. La esperanza en el futuro de la humanidad, que llegará a un destino compartido, es una idea vigente en la globalización.

Para reforzar la idea de vincular a Siqueiros con el cristianismo, vale señalar que el esculto-mural exterior que forma el borde de la esquina entre la avenida Insurgentes y la calle de Filadelfia, como sabemos, rinde tributo a los grandes artistas que ha dado México, ¿por qué razón Siqueiros se autoproclamó como el linchado en el centro compositivo del mural? La identificación con el martirio cristiano nos habla de su personalidad y el grado de complicidad que, como artista, alcanzó con la figura de Jesucristo.

Las fuentes cristianas en la vida de Siqueiros

La crítica de arte Raquel Tibol fue quien anticipó la relación entre David Alfaro Siqueiros y el cristianismo, en un artículo de *Proceso*, que expone cronológicamente esos vínculos.¹ Los datos que sacó a la luz precisan algunos detalles de su vida que a continuación se desarrollan. Nació el 29 de diciembre de 1896, en Santa Rosalía, Chihuahua, hoy Ciudad Camargo, en el seno de una familia católica muy fervorosa. Siendo apenas un niño de cuatro años, falleció su madre, doña Teresa Siqueiros. Junto a su hermano Jesús, dos años mayor que él, hizo sus estudios básicos bajo el cuidado de los padres maristas en el Colegio Franco-Inglés, lo que supone una intensa educación moral. Su hermana María de la Luz, dos años menor que él, murió dando a luz a su hijo, quien llegó a ser sacerdote a cargo de la Parroquia Francesa de Polanco.

Su padre, el abogado Cripriano Alfaro Palomino, pertenecía a los Caballeros de Colón “[...] y [fue] miembro militante del Partido Católico, hombre sumamente recto y preparado pero rígido por lo que respectaba [*sic*] a la educación de sus hijos, cuya actitud lo llevó a internar a sus dos hijos varones [...]”.² Don Cipriano Alfaro era muy devoto, asistía con la familia a las misas dominicales sin falta y platicaba frecuentemente con los sacerdotes. Siqueiros, al igual que sus hermanos, fue testigo del intenso sentimiento que inundaba a su padre. A los dieciséis años Siqueiros abandonó el hogar paterno, en busca de su independencia se mudó a la ciudad de México a la Escuela de Pintura al Aire libre de Santa Anita, Ixtapalapa, llamada el Barbizón mexicano. En 1913

¹ Véase Raquel Tibol, “Siqueiros y el cristianismo”, en *Proceso*, núm. 916, 23 de mayo de 1994.

² Angélica Arenal, “Prólogo”, en Ruth Solís (comp.), *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros...*, *op. cit.*, p. 13.

ya estudiaba con Ramos Martínez la técnica de la pintura al pastel. Siqueiros actuó con rebeldía respecto a su padre y el mundo que él representaba.

El día posterior a su muerte, Abraham López Lara publicó un artículo a la memoria del pintor chihuahuense en la página editorial del *Excélsior*. En éste recordó que tiempo atrás David Alfaro Siqueiros había declarado en un programa de televisión, dedicado al Cristo del Vaticano, acerca de su inclinación hacia esta figura religiosa:

[...] supimos por boca del propio Siqueiros cómo el Cristo había sido tema obsesivo en su carrera de pintor. Aun cuando se confesaba públicamente ateo, en perfecta congruencia con su marxismo inveterado, la figura del Cristo doliente y crucificado lo persiguió toda su vida. Abundaba en explicaciones: que era la imagen representativa de las víctimas de la injusticia; que era reminiscencia de su niñez pasada al abrigo de un hogar cristiano; que la tragedia del Cristo era un tema desafiante... Lo cierto es que la imagen del Nazareno doliente lo acompañó a lo largo de su vida, y repetidamente plasmó con su arte la imagen que llevaba en su interior.³

El recuerdo que el periodista tenía del pintor subrayaba la idea obsesiva de la redención en la vida y la obra de David Alfaro Siqueiros. La revisión del cristianismo en su obra nos muestra que este tema estuvo presente de manera intermitente en su vida artística. Paulatinamente, la presencia de una figura tan universal como la de Jesucristo fue tomando fuerza en su producción pictórica, Siqueiros le dio un sentido más que simbólico con los trabajos del Polyforum.

³ Abraham López Lara, "Cristo y Siqueiros. La obsesión redentora", en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, pp. 6-A y 8-A.

El binomio arte-política

Los estudios críticos sobre la obra y la vida de David Alfaro Siqueiros han separado, con fines analíticos, la lucha política de la experimentación plástica. Pero el binomio arte-política posee un grado indisoluble ante los estudios, a pesar de que en ciertos momentos de su vida fue alguna más importante o en determinadas circunstancias parecían complementarse solamente. El espíritu combativo, exaltado al extremo, con el que vivió el maestro muralista fue la fuente de sus acciones y convicciones estéticas y políticas, porque el carácter polémico, inquisitivo y provocador que mostró siempre desde el comienzo de su carrera marcó sus búsquedas personales y sociales como artista.

En el ámbito artístico se distinguió en el campo de la teoría del arte, con la redacción de manifiestos, textos varios con los principios de su producción plástica, y en la ejecución de sus murales, trabajó en equipo y de forma individual. Técnicamente hablando experimentó con la esculto-pintura; participó en la gráfica, como vía del arte público que tanto pregonó; manejó también otros tipos como la litografía, dibujo y pintura de caballete, entre otras. Sin dejar de señalar sus aportes en la renovación técnica con materiales de uso reciente, le preocupaba integrar a la técnica plástica los avances que se iban produciendo en torno a los materiales. En la lista encontramos: óleo, piroxilina, acrílico y carbones sobre papel, tela, madera, duco o asbesto.

En el campo de lo político, le inquietaba el cumplimiento de demandas comunistas sobre la falta de dignidad, equidad y justicia en todas las clases

sociales. Su ingreso al Partido Comunista Mexicano en 1923 y su filiación a la corriente stalinista fueron los gestos que le distinguieron como militante. También fue miembro fundador y secretario general del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. Fue aprehendido en varias ocasiones (1918, 1930, 1940 y 1960).

En las reflexiones del investigador y crítico de arte Jorge Alberto Manrique queda manifiesta la relación de interdependencia entre su postura política y su creación plástica.

Es la confianza en sus convicciones políticas y la fe ciega e ingenua en la eficacia de su mensaje pictórico lo que lo lleva a enfrentarse a cada cuadro. La fe mueve montañas: también puede crear obras de arte [...] Así pues, entiendo que se debe ver a Siqueiros como pintor y como político revolucionario simultáneamente, como una totalidad indisoluble, no porque el hecho de serlo dé valor a su obra, ni siquiera porque le agregue valor, sino –y nada menos– porque es lo que la hace posible.¹

Es así que, junto con él, notamos que el eje de sus intenciones estéticas y políticas está marcado por una serie de planteamientos idealistas a los que intentó responder de manera objetiva. El maestro Manrique los define como confianza en sus convicciones, fe ciega en la eficacia de sus mensajes. En este terreno, ironiza la cuestión de la fe en el pintor, ¿pero de qué tipo? Son varias las rutas que pueden establecerse en la experimentación y búsquedas artísticas de David Alfaro Siqueiros.

¹ Manrique, Jorge Alberto, “Siqueiros el desconocido”, en Una visión del arte y de la historia, tomo II, México, IIE-UNAM, 2004, pp. 313-318.

El ateísmo marxista del pintor frente a su imaginario cristiano

En relación con el imaginario cristiano de Siqueiros, se puede afirmar que está centrado en varios esfuerzos. En primer lugar una de las funciones simbólicas de la representación de la crucifixión es la de la denuncia social, se adquiere eficacia en el mensaje si se traspone en ella un actor social en el lugar de Jesucristo, la persona que es marginada, víctima de la injusticia o la violencia.

En segundo lugar, la función psicoanalítica, que nos refiere a la recuperación de un modelo que Siqueiros heredó y simultáneamente es reminiscencia de un tiempo perdido. La influencia de su padre en los años de su primera infancia quedó latente y como el efecto del vapor en una olla, encontró salidas que fueron disolviendo paulatinamente y cada vez con mayor aceptación y más abiertamente los temas de la religión cristiana en su plástica. En el psicoanálisis se afirma sin dudas que en la formación de la personalidad son esenciales los primeros años de vida en la constitución de la emotividad, los hábitos y la manera de pensar.

Pero como no hay nada del hombre, si sus sueños por fantásticos que sean, ni sus pesadillas por indescifrables y absurdas, que no sea un reflejo de sus angustias y de sus problemas y estos a su vez, de la tierra que pisan, de la sociedad que los concibe, en la luz o en las tinieblas, es preciso desentrañar del período [sic] histórico que le tocó vivir a don Cipriano, la razón de su condición de místico y en virtud de ella, la naturaleza de su influencia posterior sobre José David.¹

¹ La definición de misticismo que la señora Angélica Arenal atribuye al padre de David Alfaro Siqueiros incluye las siguientes categorías: gran humanismo, profundo romanticismo, insobornable posición en el campo de las creencias y enorme anhelo de justicia. Véase Angélica Arenal, "Cipriano Alfaro Palomino", en *Páginas sueltas, op. cit.*, p. 35

Es cierto también que Siqueiros rechazó a su padre a muy temprana edad, dejando la seguridad del hogar con sólo 16 años. En aquel entonces, el joven José, como se llamaba, había hecho amistad con Jesús S. Soto, quien se manifestaba contra el clero y leía a Pedro Kropotkin, un teórico del anarquismo. Con este hecho, los sueños de don Cipriano de convertir a José (David) en sacerdote se vinieron abajo.

