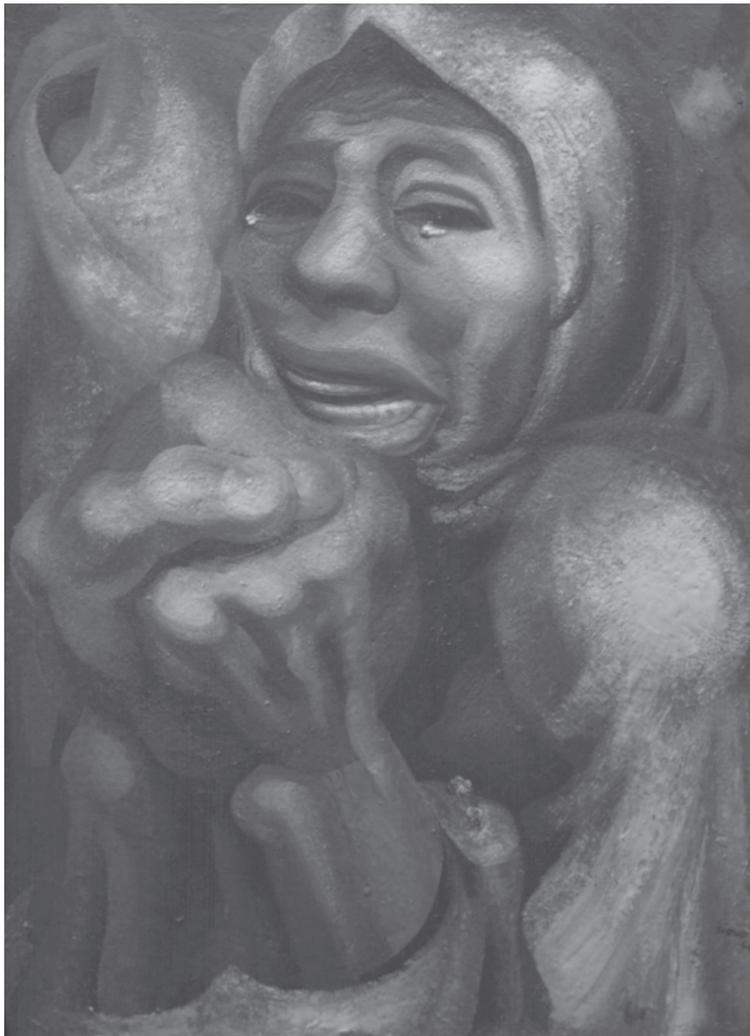


# APROXIMACIÓN AL MUNDO ICONÓGRÁFICO SIQUEIRIANO

*Maricela González Cruz-Manjarrez*



*El esteta en el  
drama, 1947.  
Foto: Archivo  
Fotográfico  
Manuel  
Toussaint/IIIE.*



*El eco del llanto, 1937.*  
Foto: Archivo Fotográfico  
Manuel Toussaint/IIE.

Siqueiros siempre consideró su obra de caballete como secundaria frente a sus murales. Al salir de la cárcel, retoma el trabajo que había dejado inconcluso en el Castillo de Chapultepec. El hecho de permanecer cuatro años en un espacio reducido, de pintar en condiciones opresivas, con grandes limitaciones y pésimas condiciones de ventilación y de luz, así como la propia situación de encierro, seguramente confirmaron su valoración del movimiento muralista mexi-

cano. En 1966, en una conferencia frente a su mural de Chapultepec, reiteró su valoración del mural:

Si en vez de abarcar el mural nos hubiéramos quedado en la obra de caballete, nuestros aportes hubieran sido indudablemente mucho menores y de inferior significación porque el impulso creador del pintor de caballete no puede sobrepasar; aunque así lo quisiera, los fenómenos del accidente, las texturas, del color; de un reducido juego estructural. Para expresar al hombre de nuestro tiempo nos hizo falta la pintura mural con todos los problemas subjetivos y objetivos, técnicos y estéticos que ella nos planteó.

