

LA RUTA DE SIQUEIROS

ETAPAS EN SU

OBRA MURAL

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA



LA RUTA DE
SIQUEIROS

ETAPAS EN SU

OBRA
MURAL

LA RUTA DE SIQUEIROS



ETAPAS EN SU
OBRA
MURAL

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

CONSUELO SÁIZAR

PRESIDENTA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

TERESA VICENCIO ÁLVAREZ

DIRECTORA GENERAL

MARICELA JACABO HEREDIA

SUBDIRECTORA GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

SILVIA MOLINA

COORDINADORA DE PUBLICACIONES

**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN
E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS**

CARLOS-BLAS GALINDO

DIRECTOR

CARLOS GUEVARA MEZA

SUBDIRECTOR DE INVESTIGACIÓN

Imagen de cubierta: David Alfaro Siqueiros, *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos* (detalle), 1951-1954. Foto: César G. Palomino.

Diseño de cubierta: Yolanda Pérez Sandoval

© Guillermina Guadarrama Peña

© D. R. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

11560 México D. F.

Para todas las imágenes contenidas en el presente libro:

“Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010”

Primera edición 2010

ISBN: 978-607-605-030-9

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO

A G R A D E C I M I E N T O S

ALBERTO ARGÜELLO GRUNSTEIN	ARCHIVO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS, INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
FERNANDO DEL PASO	
ANGÉLICA HERNÁNDEZ	
ANDREA HERNÁNDEZ PANIAGUA	BIBLIOTECA IBEROAMERICANA OCTAVIO PAZ
GABRIELA GIL	
CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO	CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PATRIMONIO ARTÍSTICO MUEBLE, INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
LUCÍA GARCÍA NORIEGA	
LAURA GONZÁLEZ MATUTE	DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO UNIVERSITARIO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ALBERTO GONZÁLEZ VIEYRA	
ELISEO MIJANGOS	GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL
MÓNICA MONTES	
YRMA OLIVERA	INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL
ILEANA GERALDINA ORTEGA	
RENATO ROBERT PAPERETTI	MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
ARIADNA PATIÑO G.	
ALEJANDRO PIÑA	MUSEO DEL TECPAN, INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
FRANÇOISE ROY	
MARÍA TERESA SUÁREZ MOLINA	SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS, INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
J. HÉCTOR TAPIA	
JUAN CLAUDIO TOLEDO R.	POLYFORUM CULTURAL SIQUEIROS
MARÍA DEL ROSARIO TORRES RIVERA	
NADIA UGALDE GÓMEZ	

PRESENTACIÓN	13
PRÓLOGO	17
• Siqueiros constructor de Siqueiros	
■ PRIMERA ETAPA MURAL	
ACTIVISMO Y REVOLUCIÓN PLÁSTICA	
• Escuela Nacional Preparatoria. Bocetos y secretos	23
• De la brocha al sindicato: <i>Ideales agrarios y laboristas de la Revolución de 1910, 1925-1926</i>	35
• Experimentos plásticos en Lecumberri y Taxco, preámbulo de técnicas murales	39
■ SEGUNDA ETAPA MURAL	
INNOVACIÓN TÉCNICA Y VISIÓN POLÍTICA	
• Murales angelinos: <i>Mitín en la calle, 1932</i>	43
• La jungla mexicana: <i>América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos, 1932</i>	49
• Un icono chicano: <i>América tropical II, ca. 1972</i>	53
• Visión artística de la traición a la Revolución mexicana: <i>Retrato actual de México, 1932</i>	55
• Sudamérica: Montevideo y Buenos Aires	59
• Un mural subterráneo: <i>Ejercicio plástico, 1933</i>	63
• Arte de agitación y propaganda: Siqueiros Experimental Workshop, 1935	69
• Mural antifascista en el Sindicato Mexicano de Electricistas: <i>Retrato de la burguesía, 1939-1940</i>	73

■ TERCERA ETAPA MURAL

ANTIFASCISMO LATINOAMERICANO:

LUCHA ENTRE OPRIMIDOS Y OPRESORES

- Movimiento artístico continental contra la guerra:
Muerte al invasor, 1941-1942 83
- ¡En la guerra, arte de guerra!: gira latinoamericana 91
- Murales en Cuba: *Nuevo día de las democracias y Dos montañas de América, 1943* 93
- *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba, 1943* 97
- Retorno a México: *Cuauhtémoc contra el mito, 1944* 99
- En el Tecpan de Tlatelolco 105
- Tríptico *Nueva democracia, 1944,*
Víctimas de la guerra y Víctimas del fascismo, 1945 107
- El mural interminable: *Patricios y patricidas, 1944-1972* 111
- Preámbulo para un taller de muralismo:
Monumento al general Ignacio Allende, 1949 117
- Díptico *Monumento a Cuauhtémoc: Apoteosis de Cuauhtémoc, 1950-1951, y Tormento de Cuauhtémoc, 1951* 123

■ CUARTA ETAPA MURAL

ESCULTOMURAL Y OTRAS SUBVERSIONES

- Mural del Politécnico: *El hombre amo y no esclavo de la técnica, 1951* 127
- Hospital La Raza: *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos, 1951-1954* 131
- *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal, 1952-1956* 137
- Murales inconclusos: *El derecho a la cultura y Nuevo símbolo universitario, 1952-1953* 143
- Primer mural al exterior en mosaico de vidrio: *Velocidad, 1953* 147
- Homenaje al caudillo: *Excomunión y fusilamiento de Hidalgo, 1953* 151
- Centro Médico Nacional: *Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer, 1958* 153
- Mural del Castillo de Chapultepec: *Del porfirismo a la Revolución, 1958-1966* 157
- Historia de un conflicto: *El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968* 163

■ QUINTA ETAPA MURAL

INTEGRACIÓN PLÁSTICA: UN CONCEPTO TOTALIZADOR

- Polyforum: *La marcha de la humanidad*, 1965-1971 171
- *El petróleo*, 1966 183
- Murales en la Sala de Arte Público Siqueiros 185
- *Paisaje de Copiapó*, 1972 187

POST SCRIPTUM 189

MURALES 191

ANEXO. FICHA TÉCNICA DE MURALES 209

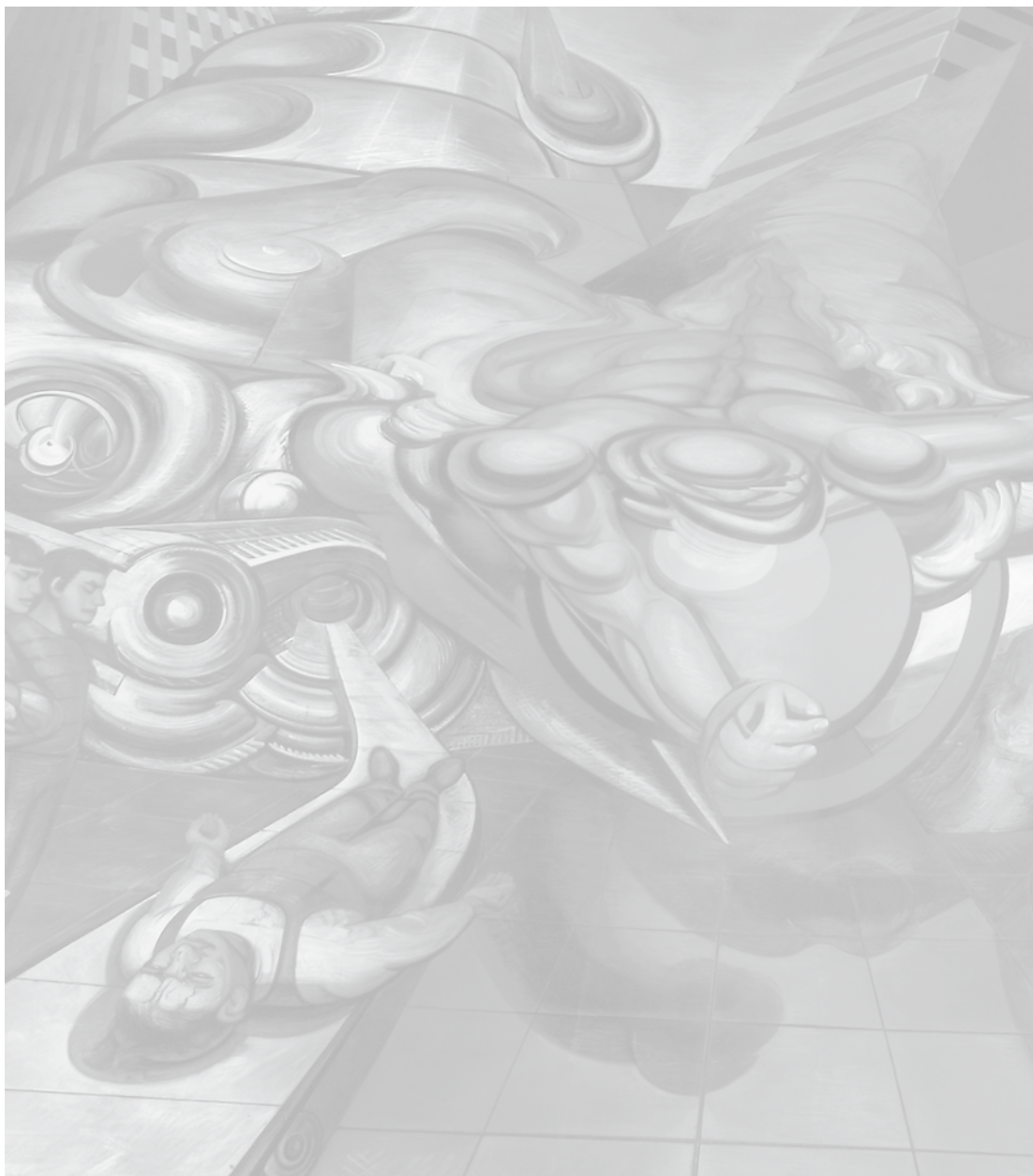
NOTAS 219

P R E S E N T A C I Ó N

La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural da cuenta de cada uno de los murales realizados por el artista, cuál fue su entorno creativo, debilidades y fortalezas; es decir, se trata de un recorrido por su historia, implicaciones, técnicas y posturas ideológicas del autor, así como del actual estado de conservación de los mismos. Esta última preocupación causada por la situación de algunas obras consideradas desaparecidas al inicio de esta investigación, como *Mitin obrero*, y otras en franco deterioro, como *Ejercicio plástico*. Afortunadamente un buen número de murales se ha restaurado y otros están en proceso de recuperación.

Asimismo, se incluye su último mural ubicado en una escuela de la Unidad Habitacional Iztapalapa en la ciudad de México, y otros que hasta ahora no se habían tomado en cuenta, como los que se encuentran en la Sala de Arte Público Siqueiros. En este lugar se resguarda el archivo y biblioteca personal del muralista, al cual se recurrió para la realización de este trabajo y dio aportes respecto a la ruta seguida por Siqueiros en el proceso de su creación mural.

Otros archivos que complementaron la información son el del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, el archivo histórico de la Secretaría de Educación Pública y el Archivo General de la Nación, además de la Hemeroteca Nacional. Su consulta permitió precisar datos que estaban registrados erróneamente y que se han repetido en diversas publicaciones sobre el artista.



E T A P A S E N S U



O B R A M U R A L

■ Siqueiros constructor de Siqueiros

La producción mural de José David Alfaro Siqueiros fue prioritaria en su creación plástica. Desde el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, publicado en 1923, el artista proclamó la supremacía de ese género sobre la pintura de caballete, porque la primera era pública y la segunda privada y, consecuentemente, burguesa. No obstante, realizó obras de caballete e incluso algunas fueron antecedente para su trabajo mural.

La inspiración inicial de Siqueiros fue en los frescos renacentistas —igual ocurrió con Diego Rivera, José Clemente Orozco y Gerardo Murillo, Dr. Atl—, lo que se ve muy claro en sus primeras creaciones en el llamado Colegio Chico de la entonces Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso). Pero contrario a ese muralismo, sus escenas no cuentan una vida como lo estipula el canon establecido por Leonardo da Vinci: un muro, un espacio, una escena; sino que presentan una sola figura o un sólo personaje, un detalle, sin historia. No obstante, casi de manera inmediata a esos frescos iniciales, con *San Cristóbal* y *Mujer india* asumió un tema al que recurrieron sus compañeros en esa aventura mural: el mestizaje. Un sincretismo *sui generis*, ya que con un santo simbolizó la cultura dominante y para la sección de los vencidos utilizó una mujer del pueblo, a la que para equilibrar la composición le colocó una niña en los brazos, la cual no es visible en la actualidad.

Hacia la última fase de esa etapa, ya siendo activista del Partido Comunista Mexicano y después de fundar en 1922 el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) y el periódico *El Machete*, su temática y su construcción escénica cambiaron. Ahora se refería a problemas sociales, sus luchas y consecuencias. Primero con *Llamado a la libertad*, metáfora en la que dos mujeres rompen cadenas significantes de la esclavitud, todavía pintadas con ciertos rasgos estilísticos renacentistas, y después con *El entierro del obrero sacrificado*, alusivo a las luchas

sindicales, tratado con una visión americanista y cuyos rostros rememoran figuras prehispánicas. Inspirado en la Capilla Sixtina y en otros murales italianos, pintó la bóveda del cubo de la escalera del Colegio Chico y las pechinas, para generar un conjunto mural propiciado también por el espacio donde fueron realizados.

Los murales mexicanos se convirtieron en la vanguardia americana, y Siqueiros contribuyó a eso por lo experimental de sus técnicas. Su postura se apoyó necesariamente en las tecnologías de la época que denominó *Vehículos de la pintura dialéctica subversiva* en 1932, durante su discurso en el John Reed Club de Hollywood, entre los que incluyó materiales de uso común en las industrias de la construcción y automotriz.

Para el muralista, las herramientas tradicionales eran arcaicas y obsoletas porque “solamente los nuevos elementos e instrumentos útiles, material y políticamente, pueden resolver los problemas físicos, políticos y estéticos de la Edad Moderna, los demás están liquidados. Los nuevos elementos son: cincel de aire, cemento blanco, pistola o brocha de aire y el cartel, por ser multiejemplar”. No obstante, aquellos serían útiles sólo si pudieran usarse para la producción múltiple y para la propaganda política, “que requiere el proletariado revolucionario en su lucha definitiva”.*

Su interés por los adelantos técnicos se manifestó desde antes de su viaje a Estados Unidos, al usar el soplete de gasolina para derretir la cera usada en la encáustica con la que pintó sus primeros murales; pero fue en ese país donde la intensidad experimental fue mayor, debido precisamente al avance tecnológico que ahí se vivía, mismo que lo impulsó a que en 1935 fundara el Siqueiros Experimental Workshop en Nueva York, donde ensayó propuestas vanguardistas como chorreaduras, a las que llamó accidente controlado, e hiciera protoinstalaciones con tinte político como el barco y el carro alegórico que “intervino”. De esos ensayos surgieron nuevos soportes y medios para sus murales. Ese afán de experimentación tuvo que ver también con las constantes propuestas que hacían las vanguardias europeas, de las cuales le fascinaba, sobre todo, el futurismo, línea estilística que usó en varias obras murales y a la que unió en simbiosis con los recursos cinematográficos.

* *Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva*, discurso en el John Reed Club, Hollywood, California, 1932.

Cada vez que Siqueiros realizaba un mural incluía nuevas herramientas, de tal manera que se sumaron el sellador *keimfarben* usado en el mural de Argentina, los soportes exentos del muro en Chillán, las concavidades que utilizó en los murales de La Habana y el hospital La Raza (en la capital mexicana), los escultomo-saicos de la Universidad Nacional Autónoma de México y para el mural *Velocidad*, originalmente realizado para la planta de Automex y actualmente ubicado en la Plaza Juárez en el Centro Histórico de la ciudad de México.

Al final de su vida usó elementos mecánicos de alta tecnología, con los que asumió una total integración de las artes en su obra de grandes dimensiones en el Polyforum. Su constante experimentación fue indicativa de un vanguardismo, alejado de lo *chic* y vinculado con su ideología y activismo en el Partido Comunista Mexicano.

Una de sus contradicciones fue su postura sobre el muralismo, al que proclamó que debería estar en las fachadas de los nuevos edificios, al exterior, aunque en muchas ocasiones lo hizo interno. Otra consistió en su trabajo para la burguesía de la que abjuraba: lo hizo en Santa Mónica, California, para Dudley Murphy; en Argentina con Natalio Botana; en Cuba con la empresaria cañera María Luisa Gómez Mena, y en la ciudad de México con el empresario Manuel Suárez.

En cuanto a lo temático el cambio fue progresivo. En los murales de la Preparatoria, a pesar de su activismo, no aparece el compromiso político de manera inmediata; éste hizo “explosión” en las obras *Mitín en la Calle* y *América Tropical*, con las que se vinculó directamente con la lucha contra los opresores, contra el racismo y la explotación.

En *Retrato de la burguesía*, en el Sindicato Mexicano de Electricistas, reflejó sus vivencias en la Guerra Civil española, la lucha contra el fascismo y el capitalismo, uno producto del otro, de acuerdo con su apreciación; experiencia que trasladó a Chillán, Chile, con *Muerte al invasor*, cuyo tema principal es la lucha contra los opresores en diferentes etapas de la historia mexicana y chilena, así como el manifiesto *¡En la guerra, arte de guerra!*, con el que recorrió varios países americanos buscando sin éxito muros para hacer su propuesta plástica de lucha.

En Chillán tomó la imagen de Cuauhtémoc como eje para representar la resistencia contra los invasores de todos los tiempos y que retomó en México con los murales *Cuauhtémoc contra el mito* y *Monumento a Cuauhtémoc*, obras que forman parte de la pintura de género histórico que realizó, por cierto no exenta de debate.

Temática que empezó en el mural chileno y continuó con el esbozo preparatorio para el *Monumento al general Ignacio Allende*, después en *Excomunió y fusilamiento de Hidalgo*, de 1953, y finalmente con el mural del Castillo de Chapultepec, iniciado en 1958.

El combate contra la opresión tiene una muestra en el mural del Instituto Politécnico Nacional titulado *El hombre amo y no esclavo de la técnica*, 1951, así como la denuncia por la inseguridad en el trabajo en el mural del Hospital de Especialidades. Centro Médico Nacional La Raza, y la acusación directa contra la represión negada por el mismo autor, plasmada en la obra para la Asociación Nacional de Actores. Finalmente, en el Polyforum se lanzó por un sueño, una utopía, *La marcha de la humanidad* hacia la liberación final.

Otra constante siqueiriana fue el trabajo colectivo, como en los talleres renacentistas. Desde su primera experiencia mural en la Escuela Nacional Preparatoria trabajó de esa manera, para lo cual fundó el SOTPE, en cuyo manifiesto se lee:

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande porque siendo popular es colectiva y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo por burgués.

Consolidó el colectivismo con los Block of Mural Painters (1932) en los murales que realizó en Los Ángeles, California, concepto que integró en los *Vehículos de la pintura dialéctico subversiva*. Otros espacios donde practicó la colectividad fueron el Siqueiros Experimental Workshop, taller que fundó en Nueva York en 1935, y el Equipo Internacional en 1939. No sólo participó en agrupaciones artísticas, sino también en obreras y políticas, actividades por las que fue encarcelado en diversas ocasiones. Para él, arte y militancia política eran perfectamente compatibles.

Emitió manifiestos en diversos países desde 1921. En España, los *3 Llamamientos*; en México, el *Manifiesto del SOTPE* y *Siqueiros contra Hitler*; en Argentina, *Llamamiento a los plásticos argentinos*, y en Chile, *¡En la guerra, arte de guerra!*, entre otros. Fundó periódicos obreros, políticos y artísticos, ilustrados con grabados y dibujos de artistas de la época: *El Machete*, *Vida Americana*, *El 130*, *El Martillo*, 1945

(y 1946) y *Arte Público*. Se sumó a la Revolución mexicana en 1914 y a la Guerra Civil española en 1936, acciones que constatan la combatividad manifestada en diversos aspectos de su vida.

Su actividad artística comenzó cuando aún adolescente se inscribió en los cursos nocturnos en la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos), al tiempo que acudía a la Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, estudios que interrumpió para incorporarse al batallón del ejército carrancista comandado por Manuel M. Diéguez, a sus escasos 18 años de edad, seducido por el momento que se vivía. En sus memorias, Siqueiros asegura que su incorporación a la organización castrense fue a principios de 1914, cuando él se encontraba en el puerto de Veracruz; también se desempeñó como corresponsal del periódico *La Vanguardia* fundado por el carrancista Dr. Atl, cuya sede estaba en Orizaba, Veracruz.

Cuando su batallón se instaló en Guadalajara sostuvo reuniones esporádicas con sus compañeros del ejército y los miembros del llamado Centro Bohemio, a las que llamó utópicamente Congreso de Artistas Soldados, centro que dirigía José Guadalupe Zuno, cuyo primer local se ubicaba en la calle de Tolsá (hoy Díaz de León) número 455, pero debido a que su sede final estuvo en la colonia Seattle, cerca de Zapopan, Anita Brenner lo llamó Escuela de Seattle. Regresó a la ciudad de México en 1917 en comisión oficial, pero se dedicó a pintar gracias a que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes le otorgó una pensión que había solicitado desde 1906 para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Siqueiros no vivió el final de la Revolución, ya que el 16 de agosto de 1919 se embarcó rumbo a la capital francesa con un cargo en el consulado mexicano, nombramiento que obtuvo gracias a sus propias gestiones —Brenner afirma que fue como agregado militar, Graciela Amador recuerda que fue como secretario y Óscar Olea, apoyado en documentos de la Secretaría de Relaciones Exteriores, anota que fue como canciller—; su propósito era conocer los movimientos artísticos más recientes. Pero en el consulado de Nueva York le fue comunicado el cambio de adscripción a Barcelona, donde el cónsul era su amigo el caricaturista Rafael Martínez, *Rip-Rip*. Vivir en Cataluña le permitió desplazarse por diversas ciudades europeas, incluyendo su anhelada París, donde conoció las vanguardias europeas que lo influyeron de manera definitiva. Después residió en Argenteuil, Francia. Se relacionó con intelectuales catalanes y pintores latinoamericanos

vanguardistas que contribuyeron para que fundara *Vida Americana*, cuyo primer y único número fue publicado en mayo de 1921. La revista estaba planeada desde julio de 1920, así lo informó *El Universal* el día 30 de ese mismo mes, pero la falta de recursos retardó su aparición. Finalmente se logró bajo el forzado patrocinio del nuevo cónsul, el tabasqueño Amílcar Zentellas, quien donó cuatrocientas pesetas cuando Siqueiros le prometió colocar su fotografía en gran formato y escribir sobre su labor frente al consulado. Al no cumplirse el acuerdo, el diplomático retiró el apoyo y con ello terminó esa incursión editorial. Coparticiparon en ella el escritor catalán Salvat Papaseit y los artistas Marius de Zayas, mexicano, y el uruguayo Joaquín Torres García; en sus páginas se divulgó un manifiesto fundacional para el nuevo arte mexicano: *3 llamamientos de orientación actual para la nueva generación americana*. El documento, ideológicamente vanguardista, sustentaba que la transformación del arte mexicano estaría basada en las antiguas culturas del continente americano, sin centrarse en lo arqueológico, así como en la búsqueda de lo universal. Ideas que dieron base a la concepción artística que profundizó de una u otra manera en los escritos que redactó a lo largo de su vida y que fue concretando en su obra plástica.

Cinco etapas distinguen su obra mural técnica y experimentalmente. La primera, en la Escuela Nacional Preparatoria, donde trabajó a la encáustica y al fresco. La segunda, a partir de los murales que realizó al aire libre en Los Ángeles en 1932, en los que sustituyó las herramientas técnicas y pictóricas tradicionales por elementos usados en la industria. La tercera etapa inicia con el mural *Muerte al invasor* (1944), en Chillán, Chile, cuando el soporte no fue más el muro, sino tablas de masonite, celotex o triplay adosadas a éste. En la cuarta trabajó con escultomosaico al exterior en obras dirigidas al público que transita a gran velocidad o que se encuentra a grandes distancias, como sucedió en los murales en Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. En la quinta y última etapa la integración plástica fue un concepto total con la realización del Polyforum Cultural Siqueiros, aunque para el propio muralista esta magna obra era parte de la cuarta etapa del muralismo.

Activismo y revolución plástica

Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte cenáculo ultra-intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública.

MANIFIESTO DEL SINDICATO DE OBREROS TÉCNICOS, PINTORES Y ESCULTORES, MÉXICO, 1924

■ Escuela Nacional Preparatoria. Bocetos y secretos

En enero de 1922, David Alfaro Siqueiros recibió en Italia la invitación de José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, para “crear una nueva civilización extraída de las mismas entrañas de México”¹ y unirse a los pintores que decoraban la Escuela Nacional Preparatoria. El artista se resistía a regresar al país ya que planeaba varios proyectos en el Viejo continente; sin embargo, en julio de ese año² se integró al primer laboratorio de arte mural en la Preparatoria. Tenía 26 años de edad.

Desde su llegada enlazó dos actividades fundamentales para él: la pictórica y la política. Inició sus murales y fundó el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) en diciembre de 1922,³ del que fue secretario general, organización que desde la perspectiva de José Clemente Orozco fue “una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores, cuyas ideas quedaron condensadas en un manifiesto extraordinariamente importante”. En la primera quincena de marzo de 1924 fundó su órgano informativo: *El Machete*, periódico campesino-obrero-sindical-artístico.

Fueron ocho los murales que Siqueiros realizó en un espacio estrecho y mal iluminado, el cubo de la escalera del llamado Colegio Chico de la Escuela

Nacional Preparatoria en el antiguo Colegio de San Ildefonso, que eligió bajo la justificación de que los muros del edificio principal ya estaban repartidos en su totalidad. La lejanía original de las obras de Siqueiros y las de sus colegas se acentuó con la fundación del Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, ya que sus murales quedaron ubicados en la parte del edificio que actualmente ocupa la Filмотeca de la Universidad Nacional Autónoma de México. El sitio propiciaba que se pintara todo: las dos pequeñas bóvedas de base de la escalera, los muros, las enjutas de la arquería y las bóvedas de cerramiento. De tal manera que el muralista pudo crear unidades plásticas, tal vez sin una intención consciente en ese momento.