Finalmente, el reto que el sacrificio de Jesucristo plantea a los artistas e intelectuales fue para Siqueiros una provocación, aún cuando se haya confesado ateo públicamente. La perspectiva cristiana de la vida después de la muerte, en su sentido último, abre una cuestión desafiante que se resuelve en la vida humana a través de los significados del amor, con todas sus potencias; es decir, con la consecución de los valores humanos que son también los valores cristianos: el bien, la justicia, la libertad y la paz. Revisemos su ateísmo en el contexto de la modernidad que le dio origen.

La fe religiosa entraña la convicción de que seres o fuerzas sobrenaturales co-existen junto al ser humano y éste se encuentra en relación de dependencia respecto de aquéllos. En consecuencia, el ateísmo perfecto sería la trascendencia del orden empírico: la no creencia en seres o fuerzas sobrenaturales. No obstante, el ateísmo moderno, siguiendo la propuesta psicoanalítica de Ignace Lepp,² fue un fenómeno de insurrección colectiva que se manifestó como un movimiento anticristiano. Los primeros en romper con la fe tradicional fueron los intelectuales, muchos de ellos judíos –como Marx,

² Véase Ignace Lepp, *Psicoanálisis del ateísmo moderno*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1963.

Freud y Feuerbach– quienes en busca de su idea de la felicidad humana arremeten contra un mundo que pretende ser cristiano, en cierta medida por la sensación de segregación social que vivían en la Europa de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El ateísmo solamente dirige sus críticas sociológicas a la religión cristiana, en un primer momento, y no acepta los dogmas religiosos por considerarlos inaceptables para la razón humana.

A pesar de la intensidad con que los ateos cuestionan la religión, el ateísmo no propone ninguna concepción de la existencia humana ni se ha convertido en una realidad positiva. El ateo tiene que atenerse a otras corrientes ideológicas para sustentar razones de vida. Los ateos marxistas, como el caso de David Alfaro Siqueiros, tienen anhelos de transformar la naturaleza humana en la vida social y la conciencia individual. El rechazo de las religiones se debe a su colaboración en la enajenación espiritual. Pensadores como Marx y Freud rechazaron al cristianismo en nombre de la ciencia, pero en sus historias de vida existe un elemento pasional afectivo de resentimiento más fuerte que la simple razón.³

El ateísmo es una táctica para el marxismo, que fue repitiendo sus críticas a la religión con el fin de que el pueblo comprendiera que la religión enajena. El convencimiento de que la religión es sólo una superestructura ideológica del sistema económico fundado en la explotación del hombre por el

³ La crítica de la religión decimonónica está vinculada con la filosofía hegeliana. La consideración del cristianismo como mito, la simbolización humana de Jesús (hombre-Dios), la conceptualización del hombre como único objeto verdaderamente digno de la filosofía y la exaltación para que el ser humano se apropie de valores y facultades que le son intrínsecos (sabiduría, voluntad, amor...) y no los proyecte fuera de sí en seres fantásticos, enajenándose religiosamente, son algunas de las ideas filosóficas que preponderan en este periodo.

hombre cerró la puerta a otro tipo de apreciaciones que colocan a la afectividad en el centro de la vida religiosa. La fe es una actitud que transforma la existencia total del individuo.

“[...] la crítica marxista arremete directamente a la religión tal y como Carlos Marx y sus discípulos la conocen: como religión de Estado, religión solidaria de un determinado orden social, etc. [...] El socialismo, tal como lo quiere el marxismo, no puede concebirse sin la liquidación de la enajenación religiosa [...]”⁴

Por tanto, no se admite que un marxista pueda ser creyente; de hecho, su incredulidad puede llegar al punto en que ni siquiera llega a plantearse el problema religioso. Muchos marxistas que vivieron la religiosidad cristiana en su niñez como un conjunto de prohibiciones y sujeciones que los obligaban a ir a misa, les prohibían hacer cosas y tocar ciertos temas, encontraron en las ideas filosóficas una liberación. El contacto con la filosofía les permitió su afiliación a los partidos comunistas y, por ende, su rompimiento con el seno familiar. Tal es el caso de David Alfaro Siqueiros, quien abandonó el hogar a los 16 años de edad.

La afiliación a los partidos comunistas implicaba la apropiación de la crítica a la religión y, con ello, la ruptura con la fe o por lo menos el conformismo cristiano de la infancia. No obstante la separación, el ateísmo marxista de Siqueiros no lo hizo olvidarse de la historicidad de Jesucristo ni mucho menos dejarse de preguntar sobre el proselitismo y la perfección del arte cristiano. En estos detalles es que se nota que Siqueiros tiene un interés

⁴ Véase Ignace Lepp, *Psicoanálisis del ateísmo...*, op. cit., pp. 78 y 79.

personal que se va volviendo más abierto sobre la cuestión religiosa. En un comunista acérrimo esta postura sería impensable.

Por otra parte, el hecho de que explore con la figura cristiana durante su último encarcelamiento puede interpretarse como un momento idóneo para buscar el consuelo religioso, que tanta falta le hizo. La miseria humana, según las concepciones marxistas, es la condición para que se dé una religiosidad enajenante. ¿Es una convicción fideísta la que hace que Siqueiros pinte a Cristo? ¿O es un acontecimiento privado, íntimo, entre marido y mujer que sufren el cautiverio de uno de ellos y buscan comunicarse? Como hemos visto, la cuestión cristiana se hizo cada vez más pública en el transcurso de su vida artística. Con la obra mural del Polyforum este interés se convierte en una exhibición plástica monumental llena de color, que entrega al público al igual que el *Cristo de la Paz*, obsequiado al Papa para el Museo del Vaticano.

La supuesta autolimitación de Siqueiros para hablar públicamente respecto de su admiración a Jesucristo se debe al prejuicio contra el cristianismo que he mencionado líneas arriba. No obstante, su producción pictórica de visiones cristianas conserva una naturaleza enigmática, que es el resultado de una exploración artística culminante mientras estuvo preso. En la intimidad de lo carcelario se atrevió a darle un tratamiento artístico al tema cristiano en el que combina los barroquismos del cuerpo pasionario con tendencias estilísticas más modernas, como lo surreal, lo expresionista o lo

abstracto del espacio, tendencias vanguardistas que venía explorando desde finales de la década de los cuarenta.⁵

⁵ Véase el video *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, del 9 de octubre al 1 de diciembre de 1996, México, Museo Carrillo Gil. Realizador: Daniel C. Peña, texto: Elia Espinosa: Siqueiros, ¿sólo pintor realista?

La experiencia estética en Siqueiros

Irene Herner afirma, en su artículo “Siqueiros: el artista sujetado por la experimentación”,¹ con un sentido muy amplio que el pintor chihuahuense es barroco. Haciendo referencia al poder de la imagen siqueirana, Herner advierte la fuerza expansiva de la construcción pictórica, que llena de líneas oblicuas, movimientos circulares, colores y trazos avasallantes en el espacio, ofrece al espectador un involucramiento con su propuesta dinámica plástica totalizadora. Esta visión novedosa sobre la retórica pictórica de Siqueiros es acertada, en mi opinión, porque subraya –sin hacer referencia a ello– una característica inobjetable del estilo siqueirano: la convivencia de elementos contradictorios en su lenguaje plástico.

En los manifiestos y los textos de crítica de arte que produjo el pintor es notable su defensa del realismo como género que hacía loable, entonces y ahora mismo, el involucramiento del arte con la esfera social. En la publicación “3 llamamientos de orientación actual a los jóvenes pintores y escultores de la nueva generación americana”,² Siqueiros teorizó sobre el movimiento artístico y social para México, que asimiló con independencia y creatividad, el impulso de las vanguardias europeas. Con un modelo que acepta y rechaza al mismo tiempo los postulados que se daban en Europa, al tratar de contextualizar el juego en las circunstancias latinoamericanas de los años veinte, Siqueiros

¹ Herner se refiere a este término apoyándose en las definiciones de Eugenio d’Ors, Arnold Hauser y Alejo Carpentier, que de una forma muy general coinciden en hablar de este estilo como un rasgo espiritual incontenible. Véase Irene Herner, “Siqueiros: el artista sujetado por la experimentación”, en Olivier Debrouse (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/CURARE, 1996, p. 171.

² Véase *Vida Americana*, Barcelona, mayo de 1921. Reproducido en Raquel Tibol (ed.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974.

debió la “vanguardia excéntrica mexicana”, según Mari Carmen Ramírez: “[...] el objetivo de volver a la herencia del pasado como base para establecer el nuevo arte del futuro es, sin duda alguna, el factor medular que determina la adhesión de Siqueiros a los postulados del nuevo clasicismo durante la década de los veinte”³ El término clasicismo, usado por Ramírez, se encuentra ligado al apego y el rescate de la tradición, pero como punto de referencia para nuevas búsquedas artísticas.

Más tarde, en la década de los treinta, Siqueiros enfatizará, en sus textos teóricos: “Qué es Ejercicio plástico y cómo se hizo” (Bs. As., 1933) y “Hacia una transformación de las artes plásticas” (N. Y., 1934), que la mirada al pasado se actualizará en términos de los avances tecnológicos que definen el carácter de la vida moderna. El dinamismo, como señala Ramírez, se convierte en un adjetivo calificativo para el arte de esta época, el cual se particulariza por ser radical en su conceptualización, invitando a las masas a actuar en una lucha social que transformará a la sociedad mediante un imperativo moral regenerador. Como se observa, la transacción entre clasicismo y dinamismo, siguiendo la propuesta de Mari Carmen Ramírez, será una constante en la obra pictórica de Siqueiros.

No hay más ruta que la nuestra, una antología de escritos publicados en medios impresos, salió a la luz en los años 40's. En uno de los artículos que presenta los principios que había de seguir el Centro de Arte Realista Moderno,

³ La autora estudia el clasicismo dinámico del pintor, bajo la perspectiva de la paradoja al encontrar en su obra y vida política contrapuntos que sobreviven como propuesta estética o como búsqueda existencial. Véase Mari Carmen Ramírez, “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia”, en Olivier Debrouse, *Otras rutas hacia...*, *op. cit.*, pp. 125-146.

el autor definió a esta segunda etapa técnico-experimental como un “movimiento proclasicista que ha tomado la ruta objetiva, aquella que busca el nuevo clasicismo, el nuevo realismo (*desiderátum* teórico del artista moderno), a través de la reconquista de las formas públicas desaparecidas con la terminación del Renacimiento, en las condiciones sociales y técnicas del mundo democrático”.⁴ El artista plástico buscó un diálogo entre la tradición y la innovación, que encontró en el realismo social en un momento histórico caracterizado por la división del mundo en bloques mientras se encontraba vigente la llamada guerra fría.