La pintura de caballete, labor solitaria e individual, producida en el pequeño taller ... es apenas un diminutivo campo de experimentación ... Cada quien quiere inventar una forma por inventar una forma, cada quien quiere tener su propia cocina or la cocina misma. Tanta originalidad no es posible alcanzarla en medios metros cuadrados. Frente a estas limitaciones el muralismo mexicano tiene todavía mucho que decir ...<sup>1</sup>

La figura de Siqueiros dentro del arte contemporáneo, independientemente de su importancia como integrante e impulsor del movimiento muralista, destaca por su diversidad

<sup>1</sup>David Alfaro Siqueiros, conferencia en el Castillo de Chapultepec, 18 de noviembre de 1966, en la separata de *Artes Visuales de Educación Artística*, año 4, número 14, julio-septiembre de 1996 (selección de texto realizada por Alberto Híjar).

de propuestas y actividades, cuyo hilo conductor es la adopción del comunismo. Esta postura da coherencia a sus planteamientos estéticos, a la experimentación artística que siempre acompañó a su trabajo, así como a su interés por formar grupos y comunicar la cosmovisión socialista, ya sea en metáforas plásticas, a través de su obra, o en ideas, expresadas en su participación en manifiestos, conferencias, así como en su colaboración con grupos y asociaciones de artistas o intelectuales.

Aunque el propio pintor minimizó al caballete, es importante considerarlo por el vínculo que guarda con su obra mural, ya que ambas obras se interrelacionan. En su obra plástica, la expresividad, a través de la temática y la búsqueda formal, está definida por el planteamiento de un discurso visual y estético adecuado para comunicar su posición ideológica y por su interés de estar a la vanguardia en el uso de herramientas, técnicas y materiales plásticos.

Sólo la técnica mecánica moderna puede expresar integralmente en la plástica la convicción proletaria revolucionaria y llenar por completo su objetivo, y sólo la existencia y profunda coordinación de ambos valores esenciales pueden producir efectos estéticos trascendentales ... correspondientes al momento social actual de lucha de clases exasperada ...

La técnica sin la convicción proletaria es instrumento muerto, porque la

convicción es la vida del arte político, y dentro de las sociedades divididas en clases no se ha podido nunca, y no se podrá, eludir la utilización política del arte ... La convicción sin la técnica es pensamiento ahogado por falta del correspondiente medio de expresión ... En el mejor de los casos, la convicción sin la técnica correspondiente aporta un *mínimum* de eficacia ...<sup>2</sup>

En la pintura de Siqueiros, la materialidad se impone por la fuerza en el tratamiento de personajes, naturalezas muertas y paisajes; pero también es mostrada por lo evidente de los elementos o componentes empleados en ella, además del procedimiento que resalta las texturas, acentúa las pinceladas o incorpora volúmenes, otorgando juegos de bidimensionalidad y tridimensionalidad en espacios que en ocasiones abarcan el piso, los muros y el techo, que en otras son cóncavos o convexos, o en el recurso de la escultopintura.

Otras características de su obra son la tendencia a la monumentalidad y a un movimiento contenido. Esto lo logra con descomunales figuras, con escorzos efectistas, con composiciones que consideran tanto una "plástica fotogénica", como el desplazamiento del espectador ante espacios con perspectivas múltiples o con poliangularidades, así como

<sup>2</sup>Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros, Un mexicano y su obra*, México, Empresas Editoriales, 1969, pp. 112-113.

con la representación en la obra, en la cual, pocos elementos parecen sintetizar una variedad de significados potenciales. Estos y otros recursos, como el manejo de un colorido intenso, son introducidos a manera de provocación y obligan al espectador a entrar a un discurso inquietante que prescinde de la narración y se centra en alegorías, símbolos o metáforas, presentadas siempre en el marco del realismo como tendencia estética prioritaria, en concordancia con la idea de un arte de claridad iconográfica y de impacto social.

Aún en los casos que realiza abstracciones, o que rompe con una representación realista, las obras quedan enmarcadas dentro de sus "ejercicios plásticos", realizados como una recreación o una búsqueda experimental, para ser aplicada posteriormente a otros trabajos, siempre dentro de un tratamiento realista. Es el caso de las obras: *Abstracción*, *Anhelo inútil*, *Concreción: unión de varios en uno sólo*, *Conflicto de sombras*, *Flora abstracta*, *Formas policromadas*, *Rotación*. En la obra titulada *Accidente dirigido o sea paradoja*, llega incluso a indicar en la parte posterior del cuadro "véalo en sus cuatro diferentes posiciones (dos verticales y dos horizontales) y eso le demostrará que ya en la propia abstracción hay euforia y drama y tragedia, etc. Es lo subjetivo que está en el cuerpo de toda subjetividad inclusive figurativa".<sup>3</sup>