El artista había conocido en Italia los murales del Renacimiento y esa influencia se percibe en sus primeros trabajos; después, construyó signos que dieron cuenta de su propuesta plasmada en los *3 llamamientos*. Pero en ese primer momento de búsqueda temática tuvo dudas y titubeos, confirmado por las obras que realizó en algunos muros y que luego borró. Así sucedió con la figura pintada en la pared donde después trazó *Llamado a la libertad* (1922), el símbolo francés de la República, revoloteando,⁴ de acuerdo con las memorias que escribió el también muralista Jean Charlot, quien la describió como “similar al mural transportable del Palacio de Bellas Artes” que Siqueiros realizó en 1944. Es posible que se trate del dibujo fechado en 1924 que representa una cabeza con gorro frigio, semejante al rostro de *Nueva democracia*,⁵ aunque el pintor haya anotado que se trataba de un boceto para el mural de Guadalajara.

Existen dos bocetos supuestamente hechos para los murales de la Preparatoria, datados en ese mismo año, de los que no hay seguridad de que hayan sido realizados para ese recinto. El primero es una escena donde tres jinetes cabalgan junto a José María Morelos y Pavón y tiene la siguiente anotación: “Sketch para la decoración de un muro en la ‘Escuela Chica’ de la Preparatoria que mide 40 metros cuadrados, Alfaro Siqueiros, 1922.” Aunque únicamente se conoce en fotografía, el estilo es diferente al que tenía en ese año cuando firmaba sólo como Alfaro, por lo tanto, puede inferirse que si fue realizado por Siqueiros no fue en esa época, lo que no es extraño, ya que en ocasiones registró obras de caballete en años distintos a los de su realización.⁶ Además, José María Morelos aparece en la iconografía siqueiriana hasta 1964, en la etapa final del mural *Patricios y patricidas*; mientras que sus jinetes los pinta en 1944, para *Cuauhtémoc contra el mito*.

Los elementos, 1922-1923
 Encáustica, 4.40 x 3.00 m
 Plafón del primer cuerpo del cubo
 de la escalera, Colegio Chico. Escuela
 Nacional Preparatoria
 Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Otro proyecto fechado en 1922 es una obra de formas irregulares realizada sobre paño que representa una corona de flores. Podría tratarse del boceto para la aureola que circunda a los querubines en las pequeñas bóvedas del primer nivel de la escalera del Colegio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria; sin embargo, no está fechado.⁷

Para su primer mural, *Los elementos* (1922-1923), realizó un trabajo previo en un muro de su casa en la colonia Roma de la ciudad de México, de acuerdo con su primera esposa, Graciela Amador, al que ella llamó *El ángel de la Revolución*: “Un magnífico ensayo elaborado a un solo tono azul [...] que en realidad es un retrato mío y varios motivos de mar, posiblemente inspirados en los frisos de la Ciudadela de San Juan Teotihuacán, tales como ondas, caracoles, estudios aislados de cabezas, torsos, manos, pies, etc.”⁸ Desafortunadamente no existen documentos fotográficos al respecto.

Para la realización del mural propiamente dicho, escogió la bóveda de base de la escalera del primer piso del mencionado Colegio Chico. Se trata de una figura femenina, similar a la que describe Graciela Amador, en la que se nota la influencia bizantino-renacentista, tendencia en la que también incurrieron Orozco y Rivera en sus primeros murales. La mujer de brazos musculosos cuya cabeza está cubierta con un velo parece una gitana, la rodean símbolos abstractos de los elementos: aire, viento, agua y tierra, a los que el mural debe su nombre. Esta figura ocupa casi todo el espacio. Con estas imágenes trató de plasmar pictóricamente su tesis

sobre la creación de un arte americano que desde 1921 había postulado en los *3 llamamientos*, pero resultaron ininteligibles.⁹ Siqueiros escribió:

El fuego lo representé con unas formas flameantes, que repitiéndose matemáticamente hacia arriba y hacia abajo giran como brocas en su propio eje. El viento, como unas hélices de cuerpo entero, que también se repiten, sólo que en este caso en sentido horizontal; el agua con dos caracoles, porque el caracol es marino, y la tierra con dos como huesos gigantes de alguna fruta, preconcebidamente de origen tropical.¹⁰

Se desconoce el tiempo que tardó la ejecución de ese mural, debido en gran parte a que Siqueiros desatendía la obra para realizar actividades políticas. El diario *El Universal* consignó que en diciembre de 1922 aún no se iniciaba; por su parte, Diego Rivera aseguraba que se terminó en ocho meses, es decir, en julio de 1923.

La experimentación en este primer trabajo se centró en la utilización de herramientas extrapictóricas para aplicar la encáustica como el soplete de gasolina, un instrumento de plomería: “mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas”, había anotado en 1920 en los *3 llamamientos*. Poco importó que con esta práctica los trabajos quedaran oscuros por la oxidación del combustible. Debido a esto la obra ha tenido que ser restaurada en varias ocasiones, la última en 1979. Actualmente se encuentra en mal estado debido a la humedad del edificio.

En el pequeño muro que se encuentra debajo de la mujer ángel, Siqueiros pintó otra decoración en 1923. Se trata de una especie de pergamino simulado, sin ninguna inscripción, que pasa inadvertido porque parece formar parte del mural anterior; un motivo más cercano a los cánones del arte grecolatino.

En dos muros más —el lateral y el que se encuentra en el ascenso al primer piso— realizó en el mismo año otra “arquitectura de ilusión”. Se trata de dos ventanas clásicas por las cuales se observa un paisaje “leonardesco”. La intención del artista fue dar luz y amplitud al área. En sus memorias anotó: “De una manera muy infantil pensé que en esa arquitectura debería haber cuando menos dos ventanas. ¿Pues acaso el lugar donde estaba no era muy oscuro?”¹¹ Ambas imágenes son consideradas poco importantes en la obra siqueiriana, sin embargo, es necesario mencionarlas para observar las dudas o indefiniciones temáticas que tuvo en este espacio, que englobó posteriormente como unidad plástica.



Mujer india, ca. 1923, y *Querubín*, ca. 1923
Fresco, 2.70 x 1.90 m

Muro sur del primer descanso del
cubo de la escalera, Colegio Chico.

Escuela Nacional Preparatoria

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



San Cristóbal, 1923, y sin título (querubín),
ca. 1923

Encáustica, 2.70 x 1.90 m

Muro norte del primer descanso del
cubo de la escalera, Colegio Chico.

Escuela Nacional Preparatoria

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

El mestizaje fue la temática a la que se abocó en los siguientes dos trabajos, otra premisa recurrente entre los muralistas. Siqueiros lo trató con dos símbolos: la conquista espiritual hispana representada en *San Cristóbal* (1923), con su niño y su báculo, y lo americano con *Mujer india* (1923), una monumental figura femenina de rasgos indígenas cubierta con un rebozo. El díptico se encuentra en el primer descanso del cubo de la escalera. Sin embargo, las agresiones estudiantiles de la época y la humedad del edificio deterioraron la obra a tal grado que no se distingue el rostro del santo y la parte inferior casi ha desaparecido. Siqueiros anotó en sus memorias: “Ahí está —San Cristóbal— todavía tan oscuro y en un lugar tan oscuro, que yo no sé si alguien lo ha podido ver alguna vez o simplemente se lo han imaginado.”¹² La *Mujer india*, ubicada frente al santo,



Los elementos II, ca. 1924
Fresco y encáustica, 6 x 3 m
Segunda bóveda de base de la escalera,
Colegio Chico. Escuela Nacional Preparatoria
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

carga en su regazo a una niña para hacer contrapeso a *San Cristóbal*, según el autor. Pero este detalle no se distingue en la actualidad ya que sólo se ve de la cintura hacia arriba.

Dos pequeñas bóvedas cierran el conjunto, en ellas pintó dos círculos de guirnalda dentro de las cuales colocó un querubín de rasgos mestizos rodeado por los símbolos tierra y fuego, similares a los que acompañan a la mujer de *Los elementos*. Según el pintor eran “antorchas circundantes de una cabeza humana”. Una de las cabezas no se distingue con claridad debido a su deterioro. Así concluyó Siqueiros su concepción del mestizaje y cerró plásticamente el primer conjunto pictórico; en sus memorias anotó que *San Cristóbal*, la mujer y los querubines eran “la cultura occidental, la cultura prehispánica, circundados por los elementos y, particularmente, por el fuego”.¹³ Era la segunda mitad de 1923, y hasta entonces sólo había pintado a la encáustica. Después recordaría: “Haber empezado la obra pintando en un techo, opino ahora, determinó todo lo demás, marcó la secuencia de lo que vendría después. Parecía elementalmente el preámbulo sólo de un discurso plástico a desenvolverse posteriormente.”¹⁴

En la bóveda de base del segundo tramo de la escalera se encuentra un mural que no es de su autoría, como él mismo reconoció, al que podría titularse *Los elementos II*. Se trata de una figura de mujer campesina rodeada por los elementos fuego, viento, tierra y agua, similar a su primer mural, pero sin alas y con dos antorchas encendidas ubicadas en el ángulo superior derecho. Los dos

Llamado a la libertad,
1923-1924
Fresco, 19.40 m²
Muro norte del segundo
descanso del cubo de
la escalera, Colegio
Chico. Escuela Nacional
Preparatoria
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



primeros símbolos están pintados de manera similar a los que se encuentran en el mural de ese nombre, por lo que se especula que Siqueiros fue el autor de esos iconos.

Jean Charlot consignó que los autores fueron Xavier Guerrero, en colaboración con Roberto Reyes Pérez, ayudante de Siqueiros, y Roberto Anaya, quienes pintaron a la encaústica una “figura envuelta en un rebozo que descansa sobre el techo diagonal del segundo tramo de escalones”.¹⁵ El muralista no la borró porque le gustó, pero nunca aceptó que sus ayudantes tuvieran la capacidad de pintar algo así.

Trabajaba por las noches para evitar contacto con los estudiantes que molestaban todo el tiempo, pero faltaba constantemente debido a sus actividades políticas y dejaba a sus colaboradores la preparación de los muros. Cada día los ayudantes tenían que raspar y volver a preparar, pero una noche que Siqueiros no llegó éstos pusieron manos a la obra y cuando apareció, días después,¹⁶ encontró el muro pintado.

Los murales más conocidos de Siqueiros en la ex Preparatoria, además de *Los elementos*, son los que se encuentran en el siguiente nivel: *Llamado a la libertad*, *El entierro del obrero sacrificado* y *Los mitos caídos*, los dos últimos de 1924, que junto con la decoración en la bóveda y la que se encuentra en la arquería del segundo piso, forman un conjunto de mayor solidez técnica y temática que tiene que ver con el aprendizaje acumulado y su práctica política.

En el primero significó la liberación, con dos mujeres vestidas con túnica sencilla, como figuras clásicas, descalzas y carentes de todo adorno, que rompen las cadenas, símbolo de la esclavitud; esta obra quedó inconclusa. En el segundo



El entierro del obrero sacrificado,
1924

Fresco, 19 m²

Muro sur del segundo
descanso del cubo de
la escalera, Colegio
Chico. Escuela Nacional
Preparatoria

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

representó al pueblo mexicano en su monumentalidad, no con rebozo y sarape, sino que construyó perfiles y rostros geométricos similares a las deidades prehispánicas. Eso es muy claro en la escena *El entierro del obrero sacrificado*, donde tres hombres fornidos de rasgos indígenas conducen un ataúd pintado en azul ultramar, color que, según el muralista, usaban los habitantes de las zonas más alejadas de las grandes ciudades mexicanas para pintar los féretros. Su preocupación por los problemas sociales se manifiesta en esta creación, en la que resumió el concepto plástico de un nuevo arte mexicano y universal. Dicho panel sirvió de modelo para la película inconclusa *¡Qué viva México!* (1931) de Serguéi Eisenstein.

Algunos críticos han reseñado *El entierro del obrero* y *Llamado a la libertad* como una sola obra y la última que el artista pintó en la ex Preparatoria, pero no fue así. Jean Charlot escribió que en enero de 1924 trabajó *El entierro* y que entre marzo y julio realizó *Los mitos caídos*.¹⁷ Poco después terminó el contrato con el Estado y dejó los tres murales inconclusos.

La importancia de *El entierro* y *Llamado* radica en que son los primeros murales de este conjunto que muestran unidad en el tema y en los signos, así como en su connotación de agitación y propaganda, representando una idea de rebelión frente a la injusticia y dignidad ante la muerte. Se encuentran en mal estado de conservación debido a la humedad del edificio y a que su última restauración fue en 1991.

Los mitos caídos se ubican entre los dos murales anteriores. Son iconos que se han identificado como la monarquía, la democracia, Cristo y Satanás,¹⁸ este

Los mitos caídos, 1924, y sin título (hoz y martillo),
ca. 1923

Fresco, 6.25 x 6.40 m

Muro este del segundo descanso del cubo de
la escalera (muro norte, según las memorias
de Siqueiros), Colegio Chico.

Escuela Nacional Preparatoria

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



último pintado como un obrero musculoso con aureola, fusión que no deja de ser inquietante. Esta imagen es la única que puede distinguirse, las demás fueron casi destruidas por los estudiantes de la época. A su deterioro contribuyeron las múltiples capas de pintura de aceite que las cubrieron durante muchos años, posiblemente desde la época de Vicente Lombardo Toledano cuando fungía como director de la Preparatoria. En 1966 el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas (CNCOA) hizo calas y lo restauró, un proceso que ayudó poco a su legibilidad.

Siqueiros representó la monarquía, que porta una corona, unida por los pies a la democracia, atada de manos, como signo de oposición diametral entre ambas formas de gobierno y sus respectivas ideologías. Colocó los dos símbolos de manera horizontal, como flotando, misma posición que tienen las figuras que aluden a Cristo y Satanás, ubicadas en la parte superior.

Al centro de ese muro hay dos ventanas entre las cuales Roberto Reyes Pérez pintó una hoz y un martillo. En el mismo lugar estaba otra figura de pequeñas dimensiones, mal dibujada y cuya autoría se desconoce; su estado de conservación no es muy bueno pese a que ha tenido diversas restauraciones, la última en 1992.

En la bóveda de ese espacio aparece lo que el artista denominó *Troncos de pencas de plátano* (1923), fundidas con columnas salomónicas, a los que llamó tornillos gigantesco.¹⁹ Su intención, según sus palabras, fue crear “amarres

plásticos al estilo del constructivismo cezanniano”, terminología que indica su carga eurocentrista. Efectivamente, recuerdan a los troncos de algunos árboles de Cézanne. Con esta bóveda cerró otro conjunto plástico. La última restauración fue en 1997.

La bóveda anterior forma parte de los murales menos conocidos de Siqueiros, igual que el localizado en el pequeño espacio de las enjutas de la arquería del segundo piso, donde pintó *Mano, hoz, machete y martillo* (ca. 1924). Este detalle fue descubierto después del proceso de limpieza realizado por el CNCOA en 1966; actualmente apenas se distingue. El conjunto conformó su propuesta simbólica en la que está presente la iconografía comunista, ya que para esa fecha militaba en el Partido Comunista Mexicano (PCM). Su última restauración fue en 1992.

Un mural más se encuentra en la enjuta de la arquería de ascenso al segundo descanso, obra desconocida hasta hace unos años; se trata de las figuras de *Mujer y niño* (ca. 1923), obra inconclusa y muy oscura debido a los colores y técnica con que fue hecha.

Hacia 1952 Siqueiros le dio el desafortunado título general de *Alegoría de la Revolución mexicana* porque, según él, cada panel carecía de autonomía y no podía valer por sí solo;²⁰ sin embargo, no hay nada alusivo a esta gesta armada. Reconoció que la composición fue instintiva y el estilo arqueologista, etnografista, populista y, en parte, prerrenacentista italiano, de los cuales había abjurado, pero se excusó con el argumento de que la forma y el estilo fue consecuencia de la arquitectura “vieja” del edificio y de las herramientas anacrónicas con las que había sido pintado.

Varios murales de su autoría quedaron inconclusos en ese lugar, porque el 25 de junio de 1924, a escasos meses de la renuncia de José Vasconcelos como secretario de Educación Pública, el subsecretario Bernardo Gastélum, para detener los conflictos entre estudiantes y artistas, despidió a los segundos, decisión publicada el 16 de julio en *El Universal*²¹ y avalada por un decreto presidencial de agosto de ese año. Con esto se dio una especie de consigna por parte del gobierno contra los muralistas, exceptuando Diego Rivera, cuando un “concienzudo” contralor llamado Amílcar Zentellas, contador mayor de Hacienda y ex cónsul general en Barcelona en 1921, descubrió que los pintores no habían terminado la obra en el tiempo acordado y les ordenó reembolsar las cantidades que el Estado les había adelantado.²²

Siqueiros se salvó de pagar la deuda por el decreto del presidente Plutarco Elías Calles del 13 de diciembre de 1924, gracias a su pasado como soldado de la Revolución. Pero eso no evitó que fuera cesado como maestro de dibujo y trabajos manuales²³ bajo el argumento de “labor deficiente y continua falta de asistencia”. En realidad, los miembros del Sindicato de Dibujantes de la Confederación Regional Obrera Mexicana solicitaron el despido del pintor debido a su filiación comunista. Éste envió una carta a Manuel Puig Cassauranc, secretario de Educación Pública del gobierno callista —publicada en *El Machete*, número 39, 22 de junio de 1925—, en la que pedía conocer los motivos del cese; al parecer no tuvo respuesta.²⁴

Ante la destitución, Siqueiros, junto con Xavier Guerrero y Máximo Pacheco, decidieron hacer arte público desde las páginas de *El Machete*, revista del SOTPE. El comunicado decía: “Los pintores del SOTPE que han sido arrojados por los reaccionarios colados en la administración pública y los que sigan arrojando, colaborarán en las columnas del periódico revolucionario *El Machete*.”

■ De la brocha al sindicato: *Ideales agrarios y laboristas de la Revolución de 1910, 1925-1926*

Tras la conclusión del ciclo pictórico en la Preparatoria, Siqueiros intensificó su labor política, anteponiéndola incluso a su actividad plástica,²⁵ época en la que su compañero en las andanzas del Centro Bohemio, el pintor y gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, lo invitó para que decorara, junto con Amado de la Cueva, la antigua capilla de Loreto, inmueble que el mandatario había rescatado del abandono y, en octubre de 1925, asignado a la Universidad de Guadalajara para Salón de Conferencias Públicas o Aula Mayor, similar a lo que había hecho José Vasconcelos en la ciudad de México.

Esa invitación fue la solución para la difícil situación económica que Siqueiros atravesaba.²⁶ Zuno destacó como promotor de actividades políticas, culturales y sindicales en su estado, de manera que el artista tuvo muros para pintar y apoyo para sus actividades gremialistas. El inmueble había sido construido por los jesuitas y abandonado tras su expulsión en 1767. En 1793 formó parte de la Real Universidad de Guadalajara; en 1827 fue Palacio Legislativo, y durante la guerra entre liberales y conservadores se le devolvió al



*Ideales agrarios y laboristas
de la Revolución de 1910,
1925-1926*

Temple
Vista general. Biblioteca
Iberoamericana Octavio Paz
Guadalajara, Jalisco



*Ideales agrarios y laboristas
de la Revolución de 1910,
1925-1926*

Detalle obreros

Foto: cortesía Biblioteca
Iberoamericana Octavio Paz

culto eclesiástico. En el periodo revolucionario de 1914 a 1915 se utilizó como cuartel y después quedó abandonado.

Amado de la Cueva, muralista en la Secretaría de Educación Pública (SEP) y compañero de Siqueiros en Europa, ya radicaba en Guadalajara, su ciudad natal, y pintaba en los corredores del Palacio de Gobierno retratos de personajes de la Conquista, como Hernán Cortés y Nuño de Guzmán, además de un san Cristóbal. De la Cueva proyectó el mural y ambos trabajaron juntos para lograr unidad plástica e ideológica; al parecer lo lograron, ya que de acuerdo con Zuno, “a simple vista no se advierte la diferencia en esta obra”,²⁷ sin embargo, los dos pintores ya habían afirmado su estilo personal. La técnica que usaron fue el temple y predominó el dibujo en tonos rojizos y negros.²⁸ En esta capilla con bóveda de cañón se enfrentaron por vez primera a espacios curvos; Siqueiros se asumió como modesto ayudante y no habló de esta experiencia.

En el mural titulado *Ideales agrarios y laboristas de la Revolución de 1910* trataron una temática local a la que imprimieron un tinte socialista. La bóveda y las pechinas se cubrieron de estrellas, que establecieron un diálogo con las hoces y martillos en los muros. En el lado derecho de la parte alta de la nave pintaron campesinos con sus instrumentos de trabajo. Frente a ellos, aparecen obreros y artesanos, hilanderos, alfareros y mineros, quienes representaban a la mayor fuerza laboral en ese estado; su intención era simbolizar la unidad obrero-campesina. La integra-

*Ideales agrarios y laboristas
de la Revolución de 1910,
1925-1926*

Detalle campesinos

Foto: cortesía Biblioteca
Iberoamericana Octavio Paz



ción plástica se completó con puertas y bancas de madera que Siqueiros diseñó, talladas por el ebanista Juan Her-

nández en 1925. Los rostros de Lenin, Marx, Engels y figuras de campesinos y obreros alternan con hoces y martillos. Asimismo, una familia campesina carga los símbolos de la opresión, un militar, una iglesia y el símbolo de la democracia, con balanza y gorro frigio. Las puertas se constituyeron como las primeras obras de ese tipo. Diego Rivera haría algo similar en Chapingo, cuatro años más tarde.

Pese a que durante treinta y siete años —de 1948 a 1985— la capilla fue ocupada por una oficina de Telégrafos de México, los murales y las puertas perduraron gracias a que la Universidad de Guadalajara retomó el inmueble y con apoyo de especialistas del Instituto Nacional de Bellas Artes hizo una restauración completa en 1991, fecha en que se convirtió en la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz, una de las sedes de la primera Cumbre Iberoamericana en julio de ese año. Su estado actual de conservación es bueno.

Desde su arribo a Guadalajara, Siqueiros combinó su actividad artística con la organización de sindicatos agrarios y mineros, a los que se dedicó de tiempo completo al concluir el mural en 1926. Tras la muerte accidental de Amado de la Cueva cambió la brocha por el activismo sindical. También fundó periódicos obreros independientes como *El Martillo* y *El 130* para dar cuenta de los problemas laborales.

Siqueiros encabezó el Comité Ejecutivo de la Confederación Obrera Sindical Jalisciense, momento en el que fuertes organizaciones sindicales estaban en riesgo de derrumbarse. También presidió el Congreso de Unificación de Hostotipaquillo y organizó y dirigió la Confederación Minera de Jalisco que aglutinaba a trabajadores de las minas Piedra Bola, Cinco Minas y La Mazata. Unió a los hilanderos de Juanacatlán y a grupos sindicales aislados, apoyado por el gobernador Zuno y por su sucesor, Margarito Ramírez;²⁹ acompañaron a Siqueiros el también pintor jalisciense Roberto Reyes Pérez, quien fue ayudante en los murales de la antigua Preparatoria; de manera esporádica el líder comunista cubano Julio Antonio Mella, y los periodistas Jorge Piñó Sandoval y Rafael Carrillo *El frijolito*, entre otros.

Su activismo le confirió la designación como delegado de esa Confederación a la IV Internacional Sindical Roja en Moscú que se celebró en marzo de 1928, no obstante que en septiembre del año anterior fue obligado a abandonar la entidad tras ser detenido por un militar en la estación del tren cuando se dirigía a Hostotipaquillo. A pesar de la prohibición de volver a Jalisco regresó varias veces —una de ellas después del viaje a Moscú— con el objetivo de participar en la IV Convención de la Confederación Obrera Sindical de Jalisco; en otra ocasión viajó para organizar el Sindicato de Panaderos, del que fue miembro del Comité Ejecutivo, en julio de 1928.³⁰

El contexto nacional en el que desarrolló su actividad sindical fue difícil, tanto en el terreno político como en el económico. Este periodo, gobernado por Plutarco Elías Calles, se caracterizó por la creación de leyes contra la clase obrera, reajustes y reducciones salariales, así como la declaración de inexistencia o ilegalidad de la mayoría de las huelgas, lo que desalentó los movimientos obreros independientes.³¹ A lo anterior se sumó la crisis por la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York en 1929, que acentuó la problemática nacional generada por factores internos, como la reducción de la producción petrolera que disminuyó la recaudación de impuestos, la baja en el precio de la plata y la crisis agrícola. En ese ambiente el muralista fue nombrado delegado ante el Congreso Sindical Latinoamericano con sede en Montevideo, Uruguay, que se realizó el 6 de mayo de 1929.

■ Experimentos plásticos en Lecumberri y Taxco, preámbulo de técnicas murales

Luego de tres meses en Sudamérica, Siqueiros regresó a México el 29 de julio de 1929. Durante su ausencia, el gobierno del presidente Emilio Portes Gil había asesinado al líder campesino José Guadalupe Rodríguez, reprimió y encarceló a los dirigentes del Partido Comunista Mexicano (PCM), asaltó sus oficinas y la redacción de *El Machete*, clausuró su sede el 6 de julio y declaró ilegales al partido y su periódico, condenándolos a la clandestinidad. Pese a las dificultades, el semanario se siguió editando hasta que el 29 de agosto la policía y los bomberos destruyeron los talleres. El PCM entonces decidió publicar en forma clandestina la nueva versión, misma que a partir del 7 de noviembre apareció bajo el nombre de *El Machete Ilegal*.

Por la gravedad de la situación, los miembros del PCM dudaban de todo lo desconocido y lo calificaban como sospechoso, infiltrado o agente del gobierno. De tal manera que cuando Siqueiros llegó de Montevideo con la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum, la acusaron de espía del dictador de su país³² —el presidente era el liberal Juan Campisteguy y Brum no tenía contacto con él—, fascista y agente política de la Secretaría de Gobernación, debido a acciones que ellos valoraban como tales.

Por ese motivo presionaron al muralista durante casi ocho meses para que terminara esa relación. El pintor recuerda en sus memorias que la causa del acoso fue la amistad que Blanca Luz tenía con César Augusto Sandino, a quien los comunistas habían retirado el apoyo debido al acercamiento de sus seguidores con el gobierno mexicano que tenía en la ilegalidad al PCM y perseguía a sus integrantes. El partido argumentó que la relación con la uruguaya era peligrosa, ya que descubriría sus lugares de reunión y consecuentemente todos sus miembros serían encarcelados.

Siqueiros no obedeció y fue expulsado del partido el 27 de marzo de 1930, a pesar de que también había sido encarcelado por pertenecer a esa organización. Se le acusó de abandonar su trabajo en la Confederación Sindical Unitaria de México, faltar a la disciplina del organismo y aliarse con una espía fascista.