Con sus cristos, Siqueiros reitera su acercamiento a la realidad para reflejar la condición del hombre y sus problemas. La búsqueda de la igualdad y la justicia entre los hombre fue un asunto que ocupó a Siqueiros en su lucha política. La observación que hace la doctora Elia Espinosa nos aporta mucho sentido sobre la manera de tratar las formas y los contenidos en su obra:

No se necesita ser un realista en el estricto sentido artístico decimonónico del término, para ser el más cabal realista si se tiene consciencia de lo social, lo político en aras de la lucidez crítica inevitable en todo artista significativo. De ahí que sea un profundo realista por su temática y por la manera en que trabaja para ofrecérsola. Sin embargo, paralelo a esa intención y logro en su pintura, cintila un contundente idealismo ideológico y plástico, manifiesto en la envergadura de sus objetivos, en lo humano; y en la abstracción formal a que dio paso la fusión de su consciencia social y la insaciable investigación metodológica, técnica, química, que lo caracterizó.⁵

Una de las diferencias entre los cristos de la obra de caballete y los de la obra mural es su interacción entre lo público y lo privado. Unos son para

⁴ Véase D. A. Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, México, s. e., 1945.

⁵ Véase Elia Espinosa, “Siqueiros, ¿sólo pintor realista?”, en *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, INBA-MACG, 1996.

meditar y los otros contienen un tratamiento monumental, integrándose con otras temáticas que forman el programa integral del proyecto mural. En los diversos géneros pictóricos y formatos en los que representó cristos, David Alfaro Siqueiros utilizó materiales y técnicas diferentes de acuerdo con las experimentaciones plásticas de cada momento. Y en el aspecto formal, fue desarrollando más el abstraccionismo al concentrar sus energías creativas en la producción pictórica.

Para revisar los alcances que tuvo su experiencia artística y descubrir su articulación con la experiencia religiosa, la propuesta teórica de los ámbitos,⁶ del profesor Alfonso López Quintás es de mucha utilidad.⁷ La actitud de apertura y disponibilidad que se precisa para una actividad creativa que conlleve a una entrega a realidades valiosas –no una pérdida en lo superficial–, es observable en Siqueiros. No sólo su dedicación a la pintura mural lo constata, creando muros de vastas dimensiones en largos periodos, sino la libertad para tratar asuntos humanos con posibilidades nuevas y ofrecerlas a otros. Su actividad creativa fue comprometida en el sentido de que en él se entreveraron el propio ámbito de su vida con el de otras realidades –en este caso, la Pasión– para crear formas pictóricas, que son el resultado que supera la escisión entre lo interior y lo exterior:

⁶ Según el autor, todas las formas de juego y de trabajo son ámbitos–campos de posibilidades de acción cargada de sentido. También los papeles sociales en la vida humana o la ficción literaria lo son. Más aún, los acontecimientos de la vida social igualmente son ámbitos por su potencialidad de acción y sentido, analógicamente las realidades que forman un campo de interacción como un naufragio, un anciano que medita junto a un cirio que arde o una pareja de amantes e incluso las obras culturales en cuanto a sus posibilidades de sentidos formados por entrecruce de diversas realidades.

⁷ Véase Alfonso López Quintás, *La experiencia estética y su poder formativo*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004.

“[...] la mía es una pintura de un hombre que ha luchado directamente, que ha sido dirigente obrero, que ha sido militar. Pinto al hombre y pinto a mi propio hombre, al que está dentro de mí. Yo creo que nada hay en mi pintura que no tenga, explícito o implícito, un sentido social, y éste es otro de los motivos que obligan a situarme como un postbarroco.”⁸

En su experiencia creativa, Siqueiros desplegó todas sus energías contenidas en la consecución de nuevas formas pictóricas que dieron lugar a la creación de ámbitos. El campo de la pintura, para él, no era sólo el cauce normativo y el manejo concreto de los materiales, sino los instrumentos de expresión para tocar realidades que superan a los meros objetos: el medio de transformación de lo social. El arte lo vivió alcanzando la madurez de su condición de “sujeto”, creando para todos. Allí radica el valor humanístico en la obra siqueirana, en el adentramiento en las regiones más auténticas de sí mismo. David Alfaro Siqueiros no buscó la novedad técnica para alcanzar su dominio, sino la asimilación de un campo de acción, como dice López Quintás: “un ámbito de desarrollo personal”.⁹

La actividad fundadora de ámbitos rebasa, como vemos, el modo de interacción objetivista entre el sujeto cognoscente y el objeto-de-conocimiento para dar lugar a otro de vinculación que permite pensar la realidad de modo relacional. El entorno del ser humano es “una red de ámbitos de realidad” que da lugar al encuentro, el cual establece una forma de comunicación en la que surge una unidad dinámica, dialógica, y de conocimiento. Es así como se desarrolla la propia personalidad. Entonces, la experiencia artística de

⁸ Véase David Alfaro Siqueiros, “Entrevista con Siqueiros”, en *Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911/1967*, México, UNAM, 1967, p. 67.

⁹ Véase Alfonso López Quintás, *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*, Madrid, BAC, 2003.

Siqueiros en Lecumberri –que dio lugar a una unidad elevada y fecunda– permitió la articulación interna con otra experiencia humana: la religiosa.

La búsqueda de Dios en el muralista respondió a una necesidad existencial que lo llevó a plantearse a sí mismo a través de la trascendencia: “[...] el proceso de trascender sólo se lleva a cabo cuando me decido libremente por la realización plena de mí mismo.”¹⁰ Siqueiros no cesó de criticar a la institución en sus cuadros de cristos y fue más allá abundando en la denuncia social, implicándose como preso político. La participación humana en algún tipo de realidad que genera un ámbito, como este caso del pintor muralista con su obra, implica un movimiento de libertad en el que se permite la plenificación por el objeto artístico –que no es mero objeto, sino campo de posibilidad de acción cargada de sentido. Esto es la inmersión creadora, la entrega a una tensa actividad en la que se adquiere una conciencia más aguda de la propia individualidad.

En la teoría de los ámbitos, las experiencias estética y religiosa conservan una afinidad estructural, de línea ascendente de perfeccionamiento, y que gracias a la fecundidad de la primera es posible acceder a otras que, de acuerdo con López Quintás, son de más difícil acceso.

¹⁰ El autor nos habla del salto a la trascendencia a través de una actitud de compromiso existencial e inmersión participativa, apoyado en la visión de Jaspers sobre la no objetividad de la trascendencia. Véase Alfonso López Quintás, *La experiencia estética...*, *op. cit.*, p. 396.

Conclusión

David Alfaro Siqueiros le dio una tendencia social a sus representaciones cristianas en las obras murales, pero en los cuadros de caballete se permitió explorar, empujado por las circunstancias, con su propia vida interior. El grado de identificación que alcanzó con los cristos mutilados pone en evidencia un conocimiento intuitivo de sí mismo en la esfera religiosa. El significado místico que toma esta experiencia artística no es en ningún sentido restringido, es decir, apelante a una unión extraordinaria con Dios. Se trata más bien de un conocimiento experimental que se da en el interior del alma humana, gracias a la concentración mental al momento de pintar, pero es un conocimiento que lleva implícito el entendimiento de la estructura social. Este acontecimiento, al que llega gracias a la experiencia estética, no implica un cambio radical en la personalidad del pintor, que lo haría superar sus defectos humanos. Más bien manifiesta, con la mayor de las libertades, en un momento determinado en el taller improvisado de su celda, el carácter íntimo y misterioso que evocó su relación personal con la figura de Jesucristo.

Por otro lado, la figura de Cristo tiene una dimensión histórica que en el contexto de la modernidad Siqueiros reactualizó en cuanto a su significado redentor: la idea de la redención materialista que ajusta como motor revolucionario. La revolución para los intelectuales y artistas de tendencia marxista de principios del siglo XX es el arma espiritual e ideológica que ordena la injusticia social.

Acorde con el materialismo histórico la revolución es conveniente a los individuos porque nace de un entendimiento de la estructura y las relaciones sociales, en oposición con las formas de producción capitalista, caracterizadas por negar a los individuos la crítica de este sistema. De acuerdo con Siqueiros el proyecto de la revolución mexicana no se cumplió porque los sujetos que intervinieron en ella no lograron redimir su humanidad; es decir, el pasado se presenta ante ellos como un momento velado e incomprendido. En otras palabras, no se alcanzó la justicia en el devenir histórico. Recordemos que desde esta interpretación, el fracaso de la revolución mexicana hace evidente la idea de progreso como una falacia moderna, que incumplió su proyecto ético.

En el plano estético, la idea de progreso está vinculada con la búsqueda y la experimentación que facilitó el desarrollo de la técnica moderna. El progreso está considerado desde su carácter estético por el movimiento cognitivo que conlleva los procesos creativos, o sea, la relación de Siqueiros con la técnica y los materiales elegidos implicó que el artista planteara nuevas relaciones entre el sujeto y su obra. Esto, a su vez, generó un desarrollo epistémico acorde a la reflexión siqueirana.

Como un hombre con una gran voluntad de poder, Siqueiros logró incrustarse en la historia del arte cristiano moderno al donar *El Cristo de la Paz* al Vaticano. La percepción de sí mismo y su producción artística le dio autoridad social, y desde esa postura no tuvo ningún conflicto en explorar y afirmarse mediante la expresión religiosa como una vía auténtica, pero que a

diferencia de otras implica una posición existencial, que se manifiesta como condición expresiva del artista.