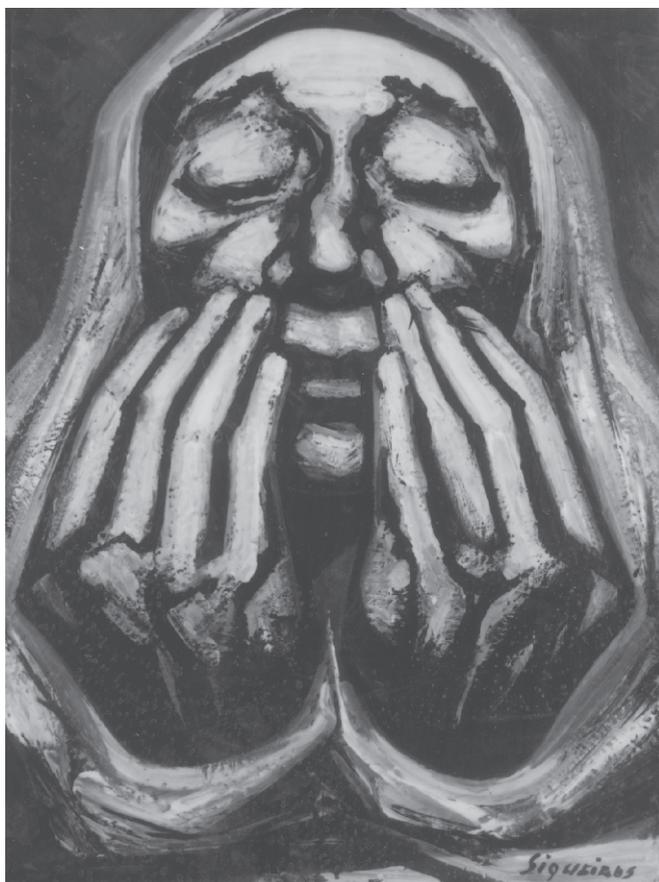
El pintor cuestionó la tendencia pintoresquista considerándola como una deficiencia de la estructura compositiva o como una debilidad plástica que queda reducida a la ilustración de una idea en el plano de la descripción. Acertadamente observó que la existencia del pintoresquismo no es exclusiva de obras de tipo realista, sino que también se presenta (aún de manera más cuestionable) en obras abstractas.

Al respecto fue muy explícito en la conferencia que sustentó durante la clausura de su exposición en la galería del Casino Español en la ciudad de México, en 1932:

Hay cuadros cubistas o surrealistas tan orgánicamente pintorescos como las peores obras pintorescas por sus temas o preponderancia de lo anecdótico. Los objetos escogidos para la producción de una obra plástica, el tema señalado, la anécdota preferida, la falta de todo esto con una preocupación de creación de formas abstractas, de simple ritmo de direcciones, de sencilla correlación de valores, etcétera, nada significan para la plástica si no son resueltos con energía constructiva, con emotividad, con fuerza anímica.<sup>4</sup>

<sup>3</sup>Catálogo *Siqueiros, obra inédita*. México, Polyforum, diciembre de 2001.

<sup>4</sup>David Alfaro Siqueiros, conferencia en el Casino Español, *Rectificaciones sobre las artes plásticas en México*, 18 de febrero de 1932, en Raquel Tibol (selección, prólogo y notas) *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 53, (Vida y pensamiento de México).



Sollozo, 1963.  
Foto: Archivo  
Fotográfico Manuel Tous-  
saint/IIIE.

Siqueiros tenía muy claro su lugar en el arte mexicano y la propia valoración de su trabajo nos permite ahora disponer de un rico acervo con expedientes, cartas, fotografías, bocetos, libros y gran cantidad de documentos que posibilitan un estudio integral del artista. Además de estos materiales, que resguarda la Sala de Arte Público Siqueiros, contamos con espacios en los que trabajó, como la propia Sala, en la ciudad de México,

y La Tallera de Cuernavaca, donde podemos recrear, de alguna manera, su entorno.