Pese a su expulsión, continuó su actividad política. El 1 de mayo del mismo año participó activamente en la marcha convocada por el PCM. Los diarios consignaron que entró al Zócalo de la ciudad de México encabezando a un grupo comunista, acción que lo llevó una vez más a la cárcel junto con el periodista Jorge Piñón Sandoval, entre otros, acusados de rebelión, sedición y de una supuesta participación en el atentado contra el nuevo presidente de la República, Pascual Ortiz Rubio, acontecimiento sucedido un mes atrás.³³

Siqueiros fue declarado formalmente preso el 2 de agosto. La cárcel lo regresó a la actividad artística y a la experimentación. El encierro lo obligó a buscar alternativas para pintar debido a la carencia de materiales, por lo que utilizó elementos extrapictóricos como el copal, que dieron grosor y calidad viscosa a la pintura, así como sensación de volumen.³⁴ Sus soportes fueron gruesos tejidos de henequén, que preparaba con una capa de blancos y gomas que daban al cuadro la calidad del muro. Los temas fueron, entre otros, los relacionados con la vida en la prisión. Blanca Luz Brum narra:

El concepto monumental lo domina y hace al óleo verdaderas pinturas murales, sólidas, enormes, cuyas heroicas proporciones se destacan con mayor precisión y fuerza, interponiendo altura o distancia. En el mismo momento hace retratos formidables. [...] Vierte su inquietud técnica y sus tendencias monumentales en litografías profundamente sombrías, estallidos vibrantes y eternos. [...] y llega a composiciones como *Accidente en la mina*.³⁵

Después de seis meses de reclusión, el 6 de noviembre se le otorgó la libertad bajo fianza, pero fue arraigado judicialmente de manera indefinida en Taxco, Guerrero.

Obras de esta época son los cuadros monumentales *Madre campesina*, *Madre proletaria*, *Paisaje de Taxco*, *Perforistas*, *Siqueiros por Siqueiros*, entre otros, que anuncian un deseo reprimido por continuar su trabajo mural interrumpido en 1924, por la forma como estructuraba su producción plástica realizada tanto en la cárcel como en Taxco. En acuarela destacan *Mujer y niño*, y en estampa los *Trece grabados*.

Siqueiros prosiguió colaborando con el PCM, por eso hay dudas sobre la realidad de su separación debido a que en un documento fechado a fines de abril de 1931 solicitó autorización al Comité Central para asistir a la marcha del

1 de mayo de ese año. Éste le pidió permanecer en Taxco, por considerarlo conveniente,³⁶ pero le encargó realizar diversas actividades, razón por la cual viajó en varias ocasiones a la ciudad de México, según sus propias declaraciones. Su primera salida fue en mayo; dos meses después viajó para asistir al Congreso del Seminario de Verano; abandonó nuevamente Taxco para fundar el colectivo Lucha Intelectual Proletaria³⁷ y editar un número de su revista-cartel *Llamada*, y después para reconstruir la Liga Antiimperialista de las Américas.

Siqueiros salió de Taxco el 25 de enero de 1932 para clausurar su primera exposición individual en el Casino Español de la ciudad de México.³⁸ En el acto pronunció el discurso *Rectificaciones sobre las artes plásticas*, donde alertó sobre el peligro de la pintura *mexican curious*, en un claro deslinde respecto al arte folclórico, y enunció la necesidad de que la pintura mural y la arquitectura fueran complementarias.

Las obras que exhibió en el Casino fueron las que pintó en la cárcel y en Taxco. Entre las primeras destacan grabados en madera, trabajados con rigor geométrico, y óleos en los que presentaba la situación de los presos y el dolor de sus familias. Esa exposición y su discurso de clausura mostraron a un pintor consecuente con su actividad política y pictórica, comprometido con ambas, enlazando su posición ideológica con su obra plástica, sin demérito de ninguna.

Siqueiros ya no regresó a Taxco. Su arraigo judicial indefinido y la persecución al PCM lo forzaron a buscar otros espacios. Su nexos con los directores de cine Joseph von Sternberg, Dreisser y el ruso Serguéi Eisenstein —a quien había conocido en Taxco—, los dos primeros miembros del John Reed Club de Hollywood, brazo intelectual del Partido Comunista de Estados Unidos,³⁹ constituía una opción; por lo que en abril de 1932,⁴⁰ en compañía de Blanca Luz Brum se trasladó a Los Ángeles, California, con un rollo de pinturas bajo el brazo. En esa ciudad comenzó su segunda etapa técnica y conceptual. Una de las galerías donde exhibió fue el Plaza Art Center, sitio en el cual tres meses más tarde pintaría un mural.⁴¹

Innovación técnica y visión política

La revolución técnica consiste en que el Block of Mural Painters está luchando por la supremacía de la pintura mural al aire libre, la pintura mural hacia la calle, sobre la pintura mural interior. El Block of Mural Painters está usando ventajosamente los modernos elementos e instrumentos de producción plástica que la ciencia y la mecánica aportan.

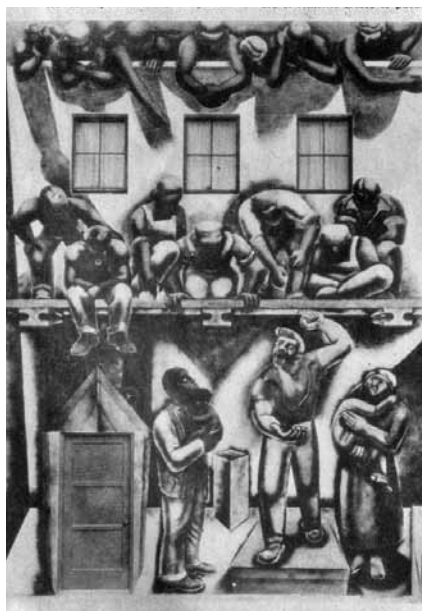
LOS VEHÍCULOS DE LA PINTURA DIALÉCTICA SUBVERSIVA,
HOLLYWOOD, CALIFORNIA, 1932

■ Murales angelinos: *Mitin en la calle*, 1932

La llegada de David Alfaro Siqueiros a Los Ángeles —a los 36 años de edad—, significó para muchos artistas de ese país la posibilidad de aprender la técnica del fresco, con la que Diego Rivera y José Clemente Orozco habían trabajado en Estados Unidos desde 1931. La comunidad artística ansiaba conocer y participar de las aportaciones que los pintores mexicanos ofrecían, en este caso, el arte público, a pesar que en estos momentos se otorgaba poco apoyo a las artes debido a la depresión económica.

El primer mural surgió a partir de la relación que estableció a principios de junio de 1932 con el acuarelista Millard Sheets, miembro del John Reed Club y maestro en la Chouinard School of Arts, quien fue el conducto para que Madam Nelbert Chouinard contratara al mexicano con el objetivo de que impartiera un curso de mural al fresco,⁴² que dio como resultado su primera obra pública en ese país.

La Chouinard School buscaba ofrecer a sus alumnos lo mejor y más novedoso en el mundo del arte, y eso representaba el muralismo —en diferentes momentos,



Mitín en la calle, 1932

Fresco moderno (cemento blanco pintado con pistola de aire y aerógrafo), 9 x 6 m

Chouinard School of Arts, Los Ángeles, California

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

contó con maestros como los críticos Joan Pijóan, Jorge Juan Crespo de la Serna y el arquitecto alemán Richard J. Neutra, entre otros.

Los discípulos de Siqueiros eran pintores del sur de California, interesados en el “renacimiento mexicano” y su técnica de “fresco”, así como escenógrafos

y dibujantes de Hollywood:⁴³ entre otros, Paul Starette Sample, Lee Blair, Donald Graham —miembro del taller de Walt Disney—, Phil Paradise, Tom Beggs —director del Pomona College—, Barse Miller, Katherine Mc Ewen, Merrel Gage, Henry de Kruif y Millard Sheets. Con ellos fundó el primer colectivo de trabajo artístico al que llamó Block of Mural Painters.

La primera parte del curso fueron prácticas realizadas sobre un soporte de madera contrachapeada, tela de alambre de gallinero y yeso, de manera similar a lo que había hecho durante su reclusión en Lecumberri. En la segunda etapa trabajaría directamente sobre el muro que solicitó a Madame Chouinard, porque aseguraba que sólo así podía enseñar la técnica del fresco. Pero la única pared apropiada se encontraba a la intemperie, medía nueve por seis metros y su superficie era irregular debido a que tenía seis ventanas ubicadas en la parte superior y una puerta en la inferior. Además, estaba construida en concreto, material sobre el que era imposible fijar el aplanado de cal y arena fina que el fresco requiere.

Siqueiros anotó en sus memorias: “En México se había pintado en construcciones de adobe, ladrillo, mampostería, pero no sobre concreto.”⁴⁴ Resolver esas dificultades representó un primer gran reto que favoreció la experimentación.

El problema de la adherencia de los ingredientes del fresco fue solucionada por los arquitectos Richard J. Neutra y Sumner Spaulding, al sustituir la cal por cemento blanco sobre un aplanado de arena colocado sobre un muro de superficie áspera, lograda con taladro neumático para dar mayor cohesión al terminado. Pero el cemento secaba muy rápido y no daba tiempo de aplicar la pintura. Siqueiros encontró la solución en los materiales pictóricos industriales de secado rápido y herramientas no tradicionales como la compresora, pistolas de aire y aerógrafos, que coadyuvarían al proceso; práctica a la que llamó “fresco moderno”.⁴⁵

La fotografía fue utilizada para el trazo rápido de las figuras. Con ayuda del proyector eléctrico el boceto era puesto en el muro y con el aerógrafo se delineaban en el cemento. De esta manera el estarcido de papel y cartón tradicional fue sustituido “por los estenciles de metal y celuloide” que soportaban “el embate de los pigmentos disueltos en agua que lanzaban las pistolas de aire”,⁴⁶ lo que determinó que se trabajara de noche.

De acuerdo con Shifra Goldman, fue Dean Cornwell, profesor de la Chouinard y miembro del Block, quien sugirió el uso de este aparato,⁴⁷ ya que la fotografía sólo la habían utilizado para hacer seguimiento en la construcción del mural.⁴⁸ No obstante, Siqueiros confesó más tarde que sufría al utilizar el aerógrafo por los efectos ahumados que producía y porque no brindaba la “plasticidad ‘amasada’, ‘arañada’ que daban los pinceles y las brochas tradicionales”.⁴⁹ Algunos artistas contemporáneos criticaron el uso de esos instrumentos en la obra artística porque eran herramientas que se empleaban solamente para pintar automóviles o muebles.

El tema de esta obra era de actualidad en ese entonces: la lucha por mejorar las condiciones laborales en Estados Unidos, que atravesaban por un momento crítico debido al alto desempleo causado por la depresión de 1929, situación que afectaba en mayor medida al latino y al afroamericano. *Mitin en la calle* presenta a los componentes de la problemática.

El personaje central es un líder, figura que el espíritu gremialista de Siqueiros pintó en actitud desafiante para reflejar la agitación política de su discurso y cuya camisa roja enfatiza su línea política. Orador que fue calificado por la prensa como agitador comunista, quien de pie sobre una caja de madera en la que se empacaba jabón —actividad fabril muy importante en Los Ángeles— conminaba a sus escuchas a emprender la lucha social. En ese momento los sindicalistas

eran considerados “criminales”, arrestados y, si eran extranjeros, deportados. La situación era tan álgida que cualquier referencia a movimientos obreros causaba temor, porque sentían que era la influencia de la Revolución socialista rusa. De tal manera que, bajo el pretexto de “proteger” del comunismo a los mexicanos que laboraban en ese país, eran expulsados masivamente.

Los espectadores centrales en *Mitin en la calle* son los representantes de las razas marginadas en ese país: una mujer latina y un hombre negro, ambos cargando en sus brazos a sus respectivos hijos. La intención del autor al pintar negros y latinos fue criticar el racismo de ese país y las leyes y costumbres del sur de Estados Unidos, según sus propias palabras. La escena se completa con los obreros que desde la cornisa, la azotea y el andamio simulados se “asoman” para ver al orador, elementos con que el artista salvó los huecos de las múltiples ventanas del muro.

Para recrear la escena, Siqueiros y el Block visitaron los estadios y fábricas, y asistieron a mítines, al mundo “de la nueva belleza, de la nueva plástica”,⁵⁰ con el objetivo de ver la forma y el fondo de la situación social. No obstante, es importante anotar que a pesar de ser una obra colectiva las figuras centrales: el negro, la latina y el líder, Siqueiros las pintó solo. Trató con esto de evitar las censuras anticipadas que le impedirían concretar su propuesta temática, según narró en sus memorias.⁵¹

Mitin en la calle fue pintado colectivamente en tan sólo dos semanas⁵² como resultado del curso de pintura al fresco. Cuando el mural fue inaugurado y el tema se reveló, la recepción fue contradictoria. Sin embargo, los interesantes experimentos plásticos puestos en práctica tuvieron más importancia para algunas personas del mundo de las artes plásticas que el agitativo tema: comunismo, latinismo, negritud y sindicalismo.

Unas versiones señalan que fue cubierto debido a la temática, otras que sólo era una práctica mural y que la lluvia y el tiempo lo habían borrado. Sin embargo, en 2005, Luis Garza y José Luis Sedano de la Fundación Siqueiros Legacy & Legend localizaron el sitio donde se ubicaba la Chouinard School,⁵³ en la actualidad una iglesia bautista, e hicieron calas. Encontraron el color rojo intenso de la camisa que portaba el orador de *Mitin*, lo que indica que la escena aún se encuentra en ese muro, no se sabe en qué condiciones, pero se puede asegurar que la obra sólo fue cubierta con capas de pintura, lo que permitió que los co-

lores se conservaran. Hasta la fecha no ha habido avances en el rescate, pero se puede asegurar que hay grandes posibilidades de que se logre restaurar, ya que la Universidad Nacional Autónoma de México y el Gobierno del Distrito Federal pretenden comprar el inmueble, la primera para extensión académica y el segundo para la casa del migrante del Distrito Federal. Ambas instancias colaborarán en el rescate del mural.

Los experimentos realizados sirvieron al pintor para madurar sus teorías sobre la ciencia y mecánica en el arte, base para la conferencia *Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva* que sustentó el 2 de septiembre de 1932 en el John Reed Club. Esos vehículos, según Siqueiros, servirían como mecanismos de agitación y propaganda para la lucha ante una sociedad violentamente capitalista y altamente tecnificada, porque transformarían radicalmente la técnica pictórica y nacería un nuevo arte, donde el mural al aire libre sería fundamental.

Asimismo, el contacto directo con los lenguajes cinematográficos y la animación, que Siqueiros conoció durante su visita a Hollywood, fue significativa para la investigación que venía realizando respecto al movimiento y al espectador, búsqueda que compartía con los cineastas y otros trabajadores de esa industria.

■ La jungla mexicana: *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos, 1932*

El segundo mural de David Alfaro Siqueiros en Los Ángeles fue motivado por la experimentación en *Mitin en la calle*. El mecenas fue el dueño de la galería Plaza Art Center, F. K. Ferenz, miembro del John Reed Club, quien deseaba un fresco “moderno” en el Italian Hall, edificio histórico donde se ubicaba la mencionada galería. Ferenz había conocido la obra de Siqueiros cuando expuso en la Plaza Art recién llegado a la ciudad, por lo que resulta extraño que solicitara un mural con tema mexicano y alegre, una visión tropical de América, con vegetación y fauna exótica y exuberante.

El muro se ubica en la azotea del mencionado inmueble localizado en la populosa calle Olvera en el barrio chicano de Sonora Town, centro comercial y de gran flujo vehicular, lo que posibilitaba que la obra pudiera verse como un espectacular o una gran pantalla. El espacio era proporcionalmente mayor al de *Mitin*, pero también tenía dos ventanas y una puerta que impedían la continuidad pictórica, lo que obligó al artista a proyectar su creación como una estructura dinámica que integrara el entorno.

Ferenz consiguió patrocinadores pese a la depresión económica. La Bolster and Bonham facilitó los andamios; la Consolidated Rock Products Company, la arena; W. P. Fuller, los colores; Atlas Portland Cement Co., el cemento, y la Bing Manufacturing Co., los taladros y lijas mecánicos, aerógrafos y lineógrafos.

Siqueiros formó un nuevo Block of Mural Painters más grande que el anterior, en el que se encontraban artistas, ilustradores y pintores escénicos de la industria cinematográfica de Hollywood: Wiard Boppo Ihnen, Richard Kollorsz, Martin Obzina, Tony y Leandro Reveles, Jeanette Summers y John Weiskal, así como estudiantes de arte, entre ellos el mexicano Luis Arenal, Jean Abel, Víctor Hugo Basinet, F. H. Bowers, Dean Cornwell, Dorothy Groton, W. D. Hackney, Arthur Hinchman, Murray Hantman, Harold B. Josnes, John Kehoe, Reuben Kadish, Myer Shaffer, Ivan Stoope, Wolo von Truzchler, Stephen de Hospodar, María Andrade, Jean Stewart y Senford Pollock (hermano de Jackson).⁵⁴ El trabajo colectivo y la experiencia anterior lograron que este nuevo mural se terminara



América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos, 1932

Fresco moderno, 3 x 9 m

Italian Hall, Los Ángeles, California

Foto: Archivo Cenidap/INBA

en sólo veinte días, a partir de la tercera semana de agosto de 1932. Fue inaugurado en el mes de octubre.⁵⁵

El pintor trató la tragedia de América Latina, representada por un hombre con rasgos indígenas que también podría ser afroamericano, latino u oriental, atado a una doble cruz sobre la cual posa sus garras el águila imperial y el signo del dólar, símbolo de la opresión de Estados Unidos. Lo acompañan pequeñas figuras que representan a un guerrillero mexicano y un indígena, ambos armados, acechando entre la maleza, prestos a disparar sus armas. Con ellos, el pintor significó la eterna lucha de los pueblos contra los imperialismos.

Una pirámide prehispánica sirve de fondo a la escena del crucificado, al que rodean los vestigios de dioses y otros significantes de culturas ancestrales americanas, simbolizando la opresión y destrucción de las culturas y sus habitantes por los imperios. Todo rodeado por la vegetación selvática tropical. De tal manera que la imagen paradisíaca de Latinoamérica requerida por el mecenas se tornó en la visión real de la América oprimida. No podía ser de otra manera, Siqueiros vivió en 1914 la invasión estadounidense al puerto de Veracruz y en ese momento se encontraba en un país que día a día deportaba de forma intolerante a trabajadores extranjeros.

Nuevamente la figura central fue trazada en secreto. Según el periodista Arthur Miller de *Los Angeles Times*, una madrugada encontró a Siqueiros solo, sentado en el andamio pintando la figura que Miller llamó “el peón”, atado a una doble cruz. *América tropical, oprimida y destrozada por los imperialismos* es el mural que concretiza los postulados que Siqueiros había escrito en los *3 llamamientos* (1921) y su crítica al *mexican curious* de 1932, es decir, tomó iconos prehispánicos como la pirámide, la estela y el chac mool, y los reinventó para no caer en arqueologismos.

La obra generó expectativas. Los periódicos lo llamaban el *México tropical* o la *Jungla mexicana* y fincaron su importancia en que había sido realizado por “el tercero del famoso grupo sindicalista de artistas mexicanos”. *El Monitor*, de Boston, describió “el fresco de *Jungla*” como más satisfactorio que el mural anterior, ya que mostraba desde una pacífica concepción, su poderoso diseño de árboles, fragmentos de arquitectura antigua y fuertes formas esculturales de ídolos olvidados, pájaros e indios. Aún no se hablaba de la figura central y sólo mencionaban lo que se podía ver.

En la invitación a la inauguración, efectuada el 9 de octubre, no se anunciaba la temática, solo hacía referencia a lo técnico: “Este nuevo fresco representa de diversas maneras el mayor trabajo mural en el continente y la primera pintura al exterior sobre cemento, ejecutada con un equipo mecánico y por un grupo, bajo la dirección del eminente artista David Alfaro Siqueiros.”

La recepción de *América tropical* fue tan controvertida como había sucedido con *Mitín en la calle*, de acuerdo con Millard Sheets, miembro del anterior Block of Mural Painters. Para el pintor Lorser Feitelson, las magníficas formas, el tenebrismo e ilusionismo arquitectural de la obra eran impresionantes. Don Ryans del *Daily News* anunciaba: “[parece como si] una gran parte de la gran mancha negra de los techos del Sonora Town, hubiera sido raspada y fijada en ella masas de cemento de color de formas escultóricas”.⁵⁶

Los detractores atacaron principalmente el tratamiento temático al que relacionaban con propaganda comunista. Sin embargo, Feitelson recordaba que muchos artistas dijeron: “¡Dios mío! Este es un maravilloso vocabulario”⁵⁷ y calificaron a la obra como una trágica concepción de la tierra del artista.⁵⁸ Siqueiros, por su parte, pronunció un discurso en el que vaticinaba su ideal, que los edificios del futuro serían cubiertos con pinturas dinámicas creadas por colectivos.

Está por demás decir que el mural fue cubierto. La dueña del edificio, la señora Sterling, exigió a Ferenz, director del Plaza Art Center, tapar la porción del mural visible desde la calle bajo la amenaza de no volver a rentarle el lugar. Posteriormente se cubrió por completo. *América tropical*, junto con *Mitín*, aportó a la creación artística nuevos materiales, herramientas y principios técnicos para hacer arte en movimiento, ubicando diversos puntos de observación. Idea que había empezado a gestarse a partir del encuentro que Siqueiros tuvo en México

con el cineasta Eisenstein, en 1931, y que después desarrolló a través de su contacto con otros cineastas en Hollywood, pero también de su conocimiento del futurismo.

Es pertinente señalar que el modelo para el hombre crucificado es una fotografía tomada por Felice Beato en 1865 de un sirviente chino castigado por su patrón, recientemente publicada en *El cuerpo* de William Ewing y encontrada por el restaurador Tomás Zurián.

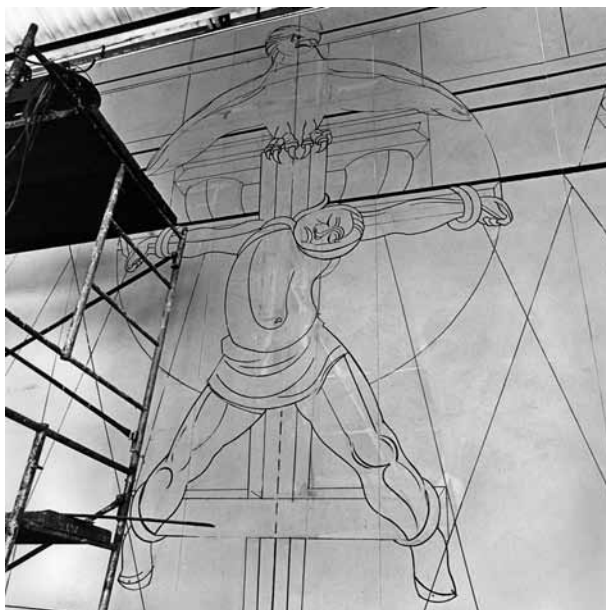
■ Un icono chicano: *América tropical II*, ca. 1972

Durante muchos años *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* quedó en el olvido. La atmósfera represiva en Estados Unidos durante la segunda mitad de la década de 1930 y la Guerra Fría colaboraron a su abandono. Hacia 1965, la crítica de arte Shifra Goldman encontró algunas referencias al mural y se ocupó de su rescate. Por su parte, el cineasta chicano Jesús Treviño realizó un documental sobre el mismo. A raíz de esto, la comunidad chicana conoció la obra y se interesó por restaurarla; la percibió como un símbolo del trato que este sector de la población ha tenido en ese país.

Goldman estableció contacto con Siqueiros para restaurar el mural. A mediados de 1969 el Instituto Nacional de Bellas Artes de México envió a Eliseo Mijangos y Jaime Mejía, restauradores del CNCOA, para realizar el dictamen. Se concluyó que el mural se encontraba muy destruido y no se podía recuperar, quedaba poco color repartido irregularmente, el fijado era defectuoso e inestable y tenía manchas de humedad y escurrimientos de diversas sustancias que lo deslavarón. Los aplastados eran frágiles, había una enorme red de fisuras y agrietamientos

Sin título (*América tropical II*),
ca. 1972

Acrílico sobre novopan
Detalle de la figura central,
en proceso. La Tallería,
Cuernavaca, Morelos
Foto: Archivo Sala de Arte
Público Siqueiros/INBA





Sin título (*América tropical II*), ca. 1972
Detalle de las pirámides
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

que lo circundaban y presentaba desprendimientos. Se dictaminó que la recuperación sería de entre treinta y cuarenta por ciento.⁵⁹

Ante la imposibilidad de restaurar el mural Siqueiros propuso hacer una versión transportable: *América tropical II*.⁶⁰ Los chicanos facilitarían el material y lo ubicarían en Lincoln Park, en Los Ángeles. Pero, problemas financieros primero⁶¹ y la muerte del artista después, impidieron que el proyecto se concluyera. La nueva versión es de mayor dimensión y consta de once tableros. El hombre crucificado es la figura central y ocupa un solo tablero, el resto son pirámides. La nueva *América tropical* es minimalista, solamente está trazada en negro y rojo, sin más color ni textura. Actualmente los tableros se conservan en La Tallera, en Cuernavaca, Morelos.

No obstante, los chicanos insistieron en rescatar el mural de Los Ángeles. Vivien Bonzo, presidente de la Asociación de Comerciantes de la Calle Olvera, en 1989, con el apoyo de diversas organizaciones sindicales de trabajadores latinos, logró que el gobierno estadounidense reforzara el Italian Hall en prevención de movimientos telúricos y apoyó económicamente a la asociación propietaria de los edificios de la calle Olvera, Los Angeles State Historic Park. Un año después, la Friends of the Arts of México Foundation proporcionó ayuda gracias a las gestiones de la curadora del inmueble, Jean Bruce Poole. El Instituto Paul Getty también colaboró con sus restauradores. Otras personas intervinieron y finalmente en 2006 se reinauguró lo que logró rescatarse del mural: restos de color y de las imágenes. Hoy se encuentra muy protegido.

■ Visión artística de la traición a la Revolución mexicana: *Retrato actual de México*, 1932

El tercer mural que David Alfaro Siqueiros realizó en California fue diferente a los dos anteriores. En él no hubo experimentación, se trató de un fresco tradicional. Tampoco contó con un Block y el equipo fue pequeño: Luis Arenal, Reuben Kadish y Fletcher Martin. Posiblemente la situación legal del mexicano motivó lo anterior, ya que su visa estaba vencida y no había posibilidad de renovarla, pero su relación con los cineastas le permitió efectuar este mural que lo salvó momentáneamente de la deportación.