Bibliografía

1. Alfaro Siqueiros, David, "Vida Americana", Barcelona, mayo de 1921. Reproducido en Raquel Tibol (ed.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974.
2. - - - - , *La Trácala*, México, Ediciones La Trácala, 1962.
3. - - - - , *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de D. A. Siqueiros*, México, Grijalbo, 1977.
4. - - - - , "Entrevista con Siqueiros", en *Siqueiros. Exposición retrospectiva 1911/1967*, México, UNAM, 1967, p. 67.
5. - - - - , *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, México, s. e., 1945.
6. - - - - , "La revolución mexicana, una revolución frustrada, o la obra neo-porfiriana y pro-yanqui de los 'juniors'. El caso concreto de la última elección presidencial", en *Mi respuesta. Historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria?*, México, Ediciones de "Arte público", 1960.
7. Arenal, Angélica, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1980.
8. - - - - , ""¿Arte cristiano? A propósito de la reciente exposición de pintura y grabado religiosos organizada por Pax Romana", en Ruth Solís (comp.), *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*, México, FCE, 1975.
9. - - - - , *Carta a la ciudadanía. A propósito de la última obra del pintor Siqueiros titulada: "Redentor vencido"*, manuscrito, s. f., Archivo documental de la SAPS.
10. - - - - , *El "Redentor vencido" de Siqueiros*, manuscrito, s. f., Archivo documental de la SAPS.
11. Bernard, Charles André, *Introducción a la teología espiritual*, Estella, Verbo Divino, 2001.
12. Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura mexicana contemporánea*, México, Imprenta universitaria, 1953.
13. Coreth, E. y otros, *La filosofía del siglo XIX*, núm. 9, Barcelona, Herder, 1987.
14. Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance: 1921-1925*. New Haven, 1967.
15. Dawson, Christopher, *Historia de la cultura cristiana*, México, FCE, 2001.
16. Escalada, Xavier (ed.), *Cristo. Esencia y trascendencia. Imágenes de Jesús en el Arte y en la vida de México*, México, Enciclopedia Guadalupeña, A. C., 1992.
17. Espinosa Elia, "Siqueiros, ¿sólo pintor realista?", en *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, CONACULTA, 1996.
18. Ewing, William, *El cuerpo*, Madrid, Siruela, 1996.
19. Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo II, "El arte del siglo XX", México, UNAM, 2001.

20. Gell, Alfred, *Art as Agency. An anthropological Theory*, Oxford, Clarendon, 1998.
21. Goldman, Shifra M. "Siqueiros en Los Ángeles", en Raquel Tibol *et. al.*, *Los murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, 1996.
22. González Mello, Renato, "El diablo en la bóveda", en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte y Espacio*, México, IIE-UNAM, 1997.
23. Herner, Irene, "Siqueiros: el artista sujetado por la experimentación", en Olivier Debrouse (ed.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/CURARE, 1996.
24. Huerga, Álvaro, "La representación artística de Santo Domingo", en Baltasar Hendriks (ed.), *Santo Domingo, ayer y hoy*, Centro de Estudios de los Dominicos del Caribe, Bayamón, Puerto Rico, 1984.
25. Hurlburt, Laurence, *The Mexican Muralists in the United States*, Nuevo México, Universidad de Nuevo México, 1989.
26. *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, México, Centro Nacional de Investigación Documental e Información en Artes plásticas-INBA/FCE, 1997.
27. Jobé, Joseph, *Cristos del mundo*, México, Novaro, 1967.
28. Kousinen, Otto, *Manual de marxismo leninismo*, México, Grijalbo, 1960.
29. LeFalle-Collins, Lizzetta y Shifra M. Goldman, *In the Spirit of Resistance. African-American Modernists and the Mexican Muralist School*, Nueva York, The American Federation of Arts, 1996.
30. Lepp, Ignace, *Psicoanálisis del ateísmo moderno*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1963.
31. López Quintás, Alfonso, *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*, Madrid, BAC, 2003.
32. - - - -, *La experiencia estética y su poder formativo*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004.
33. Manrique, Alberto, "La crítica de arte. Un juicio a la torera", en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, 1973.
34. - - - -, "Siqueiros el desconocido", en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, México, IIE-UNAM, 2004.
35. Marinetti, Filippo Tomasso y Fillia, *Manifiesto del arte sacro futurista*, s. l., s. e., 1931.
36. Marrow, James H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, s. l., Van Ghemmert Publishing Company, 1979.
37. Meyer, Lorenzo, "VII: El último decenio: años de crisis, años de oportunidad", en *Historia Mínima de México*, México, COLMEX, 2003.
38. Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", en *Historia general de México*, México, Centro de Estudios Históricos-COLMEX, 2000.

39. Moyssén, Xavier, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de caballete*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.
40. - - - - , "Siqueiros antes de Siqueiros", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1976, núm. 45, vol. XIII, pp. 177-193, ils.
41. Museo Nacional de Arte, *Retrato de una década (1930-1940). D. A. Siqueiros*, noviembre 1996-febrero 1997, México, MUNAL/INBA.
42. Ortega Arenas, Enrique, *Confabulación de poderes. Crítica a una aberrante sentencia dictada por la V Corte Penal, a través de los agravios presentados ante la Octava Sala del Tribunal Superior de Justicia*, México, Ediciones La Trácala, 1962.
43. Pacheco, María Martha, "Tradicionalismo católico postconciliar, el caso Sáenz y Arriaga", en *Religión y sociedad en México durante el siglo XX*, México, INEHRM, 2007, pp. 339-340.
44. Palma Rojo, Rodolfo, *Cristos y vírgenes. Devoción de México*, México, Lindero Ediciones/MVS Editorial, 2004.
45. Pijoán, José et. al., *Summa Artis: Historia General del Arte barroco en Francia, Italia y Alemania*, Barcelona, Espasa-Calpe, 1969.
46. Plebe, Armando, *Qué es verdaderamente el expresionismo*, Madrid, Doncel, 1971.
47. Plejanov, Jorge, *Sindicalismo y marxismo*, México, Grijalbo, 1968.
48. Rapp, Francis, *La iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1973.
49. Riva Palacio, Vicente (dir.), *México a través de los siglos*, tomo III: Historia del virreinato, México, Cumbre, 1983.
50. Rochfort, Desmond, *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*, San Francisco, Chronicle Books, 1993.
51. Mari Carmen Ramírez, "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia", en Olivier Debrouse, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, CURARE, 1996.
52. Motta Arciniega, Litzajaya, *El retrato de Santo Domingo de Guzmán de David Alfaro Siqueiros*, tesina de Especialización, manuscrito, México, el autor, 2008.
53. Royston Pike, *Diccionario de religiones*, México, FCE 1996.
54. Scherer García, Julio, *La piel y la entraña*, México, Era, 1965.
55. *Siqueiros en la mira*, México, UNAM-IIE, 1996.
56. *Siqueiros en Lecumberri: una lección de dignidad, 1960-1964, exposición del 14 de diciembre de 1999 al 31 de enero de 2000*, México, CONACULTA/INBA, 1999.
57. *Siqueiros por Siqueiros*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
58. Stein, Philip, *Siqueiros: his Life and Works*, Nueva York, International Publishers, 1994.

59. Tíbol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996.
60. Vallejo, Demetrio, *Yo acuso. Intervención en la vista formal del 6 de septiembre de 1962*, México, Ediciones La Trácala, 28 de marzo de 1963.
61. Zabludovsky, Jacobo, *Siqueiros me dijo*, México, Novaro, 1974.

Hemerografía

62. "A la religión por la velocidad, una exposición del arte sacro futurista", en *Público*, Madrid, 27 de septiembre de 2007.
63. "¡A pintar! Nos dijo Siqueiros. El artista indultado, muy decidido, sale de prisión", en *La Prensa*, martes 14 de julio de 1964, portada y p. 2.
64. "A terminar la obra' declara al dejar la cárcel el muralista D. A. Siqueiros", en *Acción*, Montevideo, miércoles 15 de julio de 1964, p. 11.
65. Appendini, Guadalupe, "El Cristo de la Paz es la obra de mi vida", en *Excélsior*, jueves 11 de junio de 1970, pp. 1-B, 2-B y 3-B.
66. Boletín Diego Rivera, núm. 3, agosto de 1961, México, ENAP.
67. Briuolo Destéfano, Diana y Dafne Cruz Porchini, "Roberto Reyes y David Alfaro Siqueiros: radicalismo, monumentalidad e idealismo compartido", en *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, IIE-UNAM.
68. Espinosa, Elia, "Apuntes sobre el Polyforum, paradójico 'reciclaje' técnico, estético, religioso y político de la Historia del Arte", en *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, IIE-UNAM.
69. *Excélsior*, domingo 14 de junio de 1970, reproducción en color de El Cristo de la Paz de Siqueiros.
70. Herner, Irene, "Los cristos de Siqueiros", en *El ángel, revista cultural*, núm. 309.
71. "Indultado por el Presidente, el muralista David Alfaro Siqueiros salió ayer en libertad", en *Excélsior*, martes 14 de julio de 1964.
72. López Lara, Abraham, "El Cristo de Siqueiros. Deformación de 2000 años", en *Excélsior*, lunes 8 de junio de 1970, p. 2-A.
73. - - - -, "Cristo y Siqueiros. La obsesión redentora", en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, pp. 6-A y 8-A.
74. López Orozco, Leticia, "Notas de un paisaje solidario: Copiapó", en *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, IIE-UNAM.