Al considerar en conjunto la obra de Siqueiros, varios de los títulos resultan significativos, ya que nos muestran su preocupación por la adecuada interpretación del sentido de su trabajo. Algunos títulos nos pueden parecer exagerados, pero ayudan a evitar especulaciones. Por ejemplo, en caballete tiene títulos como: *Lo espectral en la*

realidad; *Concreción: unión de varios en uno solo*; *Postrado, pero no vencido*; y en obra mural: *La América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*; *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional nuevo-humanista de profundidad universal*; *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*.

El mundo iconográfico siqueiriano comprende diversas temáticas. En su obra de caballete podemos mencionar, por supuesto, las de tema social y de denuncia como: *Madre campesina, Madre proletaria y Campesinas*, de 1930; *Accidente en la mina*, 1931; *Víctima proletaria*, 1933; *El deportado*, 1939, *La huelga*, 1952, *Pepenador*, 1959. Estos cuadros tienen una asociación específica con problemas o actividades concretas del ser humano, al igual que los que tratan de acontecimientos históricos, como *El nacimiento del fascismo*, 1934 o *La explosión de Hiroshima*, de 1955.

Aunque estas obras tienen una carga humanista social evidente, tiene otras más generales que sintetizan, a veces con una sola figura o un gesto, distintos valores y manifestaciones humanas. Es el caso, por ejemplo, de *El eco del llanto*, 1933; *El sollozo*, 1939; *La fe*, 1946; *Adoración*, 1951; *Caminantes*, 1952; *El beso*, 1960; *El verdugo*, 1962; *Ira con estruendo y Dolor*, de 1963; o *Maternidad*, de 1968.

Otras se aproximan a personajes de la historia de México, *El centauro de la conquista*, 1944, *Cabeza de*

*Cuauhtémoc*, 1947; *Emiliano Zapata*, de 1959 y 1966; o se vinculan con la cultura, el imaginario mexicano y los símbolos nacionales: *Chichén Itzá*, 1948; *Novia tehuana*, 1949; *Homenaje a Cuauhtémoc*, 1950. Su repertorio incluyó, asimismo, figuras y problemas relacionados con la religión, como *El cristo negro*, 1943; *El diablo en la iglesia*, 1947; *Cristo mutilado*, de 1961.

Siqueiros también realizó cuadros con temas tradicionales, con un tratamiento moderno. Es el caso de los retratos, autorretratos y paisajes. En muchas de estas obras aplica las consideraciones que sobre el realismo expresó en la *Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos, en 1955*:

... ni las formas del realismo, ni sus medios de materialización plástica son fijos ... los formalistas exaltan la forma por la forma misma en juego puramente plástico, y los verdaderos realistas ... lo han hecho siempre, y lo seguirán haciendo con la determinación de una mayor elocuencia plástica, de una mayor elocuencia temática, en suma, pues al final de cuentas el lenguaje de los realistas ... es un lenguaje plástico. De otra manera nuestro contenido político, por justo y bello que sea, no pasará de ser una expresión artística apagada y fatigante para la sensibilidad de cualquier ser humano <sup>5</sup>

<sup>5</sup>David Alfaro Siqueiros, *Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos*, 1955, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, op. Cit., p. 401 -



*Etnografía*, 1939.

Foto: Archivo Fotográfico  
Manuel Toussaint/IIIE.

Por mencionar sólo unos cuantos, entre gran cantidad de retratos o paisajes, están su *Autorretrato* de 1939; el autorretrato de *El coronelazo*, 1945; o los retratos de *Angélica* y *José Clemente Orozco*, de 1947, y el de *Carlos Chávez*, de 1948. Entre los de naturaleza y paisaje, están: *Calaba-*

*zas*, 1946; *Bahía de Acapulco*, 1957, *El cerro de la luciérnaga*, 1962; y otros que manifiestan aún en este tipo de temáticas, preocupaciones donde confluyen los fenómenos naturales y los sociales, como en *Paisaje post guerra atómica*, 1961; *Erupción*, 1963; *Árbol de la vida*, 1964.



Posando para *Nuestra imagen actual*, ca. 1945-1947. Foto: Archivo Fotográfico Leo Matiz.

Hay obras cuya temática le permite un mayor despliegue de su actitud vital y donde su creatividad se manifiesta con más libertad, son aquellas que recurren a las alegorías y las que presentan una imaginería futurista. Títulos como *Monumento al sonido*, 1943; *Antenas estratosféricas*, *Ciudades en evolución*, ambas de 1949; o *Aeronave atómica*, de 1956, nos hablan de la preocupación social del pintor vinculada al desarrollo tecnológico, al científico o al urbanismo, entre otras cuestiones.