Dudley Murphy, amigo de Serguéi Eisenstein, le ofreció un muro de su casa en Santa Mónica. Flechter Martin recuerda que el cineasta estaba muy interesado por tener un fresco de Siqueiros. El espacio ofrecido era abierto, una especie de corredor mexicano con jardín al frente. De acuerdo con Laurance Hurlburt, la casa inspiró al muralista para pintar una sencilla decoración consistente en una fuente rodeada por un grupo de muchachas.⁶²

Pero Murphy le sugirió tratar un tema de impacto. Entonces el artista decidió representar la corrupción del ex presidente de México Plutarco Elías Calles, quien había retirado el proyecto de cobrar impuestos sobre la producción petrolera que las empresas de ese ramo se negaban a pagar, debido a su amistad con el embajador D. W. Morrow, ex funcionario de la empresa J. P. Morgan and Co.⁶³ A lo anterior se sumó la suspicacia popular de que Calles se había enriquecido con el oro del recién fundado Banco de México en 1925 cuando lo sustituyó por papel moneda.⁶⁴ La crítica al callismo también hacía referencia a la represión contra los sindicatos y el PCM.

El resultado fue un mural crítico al sistema que tituló *Entregamiento de la burguesía mexicana en manos del imperialismo*, después conocido como *Retrato actual de México*. Siqueiros contó con tres paredes para desarrollar ese tema. Dividió el muro central con dos columnas simuladas y como fondo pintó una pirámide. En la escalinata del lado izquierdo colocó a Plutarco Elías Calles como bandido enmascarado; de su cuello cuelga una máscara roja, para significar que sus pretensiones revolucionarias eran sólo un antifaz. Sostiene dos bolsas con dinero



Retrato actual de México, 1932
Vista general
Fresco, 38.89 m²
Casa del cineasta Dudley
Murphy, Santa Mónica,
California (actualmente en el
Museo de Arte Moderno de
Santa Bárbara, California)
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

del supuesto pago de J. P. Morgan. En la parte central de ese muro están los representantes del pueblo empobrecido y azotado por la corrupción, dos mujeres y un niño, campesinos.

En el muro lateral izquierdo personificó a los miembros del PCM asesinados por el régimen con dos hombres, que envueltos en un paño rojo caen desde las alturas, como niños héroes. Uno de ellos es el líder comunista José Guadalupe Rodríguez; un soldado del Ejército Rojo de la Unión Soviética pintado en el muro lateral izquierdo parece vigilar el desarrollo de las revoluciones.

La imagen del empresario petrolero norteamericano J. P. Morgan, personaje que “compró” a Calles, también está en el mural, pero ubicado en un pequeño espacio del muro lateral derecho. Se trata de un retrato de perfil, vestido con camisa de cuello de paloma, cuya presencia en la obra era importante para marcar la relación entre Calles y los empresarios del petróleo. Sin embargo, se especula que el autor no fue Siqueiros, debido a la diferencia en los trazos, sino uno de sus tres ayudantes.

Retrato actual de México fue la primera crítica pictórica del muralista al gobierno mexicano, pero desafortunadamente, al ser realizada en un espacio privado y sin la posibilidad de ser vista por un público numeroso, perdió su intención crítica. Su periodo de realización fue de mes y medio o dos meses, de acuerdo con el periodista Arthur Miller. Al terminarlo, hacia finales de noviembre de 1932, el artista salió de Estados Unidos. No había posibilidad de prorrogar su estancia porque lo

Retrato actual de México, 1932
 Vista parcial con los
 guerrilleros asesinados
 Foto: Archivo Cenidiap/INBA



consideraban peligroso debido a que calificaban sus actividades plásticas como subversivas.⁶⁵

El mural *Retrato actual de México* ha tenido varios dueños. En 1959 Dudley Murphy vendió la casa a Willard Coe, quien mandó restaurar la obra un par de veces.⁶⁶ En 1991, los Coe heredaron la casa a su hijo, quien puso a la venta el mural por conducto de la casa Christie's de Nueva York, con un precio base de 1.5 y dos millones de dólares. Después de varios años, fue donado anónimamente al Museo de Arte Moderno de Santa Bárbara, California. Su estado actual de conservación es bueno.

El pintor se embarcó en el puerto de San Pedro, California, rumbo a Montevideo, Uruguay, terruño de su segunda esposa, Blanca Luz Brum.⁶⁷ El ambiente represivo que privaba en México hizo imposible su regreso, por lo que ese país se convirtió en una buena opción debido a que había márgenes de tolerancia para que el Partido Comunista realizara trabajo “descubierto”.⁶⁸ Esa afirmación tiene cierto grado de exactitud, ya que algunos historiadores anotan que este fue uno de los pocos países en el que siempre hubo espacios para que ese partido operara sin muchos tropiezos pese a los vaivenes políticos y al ascenso del fascismo en el mundo.⁶⁹ Supuso además que en Sudamérica encontraría un lugar para continuar con el trabajo mural emprendido en Estados Unidos.

El balance de la primera estadía de Siqueiros en Estados Unidos fue muy positivo. En menos de un año realizó tres exposiciones y pintó tres murales. Dos

de ellos experimentales y al aire libre. Trabajó con herramientas y materiales modernos en consonancia con los 3 llamamientos. Concretó el trabajo colectivo planteado en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* e inició en *América tropical* lo que después llamaría poliangularidad.

■ Sudamérica: Montevideo y Buenos Aires

David Alfaro Siqueiros llegó a Montevideo el 8 de febrero de 1933, donde permaneció hasta fines de mayo de ese año.⁷⁰ No era una ciudad desconocida para él; su primera visita fue en 1929, en el marco del Congreso Sindical Latinoamericano.

Desde abril del año anterior los diarios uruguayos anunciaban su llegada,⁷¹ basados en la información que había enviado Vicente Lombardo Toledano. La noticia causó expectación en el medio artístico, porque ya se conocían los experimentos que el artista estaba realizando en Estados Unidos. Blanca Luz Brum también había colaborado en el camino hacia Montevideo. Desde 1930 había escrito a sus amigos del Círculo de Bellas Artes para que Uruguay fuera el primer país del sur que recibiera a “tan maravilloso artista”.⁷² El comité de bienvenida estuvo integrado por creadores plásticos, arquitectos y escritores, encabezados por Luis Eduardo Pombo, crítico de arte y periodista, amigo personal de Brum.

El ambiente político era de tensión, al grado que un mes después, el presidente electo, general Gabriel Terra, dio un golpe de Estado e instauró una dictadura. Siqueiros anunció su presencia al Partido Comunista de ese país (PCU) pero no obtuvo respuesta. En una segunda misiva del 1 de marzo notificó sus propósitos: “[...] vengo a formar ‘El Bloque de pintores, sección Montevideo’ [...] vengo a dar conferencias sobre la pintura de agitación y propaganda. Si tengo aquí la oportunidad de pintar un muro, haré lo mismo que hice en California”.⁷³

Aunque el PCU no hizo ninguna referencia a la presencia del artista mexicano, éste mantuvo vínculos personales con algunos miembros de ese partido y se dedicó a promover el muralismo. Su reciente experiencia en Los Ángeles lo motivó para convocar a un movimiento similar: el Círculo de Bellas Artes asumió la propuesta y el 10 de marzo de 1933 lanzó una convocatoria abierta firmada por noventa y cinco personas para una reunión donde se fijarían las bases del movimiento. El encuentro no se concretó por diferencias ideológicas, sin embargo, Siqueiros no cejó en su empeño de conformar colectivos. A mediados de mayo fundó la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU),⁷⁴ pero no se dedicó a la creación mural sino a conferencias, exposiciones

y teatro “revolucionario”. Tres conferencias se programaron en el Círculo de Bellas Artes, las dos primeras versaron sobre sus experiencias murales en México y Estados Unidos, y la tercera sobre arquitectura y escultura.⁷⁵ El día 15 de marzo se inauguró una exposición en ese mismo lugar.

Pese a que no pudo ejecutar murales en ese país, Siqueiros sí experimentó con pinturas sintéticas junto con Guillermo Laborde, docente del Círculo de Bellas Artes, quien trabajaba con ese tipo de materiales.⁷⁶ Una de las obras más conocidas de esa etapa es *Víctima proletaria (en la China nacionalista)*, en la que mostró las torturas del capitalismo a las sociedades comunistas en una magistral figura femenina atada y maltratada. Sus ideas y aportaciones plásticas fueron publicadas tanto en la prensa uruguaya como en el diario *Crítica* de Buenos Aires gracias al apoyo que otorgó Pombo, a su vez amigo de Laborde. Pero el muralista también creó sus propios espacios y fundó junto con Blanca Luz la revista *Aportación*,⁷⁷ su última actividad en ese país: el primer número se publicó cuando el pintor ya se encontraba en Argentina, a donde llegó sin su esposa. Algunas versiones apuntan que su salida obedeció a que el gobierno uruguayo lo expulsó por participar activamente en la marcha del 1 de mayo, otras anotan que no estuvo en la mencionada marcha, ya que sus amigos lo encerraron.⁷⁸

Siqueiros llegó a Argentina el 25 de mayo de 1933 a invitación de dos personajes en el ámbito de la cultura: la escritora Victoria Ocampo, presidenta de la Asociación de Amigos del Arte, y el pintor Luis Falcini, director del Museo Municipal de Bellas Artes en Buenos Aires. La primera estableció contacto con él desde que estaba en Estados Unidos para impartir tres conferencias y efectuar una exposición.⁷⁹ El segundo conoció al artista mexicano en Uruguay y desde ese momento impulsó la visita. En la capital argentina había interés por conocer a Siqueiros a partir de que los críticos de arte europeos hacían referencia constante a su obra y a sus murales de Estados Unidos. Pero la situación política no era la misma que en Uruguay, “Buenos Aires era un verdadero hervidero político y no había peor lugar en el continente para abrir la boca con ideas de izquierda [...]”.⁸⁰

El preámbulo en Uruguay influyó en cierta medida a la comunidad artística argentina, de manera que cinco días después de la llegada, los pintores Lino Eneas Spilimbergo y Luis Falcini realizaron una asamblea para formar el Sindicato de Artistas Plásticos, el cual se integró con treinta miembros. La Asociación Amigos del Arte presió sus instalaciones para las conferencias y la exposición, inaugurada el 1 de junio.⁸¹

Los conceptos vertidos en sus conferencias tuvieron recepciones encontradas. Mientras algunos críticos y artistas de Amigos del Arte decidieron suspender su tercera charla por haber confrontado sus ideas,⁸² sus seguidores consiguieron las salas de Signo, espacio artístico ubicado en el subsuelo del Hotel Castelar de la Avenida de Mayo, dirigido por el crítico Leonardo Estoricio, para continuar con las conferencias que reiniciaron el 21 de junio. Sus postulados generaron que al mes siguiente, en la ciudad de Rosario, el pintor Antonio Berni y otros artistas fundaran la Escuela Taller Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos. Siqueiros, además, impartió conferencias en la Biblioteca y el Salón de Arte de la Escuela Normal número 2.

■ Un mural subterráneo: *Ejercicio plástico*, 1933

Aunque en Uruguay y Argentina David Alfaro Siqueiros promovió la formación de asociaciones artísticas con el objetivo de trabajar en el muralismo al aire libre, fue con su *Llamamiento a los plásticos argentinos*, publicado en el diario *Crónica*, donde exhortó a los artistas a salir de los talleres y pintar en los muros de los edificios más altos de los barrios obreros, en los sindicatos y en los lugares donde se concentrara mayor cantidad de espectadores. Pero no tuvo mayor eco.

El único mural que logró pintar fue en la casa de campo del dueño de *Crónica*, Natalio Botana. Lo había conocido en el café Tortoni de la Avenida de Mayo, durante sus controvertidas conferencias en Amigos del Arte, preámbulo para el mural que realizaría en la Quinta Los Granados, en la población de Don Torcuato, cercana a Buenos Aires.

En el lugar ya existía un mural colocado en la fachada de la residencia, comprado en Europa por la esposa de Botana, Salvadora Medina, por lo que el mag-nate pidió al pintor otro al parecer sólo para él; lo que puede ser una de las razones para que *Ejercicio plástico* se hiciera en un lugar tan privado y subterráneo: un bar al cual se accedía por una escalinata ubicada en el piso de la cocina. Su bóveda era de medio cañón, con dos claraboyas y una puerta.

Ejercicio plástico, 1933
Fresco sobre revoque de
cemento negro retocado con
silicato Keimfarben
90 m³ de volumen aéreo
200 m² total de superficie
Vista parcial. Sótano de la
Quinta los Granados,
Don Torcuato, provincia
de Buenos Aires, Argentina
(actualmente en la Aduana
Taylor de la Casa Rosada,
Buenos Aires)
Foto: Archivo Cenidap/INBA



Siqueiros inició el trabajo el 10 de julio de 1933. El equipo que llamó Poligráfico fue multidisciplinario: se integró con los pintores argentinos Lino Eneas Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el uruguayo Enrique Lázaro, así como el fotógrafo Antonio Quintana y el cineasta León Klimosky.⁸³ El muralista continuó experimentando con las herramientas empleadas en los murales angelinos: pistola de aire, aerógrafo, cámara cinematográfica, cámara fotográfica, proyector de cuerpos opacos, proyector de cine y pinturas industriales, y sumó nuevos elementos: cemento “negro” o gris en lugar de blanco, y para protegerlo aplicó silicón marca Keimfarben, material que determinó la resistencia de la obra con el paso del tiempo, pese a que se encontraba en un sitio cerrado y húmedo. Para finalizar, instaló iluminación especial.

Siqueiros creó una caja plástica en el sótano; con ese objetivo diseñó y coloreó baldosas de concreto con las que formó un mosaico para el piso con los mismos motivos de los muros y la bóveda: grandes desnudos femeninos que simulan estar dentro del agua, desde donde observan al espectador y son vistos a través de una burbuja de cristal. En un documento de la época se lee:

El espectador desciende al sitio y se encuentra también sumergido en una campana de cristal bajo el mar, mientras distintas criaturas lo observan desde todos los ángulos, apoyándose algunas en los pies, otras en las manos para ayudarse a ver hacia adentro [...] Las figuras, cuyas caras están lejos del cristal, son borrosas por la separación dentro del agua.⁸⁴

Para obtener esas formas distorsionadas, se colocó a Blanca Luz Brum, aún esposa de Siqueiros,⁸⁵ sobre un cristal en distintas posturas, las cuales fueron fotografiadas para después proyectarlas sobre la superficie semicilíndrica del bar, desde varios puntos, como bocetos, tal y como lo había hecho en sus murales de Los Ángeles. Posiblemente también usaron la cámara y el proyector de cine y la cámara cinematográfica, ya que las figuras del mural tienen una secuencia similar a las que aparecen en los rollos cinematográficos, lo que es factible debido a que en la misma finca Botana tenía los estudios de cine Baires.⁸⁶ Además emplearon bocetos “tradicionales”.

Esas herramientas fueron vitales en la búsqueda de formas ópticas, en este caso para un espacio cerrado, donde el espectador se sintiera integrado a la obra.

Ejercicio plástico, 1933

Detalle del piso

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Una vez más Siqueiros imprimió en las imágenes un sentido cinético. En este proceso descubrió las formas cóncavas y convexas como generadoras de movimiento e inició exitosamente la integración de espacios.

¿Cómo explicar un tema alejado de los asuntos propagandísticos políticos en un mural de Siqueiros? Es claro que se trata de un encargo muy privado, pero ¿por qué desnudos femeninos, si en sus anteriores murales privados había tratado temas políticos? Probablemente fue una especie de catarsis ante el dolor por el amor perdido de la mujer amada, como lo plantea Schávelzon,⁸⁷ ya que el artista se había separado de Blanca Luz Brum, la modelo del mural, que había establecido una relación amorosa con Natalio Botana, el mecenas.

Antonio Berni, del Equipo Poligráfico, cuestionó que el mural fuera el único género plástico que podía usarse al servicio de las masas, como Siqueiros había planteado en el *Llamamiento a los plásticos argentinos*, ya que la burguesía era la única que podía ofrecer los recursos para hacer obras monumentales, y jamás daría sus muros para fines proletarios,⁸⁸ tal como sucedió con *Ejercicio plástico*, cuyo tema era lúdico. Señaló que había sido una experiencia técnica sin contenido, pero justificó que el mexicano hiciera ese trabajo ante el riesgo de que la divulgación sobre el movimiento muralista cayera en el vacío. Siqueiros, por su parte, pretendió fundamentar su utilidad como expresión revolucionaria, para lo cual escribió un folleto donde explicaba el método de realización y los objetivos de esa obra. Es necesario anotar que había buscado lugares públicos para un posible mural, como el Estadio Centenario de Río de la Plata, pero no hubo patrocinador.⁸⁹

En diciembre de 1933 Siqueiros fue encarcelado brevemente y poco después expulsado de Argentina por su participación en un mitin del Sindicato de la Industria del Mueble. Desde sus agitadoras conferencias en la sede de Amigos del Arte y en Signo se le había condicionado a no participar en actos públicos.

No regresó a México porque continuaba en el poder el régimen represivo del maxismo y decidió ir a Nueva York, ciudad que deseaba visitar desde que estaba en Los Ángeles. Hacia allá se dirigió, realizando diversas escalas en ciudades uruguayas y brasileñas.⁹⁰

Botana murió en un accidente y la casa fue vendida en 1948. La adquirió Álvaro Alsogaray y compañía. Su esposa, escandalizada, intentó borrar el mural con ácidos con el argumento que los desnudos femeninos eran inmorales; al no lograrlo lo mandó recubrir con cal y clausuró el bar. *Ejercicio plástico* fue el tercer mural de Siqueiros agredido, pero en esta ocasión por razones “morales”, no políticas.

En los años sesenta la propiedad fue vendida a Miguel A. Vadell, quien trató de restaurar la obra, trabajo que le encargó a Castagnino, uno de los participantes, quien sólo pudo quitarle la cal. Aunque hubo intento de vender el mural, hacia finales de la década de 1980 la casa fue adquirida por José Pirilo, quien al declararse en bancarrota dejó la finca abandonada durante muchos años, en los cuales la obra sufrió daños severos, como humedades generadas por el agua acumulada que entraba por las ventanas cuyos vidrios estaban rotos y con la madera de la puerta se hizo una fogata, lo que dañó el piso.

Aunque mucha gente sabía de la existencia de esta obra, muy pocos la habían visto. Volvió a ser objeto de atención cuando a principios de 1988, cincuenta y cinco años después de su realización, el empresario Héctor Mendizábal se interesó por adquirirla.⁹¹ Como se encontraba en el sótano tuvo que comprar la casa para sacarlo y poder mostrarlo públicamente. Con ese objetivo formó una sociedad denominada Seville S. A., y contrató a Restauro, empresa mexicana de Manuel Serrano y Mónica Baptista, quienes junto con la firma uruguaya Ingeniería Dencanor realizaron la extracción.

Los trabajos se llevaron a cabo entre 1989 y 1990. El mural quedó seccionado, con un espesor de dos centímetros. Las secciones se colocaron en bases especiales y se depositaron en cuatro contenedores de doce metros de largo para facilitar su transportación. El mural estuvo durante más de dieciocho años en ese

estado, ya que los altos costos impidieron que Mendizábal pudiera pagar a Decanor, y el asunto trascendió a los juzgados. No obstante que pagó su deuda con el propio mural, el problema quedó trabado y los contenedores permanecieron en un local al aire libre, lo que contribuyó a su deterioro, que fue mayor a cuando se encontraba en el sótano debido a las temperaturas extremas de Argentina. Mendizábal ya no pudo hacer nada para salvarlo debido a su fallecimiento.

En un intento por rescatarlo, la Cámara de Diputados de ese país declaró la obra patrimonio de la provincia de Buenos Aires, pero esa medida tampoco logró el rescate porque se trataba de una propiedad particular. Finalmente, gracias a los exhortos de congresistas mexicanos, la presidenta argentina Cristina Kirchner se interesó por su rescate para ubicarlo en la Aduana Taylor en la Casa Rosada, lo cual se consiguió en 2009. En el convenio se especificó que sería restaurado por especialistas de los dos países, entre ellos miembros del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble y de la empresa mexicana que lo había puesto en los contenedores, para ser inaugurado en 2010, con motivo de los festejos del bicentenario de la Independencia de Argentina. Todo se ha cumplido, no obstante a la fecha la obra continúa siendo propiedad privada.

■ Arte de agitación y propaganda: Siqueiros Experimental Workshop, 1935

En Nueva York David Alfaro Siqueiros cumplió su anhelo de exponer en Delphic Studios,⁹² a donde llegó en febrero de 1934. La revista *The Art Digest* publicó una entrevista con el pintor en la que se refirió a temas como la formación de colectivos artísticos, el uso de las cámaras fotográfica y de cine para la composición de un mural y expresó su deseo de pintar murales exteriores. En *New Masses*, órgano del Partido Comunista de Estados Unidos, publicó el polémico artículo “El camino contrarrevolucionario de Rivera” en marzo de ese año.⁹³

Entre sus propósitos en esa ciudad estaba producir “un arte para el máximo servicio público, realizado con trabajo colectivo, equipo técnico, herramientas y materiales mecánicos modernos”. Con ese objetivo escribió el manifiesto *Hacia la transformación de las artes plásticas*, documento con el que pretendió aglutinar a los artistas de todas las nacionalidades y en el que también planteó la fundación de escuelas-taller para trabajar grabado, litografía, carteles, dibujo, escenografía, pintura aplicada sobre telones, estandartes, banderas y formas plásticas policromas que apoyarían la transformación del arte. Esa propuesta fue asumida por los artistas mexicanos que conformaron la escuela-taller de artes plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Finalmente, Siqueiros regresó a México el 19 de junio de 1934 y encontró un ambiente político más abierto respecto al que había dejado. Lázaro Cárdenas, el nuevo presidente de la República, había expulsado al ex presidente Plutarco Elías Calles y a los cuadros callistas. El maximato había terminado. El PCM, ahora legal, colaboraba políticamente con Cárdenas y trabajaba conjuntamente con el oficial Partido Nacional Revolucionario (PNR). El sindicalismo tenía la vía libre, y en consecuencia Siqueiros pronto se vio envuelto en diversas actividades políticas que lo alejaron temporalmente de su producción plástica, una de ellas fue la creación de la Liga Nacional contra el Fascismo y la Guerra, organismo que presidió.

No obstante, se dio un espacio para discutir públicamente los conceptos que sobre arte había esbozado en su artículo del *New Masses*. El foro surgió cuando

Diego Rivera y Siqueiros fueron invitados por Manuel R. Palacios, presidente de la comisión técnica consultiva de la Secretaría de Educación Pública para impartir conferencias sobre arte mexicano en la North American Conference of Education Fellowship, que sesionaba en el Palacio de Bellas Artes. El 27 de agosto de 1935 habló Rivera, al día siguiente le correspondió a Siqueiros. Diego estaba presente entre el público, lo que hizo detonar la histórica polémica.

El “gran escándalo en Bellas Artes”, como llamaron los periódicos al asunto, continuó al día siguiente en el mismo lugar y se reanudó los días 6, 7 y 10 de septiembre en el Sindicato de Panaderos, ubicado en la Casa del Pueblo, organismo de tendencia trotskista, y terminó con la firma conjunta de nueve puntos, entre los cuales estaba “crear un arte nuevo revolucionario y útil para los obreros”,⁹⁴ base común para las posteriores discusiones, pero no hubo más.⁹⁵ Ambos artistas coincidieron finalmente que en ese momento la lucha contra el ascenso del fascismo era prioritaria. La importancia de la polémica radicó en que puso en la palestra a las dos corrientes socialistas más importantes representadas por los pintores: el trotskismo por Rivera y el estalinismo por Siqueiros.

En febrero de 1936 Siqueiros volvió a Nueva York. Había sido designado delegado de la LEAR al American Artist's Congress, junto con Rufino Tamayo, José Clemente Orozco, Juan Bracho, Luis Arenal, Antonio Pujol y Roberto Berdecio.⁹⁶ El viaje permitió consolidar una nueva faceta en su producción. Se quedó en esa ciudad, donde dos meses después fundó el Siqueiros Experimental Workshop, A Laboratory of Modern Techniques in Art (SEW). Con él trabajaron tres mexicanos que habían asistido al congreso: Antonio Pujol, Luis Arenal y Juan Bracho,⁹⁷ así como el boliviano Roberto Berdecio y los estadounidenses George Cox, Sandi McCoy (quien había sido integrante del Block of Mural Painters), Louis Forstardt, Axel Horn, Harold Lehman, Clara Mohl y Jackson Pollock.⁹⁸ Los objetivos eran experimentar y trabajar colectivamente a la manera del Taller Escuela de la LEAR en México, en el que Siqueiros colaboró esporádicamente.

La importancia del SEW para el muralismo siqueriano radicó en la experimentación de materiales sintéticos, el *dripping* y el accidente controlado, así como la realización de obras conceptuales, destinadas a la agitación y propaganda, como el barco alegórico que el artista construyó para la marcha de la Liga contra el Fascismo y la Guerra llevada a cabo el 4 de julio en Coney Island; así como retratos monumentales de propaganda para los candidatos a la presidencia y vicepresidencia

del Partido Comunista de Estados Unidos (PCUSA), Earl Browder y James Ford; carros alegóricos para las marchas de Workers Rally Co. Drive, Farmer Labor Party y Communism in 20th Century Americanism, para la oficina central del PCUSA, y telones para las marchas contra el régimen nazi.⁹⁹ Las mantas, los carteles para mítines, los carros y barcos alegóricos asumieron las características de murales al exterior, expuestos al sol: dar un máximo servicio público y ser un arte para las mayorías; un claro producto de su manifiesto *Hacia la transformación de las artes plásticas*.

En el SEW, Siqueiros intensificó el uso de la cámara fotográfica, cinematográfica y el proyector eléctrico, y agregó nuevas herramientas, como la máquina cortadora de madera y lámina y casi todos los medios de reproducción mecánica, como el fotomontaje, para los fines del arte de propaganda.¹⁰⁰ De este taller salieron cuadros como *¡No más, paren la guerra!*, *Suicidio colectivo* y *El fin del mundo*, e imágenes como las grandes concentraciones masivas, figuras diminutas y rostros de diferentes razas que retomó en el mural para el Sindicato Mexicano de Electricistas de 1939.

El taller fue temporal, sólo un paso necesario en la ruta de Siqueiros, que finiquitó cuando se presentaron otras inquietudes. Su contacto con el poeta español Rafael Alberti y María Teresa León y los desastres del fascismo en España lo motivaron para viajar a ese país con el objetivo de producir el material pictórico y gráfico propagandístico que la Guerra Civil requería. Esto causó malestar y enfrentamientos personales entre los miembros del SEW.¹⁰¹ El muralista se despidió del grupo¹⁰² y después de dictar una conferencia en la inauguración de una exposición de arte mexicano en la ACA Gallery, partió silenciosamente hacia España en enero de 1937.