75. Ortiz, Federico, "Estuvo enfermo un año", en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, pp. 1-A y 15-A.
76. "Picasso firmó a favor de Alfaro Siqueiros", en *Novedades*, 1º de octubre de 1961.
77. "Presos políticos", en *Política*, 1º de noviembre de 1963, Sección Panorama Nacional, p. 7.
78. Revista *Visión*, 3 de julio de 1970, sec. "Hechos y Gente".
79. "Siqueiros habla de la cárcel. Se le despertó la pasión por nuevas formas artísticas", en *Novedades*, domingo 4 de abril de 1965.
80. "Siqueiros presentado" en *Política*, vol. 1, núm. 8, 15 de agosto de 1960, Sección Panorama Nacional, p.16.
81. "Siqueiros no está enfermo; se hace", en *Últimas noticias*, 11 de octubre de 1961.
82. Tibol, Raquel, "Siqueiros y el cristianismo", en *Proceso*, núm. 916, 23 de mayo de 1994.
83. - - - -, "El Cristo de la Paz y las declaraciones de Siqueiros", en *Oposición*, 1-15 de julio de 1970.
84. "Why Mexico jailed famed muralist Siqueiros. 'El macartismo' south of the border", en *National Guardian*, 3 de octubre de 1960.
85. Zurián, Tomás, "Siqueiros: hallazgo iconográfico de América tropical", en *La Jornada*, sábado 13 de septiembre de 1997, Sección Cultura.

Entrevista, cine, video e internet

1. A Adriana Siqueiros, el 17 de febrero del 2007, en Polanco, ciudad de México.
2. *Siqueiros: el "Maestro". La Marcha de la Humanidad en América latina*, 1969, Chicago, Illinois, color, escrito por Sam Allen, editada por Ulf Bäckström, producida y fotografiada por Bert Van Bork, Prod. Encyclopaedia Británica Educational Corporation, distribuida por Ebesa.
3. *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, del 9 de octubre al 1 de diciembre de 1996, México, Museo Carrillo Gil. Realizador: Daniel C. Peña, texto: Elia Espinosa: Siqueiros, ¿sólo pintor realista?
4. <http://www.siqueiros.inba.gob.mx/biografía.htm>
5. <http://www.biblical-art.com>
6. <http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/en/target.php?id=2980>
7. <http://www.publico.es/agencias/efe/2559/religion/velocidad/exposicion/arte/sacro/futurista>



Imagen 1. Dibujo *El Cristo del Veneno* (1918) de David Alfaro Siqueiros.

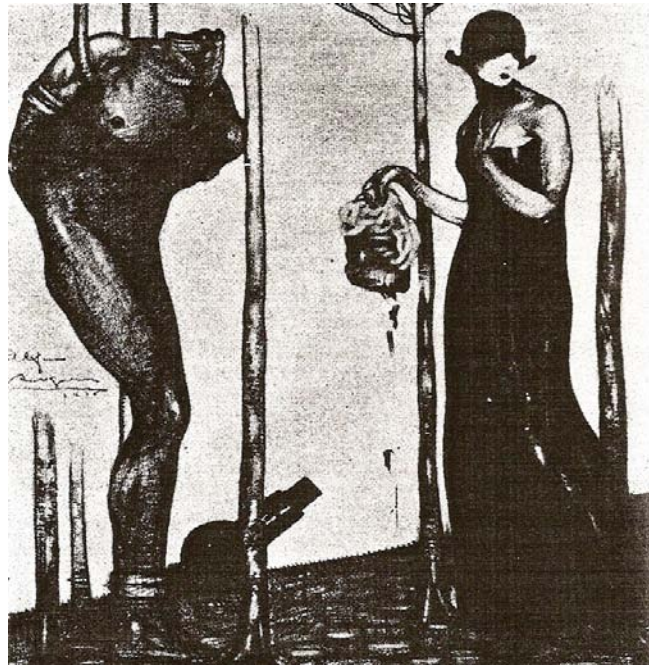


Imagen 2. Dibujo *El triunfo de la Gracia sobre la fuerza* (1918) de David Alfaro Siqueiros.



Imagen 3. Mural *Los elementos* (1922) de David Alfaro Siqueiros en la Escuela Nacional Preparatoria.



Imagen 4. Detalle del mural *América tropical* (1932) de David Alfaro Siqueiros en el Plaza Art Center, en Los Ángeles, California.

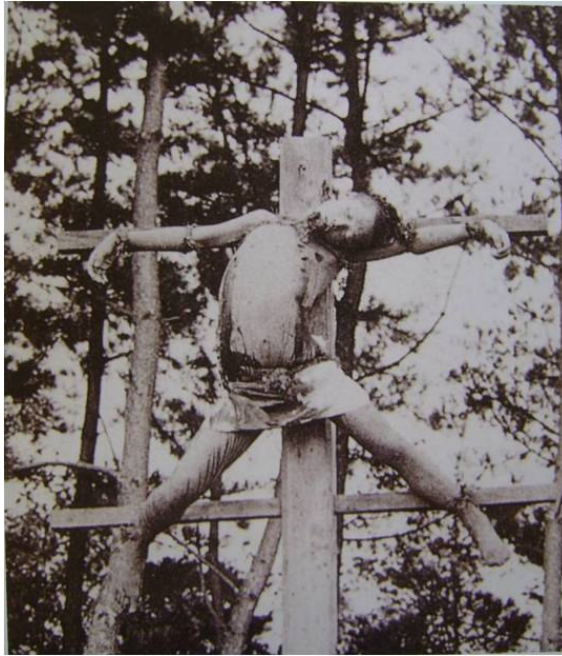


Imagen 5. Fotografía de Felice Beato (ca. 1865), reprografía del libro *El cuerpo*, de William Ewing.

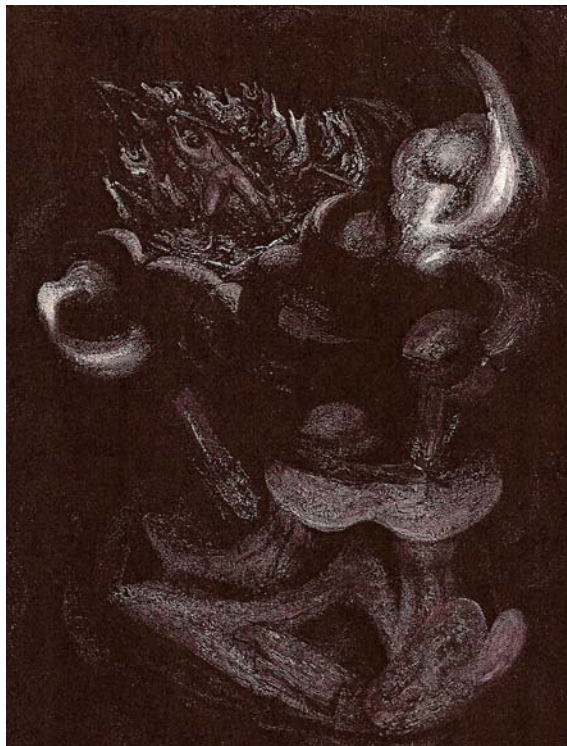


Imagen 6. *Nueva Resurrección* (1947) de David Alfaro Siqueiros. Colección del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil.

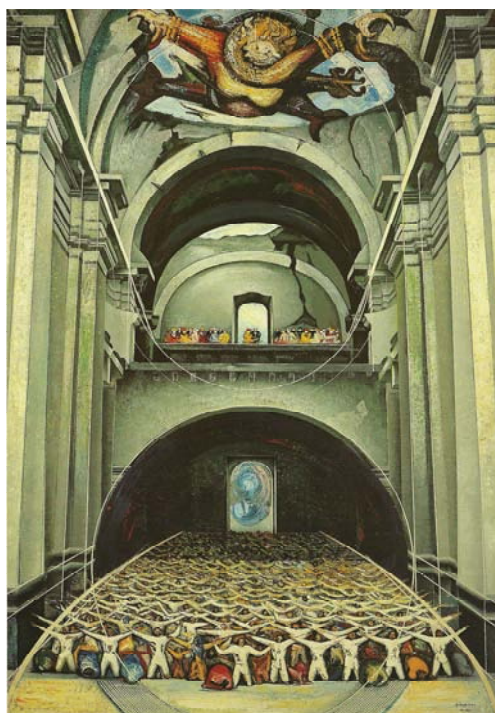


Imagen 7. *El Diablo en la Iglesia* (1947) de David Alfaro Siqueiros.



Imagen 8. El pintor muralista en Lecumberri pintando la escenografía para la obra teatral *El licenciado No te apures* (1960).



Imagen 9. David Alfaro Siqueiros en Lecumberri, tras las rejas.



Imagen 10. El pintor junto al periodista Filomeno Mata Alatorre en una de las audiencias de su proceso judicial. En primer plano se encuentra el doctor Alvar Carrillo Gil.



Imagen 11. El *Cristo del pueblo* (1963) de David Alfaro Siqueiros, pintado en la Cárcel preventiva.

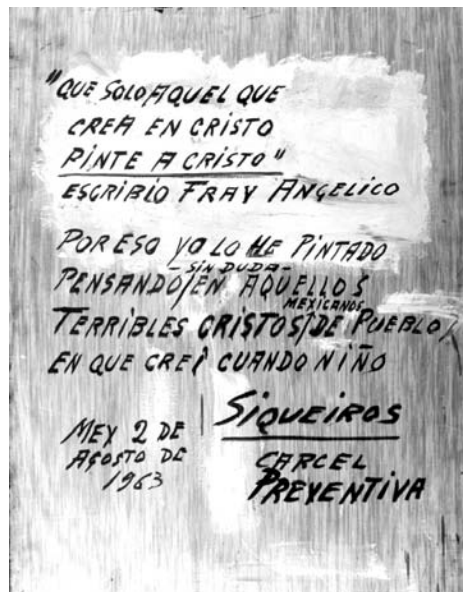


Imagen 12. El reverso del lienzo del *Cristo del pueblo* (1963) con el texto que pintó Siqueiros.



Imagen 13. *El Cristo mutilado* (1963) de David Alfaro Siqueiros, pintado en la Cárcel preventiva.