Seguramente Siqueiros estaría ahora totalmente involucrado en el manejo de los multimedia, o del láser; como lo estuvo en su momento con la fotografía, el cine, el aerógrafo o los materiales sintéticos.

Por otra parte, el recurso de la alegoría en la representación plástica es una constante en su obra mural y de caballete. Es el caso de obras como *Etnografía*, 1939; *Aurora de México*, 1944; *Caín en los Estados Unidos*, *Casa mutilada*, *Nuestra imagen actual*, 1947; *Brasa viva*, 1964. Varios trabajos donde la alegoría está presente, muestran su cercanía con la actuación, patentizan la gestualidad, la exageración, el artificio, los paradigmas o las máscaras.

Es oportuno recordar el propio gusto de Siqueiros por representar o recrear los personajes que luego aparecerán en sus obras, como en *Nuestra imagen actual*, *El coronelazo* o *Nueva Democracia*. También gustaba de aparecer en gran número de retratos fotográficos, en los que generalmente evidenciaba la pose y destacaba elementos como las manos o ciertos gestos. En este sentido, la imagen y personalidad del artista se integran a su propio discurso plástico y son conocidos los retratos que le hicieron Héctor García, Guillermo Zamora, Leo Matiz o su nieto David Constantino Siqueiros.

Teresa del Conde observó el interés de Siqueiros por el protagonismo y lo teatral. Incluso recuerda una cita de Angélica Arenal, que expresó del pintor "A veces parecía un actor reci-

tando un papel, por el calor y el colorido que daba al relato".<sup>6</sup> Personas cercanas a Siqueiros han comentado alguna vez la exageración expresiva del artista, quien aún tratándose de comentarios coloquiales, atribuía a su tono de voz y sus ademanes, cierto sentido de grandilocuencia.

Un actor parece en varias de las fotografías, sea de archivo o de autor ... Se percibe bien que en varias de ellas Siqueiros posa, que en otras, aunque vaya a tratarse de un *snapshot*, hace lo posible por presentar un ángulo adecuado y, si está de pie, procura separar las piernas; las hay también en las que es sorprendido in fraganti que son, quizá, las menos ... Las fotografías dan cuenta asimismo de su predilección por repetir las gesticulaciones que configuran su retórica pictórica y del énfasis que adjudicaba a la mirada ...<sup>7</sup>

Obras de caballete de distintas décadas como *El sollozo*, 1939; *El esteta en el drama*, 1947; *El escapista*, 1958; *El verdugo*, 1962; expresan claramente esta tendencia a lo teatral, a la sensoriedad o el simulacro. Muchos murales manifiestan también esto, ya sea de manera general, en secciones o en personajes específicos dentro de la escena representada, es el caso de la figura del demagogo, del pseudo líder social con rostro de ave y actitudes grandilocuentes y grotescas, que aparece en el mural *Retrato de la burguesía*, del Sindicato Mexicano de Electricistas, 1939-



*El escapista*, 1958. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint/IIIE.

1940 o en *La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea* de 1957-1966, de la Asociación Nacional de Actores, cuyo título y tratamiento alude al espectáculo. En el mural, las imágenes se desenvuelven como en una pantalla cinematográfica y varios personajes parecen estar represen-

<sup>6</sup>Teresa del Conde, Introducción al Catálogo *Siqueiros en la mira*, México, Museo de Arte Moderno-IIIE, UNAM, 1996, p. 16.

<sup>7</sup>Loc. Cit.

tando escenas que simbolizan la realidad mexicana, entre ellos, destaca la madre que desesperada aparece junto a su hijo muerto, envuelto en la bandera nacional.

Aún en su último mural, en los años setenta, el del Polyforum clara-



Detalle del mural, *Historia del Teatro en México*, 1957-1966, en el edificio de la ANDA. Este fragmento corresponde a una recreación de Siqueiros de una fotografía de los hermanos Mayo, (Actualmente en el Archivo General de la Nación).

mente se aprecia esto. La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos parece una gran puesta en escena apoyada en dos grandes manos (una hacia abajo y otra hacia arriba, en cada extremo del espacio plástico), que colocadas en los elevadores, a manera de cápsulas parecen depositar al espectador en el mundo de ficción plástica realizada con el recurso del movimiento, la iluminación y el sonido, enmarcando al mural.