■ Mural antifascista en el Sindicato Mexicano de Electricistas: *Retrato de la burguesía*, 1939-1940

La preparación y el tema para su mural antifascista deben buscarse en lo que David Alfaro Siqueiros vivió en España, donde se sumó al Ejército Popular, con grado de teniente coronel, bajo las órdenes del comandante Carlos Contreras; también trabajó con el coronel Enrique Líster en actividades logísticas.¹⁰³ Relegó su actividad pictórica a pesar de que su intención era colaborar con material pictórico y gráfico, porque “el aspecto físico de la lucha es tan determinante que me fue imposible eludir el ingreso a las filas del nuevo ejército”.¹⁰⁴

También colaboró como enlace entre el gobierno de México y el de la República española;¹⁰⁵ fue uno de los acompañantes del director de Bellas Artes de ese gobierno, el pintor José Renau, al recibir a los delegados de la LEAR al Congreso de Escritores Antifascistas en su paso hacia París.

Después de la derrota de las fuerzas republicanas, Siqueiros regresó a México en febrero de 1939.¹⁰⁶ De inmediato organizó la Sociedad Francisco Xavier Mina con ex combatientes españoles; con ellos fundó la revista *Documental*, cuyo director fue él mismo.¹⁰⁷ En sus ratos libres preparó la exposición para la Galería Pierre Matisse de Nueva York,¹⁰⁸ inaugurada en enero de 1940.

El rencuentro con México fue completo. A su actividad plástica y política se sumó la invitación del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), un organismo combativo, para pintar un mural en su nueva sede que se encontraba en construcción, ya que su número de afiliados se había incrementado para esa fecha. El SME, fundado en 1914, tenía su local en la calle de Colombia número 9 en la ciudad de México.

El nuevo inmueble que se ubicaría en la calle de Las Artes número 45 (hoy Antonio Caso) requería ser multifuncional: oficinas sindicales, sala de asambleas, servicio médico, cooperativa, escuela, biblioteca, área para editar la revista *Lux*, gimnasio, casino, oficina de solicitantes de empleo, imprenta, habitaciones y servicios generales.

Para su construcción el SME convocó a un concurso. El diseño triunfador fue el que presentó Enrique Yáñez, arquitecto recién egresado y miembro de la

Unión de Arquitectos Socialistas.¹⁰⁹ En el proyecto, que fue su tesis de grado, aplicó los principios de la moderna arquitectura funcionalista, identificada con el socialismo más radical, según el arquitecto Rafael López Rangel.¹¹⁰

Es importante mencionar que el edificio se construyó con características defensivas, debido a los eventuales ataques de grupos antisindicalistas como los Camisas doradas. La fachada, actualmente modificada, tenía en cada nivel fajas horizontales ligeramente remetidas y ventanales a todo lo largo del edificio; se trataba de una hilera de armaduras de cubierta que aligeraba el conjunto. Arriba de la entrada principal, en el armero, se construyó una terraza ovalada, donde se colocaron las siglas del sindicato, pero en ella había “una ranura horizontal ubicada estratégicamente para operar armas de fuego, fundamentalmente ametralladoras”.¹¹¹ En ese lugar Siqueiros realizó su segundo mural en México, en el que concretó todos los experimentos que había venido realizando en otros países, así como sus vivencias. Fascismo, imperialismo y guerra fueron la trilogía temática propuesta por el propio sindicato.¹¹² El artista presentó dialécticamente su visión apocalíptica de la guerra que vivió en España, a la que sarcásticamente tituló *Monumento al capitalismo*.

El espacio fue nuevamente un cubo de escalera como había sucedido en la Preparatoria. No era la primera vez que se enfrentaba a dimensiones reducidas y las había solucionado como unidad temática. En este caso rompió ópticamente las aristas del pequeño y cerrado cubo de tres muros y la bóveda, mediante un complejo estudio de perspectiva poliangular e integración dinámica¹¹³ que consistía en múltiples puntos de observación.

Según una tesis planteada en 1996,¹¹⁴ el artista usó el método de filmación de la película sobre la VI Convención Obrera del Partido Nazi en Nuremberg, *El triunfo de la voluntad*, de Levi Riefenstahl, que se había estrenado a finales de 1935, la cual fue realizada con cien cámaras colocadas en diversos puntos de un estadio. Pero José Renau sostenía que el incremento visual del espacio fue más un resultado que un propósito inicial, porque ninguno de los miembros del equipo estaba consciente del problema de la pintura mural en espacios cerrados.

Tal vez Renau no lo sabía, pero Siqueiros se había interesado desde 1932 por el movimiento a la manera cinematográfica y el montaje en el cine¹¹⁵ debido a su relación con Serguéi Eisenstein, métodos que aplicó en el mural de Argentina, *Ejercicio plástico*, cuando combinó el montaje fotográfico y fílmico para obtener

movimiento y volvió a practicarlo en el Siqueiros Experimental Workshop de Nueva York. En el mural del SME la participación de Renau fue decisiva debido a su amplia experiencia en el montaje, técnica considerada vanguardista.

Para pintarlo se formó un colectivo que Siqueiros llamó Equipo Internacional de Artes Plásticas, conformado por los mexicanos Luis Arenal, Antonio Pujol y Fanny Rabel —quien participó esporádicamente—; los españoles José Renau, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto, y el boliviano Roberto Berdecio. A cada pintor se le asignaron tareas específicas. “A Renau y Pujol les correspondió lo relacionado con la mecánica; Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto se encargaron de la parte humana de la obra; Arenal y Berdecio llevaron a cabo las formas arquitectónicas, y Siqueiros fue el responsable del conjunto y de la visión ordenadora”.¹¹⁶

El artista esperaba “alentar una vez más el trabajo colectivo en la pintura mural y ligar a compañeros españoles de manera objetiva al movimiento muralista mexicano en un segundo esfuerzo de superación del mismo”.¹¹⁷ Sin embargo, el sistema tuvo problemas porque se pretendía que la obra fuera homogénea pero cada uno plasmó su estilo en lugar de lo que se requería. Esto se deduce de sus anotaciones: “Antonio Rodríguez Luna, en lugar de pintar un ave de rapiña de acero como símbolo del imperialismo, pintó una hermosa ave de rapiña de carne y hueso, y Miguel Prieto realizó una escenografía abstracta de una zona industrial moderna”.¹¹⁸

Al poco tiempo de iniciar los trabajos, ambos pintores salieron del equipo: tal parece que los disidentes no pudieron acoplarse al esfuerzo colectivo. Según Siqueiros, “escalofríos estéticos e individualismos habían salido a flote”. Sólo José Renau permaneció hasta la conclusión de la obra, aunque le resultó muy difícil, como lo narró en sus memorias.

El muro fue pintado en “seco”, sin preparación previa de arena y cemento. Los materiales y herramientas fueron industriales. La piroxilina —que según el muralista proporcionaba una gama mayor de posibilidades plásticas— fue aplicada con compresor, brocha de aire y aerógrafo. Como bocetos, nuevamente usó fotografías.

Retrato de la burguesía tuvo su génesis alrededor de agosto de 1939. Fue inaugurado “parcialmente” el 14 de diciembre de ese año con motivo del aniversario del SME. En la hoja-invitación se anotó de manera irónica: “Al capitalismo, que es orden y renacimiento fascista, que es trabajo permanente y bien retribuido para todos, que es fortaleza de equilibrio, inmune a todas las catástrofes económicas.”¹¹⁹



*Retrato de la burguesía,
1939-1940*

Piroxilina sobre aplanado seco
de cemento, aprox. 100 m²

Vista del muro lateral
izquierdo. Cubo de la
escalera principal del edificio
del Sindicato Mexicano de
Electricistas

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

Tras la ceremonia, el sindicato solicitó algunos cambios iconográficos ya que consideraron muy inhumanas algunas de las imágenes, modificaciones que fueron realizadas en su mayor parte por José Renau, debido a que Siqueiros se vio involucrado, el 24 de mayo de 1940, en un atentado contra el líder ruso León Trotsky que se encontraba asilado en México. Aunque dicha acción resultó fallida, lo obligó a abandonar nuevamente sus actividades plásticas e incluso políticas para huir a la zona minera de Jalisco. En ese lugar era conocido desde la década de 1920, cuando organizó a los sindicatos mineros. Finalmente fue arrestado en Hostotipaquillo el 3 de septiembre, y recluido en la penitenciaría de Lecumberri.

Retrato de la burguesía envuelve al espectador desde que asciende por la escalera con una visión apocalíptica: tanques de guerra, aviones sobrevolando, explosiones, miles de personas marchando con fusiles. Las figuras protagónicas son el gran loro demagogo y el obrero que carga la bandera rojinegra, imágenes gigantes enfrentadas entre sí: tesis y antítesis.

El loro, ubicado en el muro izquierdo, presenta semejanza estructural con el fotomontaje que sobre Hitler hizo el artista alemán John Heartfield. La enorme ave, sostenida por una tuerca gigante que sale de una caja fuerte movida por bandas de transmisión industriales, símbolo de los intereses que alimentan a las guerras, arenga frente al micrófono a la multitud para sumarse a la guerra fascista.

Retrato de la burguesía,
1939-1940

Detalle de la bóveda. Torres
de energía eléctrica

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



El demagogo, que simula tener dos manos izquierdas, recurso futurista, sostiene con una de ellas una antorcha encendida y con la otra enarbola una violeta, símbolo cristiano de humildad,¹²⁰ significante de la doble moral que utilizó el fascismo. Finalmente, para representar lo oscuro de los fines de esa doctrina totalitaria, guarda su mano derecha en la bolsa del saco.

Siqueiros aplicó la misma técnica de movilidad futurista a la cabeza del demagogo para aparentar que al mismo tiempo que se dirige hacia la multitud, que sale de un túnel y se concentra en una plaza, ordena a los miles de soldados nazis de cruz gamada, que se encuentran del otro lado, atacarlos, en una clara muestra del doble juego.

Los minúsculos soldados dan vuelta a la plaza y en un rápido movimiento arremeten contra los que pretenden subir al edificio, en cuyo frontis se lee el lema liberal "*Liberté, Egalité y Fraternité*". Al tiempo que los fascistas lo incendian con sus antorchas, sobre el suelo yace un hombre en medio de un charco de sangre. Las diminutas figuras que marchan rememoran el tratamiento que Siqueiros utilizó en su cuadro *¡No más, paren la guerra!* que pintó en Nueva York en 1935.¹²¹

Del edificio incendiado emerge un volcán en actividad que se ilumina realmente por la luz que se filtra por las ventanas que corresponden a una de las oficinas, lo que intensifica el color de la lava. La nube de humo sube al techo, donde convergen las chimeneas de las industrias y las torres de energía eléctrica.



Retrato de la burguesía, 1939-1940
La máquina infernal, versión original
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

En la punta de una de las torres ondea el banderín del SME iluminado por el sol de la libertad.

En el muro central representó la descomposición del sistema capitalista, cuyo eje es la “máquina infernal”, nom-

bre que le dio Siqueiros, y cuyos tentáculos exprimen a los trabajadores hasta matarlos, simbolizados por un hombre negro y un latino. Explotación que es ganancia para los opresores, significada por las monedas que salen de la máquina y escurren como caudal con la sangre de los trabajadores que asciende por el tubo para aceitar los engranajes del sistema.

En la versión original, en lugar de las monedas había rostros de niños sacrificados, cuyas ropas estaban marcadas por números como si fueran reos. Mientras que en la parte inferior, seis cabezas de hombres de diferentes razas parecían estar a punto de ser triturados por los engranes de la máquina. Estos detalles fueron considerados por el sindicato como un exceso de crueldad y José Renau los substituyó. De las cabezas masculinas quedaron solamente dos.

Siqueiros utilizó dos elementos para “romper” visualmente las aristas de las esquinas: una ventana simulada que pintó para dar continuidad a las reales, ubicadas en el muro anterior, y un grupo de figuras humanas. Entre el muro lateral izquierdo y el central colocó tres hombres vestidos con frac. La mitad del cuerpo de uno de ellos comienza en un muro y termina en el otro, y con un bastón equilibra la escena. Estos personajes, representantes del capitalismo, tienen sus trajes manchados con la sangre de la explotación y cubren sus rostros con máscaras

Retrato de la burguesía, 1939-1940

La máquina infernal, versión final

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



antigás para no ser contaminados por sus propios desechos. Situado atrás de ellos, un enorme gorro frigio, símbolo de la libertad, es atravesado por una bayoneta que parece escondida; es decir, es abatida por las armas ocultas.

Para equilibrar la composición, Siqueiros pintó otro grupo de manera similar al anterior: tres militares que ubicó entre el muro central y el lateral derecho con mascarillas antigás y vestiduras milicianas de diferentes épocas. El segundo lleva medallas ensangrentadas y el tercero rompe el ángulo de la esquina de los muros central e izquierdo. Una enorme bayoneta se ubica atrás de ellos, pero sin el gorro frigio.

En estas escenas se hicieron otros cambios solicitados por el sindicato. Los burgueses y los militares de la primera versión portaban sobre su ropa pequeñas banderas de países imperialistas como Japón, Inglaterra y Estados Unidos. En la versión final fueron retiradas. También se eliminaron las figuras de una mujer postrada con su famélico hijo entre los brazos y de un hombre mutilado sobre el piso, en alusión a las masacres a civiles, imagen que estaba junto a los militares. De igual forma, se suprimió un diminuto hombre de raza negra que colgaba de otro negro ahorcado, que a su vez pendía de un gran buitre bicéfalo, símbolo racista del imperio —estos últimos sí se conservaron—; imágenes que estaban ubicadas arriba de la “máquina infernal”. Abajo del ave de rapiña marchan miles de soldados autómatas combatientes; junto a ellos, los huérfanos y viudas de guerra flotan y observan con dolor la destrucción por la guerra.



Retrato de la burguesía,
1939-1940

Detalle. La infraestructura y
los medios de producción

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

En el muro lateral derecho se ubica la antítesis del demagogo capitalista: un monumental obrero que, con actitud vigilante, empuña un rifle para detener al fascismo. El personaje muestra la destrucción del capitalismo, sistema que se aniquila a sí mismo: huestes liquidadas, soldados mutilados y mujeres destruidas yacen sobre el piso como símbolo de la autodestrucción de un mundo opresor. El barco del capitalismo parece hundirse, de él salen cuatro aviones pequeños, que podrían ser los países del Eje: Alemania, Japón e Italia, mientras un gran carro tanque derrumba edificios de todo tipo.

El mural está dividido horizontalmente por una gruesa capa de asfalto simulada que es a la vez el piso de la parte superior y el techo de la parte inferior, en el que el autor desarrolló una historia paralela que enfatiza el derrumbe del capitalismo y del fascismo por las grietas del piso-techo. En esa parte se hace referencia a los obreros y los medios de producción, de distribución y de comunicación. Ahí también, en los cimientos de la infraestructura, se encuentran las bandas de la caja fuerte que sostiene al loro parlanchín, para indicar que ese sistema productivo es el sostén del fascismo. Finalmente, con una explosión en un centro de máquinas, el pintor señala los accidentes laborales.

Retrato de la burguesía se terminó en octubre de 1940, cuando Siqueiros se encontraba exilado en Chillán, Chile. Su presentación pública fue hasta el 15 de julio del año siguiente, día que el edificio sindical fue inaugurado, evento al que asistió el presidente de la República Manuel Ávila Camacho. Durante 1940 y parte de 1941, la revista *Lux* del SME no hizo mención del mural terminado, tam-

poco de las transformaciones ni mostró fotos. Hasta después de la inauguración se publicaron fotografías en el número de agosto, pero con la versión modificada. En el friso que enmarca la obra está la siguiente inscripción:

Estas pinturas representan el proceso actual del capitalismo hacia su muerte. El demagogo movido ocultamente por la fuerza del dinero, empuja a las masas hacia la gran hecatombe. Un mecanismo monstruoso coronado por el águila imperialista resume la función general del capitalismo, transformando la sangre de los trabajadores que forman la estructura del actual sistema económico en raudales de oro que alimentan las distintas encarnaciones del imperialismo mundial, generador de la guerra. La revolución surge impetuosa, dispuesta a acabar con la explotación y la matanza sobre la que se sustenta el régimen clasista de nuestros días. Coronando todo, está el sol de la libertad, que resplandece sobre un conjunto simbólico de solidaridad, paz, trabajo y justicia.

En este mural Siqueiros resumió todos sus experimentos realizados hasta ese momento, pero, sin duda, las aportaciones centrales del mismo fueron la ubicación de los puntos de observación para el espectador en movimiento y el fotomontaje, en el cual José Renau fue una importante pieza debido a su amplio conocimiento sobre esa técnica.¹²² El rompimiento de las esquinas para hacer una obra integral también fue un éxito. En las fotografías que se toman del mural, su superficie pictórica se percibe continua, sin bordes.

El pintor articuló la obra a modo de montaje cinematográfico y fotográfico con realismo documental y no dejó espacio libre como *horror vacui*. Mezcló figuras monumentales con miniaturas con la intención de denunciar las atrocidades de las guerras. Ante las críticas por el tratamiento plástico que lo acercaba al cartel, debido a la propaganda que hacía contra la guerra, respondió: “¿El cartel? Sí, pero el cartel como antecedente de arte funcional y no como aplicación de éste al muro.”¹²³

Varios elementos de *Retrato de la burguesía* habían sido trabajados por Siqueiros desde el Experimental Workshop de Nueva York, como las grandes concentraciones masivas o los rostros del negro y el oriental oprimidos por la máquina productora de dinero. Otras imágenes, como los aviones de guerra, fueron tomadas de portadas de *Life*, según Olivier Debrouse; sin embargo, estos iconos no fueron

localizables en esa revista, sino en las portadas de las españolas *Octubre* y *Estudios* de los años 1933 y 1934, respectivamente, realizadas con fotomontajes de Josep Renau, en las que se encuentran las diminutas figuras, así como la viuda, el huérfano y el negro ahorcado. Otras más, como las torres de luz y las chimeneas se basaron en fotografías localizadas en el archivo de la SAPS. En esta obra Siqueiros también plasmó sus propias vivencias de la guerra contra el fascismo español, experiencias que compartía al menos con tres de los integrantes del equipo. Fue restaurada por última vez en 2007-2008 y su estado de conservación es regular.

En la actualidad el destino del mural está en riesgo. En el año del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución mexicana se consolidó la reacción del gobierno federal con el decreto que extinguió la Compañía de Luz y Fuerza del Centro y al Sindicato Mexicano de Electricistas, agrupación creada en 1914 al calor del proceso revolucionario y que desde su origen fue rebelde. Golpes de las autoridades contra los trabajadores ha sido la tónica del actual sistema: mineros, pilotos aviadores, azafatas, entre un largo etcétera, han sido atacados en sus derechos laborales e incluso han perdido sus trabajos. Los sindicatos han sido dóciles, excepto el SME, cuyos integrantes han luchado para evitar el desempleo de sus agremiados. Tal vez por su propia rebeldía, Siqueiros, pintor comunista, pudo realizar en su sede un mural iconográficamente combativo como *Retrato de la burguesía*. Por la misma controversia, su tema se renueva: fascismo, capitalismo e imperialismo, ya que la forma como el gobierno “desapareció” la empresa, con el objetivo real de extinguir el Sindicato, fue fascista, producto de un capitalismo dependiente a las órdenes del imperialismo.

Este hecho y el contenido del mural hacen más vulnerable a *Retrato de la burguesía*, ya que probablemente el edificio donde se encuentra será puesto a la venta para repartir el usufructo entre los trabajadores cesados. ¿Quién comprará una obra que cuestiona a un sistema cada vez más decadente? Preservarla, así como el sitio que la alberga, es preocupación de un sector de la comunidad artística (investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes enviaron una carta abierta a la opinión pública para hacer este cuestionamiento, pero la respuesta ha sido el silencio) y debería ser también del Estado mexicano. Aunque este último tiene como obligación adquirirla, ya que se trata de una creación considerada patrimonio nacional, si se saca de ese lugar perderá su fuerza temática y se desvinculará de su entorno creativo, como sucedió con el mural *Velocidad* de la planta de Automex.

Antifascismo latinoamericano: lucha entre oprimidos y opresores

Pintores, escultores, grabadores, poetas, novelistas, escritores en general, músicos y actores de América.

No basta con la participación personal de ustedes en las actividades antifascistas Su arte es lo que la guerra reclama para ustedes [...] pero esta aportación no puede ser ascética, ya que presupone precisión ideológica [...] Exige la disciplina del equipo y del taller colectivos en cada lugar donde las circunstancias lo permitan.

¡EN LA GUERRA, ARTE DE GUERRA!, CHILE, 1943

■ Movimiento artístico continental contra la guerra: *Muerte al invasor, 1941-1942*

Recluido desde septiembre de 1940 en la prisión de Lecumberri por el atentado a León Trotsky, David Alfaro Siqueiros obtuvo su libertad bajo fianza cinco meses después. Pero su liberación presentaba un problema para el gobierno mexicano debido a que los trotskistas de todos los países presionaban para que se le castigara con mayor rigor. Además, existía la posibilidad de atentados en su contra.

Por esta situación, Manuel Ávila Camacho, quien acababa de asumir la Presidencia de República y era antiguo compañero de armas de Siqueiros, aceptó que el pintor se trasladara a Chile, a instancias del poeta y cónsul de ese país en México, Pablo Neruda.¹²⁴ El ofrecimiento fue una “salida” para el presidente, quien le propuso personalmente un exilio voluntario en ese país.¹²⁵ Con ciertas reticencias Siqueiros aceptó. Acordaron que cuando saliera libre bajo fianza, el secretario de Gobernación, Miguel Alemán, inmediatamente lo llevaría al aeropuerto. Empezó el viaje el 24 de marzo de 1941.¹²⁶

Después de una accidentada travesía llegó a Perú.¹²⁷ Ahí se enteró que el presidente de Chile, Pedro Aguirre Cerda, surgido del Frente Popular, le había retirado la visa y suspendido a Pablo Neruda en sus funciones de cónsul. Pero después de negociaciones entre ambos gobiernos el pintor llegó a Santiago, donde permaneció dos meses mientras se decidía el sitio preciso en el que residiría. En ese lapso conoció al fotógrafo Antonio Quintana, compañero de muchas batallas,¹²⁸ y buscó afanosamente un lugar apropiado para pintar un mural y los permisos correspondientes, pero la respuesta siempre fue negativa.¹²⁹ El mercado de arte en ese país era prácticamente inexistente y las artes no eran prioridad para el gobierno chileno.

La solución para ambos gobiernos frente a las presiones trotskistas fue comisionar al pintor para realizar un mural en la Escuela México, que el pueblo mexicano había donado a la lejana localidad de Chillán, arrasada por un terremoto el 24 de enero de 1939, gestiones realizadas por el embajador mexicano Octavio Reyes Spíndola. El costo de los materiales pictóricos y el pago a los ayudantes del muralista salieron de los fondos (recaudados en una colecta pública en México) destinados a la edificación de la escuela. Pero esa comisión fue el exilio dentro del exilio, porque la condición era que Siqueiros no podría salir de esa ciudad hasta que terminara la obra.

Según la tercera esposa de Siqueiros, Angélica Arenal, fueron hospedados en la casa destinada al conserje que estaba a medio construir y los alimentos los proporcionaron los maestros de la escuela. Suponemos que esto no es totalmente exacto, ya que documentos del archivo Siqueiros muestran que se alojaron en el hotel El Viajante, ubicado en las avenidas Libertad y O'Higgins,¹³⁰ y que se mudaron a la conserjería hasta que ésta estuvo habitable.

Siqueiros no fue el único enviado a Chillán para decorar la escuela, otros muralistas llegaron también con la misma encomienda, pero sólo él tuvo la condición de preso en una "cárcel abierta". De México arribó Xavier Guerrero para pintar el vestíbulo, así como pintores chilenos y de otras nacionalidades: José Venturelli, el colombiano Alipio Jaramillo y el alemán Erwin Werner,¹³¹ quienes formaban parte del grupo que pintaba las aulas de la escuela y se quedaron a colaborar con Siqueiros. Con ellos formó un equipo al que se unió Luis Arenal, quien permaneció sólo unos meses. También llegó Quintana, quien aportó el material fotográfico para el análisis de los fenómenos de movimiento.

La biblioteca fue el lugar destinado para el mural. Sus muros laterales son muy largos y los frontales muy estrechos. En los primeros era imposible pintar debido a que uno de ellos tiene grandes ventanales que dan hacia la calle y el otro se proyectó para colocar libreros. El espacio libre se redujo a las pequeñas paredes frontales y la bóveda, que es muy baja, lo que forzó a Siqueiros a buscar soluciones para hacer menos estrecho el espacio.

La situación sísmica de la ciudad determinó que usaran por primera vez soportes exentos del muro, mismos que emplearían para integrar muros y bóveda con el objetivo de ampliar visualmente el espacio. Por primera vez utilizó la tabla de masonite, que montó sobre bastidores curvos empotrados en los muros, piso y bóveda. Los tableros salen del piso y se conectan con el plano horizontal del techo, que “eleva” visualmente el plafón.

Uno de los tableros está en el muro norte y otro en el sur, cada uno con una elipse de sesenta centímetros de profundidad. Siqueiros amplió sus experimentos sobre composición espacial, con la cual inició la tercera etapa en su creación mural, aunque él aseguraba era la segunda:

Esta obra ofrece la novedad de haber sido pintada sobre superficies cóncavas en vez de planas para ampliar la composición espacial, con el propósito de encontrar la movilidad neo realista mediante la “distorsión” de las formas, por razón de la movilidad misma del espectador. Es decir para encontrar la movilidad por medio de la curva en recta y de la recta en curva. Tiene este mural para fines de mayor fuerza pictórica, la destrucción de las aristas y ángulos que forman los muros junto al plafón o cielo raso, elemento novedoso que también contribuye de manera importante al movimiento general de toda la obra.¹³²

Con sus ya clásicas herramientas y pinturas sintéticas, trazó sobre los paneles elementos que iba corrigiendo y ajustando¹³³ para dar al espacio arquitectónico un carácter cóncavo y dinámico e integrarlo con la luz, la sombra y las correlaciones armónicas, de acuerdo con lo que planteaba en sus escritos: hacer una “pintura del total espacio arquitectural y en concavidad, y no como la organización de varios paños aislados”.¹³⁴

El fotógrafo Antonio Quintana escribió en *El Siglo*, en mayo de 1942, un artículo sobre el asunto: “[...] Desde cualquier punto que se encuadre la obra



Muerte al invasor, 1941-1942
Piroxilina sobre masonite y celotex,
montado en bastidores metálicos
semielípticos, 5 x 8 m
Muro sur. Lado Chile
Biblioteca Pedro Aguirre Cerda,
Escuela México, Chillán, Chile
Foto: Archivo Sala de Arte Público
Siqueiros/INBA

de Siqueiros resulta equilibrada, compuesta [...] los cortes y su revisión en continuidad facilitan al espectador esa sensación de movimiento, le ayudan, podemos decir, didácticamente.”