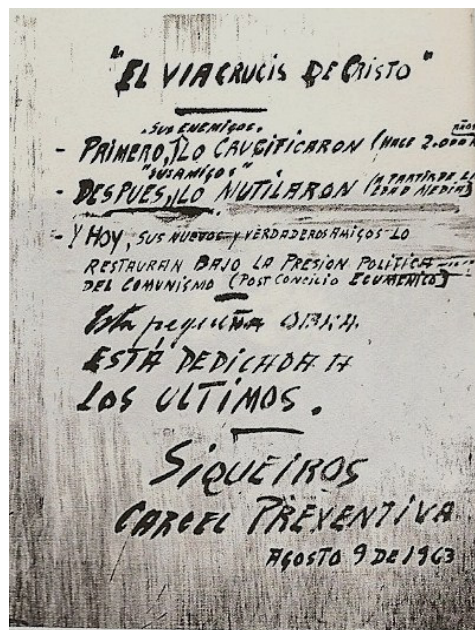


Imagen 14. El envés de la tela de *El Cristo mutilado* (1963).



Imagen 15. *El Redentor vencido* (1963) de David Alfaro Siqueiros, pintado durante su encarcelamiento en Lecumberri.

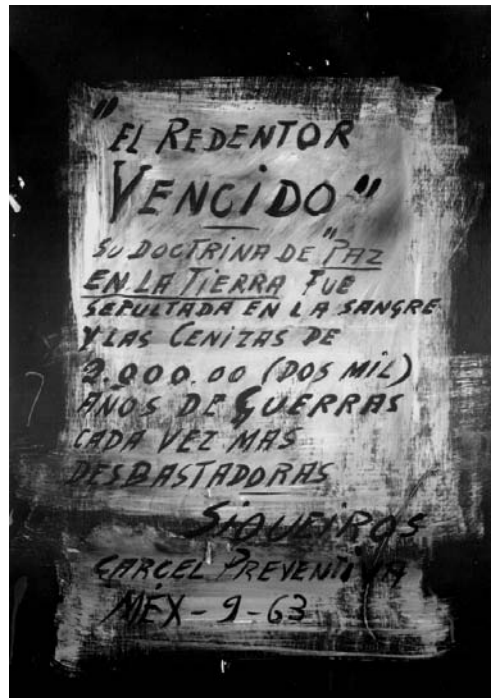


Imagen 16. Parte trasera de la tela de *El Redentor vencido* (1963).



Imagen 17. El Cristo a la columna de la colección particular de la señora Adriana Siqueiros.



Imagen 18. Parte trasera de la escultura novohispana que, a juzgar por su espalda llegada, presumiblemente data del siglo XVIII.

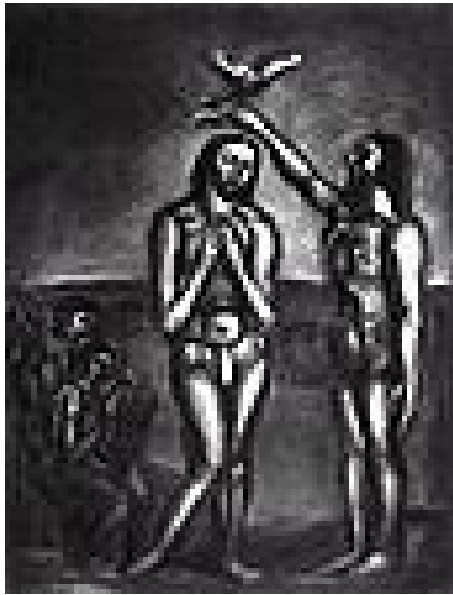


Imagen 19. "Nous... c'est en sa mort que nous avons été baptisés" (1922-1927) de Georges Rouault.

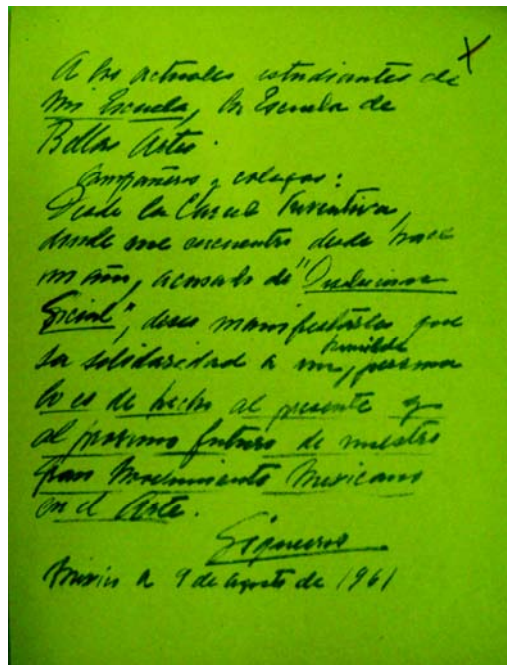


Imagen 20. Manuscrito de Siqueiros publicado en el Boletín Diego Rivera de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (1961).



Imagen 21. Fray Bartolomé de las Casas (1965) de David Alfaro Siqueiros.

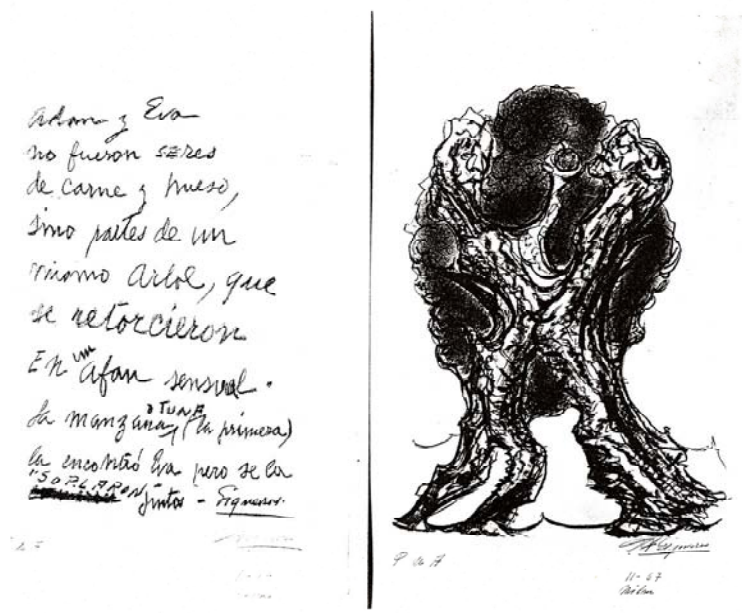


Imagen 22. Adán y Eva (1967) de David Alfaro Siqueiros.



Imagen 23. *Cristo mutilado viendo el monte Calvario* (1969) de Siqueiros. Colección particular.



Imagen 24. *Santo Domingo de Guzmán* (1970) de Siqueiros. Colección particular.



Imagen 25. *El Cristo de la Paz* (1970) de D. A. Siqueiros, donado al Vaticano.



Imagen 26. Panel exterior con el Cristo en el Polyforum Cultural Siqueiros (1971).



Imagen 27. Muro exterior del Polyforum Cultural Siqueiros (1971) con la imagen del mártir.

Anexo: Los juicios críticos

La fortuna crítica que tuvieron los cristos de David Alfaro Siqueiros durante el siglo XX es una fuente de información valiosa sobre la receptividad que tuvo este tipo de obra entre sus contemporáneos. La revisión se enfoca principalmente en los textos publicados en los medios gráficos, pero no están descartados algunos manuscritos hallados en la Sala de Arte Público Siqueiros, dada la seriedad que tiene su fondo documental. La compilación es relativamente breve debido al poco interés que los críticos han demostrado en torno al tema, sobre todo porque el maestro muralista ha sido considerado, en su calidad de comunista, como ateo.

En los medios impresos son dos los tipos de crítica que se han manifestado en torno a este asunto: lo que consideramos la crítica especializada y la periodística. En cualquiera de los dos casos, conocemos las delimitaciones de cada perspectiva crítica con la obra en particular, Siqueiros o el tema religioso relacionado con la obra, según sea el caso. La lista de críticos se presenta por orden alfabético, mencionando cuáles medios impresos publicaron sus textos. Se señalan también los periodos que fueron más fructíferos para la crítica de arte referida a los Cristos de Siqueiros.

Finalmente, se integran algunos fragmentos escritos por el pintor chihuahuense que sirvan como fuentes documentales para comprender más acerca de su crítica de arte o su pensamiento en torno a lo cristiano en el arte. Los juicios y las reflexiones que Siqueiros nos dejó por escrito y que se vinculan con los temas religiosos son de gran valor para su estudio.

La crítica periodística

La crítica periodística publicó la mayor parte de los textos sobre los Cristos de David Alfaro Siqueiros en forma de notas periodísticas, entrevistas o reportajes en publicaciones periódicas como revistas y periódicos. Los juicios que emitieron los hicieron muchas veces sin llegar a una justificación documentada o incluso el medio impreso omitía el nombre del periodista. Lo que importaba más en estas notas era informar sobre los acontecimientos recientes en la vida artística del muralista o bien difundir la imagen. En algunos artículos no hacen más que reproducir datos sin la complementación de juicios estéticos.

Las publicaciones recopiladas con crítica son: los periódicos *Excélsior* y *El Universal*, las revistas *Visión* y *Siempre*. Los años más abundantes en la crítica periodística fueron 1970 y 1974, debido a que se hizo pública la donación de *El Cristo de la Paz* al Vaticano y porque los periodistas volvieron al tema de Cristo en su obra cuando se agravó la enfermedad del pintor muralista meses previos a su deceso.

Sin duda, el acontecimiento del Vaticano fue un hecho que trascendió dado el historial político de Siqueiros y sus posiciones ideológicas; no obstante, llenó de orgullo a la sociedad el reconocimiento internacional que se le dio al artista mexicano para formar parte de aquella colección de arte religioso.

La crítica periodística fue la más rápida en dar a conocer estas producciones artísticas de Siqueiros. El año clave para ello fue 1970. En lo referente a los procesos de información, la crítica periodística es homogénea cualitativamente hablando, aunque destacan algunos periodistas debido a su pluma, que es más abundante, o a la cercanía que tuvieron con el pintor.