Otra manera en la cual se manifiesta la materialidad en algunas obras de Siqueiros, es a través de la gestualidad, ya que ésta nos remite a la sensoriedad. Gestos de dolor o desesperación, de violencia, de fuerza, de dominio o de triunfo, patentizan vivencias sociales y subjetivas, expresiones faciales y corporales específicas muestran movimientos inconscientes que denotan estados psicológicos o interiorizaciones, que finalmente, se exteriorizan y vinculan a significaciones sociales y culturales concretas. En este sentido, el gesto se mueve entre la espontaneidad y el artificio, porque, en última instancia, el impulso también es codificable. Podemos considerar que la gestualidad viene a ser una forma más del manejo metafórico que Siqueiros plantea en su pintura y que exige un espectador intelectualmente activo, capaz de estar atento a las sugerencias plásticas y conceptuales de la obra.

Siqueiros siempre se preocupó por acceder a un lenguaje claro,

actual, donde plástica y política se orientaran a la transformación social y expresaran los valores del comunismo. En este sentido hay que considerar la representación, la significación, la intencionalidad de la obra y la poética misma del artista.

El paso por el periodo de ilegalidad para la estética revolucionaria le dará a la plástica de agitación y propaganda el estilo dialéctico subversivo que necesita, el estilo correspondiente, su propio lenguaje, su propia metodología, su propia forma ... Esta forma no será ni académica ni modernista; será dialéctica y subversiva, es decir, lógicamente materialista, objetiva y dinámica ... La forma será el producto de la necesidad, de una clara expresión y de una poderosa psicología revolucionaria.<sup>8</sup>

Siqueiros planteó esto desde 1932. Su larga trayectoria como muralista comprendió seis décadas en las cuales se sucedieron gran cantidad de cambios políticos y artísticos, sin embargo, el pintor básicamente mantuvo sus convicciones y procuró aplicarlas hasta sus últimas obras. Evaluar en qué medida lo logró no es tan simple, ya que habría que considerar obras y contextos específicos, lo que sí podemos afirmar es que siempre procuró ser coherente con su posición ideológica, tanto en lo plástico como en lo discursivo (en conferencias o artículos). Considerar la interrelación de las aportaciones teóricas y las artísticas en Siqueiros es funda-



*Manos*, 1949. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint/IIIE.

mental para la interpretación de su obra y para comprender su papel en el arte contemporáneo, en este sentido, es oportuno concluir con una reflexión de Lyotard, quien, desde una óptica lingüística y filosófica, realiza un análisis del lenguaje visual y del verbal, de sus particulares expresiones, recursos, discursos y posibili-

<sup>8</sup>David Alfaro Siqueiros, *Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva*, conferencia en el John Reed Club de Hollywood, 2 de septiembre de 1932, en Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros, Un mexicano y su obra*, México, Empresas Editoriales, 1969, p. 113.

dades, de la constitución de sentidos conscientes o inconscientes en ambos tipos de lenguaje. En alguna parte de su ensayo *Discurso, figura*, afirma:

Lo que enseña el cuadro, es el mundo en trance de formarse, ... el cuadro ... desempeña la función que le atribuye la pintura moderna: es un objeto donde asoma el engendramiento de los objetos, la misma actividad trascendental ... Y en efecto, este es el secreto que da a ver el pintor; el secreto de la manifestación, es decir, de la profundidad. Sólo que no atinamos con el secreto, ni el pintor; ni nosotros al mirar; precisamente porque lo vemos, y porque esta exposición del engendramiento, esta constitución del ver y de lo visto,

carecería de sentido, fracasaría por completo si no hubiera un ojo alerta dispuesto a recogerla, exponerla y constituirla a su vez. El cuadro es algo tan ajeno a un *trompe-l'oeil* que necesita el ojo para acceder a lo verdadero, y en cierto sentido no es más que una llamada al ojo para que lo reconozcan. Aún en el caso de que no se parezca a ninguna otra cosa (y no se parece a nada, en efecto, aunque fuera figurativo, puesto que su función visible consiste en dar lo dado), el ojo recobra frente a él el derecho de que se había desistido para dejarle ser; el derecho a creerse el lugar desde donde el mundo, aun en caso de estar manifestándose, se ve manifestarse, manifiesta su manifestación.<sup>9</sup>