El tema general del mural *Muerte al invasor*, al que Siqueiros tituló originalmente *Oratoria pictórica*,¹³⁵ fue una síntesis histórica de las luchas de liberación de México y Chile desde la Conquista hasta ese momento. Personificó a los héroes más conocidos que resistieron las diferentes invasiones, así como a los liberales de ambas naciones.

En el muro sur se ocupó de Chile. Colocó en el plano central a dos personajes, que juntos simbolizan el mestizaje, el jefe araucano Galvarino y el liberal Francisco Bilbao, revolucionario de la segunda mitad del siglo XIX. El primero caracterizado con el grito desgarrador del dolor inconmensurable que le produce la amputación de manos que le hicieron los españoles: corre blandiendo los muñones sangrantes e incita a luchar con el fin de destruir al invasor; junto a él aparece Bilbao, quien desempeñó un papel muy importante en la lucha contra los conservadores.

Esas monumentales figuras fundidas en una sola logran gran impacto por dos aspectos: el grito de Galvarino y la sensación de que van al encuentro del espectador; efecto que el muralista logró al pintar una multitud de piernas y brazos saliendo del mismo cuerpo, recurso que sugiere el movimiento como lo habían hecho los futuristas e inspirado en los efectos cinematográficos. Misma solución

utilizada para los brazos que enarbolan una lanza y simulan el combate contra el invasor, quien vestido con armadura y casco yace sobre el piso, a los pies de la dolorosa figura de Galvarino.¹³⁶

La resistencia está simbolizada por Lautaro, líder araucano ubicado al extremo izquierdo del mural. El prócer está representado tocando un caracol prehispánico para significar sus métodos de lucha, que consistían en atraer pequeños núcleos de españoles para atacarlos por sorpresa, con sucesivas oleadas de guerreros hasta cansarlos y empujarlos hacia terrenos abruptos o pantanosos donde eran vulnerables. Este personaje fue caballerango del conquistador Pedro de Valdivia, por lo que conocía íntimamente la vida de los españoles y pudo usar sus mismas tácticas de ataque así como las armas y caballos quitados a los conquistadores. Lautaro fue capturado el 1 de abril de 1557 y desde entonces se convirtió en un símbolo de libertad. Detrás de él surge el rostro de Luis Emilio Recabarren, importante líder del movimiento sindical de Chile y fundador del Partido Comunista de ese país.¹³⁷

A la izquierda de Galvarino y Bilbao se asoma el rostro de Caupolicán, “ojo de nube”, cacique de Pilmaiquén, quien empuña la lanza contra los conquistadores que yacen sobre el piso. A la muerte de Lautaro, Caupolicán asumió el liderazgo en la lucha contra los invasores. El poeta Alonso de Ercilla, cronista de la expedición, lo llamó jefe del pueblo araucano y símil de Lautaro.¹³⁸ En el extremo derecho, Bernardo O’ Higgins, originario de Chillán, empuña las banderas de su país.¹³⁹ Este personaje fue un independentista y reformador democrático considerado como el creador de la nacionalidad chilena.

En el extremo izquierdo, cerrando el límite de los paneles, se encuentra el busto del presidente José Manuel Balmaceda (1886-1892), conocido como “el de los bigotes tristes”, personaje que elaboró un ambicioso programa de escuelas y obras sanitarias públicas durante su gobierno, pero su política lo llevó a un enfrentamiento con el Congreso en 1889; dos años después estalló una guerra civil que duró ocho meses y concluyó con su suicidio. De la bóveda asciende, o desciende, una cruz cuya base es una empuñadura de espada.

En el muro norte hizo referencia a México con una síntesis de las luchas desde Cuauhtémoc hasta Lázaro Cárdenas. La escena se desarrolla sobre un fondo con escaleras piramidales que abarcan el plafón. La figura central es la del último emperador azteca, quien desde la óptica de Siqueiros fue el más heroico de los



Muerte al invasor, 1941-1942

Vista general. Muro norte. Lado México

Foto: Archivo Sala de Arte Público

Siqueiros/INBA

caudillos militares mexicas en su lucha contra los españoles. El monumental guerrero, que porta una máscara y una diadema de oro, sube

por las escaleras y apunta con su arco hacia el infinito. Nuevamente el muralista usó el recurso futurista, al pintarle numerosas piernas para sugerir el movimiento ascendente. Mientras, el invasor, a sus pies, yace boca arriba, herido de muerte, atravesado por una estaca.

En el ángulo lateral izquierdo colocó a libertadores de diversos momentos históricos: Miguel Hidalgo, iniciador de la guerra de Independencia, junto a José María Morelos, su continuador, y Emiliano Zapata, el revolucionario, en una tríada emblemática; en medio de ellos está la Adelita, símbolo de la participación femenina en las contiendas revolucionarias, la cual equilibra las imágenes.

En el ángulo lateral derecho representó a dos estadistas, Benito Juárez y Lázaro Cárdenas, autores de las dos expropiaciones más importantes en la historia de México. El primero sostiene un libro que alude a las leyes de Reforma, que emitió durante su mandato, con las cuales expropió los bienes del clero; en la portada pintó un gorro frigio, símbolo utilizado por los liberales. El segundo sujeta una hoja de la cual fluye una diminuta fuente de petróleo que representa el decreto expropiador petrolero. El aparente entrelazamiento de ambos personajes expresa que Cárdenas fue el Juárez de su tiempo, de acuerdo con la percepción del artista,¹⁴⁰ quien utilizó formas geométricas para el tratamiento de estos personajes

y acentuó en ellos las manos grandes y fuertes. También utilizó, como lo venía haciendo, múltiples manos para significar movimiento.

La realización de esta obra duró nueve meses. El 25 de marzo de 1942 se inauguraron la Escuela México y sus murales con la presencia del nuevo embajador de México en Chile, Octavio Reyes Spíndola; el presidente chileno, José Antonio Ríos Morales; el vicepresidente, el cuerpo diplomático, intelectuales, críticos de arte, prensa, profesores y alumnos.¹⁴¹ En el discurso inaugural, el embajador dijo que Siqueiros “glorificaba una vez más su patria con la magia del color, la luz y la idea, dos epopeyas históricas que honran al continente, la de los aztecas y la de los araucanos”.¹⁴²

La crítica chilena ponderó la obra por sus aportaciones técnicas y estéticas, y el recurso de movimiento cinematográfico, que el autor llamó plástica cinefotogénica o fílmica, fue considerado un éxito:

Los muros se han transfigurado. Son dos gigantes que estrechan sus manos a través del cielo: Chile y México, sus pueblos [...] el público mira lentamente, cambia de ubicación, observa desde diversos ángulos porque sabe que cada uno de ellos le revelará una perspectiva inédita. Volúmenes ignorados, dimensiones ocultas de la impresionante trama de la tragedia y pasión de los dos países.¹⁴³

El crítico uruguayo Jesualdo Sosa habló de la integración entre el espectador y la obra: “[...] soy uno de ellos, los completo y ellos me nutren y ensimisman, caminan y corren, y se reducen en mis sentidos”.¹⁴⁴ Por su parte, Lincoln Kirstein, funcionario del museo de Arte Moderno de Nueva York y crítico de arte, quién conoció el mural en proceso en septiembre de 1941, escribió:

[...] en este mural hay un nuevo clasicismo, de un realismo emocionante y poético, nada decorativo, nada exótico y anti-romántico [...] Las formas se mueven en su propio ambiente; los brazos y las piernas parecen envueltos en el humo de una exposición fotográfica doble, los grandes indios avanzan hacia la sala y no retroceden [...] En lugar de eso brotan hacia adelante los volúmenes, los brazos de las figuras y las flechas empujan hacia arriba y hacia fuera [...] ¹⁴⁵

Otra nota favorable fue la del crítico José Gómez Sicre, quien posteriormente se caracterizó por tener una postura contraria al muralismo: “Siqueiros narró con

voces tronantes los entremezclados ayes de aztecas y araucanos. Una historia, un paralelo vital, una lección, ya que para ello se hacen indispensables hombres como Siqueiros, que saben su oficio como pintor y no ignora su función social de hombre [...].”¹⁴⁶

Siqueiros complementó en este mural los experimentos iniciados en *Ejercicio plástico* y *Retrato de la burguesía*, en lo que respecta a murales interactivos interiores con el punto de vista ideal para el espectador, como puede comprobarse en los comentarios críticos referidos. Además, para esta creación construyó la “caja plástica” con material independiente del muro.

Muerte al invasor fue una obra de agitación y propaganda, según anotó el propio autor: “¿Si no era ésta la intención qué objeto habría tenido buscar la agresividad de mis personajes, si éstos no hubieran tenido por finalidad más que un hecho plástico, y en todo caso un hecho plástico solamente mecánico en su finalidad?”¹⁴⁷

La importancia política de este mural radicó en que representa la defensa de los pueblos contra el invasor, cuestión de actualidad en ese momento de dominación del fascismo en el mundo. Diez años después la escuela y sus murales estaban muy deteriorados. Los materiales usados en la construcción resultaron de mala calidad y no resistieron el paso del tiempo. El edificio fue reforzado y la obra, que tenía grandes manchas de humedad, fue restaurada por el chileno Fernando Mares.

Durante la reinauguración en 1957, los críticos nuevamente quedaron impactados por la sensación de movimiento: “La historia de México y Chile surge de los muros como un conjunto obsesionante de figuras como gigantes que se mueven lentamente hasta empavorecer al más tranquilo; se unen en la prolongación de sus colores y formas en un trazado abstracto.”¹⁴⁸

En 1975 la Comisión Internacional Investigadora de los Crímenes en Chile acusó a la Junta Militar de ese país por la destrucción del mural, versión que ésta tuvo que desmentir para evitar un conflicto diplomático; el argumento fue que solamente estaba dañado, y el gobierno encargó a técnicos mexicanos su restauración. Ha sido objeto de diversos trabajos de preservación, realizados por especialistas chilenos con asesoría de restauradores del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Su última restauración fue en 2009 y está en proceso otra debido a los sismos que sacudieron Chile en febrero y marzo de 2010.

■ ¡En la guerra, arte de guerra!: gira latinoamericana

El exilio de David Alfaro Siqueiros no terminó cuando concluyó *Muerte al invasor*, ni el éxito plástico del mismo incrementó su actividad artística en Chile, entre otras razones porque en ese país no existía mercado para el arte. Eso lo encauzó a escribir en revistas y periódicos e impartir conferencias en diversas ciudades, lo que pudo realizar porque ya tenía permiso de viajar libremente por la nación sudamericana. El Ateneo de Temuco, en el sur, así como el Teatro Continental de la Plaza Bulnes, el Teatro Imperio y otros sitios de Santiago fueron sede de las charlas. Asimismo, comenzó a escribir su libro *Arte civil*, que publicaría la editorial chilena Mundi, pero sólo quedó en manuscrito.

El avance del fascismo lo indujo a realizar una gira por diversos países para promover entre los artistas una postura antifascista y organizar un movimiento plástico contra la guerra, que inició con el manifiesto *¡En la guerra, arte de guerra!*, publicado el 18 de enero de 1943 en *La Nación*,¹⁴⁹ dirigido a pintores, escultores, grabadores, poetas, novelistas, escritores, cineastas, músicos y actores de América, con el objetivo de crear “un arte de guerra contra el Eje, diario, múltiple, elocuente, permanentemente creativo, mecanizado hasta lo máximo, para ganar la libertad humana y la libre determinación de todos los países y la posibilidad de construir en el futuro del mundo un verdadero y más grande arte público civil de paz”.¹⁵⁰

Muerte al invasor fue el manifiesto pictórico del nuevo movimiento que Siqueiros emprendió para la creación de un arte de guerra contra el fascismo, en el que se usaran los recursos técnicos para construir obras de movilidad cinematográfica, porque “el arte puede ser en la guerra, arma tan poderosa como las más poderosas armas físicas”.¹⁵¹

Días después de la publicación del manifiesto, grupos como la Alianza de Intelectuales, la Federación de Artistas Plásticos y la Unión para la Victoria, publicaron su apoyo y participación.¹⁵² Semanas más tarde escritores argentinos respondieron con el manifiesto *Sobre un arte de guerra*, a invitación expresa del poeta Raúl González Tuñón. En Uruguay, a través de Jesualdo Sosa, hicieron lo propio.

La gira por el continente tenía también como objetivo establecer comités locales. El 7 de febrero de 1943, junto con el fotógrafo chileno Antonio Quintana y el pintor argentino Antonio Berni inauguraron el Comité Continental Provisional en

Favor de un Arte al Servicio de las Democracias, en el teatro Baquedano, acto que marcó el inicio de la mencionada gira por varios países de América. Al mexicano le correspondió visitar Antofagasta, Chile; La Paz, Bolivia; Lima, Perú; Quito, Ecuador; Cali, Bogotá y Barranquilla, Colombia; Panamá y La Habana, a partir del 3 de marzo de 1943, y terminaría en Nueva York donde pintaría un mural en el Museo de Arte Moderno de esa ciudad.¹⁵³ Siqueiros había solicitado a Lincoln Kirstein, funcionario del museo, su intervención para que patrocinara una monografía sobre *Muerte al invasor*. Sin embargo, el itinerario tuvo que reducirse por causas económicas a pesar de que contaba con dos mecenas: el presidente de México Manuel Ávila Camacho¹⁵⁴ y Nelson Rockefeller, coordinador de Asuntos Interamericanos de Washington, quien también presidía el Comité Coordinador de los comités por país, que era además el comité estadounidense.

Los países visitados fueron Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y Cuba. En cada uno de ellos Siqueiros pronunció conferencias orientadas a conformar los comités interdisciplinarios de arte antifascista que trabajarían en colaboración con los gobiernos, organizaciones democráticas, centros intelectuales y estudiantiles.

El incontenible avance nazifascista ayudó a que esta gira fuera exitosa, ya que contó con el apoyo de artistas, intelectuales, gobiernos y empresarios. Lima fue la primera ciudad visitada, a la que llegó el 19 de marzo. Fue recibido por el director de Propaganda e Información del Ministerio de Guerra de Perú, Esteban Pavletich,¹⁵⁵ a quien el mexicano había conocido en 1930 durante la estancia de ambos en la cárcel. Su conferencia en este país se efectuó en el Instituto Cultural Peruano, a la que asistieron intelectuales y el cuerpo diplomático de varios países latinoamericanos.

En Ecuador visitó Guayaquil y Quito. A la primera ciudad llegó el 24 de marzo de 1943 y dictó su conferencia en las instalaciones del diario *El Telégrafo*. Dos días más tarde arribó a la capital y disertó en la Universidad Central de esa ciudad. Cuatro días después llegó a Bogotá, donde permaneció del 28 de marzo al 1 de abril, y del 3 al 7 estuvo en Panamá. De ahí salió hacia Cuba, donde fue recibido por el presidente Fulgencio Batista. En ese país dictó su conferencia “¡En la guerra, arte de guerra!” el 16 de abril, organizada por la Dirección de Propaganda de Guerra del Ministerio de la Defensa Nacional de Cuba. Realizó al menos diez conferencias más, de principios de mayo a finales de diciembre.

■ Murales en Cuba: *Nuevo día de las democracias* y *Dos montañas de América*, 1943

Cuba era la antesala de Nueva York, donde David Alfaro Siqueiros finalizaría la gira por el continente y pintaría un mural.¹⁵⁶ Pero se enfrentó a una situación inesperada: Estados Unidos le negó la visa porque estaba incluido en una lista de personas que no podían ingresar al país de acuerdo con la ley contra movimientos subversivos, promulgada en 1941. Ante el imprevisto, Nelson Rockefeller sugirió hacer el mural planeado en Cuba, pero el artista no aceptó. Se quedó varado en la isla en espera de la autorización del presidente Ávila Camacho para volver a México, debido a que todavía no había caducado su condena por el atentado a León Trotsky: “[...] debo repetirle, Señor Presidente, que no iré a México hasta el momento que usted determine [...] y que si alguna vez llega usted a estar de acuerdo oficialmente con mi retorno a México, yo volvería a mi Patria sólo para pintar”.¹⁵⁷

En ese lapso proyectó un mural con el tema *Las luchas del pueblo cubano por la independencia nacional y las libertades democráticas* para la sede del archivo del Ministerio de Hacienda, donde se proyectaba erigir un museo. Según Siqueiros, contaría con el apoyo económico de “centros intelectuales, sociedades antifascistas, el Comité Rockefeller” y los gobiernos mexicano y cubano, junto con los trabajadores de ese país, pero no se concretó: “Mi idea tuvo muchos entusiastas verbales pero ningún padrino verdadero y naturalmente el propósito murió.”¹⁵⁸

La negativa se debió en gran parte a que el presidente cubano Fulgencio Batista, al enterarse de los motivos por los cuales no se le permitía a Siqueiros ingresar a Estados Unidos, intervino para que no se pintara el mural. Mientras, otras actividades ocuparon al artista. Una exposición en el Salón Anual de Pintura y Escultura, donde hizo una crítica a los exponentes y habló sobre sus conceptos de un arte de guerra; pintó el retrato del poeta Juan Marinello y dos murales portátiles, que algunos críticos han calificado como cuadros de gran formato: *Nuevo día de las democracias* y *Dos montañas de América*, ambos de 1943.

Con la realización del primero, ubicado en la terraza del hotel Sevilla Biltmore, donde se hospedaba, cumplió momentáneamente con su anhelo de producir un

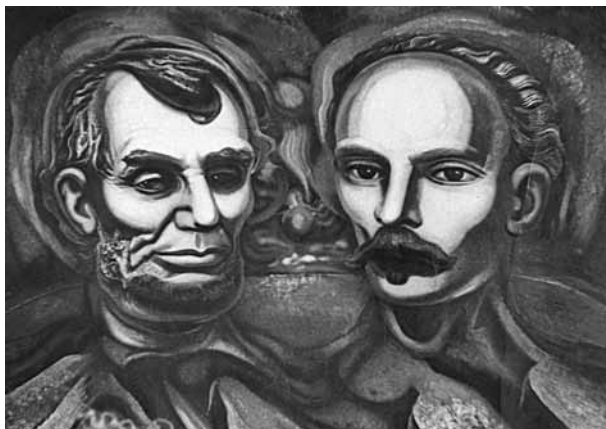


Nuevo día de las democracias,
1943
Piroxilina sobre masonite
7. 50 m²
Hotel Sevilla Biltmore,
La Habana (actualmente
Museo Nacional de Bellas
Artes, Cuba)
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

mural en Cuba, además que le ayudó a cubrir la cuenta. *Nuevo día de las democracias* significó su propuesta de un arte de guerra, con una visión optimista. El personaje principal es la representación de la democracia, reconocible porque porta el gorro frigio libertario; imagen monumental que emerge en el horizonte como la aurora en un nuevo día, desde un volcán activo avanza hacia las cordilleras, cubriendo la isla como un acto protector. De este símbolo realizó una réplica un año más tarde en el Palacio de Bellas Artes en México, pero a diferencia de la versión cubana, la *Nueva democracia* emerge dolorosamente triunfante. Esta obra fue calificada por Juan Marinello como el más intenso aporte de Siqueiros a Cuba por su sentido profético y simbólico de la república libertada y libertadora, refiriéndose seguramente a la Revolución cubana posterior.¹⁵⁹ Actualmente pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

El segundo mural portátil o cuadro mural, *Dos montañas de América*, fue pintado por encargo del Comité Rockefeller,¹⁶⁰ por lo que puede interpretarse como la sustitución del mural planeado para Nueva York. El artista hizo una alegoría de la libertad en el continente americano, con los retratos de dos personajes significativos: Abraham Lincoln y José Martí, a quienes unifica y hace símiles al representarlos juntos, surgiendo de una misma sombra. El primero, cuya imagen seguramente fue a petición del comité norteamericano que pagó el trabajo, fue el personaje que luchó contra la esclavitud en un país que caminaba bajo el yugo

Dos montañas de América,
1943
Piroxilina sobre masonite
175 x 22.5 x 48.5 cm de
concauidad
Centro de Relaciones
Culturales Cubano-
Americanas
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



del imperialismo. A su vez, Martí es un icono libertario de fuerte concepción antiimperialista y uno de los impulsores por una conciencia política latinoamericana. En esta obra Siqueiros practicó la convexidad y concauidad que había trabajado desde su mural de Chillán. Fue donada posteriormente al Centro de Relaciones Culturales Cubano-Americanas y luego ubicada en el Hotel Lincoln; actualmente es propiedad de la Casa de las Américas en Cuba. Su estado de conservación es regular.

■ *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba, 1943*

Otro mural pintado en Cuba por David Alfaro Siqueiros tuvo su origen en una solicitud que le hizo la empresaria cañera María Luisa Gómez Mena para un cuadro de caballete. El artista trabajaría en el departamento de ella, en el barrio de El Vedado en La Habana, pero la larga e inútil espera que había padecido para llevar a cabo un mural lo alentó a proyectar uno en ese lugar en vez del cuadro solicitado. La familia aceptó el cambio, seguramente porque Mario Carreño, consorte de la empresaria, también era pintor y él mismo se convirtió en ayudante del muralista. Paradójicamente, y al no tener opción en su gira por un arte de guerra, pintó un mural privado: *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*.

Su propuesta de arte de agitación y propaganda quedó encerrada, lejos de las masas a las que pretendía servir. Por lo cual y “para curarse en salud”, le llamó mural proyecto o mural maqueta para monumento público, pues lo consideraba como una práctica para un mural posterior¹⁶¹ y lo definió como un pequeño aporte profesional a la lucha de los sectores progresistas del pueblo cubano contra la discriminación racial. En él plasmó la problemática del racismo en ese país, pese a la intimidad del espacio, por medio



Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba, 1943

Piroxilina sobre masonite montado en bastidor de madera, 5 x 8 m y 1.2 m de concavidad
Apartamento de la familia Carreño Gómez Mena, El Vedado, La Habana (actualmente desaparecido)
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

de tres personajes: un Prometeo monumental y dos figuras femeninas, una blanca y una negra, los dos principales grupos étnicos de Cuba, que sentadas son hermanadas simbólicamente por el colosal personaje que descende y enlaza sus manos, confraternizando así a las razas. Figura “que es la luz, símbolo de la naturaleza del trópico, representada con la figura de un sol, pero de un sol humanizado con cabeza y brazos, todo flamígero”.¹⁶²

En ese mural, la praxis experimental respecto a la integración de espacios consistió en la construcción de una especie de concha de yeso para unir muro y bóveda, haciendo una caja plástica que sirvió al tratamiento temático. Gracias a la concha logró, por medio del claroscuro, un “truco pictórico”: exaltar los volúmenes para transformar la concavidad en convexidad y lo horizontal en vertical. Así, por la concavidad se verían las razas unidas y por la convexidad aparecerían las razas separadas, es decir, la discriminación.¹⁶³ Pero el tema era demasiado fuerte para que la millonaria familia aceptara que se conociera públicamente. Consecuentemente, la obra nunca fue presentada. Sólo se publicó un díptico explicativo de la misma en sepia, con la fotografía y el boceto del mural, editado por el Comité Internacional de Arte para la Victoria, que seguramente encabezaba Siqueiros, y repartió volantes a la comunidad artística invitando a visitarlo, aunque sabía que era imposible porque era un mural privado. Esta fue su simbólica inauguración efectuada el 16 de octubre de 1943. La obra había sido pintada en un mes, de septiembre a octubre.¹⁶⁴

Siqueiros regresó a México y el mural fue destruido, de acuerdo con su autor. No se tiene la fecha exacta de cuándo sucedió esto, pero queda claro que nadie más que sus ayudantes, entre ellos Mario Carreño, la dueña de la casa y el pintor conocieron la textura y colores de la obra.

■ Retorno a México: *Cuauhtémoc contra el mito*, 1944

David Alfaro Siqueiros regresó a México en diciembre de 1943. El presidente Manuel Ávila Camacho aceptó la petición que le hiciera desde La Habana para retornar al país de manera legal. “Lo que quiero señor presidente, es que se resuelva pronto mi problema para que yo pueda ir a México cuando quiera y pueda salir cuando quiera.”¹⁶⁵ A su llegada, el artista se comprometió únicamente a pintar, y al igual que sus camaradas asumió la política dictada por el mandatario.¹⁶⁶ El posible motivo de neutralización en la visión que los creadores pudieran tener sobre la actuación de Ávila Camacho en otros aspectos de su gobierno fue su supuesto interés por las artes.¹⁶⁷

No obstante, el muralista intentó continuar con sus actividades contra la guerra y el fascismo al pretender fundar el Comité Mexicano por un Arte de Guerra, que nunca logró, para lo cual emitió el documento “Alfaro Siqueiros contra Adolfo Hitler. Por un arte de América al servicio de la guerra contra el nazifascismo” que publicó en la revista *Hoy* el 2 de enero de 1944.

Pero el deseo de construir un mural era en ese momento más demandante que cualquier otra actividad. Su inquietud determinó que usara el único espacio a la mano, la casa de su suegra, Electa Bastar de Arenal, y con la colaboración de su cuñado Luis Arenal emprendió la tarea. No hubo un contrato oficial y lo asumió como una empresa artística familiar. Se encerró seis meses a trabajar, aunque es posible que se haya distraído con actividades propias de su militancia política. El tema general correspondió a lo anotado en su manifiesto *¡En la guerra, arte de guerra!*, es decir, la lucha contra el invasor, donde la emblemática figura de Cuauhtémoc volvió a ser símbolo de liberación para los sojuzgados.

El *tlatoani*, con su lanza de punta de pedernal llameante como emblema de los pueblos subyugados, se enfrenta decididamente al conquistador español personificado de acuerdo con las profecías prehispánicas: un hombre bestia, colosal centauro que levanta sus gigantescos cascos amenazando con aplastar al héroe y sostiene desde lo alto una cruz que termina en puñal, significantes del doble discurso que usaron los españoles para conquistar al nuevo mundo. Para esta imagen trabajó previamente en una obra de pequeño formato, *El centauro de la conquista*, al que podemos considerar como el “boceto”. Para caracterizar la sumisión



Cuauhtémoc contra el mito, 1944

Piroxilina sobre celotex y triplay y muros de granito artificial, 75 m²

Ubicación original. Vestíbulo del Centro de Arte Realista Moderno, ciudad de México (actualmente desaparecido)

Foto: Crispín Vázquez.

Archivo Cenidiap/INBA

de los pueblos, pintó a Moctezuma en segundo plano, minimizado, sin rostro, con actitud de abnegación. El mural se tituló *Cuauhtémoc contra el mito*. Abarcó un muro de dos niveles

y dos angostos muros laterales, un pequeño techo y la rampa lateral de la escalera, que integró con celotex. En palabras de Siqueiros se trataba de “una concha o covacha que forma una escalera”.¹⁶⁸ El tema, al igual que en el mural de Chillán, Chile, trató sobre la invasión/conquista y la lucha entre oprimidos y opresores.