“El Cristo de Siqueiros. Deformación de 2000 años”, en *Excélsior*, lunes 8 de junio de 1970, sec. A, pp. 6 y 8.

“[...] su condescendencia de ningún modo debiera interpretarse como una ‘conversión’ a la iglesia en que nació. Y calmó sus escrúpulos de ateo militante con la explicación que dio para sí y para los demás: que producía la imagen del primer revolucionario que se había rebelado contra el mundo pagano, que era opresor”

Abraham López Lara

“El Cristo de la paz es la obra de mi vida”, en *Excélsior*, jueves 11 de junio de 1970, sec. B, pp. 1-3.

“No es un Cristo quietista, sino tremendamente dinámico que está llamando a los hombres a realizar una obra, definió Vázquez Corona.”

Guadalupe Appendini

“El Cristo de Siqueiros”. Reproducción gráfica a color de *El Cristo de la Paz*, en *Excélsior*, domingo 14 de junio de 1970, sección Sociales.

En el pie de foto dice: “David Alfaro Siqueiros requerido por su Santidad el Papa Paulo VI junto con otros 19 artistas de todo el mundo, entregó este Cristo para el nuevo Museo de la Santa Sede. Atrás hay una leyenda que dice ‘Cristiano: ¿Qué has hecho de Cristo en más de dos mil años de su doctrina?’”

Sin título. Reproducción gráfica de los cristos de Siqueiros. Revista *Siempre*, 1º de julio de 1970.

En el artículo se mencionan 5 cuadros relacionados con los mensajes que pintó al reverso de ellos: 1) el cuadro por encargo, 2) El viacrucis universal de Cristo, 3) el Cristo negro, 4) el Cristo del pueblo y 5) El redentor vencido.

Anónimo

Sin título. Revista *Visión*, sección Hechos y gente, 3 de julio de 1970.

“ [...] no puede haber un hombre de izquierda que deje de reconocer que Cristo fue un combatiente en la lucha por la transformación de la vida humana.”

“—¿Sus creencias antirreligiosas han sufrido un cambio? Preguntó un reportero. —De ningún modo, respondió el pintor. Es sólo el reconocimiento a un Cristo que proclamó la igualdad de todos los hombres.”

Anónimo.

“Cristo y Siqueiros. La obsesión redentora”, en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, sec. A, pp. 6 y 8.

“[...] aún por razones íntimas en algunos sucumba la fe religiosa, y su salida de la iglesia se convierta en rencor hostil justificado, la imagen del Cristo doliente permanece indeleble en sus almas [...] Es posible renegar de la institución eclesiástica en que se ha nacido, pero es imposible renegar de Cristo.”

Abraham López Lara

“Siqueiros muerto. Pintó lo que creía”, en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, sec. A, pp. 1 y 15.

“D. A. Siqueiros concedía una entrevista a los periodistas: —¿Por qué pinta usted a un Cristo prisionero? —Estoy de acuerdo, padre. A Cristo sólo se le entiende preso. Preso por no estar conforme con los sistemas políticos, jurídicos y sociales de su época. Y haría falta un mural grande, muy grande, para poder pintar a mi Cristo prisionero.”

“Sobre la frase de Fra Angélico: —¿No es acaso la afirmación de la fe de Siqueiros? —Él lo dice. Sólo creyendo en Cristo se puede pintar a Cristo.

Genaro María González

“Estuvo enfermo un año”, en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, sec. A, pp. 1 y 15.

“Una colección de cristos de variados materiales y un cuadro de la crucifixión que él pinto hace tiempo, había cerca de Siqueiros durante su enfermedad y ahora su muerte”

Federico Ortiz

La crítica especializada

Son pocos los críticos que han escrito en torno a los cristos de David Alfaro Siqueiros. Resulta interesante que la crítica especializada haya sido hecha principalmente por mujeres. A saber: Angélica Arenal, Raquel Tibol e Irene Herner. Las tres han producido sus trabajos en diversos momentos. Las tres críticas de arte especializadas se enfocan en aspectos definitivamente distintos: Angélica Arenal se enfoca en la lucha política, Raquel Tibol retoma la vida privada e Irene Herner prefiere referirse a la visión artística. No hay duda de que en cierta forma son complementarias. La selección llega hasta el siglo XX.

Las publicaciones recopiladas con crítica son: las revistas *Proceso* y *El Ángel*, y diversos libros de distintas editoriales. Los años son los siguientes: 1980, 1996 y 1999. Por su parte, la crítica de arte por especialistas tardó más de una década en salir a la luz, también fueron informativas pero mucho más sustanciosas en cuanto a sus juicios.

Angélica Arenal tiene relevancia tanto por haber pertenecido a una familia de artistas como por haber sido la pareja sentimental de David Alfaro Siqueiros. Después de la muerte del muralista, compartió sus experiencias de vida en común

en forma biográfica y en estilo epistolar. Sus manuscritos inéditos que fueron consultados en la Sala de Arte Público Siqueiros, desafortunadamente no tienen fecha, así que está abierta la posibilidad de que hayan sido redactados cuando aún Siqueiros vivía. Como pudo observarse, Angélica Arenal interpretó el sentido de esta pintura cristiana en la vida militante de Siqueiros.

“El ‘Redentor vencido’ de Siqueiros”, manuscrito inédito, s. f., Archivo de la SAPS.

“Conviene, por último, subrayar que la representación de Cristo no le ha servido a Siqueiros para señalar solo, con la síntesis de la plástica, el aspecto negativo de la iglesia católica a través de la historia, su más tremendamente dramática contradicción de paz guerrera, sino también el magnífico esfuerzo que a partir de Juan XXIII, sobre todo, se viene realizando a favor de una revisión total de los principios correspondientes al Cristianismo, a la vez que la readaptación de éstos a las luchas que libra el socialismo por la liberación de los pueblos y la solución potencial de los problemas materiales y espirituales.”

Angélica Arenal de Siqueiros

“Carta a la Ciudadanía. A propósito de la última obra del pintor Siqueiros, titulada: ‘Redentor vencido’, manuscrito inédito, s. f., Archivo de la SAPS.

“¿Qué fenómeno ha operado dentro de lo íntimo de Siqueiros? ¿Habrá retornado a sus creencias de niño católico, bajo el influjo del hombre místico que fue su padre? No, no hay nada de eso. Interpretándole, sé que su congénita mística en su generosa adhesión al género humano, acervado por su propio cautiverio, y el abandono en que se encuentran tanto él como sus compañeros, ha afirmado su convicción de que el socialismo, hoy perseguido como lo fue el cristianismo en la Edad Media, es la única doctrina posible para alcanzar la confraternidad humana. Precisamente porque el cristianismo, con todo y lo positivo de sus intenciones de origen, esto es, de haber hecho suya la lucha contra la miseria, la esclavitud, la desigualdad racial y las guerras, no lo ha logrado a pesar del sacrificio de sus mártires. Dejar que el ser humano, a su libre albedrío, sea justo con sus semejantes, es una quimera. Por ello, el propio ‘Redentor vencido’, concebido de regreso al mundo, encontró que ‘su doctrina de Paz en la tierra fue sepultada en la sangre y las cenizas de 2000 años de guerras cada vez más desbastadoras [sic]. De tan dolorosas experiencias surgieron, precisamente, los conglomerados socialistas que, a través de sistemas científicamente estructurados garantizan un mundo de armonía.”

Angélica Arenal de Siqueiros

Páginas sueltas con Siqueiros, México, Grijalbo, 1980, p. 210.

“ [...] te mantuviste siempre respetuoso frente a los creyentes católicos y fuiste totalmente ajeno a convertirte en un jacobino. Considero pues, que sintiendo a Cristo en tu interior como un individuo que vivió la historia de su pueblo y que luchó contra los peligros y persecuciones a que era sometido, llegaste a sentirlo como un ser valioso en su respectivo tiempo. Por otra parte, las leyendas, o mejor dicho los textos que con tu puño y letra trazaste en el reverso de las obras o en la placa del Cristo del Vaticano, constituyen juicios críticos a una doctrina que a través de tantas guerras y de las propias Cruzadas, no ha logrado hasta hoy conservar el timón del futuro de un mundo que tiene que marchar hacia etapas socialistas avanzadas, en las que todos los hombres disfruten del pan y de la buenaventura.

Angélica Arenal

Las otras dos mujeres son críticas de arte expertas en este pintor. Raquel Tibol recopiló la información necesaria para propiciar un estudio sobre la relación de Siqueiros con el cristianismo. Su énfasis fue más bien biográfico y, con ello, la primera en subrayar este asunto. Su trabajo está ligado a la investigación y da pie para relacionar acertadamente los hechos vividos con su obra artística. Como especialista, si bien no se adentró en el estudio, sí señaló los elementos más destacados para llegar a un análisis más categórico y nos ofreció una crítica a las formas estéticas.

“Siqueiros y el cristianismo”, en *Proceso*, núm. 916, 23 de mayo de 1994, pp. 68, 69 y 71.

“ [...] se puede suponer que fue una convicción fideísta la que alimentó la pintura de los Cristos hechos en Lecumberri durante su largo encarcelamiento (9 de agosto de 1960-13 de julio de 1964). En cada tabla puso Siqueiros por el reverso leyendas sugestivas [...] El 5 de junio de 1970 Siqueiros entregó al representante del papa Paulo VI [...] el Cristo de la paz [...] uno de los cuadros más importantes que Siqueiros creó en los últimos años de su existencia. Los blancos tienen en esta pintura un gran vigor, sobre todo los que en gruesa materia modelan el pómulo y la nariz del personaje cuyo perfil aparece en un plano distante, mientras que el violento primer plano, formado por los nudillos sangrantes de las manos entrelazadas, salta de la superficie para adquirir un volumen escultórico virtual. Enmarcamientos oscuros, casi negros, hacen resaltar las zonas de colores más claros y dan al conjunto una gran fuerza expresiva, la que encuentra buen apoyo en un fondo donde

predominan los rojos y verdes calibrados de tal manera que el personaje resalta majestuoso, autoritario, imponente.”