En esta obra introdujo por primera vez la escultura como complemento, un paso para la integración plástica que en ese momento llamó *poliplástica*,¹⁶⁹ pero en este caso sólo fue un añadido incoherente ya que colocó las esculturas de cabeza humana y de Quetzalcóatl bajo la escalinata, ambas policromadas. Con ellas y con las pirámides incendiadas que sirven de fondo al mural quiso simbolizar la destrucción de la cultura sometida. Técnica y temáticamente *Cuauhtémoc contra el mito* fue continuación de *Muerte al invasor*. Siqueiros usó nuevamente soporte exento del muro y una vez más logró envolver al espectador al dinamizar el mural usando formas curvas y superficies irregulares, e igual que en *Retrato de la burguesía*, rompió la angularidad de las esquinas para que la obra simulara estar pintada en un solo muro. En las fotografías de este trabajo no se ve que los cascos del centauro-conquistador y la cruz puñal abarcan el muro y parte de la bóveda, sino que parecen estar en uno solo. Sensación que el artista llamó “plástica fílmica”.

El mural fue inaugurado el 7 de junio de 1944. Al acto asistieron José Clemente Orozco, Raúl Anguiano, Margarita Nelken, Juan Soriano, José Chávez Morado y María Asúnsolo, entre otras personalidades, así como un enviado del presidente Manuel Ávila Camacho. Los críticos lo elogiaron y coincidieron en que permitía la participación del espectador. Justino Fernández, uno de los oradores en el acto inaugural, destacó el dinamismo del espacio pictórico.¹⁷⁰ Similar recepción tuvo René D' Harnoncourt, funcionario del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quien percibió el volumen sugerido con la ilusión óptica, que daba profundidad,¹⁷¹ logrado por los colores usados y la concavidad del espacio donde estaba el mural. El actor y director de cine Orson Wells escribió en el *New York Post* que las figuras de Siqueiros brotaban del muro e incluso se podían sentir sus sombras.¹⁷² Igual percepción tuvieron otros críticos que manifestaron haber vivido un choque emocional cuando al subir por la escalera apreciaron la obra en toda su magnificencia.¹⁷³ Sensación similar habían tenido los críticos chilenos respecto a los murales de Chillán.

La sede del mural se convirtió en el Centro de Arte Realista Moderno (CARM), instancia fundada por Siqueiros, ambos inaugurados el mismo día. Los propósitos y principios del centro se enunciaron en carteles que colgaban de los muros. Entre ellos estaba recuperar el “programa original” del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de 1922. Otros fueron la defensa de la pintura mexicana y el muralismo para impulsarlo a una etapa experimental; agrupar a los artistas en un organismo consultivo para su defensa profesional; fundar un instituto de investigaciones teóricas relacionadas con las artes, la historia, la pedagogía, la crítica, la geometría, la física, la química, la psicología, la mecánica; crear talleres de mural, pintura, escultura, grabado; publicar una revista de arte moderno titulada *Realismo*, y llevar a cabo conferencias y presentar exposiciones.¹⁷⁴ El CARM se organizó por talleres. Siqueiros era el responsable de pintura mural y pintura general, Luis Arenal tendría a su cargo el de escultura, José Chávez Morado se encargaría de organizar la Alianza Profesional de los Productores de Artes Plásticas y Laura Huerta coordinaría la sección de química. Su sostenimiento sería con aportaciones de los miembros.¹⁷⁵ Esta iniciativa, al igual que el mural, fue recibida positivamente. Vicente Lombardo Toledano, figura controversial de la izquierda mexicana, pronunció un discurso en la inauguración. Manifestó que este centro se anticipaba a la posguerra porque en él nacería “una obra plástica

más vigorosa [...] No podemos concebir que haya un arte ajeno a la preocupación fundamental de su época y de su tiempo”.¹⁷⁶ Aprovechó para recordar el apoyo que la Confederación de Trabajadores de América Latina brindó a la formación de los Comités de Artistas por la Victoria de la Democracia que Siqueiros organizó en diversos países de América Latina.

Un año después empezaron las controversias en el CARM, a lo que se sumó la falta de apoyo¹⁷⁷ y la poca atención que el muralista le dedicaba debido a su intensa actividad mural, ya que en agosto había firmado contrato con el secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, para pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes. Finalmente, el centro desapareció.

En 1945, la propietaria vendió el inmueble sede del CARM y del mural. Siqueiros propuso que el nuevo dueño fuera alguien que protegiera esa obra y eligió a Eduardo Villaseñor, abogado, coleccionista de arte y director del Banco de México, quien se comprometió a velar por ella; pero al poco tiempo decidió vender la casa, con lo que renunció a su compromiso. Ante esa eventualidad, y para salvar el uso público de la obra, Siqueiros solicitó al gobierno que comprara esa residencia; lo mismo hizo el escritor Agustín Velásquez Chávez, quien propuso que en ese lugar se fundara una escuela nocturna de arte o, en última instancia, una galería dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes. Todo fue en vano. El problema se detuvo por el momento debido a que Villaseñor no encontró quien pagara la propiedad “a su real valor” y decidió rentarla.¹⁷⁸ Primero fue una clínica militar, pero hacia 1958 fue usada como prostíbulo. En enero de 1963, la situación fue denunciada por Vicente Ortega Colunga, director del periódico *Pueblo*. En ese momento, Siqueiros se encontraba preso en Lecumberri, por “disolución social”, delito que Ávila Camacho había “inventado” en 1942 ante la emergencia de la segunda Guerra Mundial y que seguía vigente.

El escándalo provocó que el banquero decidiera demoler el inmueble para venderlo como terreno. La esposa de Siqueiros propuso a Villaseñor donar el mural al Estado, propuesta en un inicio aceptada, pero días después, el 28 de mayo de 1963, una vez más el propietario incumplió su compromiso y ordenó desprenderlo. Dos operarios sin experiencia realizaron el trabajo y depositaron el mural en pedazos en la trastienda de marcos de Rodrigo Campuzano, en Álvaro Obregón 308.¹⁷⁹ Diversas personalidades y organizaciones reclamaron su paradero. El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), organismo al que pertenecía

Siqueiros, exigió públicamente al secretario de Educación la localización y reinstalación de la obra. Bodet coincidentemente ocupaba el mismo cargo que tenía en 1944 cuando Siqueiros pintó *Cuauhtémoc contra el mito* y lo había contratado para que realizara un mural en el Palacio de Bellas Artes. El encuentro entre el FNAP y el funcionario se programó para el 7 de junio de 1963,¹⁸⁰ fecha en la que el mural cumplía diecinueve años de haberse inaugurado, pero un día antes los fragmentos del mismo fueron localizados en la trastienda de Campuzano, y la escultura de cabeza humana se exhibía en la galería Misrachi.

Villaseñor se exculpó *a posteriori* con el argumento que las autoridades no enviaron a los técnicos que estuvo solicitando durante tres meses, por lo que debió recurrir a personal no especializado. El desacato, realizado por un conocedor de arte y supuesto revolucionario, sólo puede explicarse porque en esos momentos el pintor estaba en la cárcel; aunque también por su condición de banquero. Éste informó a Celestino Gorostiza, director del INBA, que la obra no se había dañado por el desprendimiento, porque estaba realizado sobre planchas de madera adosadas al muro.¹⁸¹ Por ello, Villaseñor quedó impune pese a la denuncia y a las protestas internacionales.¹⁸² Días después, desde la cárcel, Siqueiros aclaró por medio de una carta abierta que el mural no era transportable, aunque estuviera empotrado al muro, en clara alusión a lo declarado por el banquero. El pintor señaló que se había perdido la parte ejecutada sobre el barandal de la escalera y demandó que le devolvieran los “restos” de Cuauhtémoc.

■ En el Tecpan de Tlatelolco

En agosto de 1963, la Secretaría de Educación Pública inició trámites para comprar *Cuauhtémoc contra el mito*. La intención era colocarlo en el Museo Nacional de Arte Moderno ubicado en el Palacio de Bellas Artes, una forma de congraciarse con el mundo artístico. Eduardo Villaseñor lo vendió en cien mil pesos pero su nueva sede fue el Tecpan de Tlatelolco, baluarte donde los mexicas presentaron la última batalla frente a los españoles, el mismo sitio donde Cuauhtémoc fue aprehendido y donde se construyó el primer ayuntamiento indígena del Virreinato.¹⁸³ Con ese objetivo se restauró ese inmueble. Los trabajos a cargo del arquitecto Ricardo de Robina iniciaron a principios de 1964 y el mural fue trasladado en noviembre del mismo año.¹⁸⁴

Desde su celda, David Alfaro Siqueiros participó en la reubicación con un proyecto de instalación que entregó a Luis Arenal, quien desde el mismo mes de agosto de 1963 había sido comisionado por el Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes para restaurarlo.¹⁸⁵ Al salir de la cárcel, el 14 de julio de 1964, acudió al Tecpan para concretar detalles y dirigir personalmente los trabajos. Para reinstalar la obra ensanchó ligeramente la plataforma



Cuauhtémoc contra el mito,
1944

Piroxilina sobre celotex
y triplay sobre muros de
granito artificial, 75 m²

Ubicación actual. Museo
del Tecpan, Tlatelolco

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

visual en noventa centímetros lineales y así evitar problemas de distorsión. El mural consecuentemente aumentó de 60 a 75 metros cuadrados: “La adaptación requería pequeñas modificaciones y creo que la he conseguido. Eso se debió a que las dos paredes que contenían el tránsito del espectador eran similares, estaban en la misma posición interior y seguían formando parte de un cuerpo cúbico.”¹⁸⁶

No obstante, la movilidad que envolvía al espectador se desvirtuó, entre otras causas por el reducido espacio. Los materiales usados, piroxilina sobre celotex, demostraron su durabilidad tras la agresión sufrida y su lavado con detergente. Los tonos originales se conservaron debido a que no estuvieron expuestos al sol. El primero de marzo de 1971 el mural fue reinaugurado con motivo del aniversario de haberse encontrado los restos de Cuauhtémoc, y su autor dictó una conferencia ante un público numeroso. Sin embargo, dos años más tarde el Tec-pan fue cerrado por la administración del multifamiliar Tlatelolco. Al conocer lo anterior, el presidente Luis Echeverría giró instrucciones para reiniciar los trabajos de restauración del edificio y el rescate del mural, que concluyeron en una semana.¹⁸⁷

El mural quedó semiabandonado por doce años. Pero con motivo del décimo aniversario del fallecimiento del artista, el 7 de enero de 1985, el director del INBA, Javier Barros Valero, reinauguró una vez más el lugar. Tras el sismo de ese año, el Tecpan quedó casi destruido pero el mural no sufrió daños. Actualmente se encuentra en buenas condiciones de conservación.

En el momento de su creación, *Cuauhtémoc contra el mito* y el CARM significaron la contribución en México por un arte de guerra que Siqueiros impulsó en Chile, así como una importante aportación a lo que él denominó plástica en movimiento.

■ Tríptico *Nueva democracia, 1944, Víctimas de la guerra y Víctimas del fascismo, 1945*

El éxito de *Cuauhtémoc contra el mito* y el retorno triunfal de Siqueiros a México en la década de 1940 despertó el interés del secretario de Educación Pública (SEP), Jaime Torres Bodet, quien lo contrató para que pintara un mural en el Palacio de Bellas Artes, como lo habían hecho José Clemente Orozco y Diego Rivera.¹⁸⁸ El 20 de agosto de 1944 firmaron el contrato.¹⁸⁹

Este trabajo tiene una historia particular. El pintor había solicitado al Comité Coordinador Por un Arte para la Victoria de las Democracias que adquiriera “una obra de su autoría con tema relativo a la guerra para ser exhibida en la exposición convocada por el gobierno de México”:¹⁹⁰ *El drama de la guerra en la pintura, escultura y grabado contemporáneo en México*, temática similar a la muestra que había planeado para el Centro de Arte Realista Moderno, *El drama de la guerra en la pintura mexicana moderna*. Pero en su solicitud Siqueiros no señaló de qué obra se trataba y el Comité ignoró la petición. El artista continuó buscando un patrocinador para una obra con ese tema y lo encontró en la SEP.

No obstante, en el contrato con esa dependencia se estipuló originalmente que el tema sería *México por la democracia y la independencia nacional*, título que lo impregnaba de un tinte nacionalista, connotación que aumentó debido a que su inauguración se programó para el 20 de noviembre de 1944, fecha del aniversario de la Revolución mexicana. Pero el pintor hizo caso omiso del convenio e imprimió a la obra su propuesta estética de un arte de guerra contra el nazifascismo y por la victoria de las democracias. El mural, realizado en el segundo piso del Palacio de Bellas Artes, y la exposición se inauguraron en la fecha prevista, con la presencia del presidente Ávila Camacho.¹⁹¹ La crítica lo llamó *Vida y muerte*,¹⁹² pero luego recibió el título de *Nueva democracia*, porque según su autor cuando el fascismo fuera vencido surgirían otras formas democráticas.

Siqueiros sintetizó con dos imágenes la muerte del fascismo y la victoria de las democracias, construidas con líneas diagonales y horizontales. Una imponente figura femenina descubierta hasta el torso, que simboliza la democracia triunfante, emerge violentamente, como las revoluciones, de un pequeño volcán en



Nueva democracia, 1944
Piroxilina sobre celotex en
bastidor de madera
4.50 x 12 m
Segundo piso del Museo
del Palacio de Bellas Artes
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

erupción ubicado en un árido y sombrío paisaje de posguerra. La colosal mujer, en cuyas muñecas se encuentran los grilletes de las cadenas que ha roto, eleva los brazos como signo de liberación y sostiene con una mano la antorcha de la libertad y con la otra una floración, símbolo de paz. Sin embargo, su gesto no indica felicidad por el fin de la guerra sino que parece estar en el proceso de un parto doloroso: el nacimiento de la democracia.

Detrás de la *Nueva democracia* —que porta el gorro frigio— aparece un tercer brazo con lo que simula movilidad, cuyo puño fuertemente apretado es un signifi-
ficante de lucha. Colocó, asimismo, diferentes puntos de observación que parten del centro de la mujer, “dibujo realizado a partir de círculos, con estilización en las formas anatómicas [que] permite que se vean como bajorrelieves”.¹⁹³ El fascismo, que personifica a las fuerzas contrarias a la democracia, fue caracterizado por un hombre con casco nazi, que yace vencido y con las manos aún ensangrentadas por los asesinatos.

Este mural, al igual que los anteriores, fue realizado sobre una base exenta del muro, por lo cual Siqueiros intentó hacer una integración entre éste y la bóveda, pintando en ella la llama que sale de la antorcha, la floración y algunas nubes. Para eludir visualmente las deformaciones de una obra colocada en un pasillo angosto del edificio que construyó en 1904 el arquitecto italiano Adamo Boari, y darle dinamismo al mural, aplicó la poliangularidad, elemento que ayudó para que se pudiera apreciar desde diferentes ángulos, incluso los extremos. Utilizó, como lo venía haciendo, bocetos tradicionales y fotografías de escenas especiales que él mismo recreaba, y en las que modelaba lo que a partir de entonces empezó a ser una constante en su trabajo. Por ejemplo, para la figura del fascismo vencido hubo

dos modelos, el mismo artista y su hermano Jesús, y para la democracia la modelo fue su esposa, Angélica Arenal.

La crítica del momento lo calificó como cartel de propaganda en contra de la guerra. No era la primera vez, lo mismo había sucedido con el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas. Sin embargo, los mismos críticos asumieron que tenía belleza y fuerza expresiva.¹⁹⁴ Por su parte, las autoridades quedaron complacidas y a la conclusión de la segunda Guerra Mundial en septiembre de 1945 le encargaron dos murales más para complementar el tema y conmemorar la reciente victoria militar de los regímenes calificados como democráticos sobre el nazifascismo, los cuales conformaron el tríptico *Nueva democracia*.

El artista tituló a uno de los tableros *Víctimas de la guerra*; su intención era mostrar las diversas masacres contra la población civil de ésta y otras guerras mediante cuerpos mutilados semidesnudos colocados sobre escalones y pisos fracturados para hacer más dramática la escena. No era necesario más, con esos despojos se describía el exterminio y la tortura, prácticas constantes en cualquier guerra. Se ha especulado que su modelo para esta figura fue una foto publicada en la revista *Life*, la cual no se ha localizado. No obstante, puede asegurarse que sus propias vivencias durante la Guerra Civil española le proporcionaron suficiente material visual para trazar esta escena. En el otro tablero, *Víctimas del fascismo*, el artista quiso reflejar también el racismo intrínseco en esta ideología similar a la del Ku Klux Klan, movimiento que simpatizaba con el fascismo. La imagen de un hombre negro torturado con las manos atadas por gruesas cuerdas y la



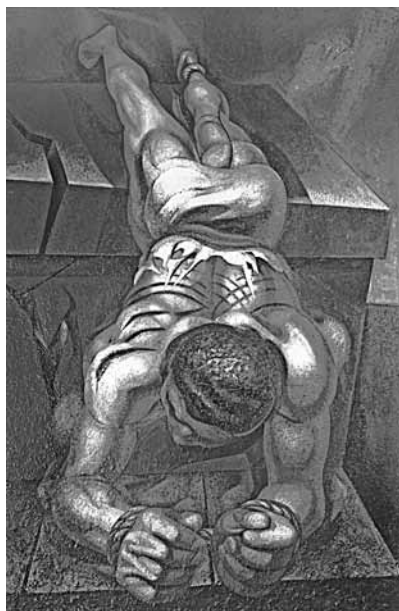
Víctimas de la guerra, 1945

Piroxilina sobre tela sobre masonite

4 x 2.46 m

Segundo piso del Museo del Palacio de Bellas Artes

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Víctimas del fascismo, 1945

Piroxilina sobre tela sobre masonite

4 x 2.46 m

Segundo piso del Museo del Palacio
de Bellas Artes

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

espalda cubierta con marcas de latigazos, significando lo irracional de esa ideología. Esta figura también se ha descrito como un negro linchado. Los bocetos fotográficos también fueron modelados por el propio Siqueiros.

Ambos murales fincaron su importancia en la actualidad de su tema, el inicio de otra etapa en la historia de la democracia capitalista. Su ubicación en el mismo pasillo angosto del segundo piso del Museo del Palacio de Bellas Artes determinó que el artista nuevamente aplicara la perspectiva poliangular para una mejor visualización desde múltiples ángulos. En este tríptico no trabajó en colectivo, quizá porque fue una obra de menor dimensión; sólo contó con la ayuda de Luis Arenal.¹⁹⁵ Actualmente se encuentra en buenas condiciones de conservación.

■ El mural interminable: *Patricios y patricidas, 1944-1972*

Desde su regreso del exilio, David Alfaro Siqueiros estuvo inmerso en una intensa actividad pictórica que no le impidió fundar revistas y pronunciar discursos políticos y pictóricos, tanto en México como en otros países, además de escribir gran cantidad de postulados artísticos, como “No hay más ruta que la nuestra”, artículo que hasta hoy día sigue causando polémica. Su actividad muralística se incrementó a raíz de la presentación de *Cuauhtémoc contra el mito*. En ese año de 1944 fue contratado para la creación de dos nuevos murales casi en las mismas fechas: *Nueva democracia* en agosto y en septiembre otro para el edificio de la Tesorería, mejor conocido como Ex Aduana de Santo Domingo, que pertenecía al Departamento del Distrito Federal, sitio que planeaba destinarse para el Museo de la Revolución.

El regente de la ciudad de México, Javier Rojo Gómez, solicitó que el artista hiciera referencia a las luchas históricas del pueblo mexicano por su libertad de expresión, debido a que en ese inmueble virreinal había estado la Inquisición,¹⁹⁶ aunque por poco tiempo había compartido espacio con la Aduana.

El pintor escogió la cúpula de la escalera central para proyectar la obra, y planeó unirla a los muros laterales para realizar una composición continua, espacial y activa, como lo había hecho en sus últimos trabajos de este tipo. Con ese objetivo concibió modificar el entorno de la misma: quitar el escudo colonial, cegar una ventana y retirar un envigado para colocar las placas de masonite como soporte para la pintura; cambios que solicitó desde el día que firmó el contrato con la Dirección de Monumentos Coloniales.¹⁹⁷ Aunque no eran modificaciones sustanciales al edificio, como él mismo argumentó, la Junta negó el permiso¹⁹⁸ y sugirió que únicamente se pintaran los muros laterales y que la bóveda quedara como estaba.¹⁹⁹ Siqueiros reiteró la petición; ante la insistencia sólo autorizaron cubrir el envigado, sin embargo, la respuesta tardó justo los tres meses que requería para la adaptación del espacio, según se había fijado en el contrato.²⁰⁰

Se hizo necesario un nuevo contrato que se firmó el 4 de enero de 1945: el muralista contaba con ocho meses para pintar. Un mes después, los diarios



Boceto para *Patricios y patricidas*
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

anunciaban un gran avance en el trabajo pictórico de *Apoteosis de la libertad de pensamiento en México*, como lo llamaban. La sección sur mostraba a los patricidas, significados como enormes demonios

que descenden aguerridamente de la cúpula sobre el espectador, portan teas encendidas y amenazan con sus tridentes. Uno de ellos era Antonio López de Santa Anna, así lo muestra la fotografía que aparece en la revista *1945*, fundada por Siqueiros. Poco después el pintor le cubrió la cabeza y el rostro.

En noviembre el trabajo quedó detenido porque no se autorizaba el retiro del escudo. Así inició una larga serie de comienzos y suspensiones que duraron muchos años. Entre las causas estuvieron la negligencia de las autoridades para reparar las goteras que humedecían y deterioraban la obra ya realizada, así como la imposibilidad de importar la pintura que empleaba Siqueiros. Para resolver lo anterior, el artista propuso al secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, fundar un laboratorio que fabricara ese tipo de material. El acuerdo dio origen en 1945 al Subinstituto de Investigaciones Químicas de los Plásticos, dependiente del Instituto Politécnico Nacional, al frente del cual estuvo el químico José L. Gutiérrez. Los resultados, sin embargo, serían a largo plazo y el mural siguió en espera.

No obstante, con ánimo de concluir la obra en tiempo, trazó más de sesenta metros cuadrados con pintura elaborada de “manera casera”, pero no lo logró y tuvo que poner una nueva fecha de entrega, que sería en 1946.²⁰¹ El cambio de

sexenio y el consiguiente relevo de funcionarios indicaban nuevas negociaciones para conseguir los apoyos constantemente negados.

El periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho terminó sin que los obstáculos finalizaran. Tampoco se resolvió el problema durante el sexenio de Miguel Alemán, pese a las buenas relaciones que pintor y mandatario sostuvieron, y a las órdenes que el mismo ejecutivo impartió a sus secretarios de Hacienda y Educación Pública para desenredar el asunto.²⁰² Incluso Siqueiros solicitó en 1949 la mediación de Carlos Chávez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, quien logró que el mural se reanudara.²⁰³ Así, el 4 de enero de 1950 firmó contrato con el nuevo regente del Distrito Federal, Fernando Casas Alamán,²⁰⁴ en el cual se incrementó la superficie a pintar, de 268 a 400 metros cuadrados. Los trabajos reanudaron en marzo de ese año, pese a que las goteras no se habían reparado y continuaban humedeciendo el mural. No obstante, una vez más fue suspendido en junio de ese año, porque el artista firmó contrato con Fernando Gamboa, director del Palacio de Bellas Artes, para pintar dos cuadros murales conmemorativos del año de Cuauhtémoc que deberían ser entregados en noviembre. Gamboa, a petición del autor, solicitó al regente una prórroga para terminar *Patricios y patricidas*.²⁰⁵

Pero Siqueiros incumplió su promesa, debido a lo cual, en mayo del siguiente año, el Departamento del Distrito Federal requirió la devolución del recurso económico que se le había entregado al inicio de los trabajos. Ante este reclamo, el artista hizo una campaña mediática para informar a la prensa que el retraso se debía a que no se habían hecho las reparaciones solicitadas desde el inicio de la obra, y que el dinero se había utilizado para material pictórico y las placas de celotex que cubrían el techo.²⁰⁶

En el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, de 1952 a 1958, intentó terminar los metros restantes,²⁰⁷ porque finalmente se autorizó la remoción del escudo virreinal,²⁰⁸ aunque no enviaron expertos para moverlo. Para esa fecha, el edificio era ocupado por los Tribunales de Distrito. Entonces Siqueiros restauró las partes dañadas del mural con lo que pudo avanzar un poco más.²⁰⁹ Cabe señalar que consiguió un nuevo contrato, que autorizó el secretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, José López Lira, en el que se comprometió a finalizar la obra a más tardar el 31 de marzo de 1956.²¹⁰ Pero a causa de las malas condiciones del edificio, que incluso obligaron a desalojar los Tribunales, el artista volvió a suspender los trabajos.



Patricios y patricidas, 1944-1972

Piroxilina, acrílico sobre tela sobre celotex, 518 m²

Lado patricidas. Bóveda en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, conocida como la ex Aduana de Santo Domingo

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

Hacia finales de ese sexenio, el regente de la ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, lo demandó por incumplimiento de contrato. Los periódicos informaron que el retraso se debía a su viaje a Varsovia, mas no por las condiciones del inmueble.

No hubo más, ya que el pintor, después de un sinnúmero de actividades políticas, tuvo en 1960 su más prolongado encarcelamiento. Al recobrar la libertad en 1964 intentó retomarlo, pero fue hasta 1970, durante el periodo presidencial de Luis Echeverría, cuando esto se hizo realidad. Para entonces el inmueble era propiedad de la Secretaría de Educación Pública y Siqueiros pintaba en el Polyforum, pero decidió que era el momento de terminar *Patricios y patricidas*. Entonces solicitó autorización al secretario, Agustín Yáñez, para concluir el trabajo sin ningún costo.

Esa etapa constructiva la resolvió haciendo modificaciones al proyecto original y al reducir el número de patricios con figuras simplificadas. La decoración abarcó la bóveda del cubo de la escalera principal, dos muros laterales y dos bóvedas de la parte baja de la escalera. La escena central muestra a demonios con máscaras y cuernos, que agueridos empujan al abismo a los patricidas o parricidas, figuras esquemáticas. Los demonios pretenden infundir temor, pero su solución plástica los muestra como espíritus chocarreros. Los demonios tienen claramente el trazo, estructura, fuerza y dibujo de las obras de Siqueiros de la década de 1940, mientras que el dibujo de los patricidas o parricidas es esquemático. El demonio ubicado en el centro porta una tea encendida y con la mano izquierda

Patricios y patricidas,
1944-1972

Detalle de los patricios

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



alza su puño retadoramente. El segundo sostiene con una mano una especie de granada con púas y con la otra un cetro de dominio. Un Prometeo incendiado desciende de la bóveda, imagen que corresponde a la etapa final de su ejecución, ya que utiliza un trazo más lineal.