Raquel Tibol

Irene Herner, como conocedora de la vasta obra pictórica de Siqueiros, trató de ir más a fondo considerando a las víctimas proletarias en conexión con los cristos. Como artículo publicado en una revista que circuló en el medio cultural del país, dio una difusión a esta producción artística que además incluyó ilustraciones. Escribió su punto de vista sobre los motivos artísticos y personales del pintor que lo llevaron a producir este tipo de trabajo.

“Los cristos de Siqueiros”, en *El Ángel. Revista cultural*, núm. 309, 1999.

“La visión iconográfica de la obra del Maestro nos devuelve un proceso creativo sin fin, una refinada elaboración plástica del sentido del término *víctima social*, a partir de la redención cristiana en su más fundamental acepción [...] En los cientos de víctimas de la voracidad y de la injusticia social que nos legó el pintor, se actualiza el sentido redentor de la crucifixión. El hombre podía llegar a la Luna, a la vez que la Tierra vivía la peor miseria, declaró Siqueiros en 1971 al periodista del *Examiner*, entre otros, apuntando al panel exterior del Polyforum, indicó: ‘Cristo hubiera dicho hoy: ¿Cristianos, que han hecho con mi doctrina en 2000 años?’”

Irene Herner

Para finalizar la crítica del siglo XX, integramos algunas más. La primera es la de Xavier Moysén por el valor que tiene su artículo, en el que indagó sobre la primera etapa creativa del muralista antes de encausar su plástica como muralista revolucionario.

“Siqueiros antes de Siqueiros”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 45, México, IIE-UNAM, 1976, p. 187.

“En *El señor del Veneno*, aplica sabiamente el trazo del crayón con los colores de la acuarela, no hay titubeos en la realización. Aquí la influencia de Saturnino Herrán queda manifestada en la leve y rítmica curvatura de las piernas de los hombres, hay en su diseño un eco que se desprende de *Guerreros indígenas*, dibujo acuarelado que Herrán hizo como proyecto para la decoración mural *Nuestros dioses*, y que Siqueiros debió conocer.”

Xavier Moysén

La segunda es la de Diego Rivera, que se dio en el marco de la pugna política y estética en que se enfrentó contra David Alfaro Siqueiros a comienzos de los años treinta. Como parte del desprestigio que ambos se prodigaban, hizo una crítica al uso de iconografía religiosa en sus murales, que además no son revolucionarios, están inconclusos y confunden el mensaje de denuncia. Reproducimos la síntesis de Maricela González Cruz Manjarrez sobre la respuesta de Rivera a la acusación de contrarrevolucionario que le hizo Siqueiros, a falta del documento original:

“Defensa y ataque contra los stalinistas” (1935), en *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos, 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, p.42.

“Diego Rivera critica la poca producción mural de Siqueiros y la obra que éste realiza en la Preparatoria, por la instrucción de iconografía religiosa, por lo inconcluso de los murales y por el hecho de que en ellos –al igual que los que realizó en Guadalajara– no se manifieste de manera natural la expresividad revolucionaria, en la obra misma, sino por los elementos simbólicos que se le añaden, pretendiendo con ellos darle ese carácter de obras revolucionarias.

Al mencionar cómo introduce Siqueiros elementos religiosos en sus murales, Rivera confunde los murales realizados por este pintor en Estados Unidos y habla de ellos como si se tratara de uno solo. Critica la técnica empleada y el sentido contradictorio de *América tropical*, al introducir con la representación de un indígena crucificado, un sentido religioso en una obra de denuncia.”

Maricela González Cruz Manjarrez

En el catálogo de la exposición *Retrato de una década*, aparece una mención al Cristo del veneno que a continuación se reproduce:

Retrato de una década (1930-1940). D. A. Siqueiros, México, MUNAL-INBA, Nov. 1996-Feb. 1997, p. 24.

“[...] muestra a unos guerrilleros con largos fusiles, vestidos a manera de tradicionales chinacos, frente al Cristo negro de la Catedral de México. La imagen recuerda en cierta medida las evocaciones revolucionarias de Francisco Goitia, pero expresa la sorda tensión del joven artista, su resistencia, quizás, ante la brutal transformación del país [...] Lo que aquí aparece todavía como antagonismo maniqueo entre los revolucionarios armados y el Cristo redentor, presente también en México moderno, que muestra a un charro combado como una bailarina, cargando una batea michoacana, asistiendo a una carrera de automóviles envueltos en pesadas humaredas. El conflicto religioso, constante en la obra de Siqueiros, se irá disolviendo e integrando iconográficamente.”

Anónimo

La crítica y los testimonios de Siqueiros

Los puntos de vista y las posturas políticas que fueron manifestadas en su momento por el pintor chihuahuense son un vestigio para tratar de aproximarse a la intimidad de su pensamiento y su sentir. Con la teatralidad que le caracterizaba, Siqueiros declaró en varias ocasiones ante los medios de comunicación, a su salida de Lecumberri en 1964 y con ocasión de la donación del Cristo de la paz al Vaticano, su admiración por Cristo.

“El Cristo de la paz es la obra de mi vida”, en *Excélsior*, jueves 11 de junio de 1970, sec. B, pp. 1-3.

“El maestro dijo imperceptiblemente: ‘Es la obra de mi vida’, ésa es la trascendencia, un mensaje verdaderamente universal, de esperanza para la humanidad.”

Guadalupe Appendini

“Gurrola escribirá Música por el Cristo de Siqueiros”, en *Últimas noticias*, 1º de julio de 1970.

“Mi Cristo es un guerrero. Es fuerte y la música debe ser exactamente inspiración para un hombre fuerte [...] Estoy contento porque mi cuadro no solamente estará en un lugar especial como es la galería del Vaticano, sino que ahora se podrá convertir en una obra para todos los públicos.”

Declaraciones de David Alfaro Siqueiros

“Al día siguiente de su salida de la cárcel. David Alfaro Siqueiros está acompañado de su esposa Angélica Arenal de Siqueiros y del Licenciado Miguel Alemán Velasco”, en *Siqueiros me dijo...*, México, Novaro, 1974, pp. 38.

“—Señora, hace unos instantes nos hablaba usted de este Cristo. Podría decirnos cuál es la razón de que se haya usted quedado con él? —Bueno, yo creo que es una razón emocional y quizá honradamente, un poco mística. Visitar a Siqueiros preso yo estaba [sic] sujeta a diferentes estados de ánimo tremendos. Entonces un comprador sugirió que David pintara esta obra y yo honradamente me quedé con ella. Su valor plástico para mí es enorme. Claro que es cierto que él pintó de niño muchos Cristos porque fue hijo de un padre muy religioso y su padre lo impulsó mucho a la pintura e hizo vírgenes, santos y muchos cristos. Entonces él le imprimió mucho valor a este Cristo que ustedes ven tan mexicano.”

Declaraciones de Angélica Arenal de Siqueiros

“David Alfaro Siqueiros. Distrito Federal, julio de 1965”, en *Siqueiros me dijo...*, México, Novaro, 1974, pp. 42.

“Veinticuatro horas después de su libertad, el último de los tres grandes de México habla con la precisión y alegría de siempre. Unas canas más en su cabello revuelto. Atrás de él ya no la reja, sino Angélica enorme en acrilato sobre madera. A su lado un Cristo. —Si los pintaba yo de chico, porque mi padre era muy religioso [sic] y me obligaba a pintar Cristos y santos de pueblo, ¿por qué no los he de pintar ahora?”

Declaraciones de David Alfaro Siqueiros a Jacobo Zabłudovsky

“Cultura colonial. Sus efectos para los fines de un supuesto arte religioso moderno en México”, en Ruth Solís (comp.), *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*, México, FCE, 1975, p. 327.

“El cristianismo fue una doctrina y acción subversivas frente al orden establecido, una doctrina y acción que actuó en el seno mismo de ese orden; parte integrante, aunque históricamente antitética, de su organismo social. Por eso, siguiendo a J. R. Ráfols, en su *Historia del Arte*, puede decirse ‘que el arte de los orígenes cristianos hállese unido al arte profano, del cual sacó los medios de expresión y la técnica que fue transformando poco a poco con su nuevo espíritu’. En efecto, el arte cristiano de

los primeros 10 siglos de su historia fue un arte cristiano sólo por el contenido y no por la forma. Un arte se símbolos cristianos y estilo o estilos paganos. Un arte que encontró su expresión integral, su expresión como fenómeno absoluto de la cultura, en el tiempo y el espacio de la historia, hasta las postrimerías del bizantino y con el gótico; en pintura con el Giotto y su escuela (1276-1337). En México –y sin entrar por ahora en el campo de las calificaciones formales– fue el resultado de la acción impositiva de una fuerza superior sobre una inferior; la consecuencia de un hecho que hoy llamaríamos imperialista. Podríamos decir que en el caso del cristianismo y la antigüedad europea pagana se trató de una guerra civil y, en el nuestro, de una guerra internacional entre un país poderoso –el más poderoso de aquellos tiempos– contra un pueblo en extremo débil –por absoluta inferioridad industrial, como he dicho antes– y gravemente desunido en el panorama de su territorialidad.”

David Alfaro Siqueiros

Fe de erratas

1. En la página 8 deben desaparecer las palabras “indígena” e “indio” de las líneas 6, 7 y 20, respectivamente. En la línea 20 dice: “El indio se encontraba” y debe decir: “Él se encontraba”.
2. En la página 10 debe desaparecer la frase: “del indio sokichi” en las líneas 10 y 17.
3. En la página 11 en el segundo párrafo dice: “Con el cuerpo vejado del indio Siqueiros representó el ejercicio más brutal del poder imperialista...” y debe decir: “Con el cuerpo vejado Siqueiros representó el ejercicio más brutal del poder imperialista...”