Según Siqueiros, los patricidas o traidores son Antonio López de Santa Anna, Agustín de Iturbide y Victoriano Huerta, rostros reconocibles solamente en el boceto. Los patricidas de la primera etapa fueron convertidos en los monstruos, como lo muestran las imágenes del proceso publicadas en la revista *1945*. Los patricidas finales son imágenes de trazo sencillo, de acuerdo con el estilo pictórico del muralista en esos años.

Los patricios son los héroes, representados por José María Morelos, cuyo retrato esquematizado lo muestra como jinete, y por un monumental retrato de la corregidora de Querétaro, Josefa Ortiz de Domínguez. El modelo para el primero fue el boceto *Los centauros* que se adjudica a la Preparatoria, y para el segundo el retrato de Angélica Arenal que había pintado en 1947. En esta etapa, el proyecto original se modificó, ya no se incluyeron a Benito Juárez y Emiliano Zapata en la zona de los patricios.

Siqueiros unió a los patricios y a los patricidas por medio de grandes trazos en la bóveda, una constante utilizada desde Chillán. Bajo la escalinata pintó un feroz tigre y un águila; ambas figuras recuerdan los trazos del escudo universitario en el edificio de Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México, que realizó en 1953, por lo que se deduce que estas imágenes fueron hechas en esa época.



Patricios y patricidas,
1944-1972

Detalle de los demonios

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

Pocos críticos se ocuparon de *Patricios y patricidas*, y los que lo hicieron fueron ambiguos. En su primera etapa, Antonio Rodríguez alabó el conjunto que prometía ser la magna obra de Siqueiros debido a la audacia de revestir muros y bóveda con materiales modernos; después, lo mismo le pareció negativo, ya que, según él, la superposición de láminas de celotex a la estructura aparecía como un añadido incoherente.

Reiteradamente el mural ha sido calificado como inconcluso, pero no es así. Comenzó en el sexenio de Ávila Camacho y terminó durante la presidencia de Luis Echeverría. En el proceso fueron firmados diversos contratos entre el Departamento del Distrito Federal y el muralista: 1945, 1947, 1950, 1955 y 1970. Posiblemente esta percepción también se deba a que se advierten claramente dos estilos pictóricos. El figurativo expresionista, que abarca los demonios y que fue pintado con piroxilina, trabajado con textura y volumen en la primera etapa, y el de trazo plano, lineal minimalista de su última etapa con la que pintó los patricios, el Prometeo, los trazos de la bóveda y el águila y el tigre, realizados con acrílico.

Con esta última etapa de *Patricios y patricidas* Siqueiros renovó el trabajo colectivo en México. Colaboraron con él pintores venidos de Ecuador, Perú, Chile, Cuba, Argentina, Estados Unidos y Canadá, entre otros, además de los mexicanos. Entre ellos y en diferentes momentos estuvieron Arnold Belkin, Orlando Silva, George Reed, Frank Armitage, Phil Stein, Alipio Jaramillo, Orlando Suárez, José Venturelli y Luis Arenal, sin que se pueda especificar en qué etapa participó cada uno. En la actualidad el mural se encuentra en buenas condiciones de conservación.

■ Preámbulo para un taller de muralismo:

Monumento al general Ignacio Allende, 1949

En septiembre de 1948, Alfredo Campanella, director de la Escuela Universitaria de Bellas Artes —institución privada— de San Miguel de Allende, Guanajuato, invitó a David Alfaro Siqueiros para impartir conferencias sobre muralismo,²¹¹ actividad que derivó en la realización de un mural titulado *Monumento al general Ignacio Allende*.

La institución funcionaba en un inmueble patrimonial, el ex Convento de la Concepción, conocido popularmente como Convento de las Monjas, construido en 1755 por el arquitecto Francisco Martínez Gudiño en el solar de la casa de Los Naranjos, propiedad del español Juan González de la Cruz.²¹² Durante el siglo XIX el edificio de estilo neoclásico se utilizó como escuela primaria. En 1912 se dedicó a colegio para mujeres, dirigido por monjas españolas; dos años después se clausuró para ser ocupado como cuartel. Fue rescatado por la Secretaría de Bienes Nacionales, que lo rentó al peruano Felipe Cossío del Pomar para una Escuela de Bellas Artes.²¹³ Éste vendió la franquicia escolar a Alfredo Campanella.

La Escuela Universitaria de Bellas Artes impartía cursos a veteranos estadounidenses de la segunda Guerra Mundial becados por su gobierno. Pintores como Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Francisco Zúñiga, Carlos Mérida, Federico Cantú y el español José Bardasano eran invitados constantemente para impartir breves cursos de arte. Siqueiros llegó en septiembre de ese año para dictar cinco conferencias. Su visita causó expectación entre el alumnado, porque se trataba de uno de los principales exponentes del movimiento muralista.

El siempre inquieto artista cuestionó el enfoque que el maestro de pintura mural, David Barajas, daba a la clase, porque de acuerdo con las teorías y experiencia del primero “[...] la pintura mural es la pintura de un espacio arquitectónico íntegro, [realizado] en un espacio que pudiéramos llamar caja plástica”,²¹⁴ y motivó a los alumnos para realizar murales experimentales y en colectivo, quienes, entusiasmados, solicitaron a la dirección del plantel que Siqueiros fuera el maestro.



Monumento al general Ignacio Allende, 1948

Trazos de los alumnos que fueron borrados

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

Sin que Campanella estuviera de acuerdo, el pintor inició la práctica mural con los alumnos el 25 de octubre de 1948. Eligió el refectorio, ya que su forma y tamaño le atrajeron profundamente: “la belleza de sus proporciones le inspiró para visualizar un mural en cada plano, incluyendo el piso”.²¹⁵ La práctica consistió en un trazado libre, tanto en composición como en temática, en la que los alumnos aplicarían su propia interpretación de lo que exponía teóricamente. Phil Stein, uno de los discípulos, recuerda:

[...] Siqueiros nos encomendó investigar los hechos históricos de la vida de Allende y analizar el método geométrico que usó el arquitecto para diseñar el gran salón. Él nos había traído incluso un caballo para que nos sirviera como modelo. Entonces aconsejó a los 24 estudiantes que se dividieran en pequeños equipos y luego de investigar, procedieran a usar los bocetos sobre las viejas paredes enyesadas y el techo del salón, y que a su regreso a San Miguel de Allende discutiría el trabajo de los estudiantes.²¹⁶

Siguiendo las indicaciones, los alumnos formaron nueve equipos de tres integrantes cada uno para trabajar cada tema. Por ejemplo, Fred Farrar, Leonard Brook y Herman Greissle investigaron *El bautizo de Ignacio Allende*; *La obra heroica del pípila* le correspondió a Lester Smith, Raymond Brossard y John Savage; *La batalla de las cruces* fue asumida por Ernesto de Soto, Enrique Cervantes y David Barajas.²¹⁷

Cada equipo se enfrentó al muro y trazó. Cuando Siqueiros regresó para impartir una de las conferencias, se procedió al análisis. Con ese objetivo se toma-

Monumento al general Ignacio Allende, 1949

Acrílico sobre aplanado de cemento, 300 m de largo x 7.5 m de ancho x 6 m de alto. Aprox. 550 m²

Vista general. Escuela Universitaria de Bellas Artes, San Miguel de Allende, Guanajuato (actualmente Centro Cultural Ignacio Ramírez El Nigromante)

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



ron fotografías de los trabajos realizados para que sus autores se percataran que la solución compositiva usada había hecho que los tableros resultaran temáticamente dispersos.

Entonces se retiraron los trazos de los alumnos y todas las capas de pintura del muro. El propósito era establecer los puntos de observación de acuerdo con la teoría del espectador de Siqueiros, en paso lento y rápido en una sala de trescientos metros cúbicos. Hasta ahí llegó el curso.

Para continuar con el proyecto, el 7 de enero de 1949 presentó a Campanella una propuesta para impartir un curso de pintura mural, así como para el arreglo de los muros del refectorio donde se realizaría la obra: supresión del aplanado, impermeabilización interior y exterior, limpieza de las zonas con salitre, nuevo aplanado de cemento y remoción de un centímetro del piso. Trabajos que costearía el dueño de la escuela, a cuenta de los doscientos pesos que pagaba mensualmente de renta a la Secretaría de Bienes Nacionales, la cual lo aprobó.²¹⁸

En ese planteamiento se estipulaba que el curso empezaría la tercera semana de febrero y duraría todo el año escolar de 1949. Esas propuestas fueron causa de una larga serie de desencuentros entre el pintor y Campanella, ya que este último dijo que nunca tuvo la intención de contratarlo para impartir pintura mural, materia a cargo de David Barajas, y mucho menos que hiciera un mural con sus recursos en un local que no era suyo. Sin embargo, la presión de algunos alumnos finalmente lo obligó a solicitar los servicios de Siqueiros, pero con una serie de cláusulas

y manifestaciones que consideró necesarias para “protegerse” del artista.²¹⁹ Pedía que éste se abstuviera “de expresar opiniones injustificadas y realizar actos que pudieran molestar la tranquilidad y armonía del plantel”,²²⁰ en caso contrario se rescindiría el contrato y suspendería el mural. También hizo hincapié en que los alumnos serían los autores “bajo la dirección técnica personal de Siqueiros”,²²¹ ya que ese era el objetivo del curso.

Cuando los arreglos terminaron, el muralista empezó a hacer trazos sobre el muro con el supuesto objetivo de enseñar a los estudiantes su metodología. Philip Stein recuerda: “las rayas de Siqueiros cruzaron el techo iluminándolo [y] la fuente bautismal quedó terminada”.²²² Esto trajo problemas entre el contratante y el pintor, que polarizó a la comunidad estudiantil y afectó la continuidad del mural, ya que Campanella argumentó que se había violado el acuerdo. Nunca entendió el proceso colectivo del trabajo mural.

Por su parte, el artista buscó vías externas de solución. Formó un “Comité Ejecutivo para el boicot y reorganización de la escuela”²²³ y envió cartas a alumnos y maestros, al secretario de Educación Pública, al director del INBA y al Patronato para el impulso del mural *Monumento al general Ignacio Allende*, en las que acusó a Campanella de modificar el contrato, de irregularidades en el manejo de la escuela y de lucrar con el patrimonio nacional.²²⁴ Convocó asimismo a los grupos artísticos nacionales a firmar cartas contra él.²²⁵

En principio sólo algunos maestros se sumaron al boicot, pero hacia finales de julio los cuatro docentes que aún daban clases se unieron al movimiento.²²⁶ La mayoría de los alumnos participó, con excepción de los que argumentaban que se trataba de una conjura comunista y solicitaban la intervención del Presidente de la República para que la escuela no fuera entregada al pintor. Siqueiros aclaró que no quería ser director, pero sí buscaba que ésta dejara de ser centro de lucro y adoptara un programa pedagógico formulado por maestros y alumnos. Campanella respondió con un desplegado el 19 de julio de 1949 en el que calificó al muralista de calumniador, difamador y farsante, y lo acusó de emplear “el desprestigiado truco de la fotografía” para realizar su mural, método que él había impedido se utilizara en el plantel.²²⁷

La querrela llegó a tal grado que la Oficina para Asuntos de Veteranos de Guerra de la Embajada de Estados Unidos en México suspendió el contrato con la escuela después que Siqueiros le entregara un documento que mostraba el fraude

pedagógico de la misma. Algunos alumnos buscaron otro sitio donde usar su beca, pero otros decidieron permanecer hasta que la institución fuera reabierta.

El 9 de agosto de 1949, el INBA notificó que la Escuela Universitaria de Bellas Artes sería incorporada a ese instituto y el director provisional sería Antonio Ruiz, pero se reabría en el local que ocupó originalmente cuando se fundó en 1938.²²⁸ Entonces se procedió a estructurar los programas y reglamentos e incorporar al cuerpo docente y a los alumnos firmantes de la petición. Pero en ese momento los estudiantes veteranos ya no estaban y no se pudo conseguir dinero para terminar la obra mural, de manera que sólo quedaron pintadas la bóveda y la pila bautismal. Era la época en que *Patricios y patricidas* también estaba suspendido.

Esa actividad truncada produjo el libro *Cómo se pinta un mural*, que ha servido a muchos pintores e investigadores como fuente de consulta. Actualmente el ex Convento de la Concepción es sede del Centro Cultural Ignacio Ramírez El Nigromante, nombrado así en honor de ese ilustre pensador de la Reforma, abogado, orador, literato y maestro, nacido en San Miguel de Allende. En 2007 el mural fue restaurado y se encuentra en buenas condiciones de conservación.

■ Díptico *Monumento a Cuauhtémoc: Apoteosis de Cuauhtémoc, 1950-1951, y Tormento de Cuauhtémoc, 1951*

David Alfaro Siqueiros realizó un nuevo mural cuando la arqueóloga Eulalia Guzmán encontró los supuestos restos de Cuauhtémoc en Ixcateopan, Guerrero. Las autoridades dedicaron todo ese año de 1950 a una serie de homenajes al *tlatoani*. Fernando Gamboa, jefe del Departamento de Artes Plásticas y subdirector general del Instituto Nacional de Bellas Artes, a sugerencia del presidente Miguel Alemán, firmó un convenio²²⁹ con Siqueiros para realizar un díptico titulado *Monumento a Cuauhtémoc*, justo cuando el pintor reiniciaba *Patricios y patricidas*, lo que ocasionó que éste quedara nuevamente suspendido.

El convenio especificó que un tablero haría referencia a la historia de Cuauhtémoc y el segundo a su apoteosis. Ambos serían colocados frente a *Nueva democracia* “en la parte correspondiente al espacio que dicho museo ha destinado a la exposición permanente del citado pintor”: un pasillo muy reducido. Así, de acuerdo con las especificaciones del contrato, instaló su taller en el Museo del Palacio de Bellas Artes para que el público visitante pudiera conocer su proceso de creación. Los murales deberían entregarse en septiembre de 1950.²³⁰ El artista inició con *Apoteosis de Cuauhtémoc* en abril y lo terminó el mismo mes, pero del año siguiente.²³¹ En agosto de 1951 concluyó *Tormento de Cuauhtémoc* e inmediatamente

Apoteosis de Cuauhtémoc,
1950-1951
Piroxilina y vinilita sobre
masonite en bastidor de
madera, 40 m²
Segundo piso del Museo del
Palacio de Bellas Artes
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



fueron inaugurados por el secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal, acto efectuado el 23 de ese mes, quien anunció que se trataba de un estímulo al muralismo. Ese mismo día se presentó una monografía sobre el pintor editada por el INBA.

Siqueiros trabajó nuevamente sobre tableros adosados al muro, sin posibilidad de jugar con el espacio debido a las condiciones arquitectónicas del reducido sitio donde fueron colocados; pero buscó los mejores puntos de observación. Se trataba también de que la obra pudiera ser vista desde diversos ángulos, sin deformaciones. Dos elementos sirvieron para la glorificación del héroe: Cuauhtémoc y el centauro, emblemas que ya había utilizado en sus trabajos de Chillán y del Centro de Arte Realista Moderno (CARM). En *Apoteosis*, el *tlatoani*, vestido con la armadura de los conquistadores y portando la diadema real mexicana, se yergue majestuoso tras su victoria, empuñando la macana de puntas de pedernal con la que ha derrotado al centauro, quien yace sobre el piso atravesado por una lanza “para significar que México y en general los pueblos débiles deberían tomar con firmeza las armas en las manos para abatir a los enemigos esclavizadores y a los verdugos”.²³² Como símbolo de la actualidad de la opresión de los imperios contra los débiles, plasmó bajo el brazo del centauro el emblema de la bomba atómica, nueva arma del imperialismo.

Temáticamente este mural formó una tríada con *Cuauhtémoc contra el mito* del CARM y *Muerte al invasor* de Chillán. En los tres presentó su tesis sobre la fortaleza de los débiles para vencer a sus enemigos con sus propias armas. Cuauhtémoc fue un paradigma recurrente en su obra. Un personaje que decidió oponerse a los mitos y leyendas como el supuesto regreso de Quetzalcóatl que debilitaron a los aztecas frente a los invasores europeos.

En *Tormento*²³³ representó el momento en que los conquistadores queman los pies de los señores de Tenochtitlan y Tacuba: Cuauhtémoc y Tetzlepanquetzal. Pero mientras aquél resiste heroicamente, éste muestra dolor y suplica para que detengan el martirio, ante los impávidos torturadores de metálicas armaduras en las que se refleja el fuego de la hoguera. Al respecto, Siqueiros dijo:

No traté de hacer un cuadro histórico sino simbólico, aunque empleando elementos realistas. De ahí que, a pesar de que la historia mencione que fueron tres los jefes aztecas torturados, sólo he recurrido a dos. El uno para interpretar el dolor heroico

Tormento de Cuauhtémoc, 1951
 Piroxilina y vinilita sobre
 masonite en bastidor de
 madera, 40 m²
 Foto: Archivo Cenidiap/INBA



(Cuauhtémoc) y el otro para especificar el dolor cobarde (el señor de Tacuba) [...] acentué [...] la tremenda diferencia técnica de armamentos entre los conquistadores y los conquistados.²³⁴

La brutalidad de la conquista está simbolizada con el feroz mastín español, modelo tomado de fotografías especialmente realizadas para este fin. Para mostrar la vigencia de la tortura, colocó detrás de Cuauhtémoc y Tetzpanquetzal a mujeres y niños contemporáneos a la realización del mural, con los muñones sangrantes, que rememoran la crueldad de la reciente Guerra Mundial y la Guerra Civil española. Malinche, traductora entre españoles y nativos, simboliza la traición, quien se asoma entre los conquistadores de armaduras metálicas, cuchicheando al oído de éstos.

Monumento a Cuauhtémoc tuvo recepción ambigua por parte de la crítica. Mientras unos descalificaron todo, desde la ubicación (que no determinó Siqueiros), el uso de las armaduras en la figura de Cuauhtémoc y el material pictórico que utilizó, otros lo calificaron como superior a *Nueva democracia* y determinaron que el panel *Apoteosis* estaba mejor logrado que *Tormento*.²³⁵ Para los primeros, el mensaje no estaba claro y lo calificaron como un mural decadente. Argumentaron que la modernidad de la obra se determinaba por la relación entre forma y contenido, en función de su época y de los intereses a los que pretendía servir, no por los instrumentos con los que se realizaba.²³⁶ Eso sería importante si por

primera vez el pintor utilizara esos instrumentos y materiales, pero en realidad lo criticaban porque anteponía el uso propagandístico a los fines plásticos.²³⁷

El artista utilizó “bocetos fotográficos” y “tradicionales”, según las necesidades constructivas de la obra. Para Cuauhtémoc martirizado y el mastín²³⁸ se usaron ambas opciones. En el caso de la figura del señor de Tacuba sólo se requirieron bocetos “tradicionales”.

Escultomural y otras subversiones

Nuestro muralismo en el exterior [...] debe desprenderse necesariamente de lo que llamamos movimiento pictórico mexicano contemporáneo [...] no puede ser más que figurativo, realista y moderno. Tal muralismo sólo podrá realizarse, como acontece con el muralismo de propaganda comercial, con los medios (científicos, materiales y herramientas) acordes con nuestro tiempo.

“PREMISAS SOBRE EL PASO DEL MURALISMO INTERIOR AL MURALISMO EXTERIOR DE MÉXICO”, *ARTE PÚBLICO*, NÚM. 1, 1952

■ Mural del Politécnico:

El hombre amo y no esclavo de la técnica, 1951

A partir de la década de 1950, en México iniciaba un intenso desarrollo urbano que se privilegió frente a lo rural. Eran los tiempos de la industrialización, de la sustitución de importaciones y de las grandes edificaciones. El muralismo también requería otras técnicas, “sujetos nuevos, aspectos nuevos”, decía David Alfaro Siqueiros, sobre todo porque muchos trabajos se hicieron al exterior. Con esto entró a lo que sería la cuarta etapa mural de su producción.

Magnas obras irrumpieron en la ciudad de México. Conjuntos hospitalarios como La Raza y el Centro Médico, así como modernos centros de estudio, como la Ciudad Politécnica, hoy Instituto Politécnico Nacional (IPN), y la Ciudad Universitaria, dieron a la metrópoli aspecto modernista. Sus constructores apoyaban la integración plástica y “concedieron” espacios al muralismo.

El internado del IPN, primer edificio del conjunto politécnico en el Casco de Santo Tomás, que el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción



El hombre amo y no esclavo de la técnica, 1951

Piroxilina y vinilita sobre placas semicóncavas de aluminio, 4 x 18 m

Vista general. Vestíbulo del Internado del Instituto Politécnico Nacional, Casco de Santo Tomás, ciudad de México (actualmente Escuela Nacional de Ciencias Biológicas)

de Escuelas (CAPFCE) empezó a edificar en abril de 1948,²³⁹ fue uno de los primeros sitios de arquitectura moderna que dio espacio para un mural. Esto puede entenderse porque los integrantes de la comisión técnica del CAPFCE,²⁴⁰ arquitectos como José Luis Cuevas —homónimo del dibujante—, Enrique Yáñez, José Villagrán y Mario Pani, simpatizaban con la integración plástica.²⁴¹ Los constructores del internado fueron el arquitecto Gabriel Velásquez Chávez y los ingenieros Manuel Velásquez Chávez, Carlos González Flores y Raúl Álvarez de la T.

El CAPFCE y Siqueiros firmaron un convenio el 30 de junio de 1951 para realizar el mural. El espacio propuesto fue el pequeño vestíbulo principal del internado, ubicado en una zona abierta frente a una gran explanada, lo que daba una magnífica visibilidad, incluso desde distancias lejanas.

El tema asignado indicaba que era un homenaje a la política desarrollista del gobierno de Miguel Alemán y al IPN, institución educativa de enseñanza técnica: *Alegoría de la industrialización de México, canto a la técnica. Homenaje al esfuerzo impulsor del presidente Alemán*, fue el título que se usó en la invitación para la inauguración. Siqueiros le otorgó el nombre final de *El hombre amo y no esclavo de la técnica*, más consecuente con su postura ideológica.

El mural simboliza el poder de sujeción de los instrumentos de trabajo que por un lado ayudan al hombre pero por otro lo esclavizan. La figura central es un estudiante hijo de obreros, también identificado como obrero, que de pie sobre una plataforma y con los brazos extendidos forma un eje que divide la obra.

A la derecha representó la esclavitud del hombre por la técnica con el entrelazamiento de las máquinas y el ser humano: enormes pies y manos se integran

a las turbinas, tubos y ejes, para significar que éste se vuelve un apéndice de la técnica. El artista plantea la solución por medio de una mano gigante que jala a otra, para sacar al hombre de esa inercia. Este lado es iluminado con una luna, lo que sugiere la oscuridad de la sumisión.

En el lado izquierdo el hombre se convierte en el amo. Las máquinas se iluminan con la luz de un sol resplandeciente. Es la plenitud del ser humano que controla la energía, no para dominar sino para producir bienes industriales; en este punto, el hombre sostiene con la mano el símbolo del átomo: ha logrado convertir esa fuerza en su aliada para ponerla al servicio de la humanidad.

Con el objetivo de evitar que la obra se dañara por los acomodamientos posteriores del edificio,²⁴² Siqueiros probó nuevos soportes exentos del muro. En este caso una superficie metálica, semicóncava, construida con hierro y recubierta con aluminio. Como la prensa anotó, éste era “el único mural pintado en una gran lámina cóncava y colgante donde el artista representó al estudiante popular controlando la energía atómica con el símbolo de la ciencia y de la patria”.²⁴³

La ubicación le permitió aplicar sus experimentos sobre el espectador activo. Utilizó la concavidad con la que había venido trabajando desde La Habana, y aunque ello genera problemas para que las obras puedan verse desde lejos, lo resolvió con la poliangularidad y ayudó para que la maquinaria “caminara” al ritmo del espectador. Las figuras, formas y valores plásticos se podían apreciar desde cualquier punto donde se situara el público.

La obra se inauguró el mismo día que el internado, el 5 de febrero de 1952, pero los problemas de construcción del edificio retrasaron su presentación. Al acto asistieron el presidente Miguel Alemán, que estaba finalizando su mandato; el secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal, y el director del INBA, Carlos Chávez. El 18 de ese mes el Departamento de Artes Plásticas de ese Instituto organizó una conferencia de Siqueiros sobre el mural, ocasión que puede calificarse como la verdadera inauguración de la obra.

La crítica abundó en apreciaciones positivas sobre la poliangularidad y el realismo social del tema. “El simbolismo del nuevo realismo social, que tan obstinadamente sigue el artista, está expresado en tal forma, que alcanza la interpretación de los jóvenes estudiantes.”²⁴⁴

Dos años después de su inauguración, el edificio requirió reparaciones. Entre 1955 y 1956 el CAPFCE entregó el inmueble al Patronato del IPN, instancia creada

por el nuevo presidente de la República, Adolfo Ruiz Cortines, para que concluyera el proyecto. A partir de ahí, el internado fue desmantelado para convertirlo en la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas.²⁴⁵ El patronato solicitó remover el mural en ese momento, petición que no tuvo eco y la obra quedó protegida. Después, la explanada fue invadida con construcciones que impiden verlo tal y como fue planeado. Aunque ha tenido ciertos cuidados, ha sido restaurado en diferentes ocasiones y su condición actual es buena, las autoridades del IPN han decidido donarlo.

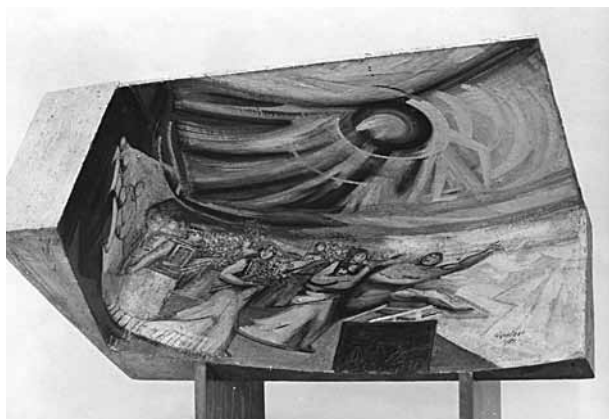
■ Hospital La Raza: *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos, 1951-1954*

El 1 de septiembre de 1944, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) emitió una convocatoria para la construcción del primer hospital de zona que se ubicaría frente al Monumento a la Raza,²⁴⁶ en el kilómetro 7.5 de la carretera México-Laredo, hoy Paseo de las Jacarandas y Calzada Vallejo, área escasamente poblada en esa época.

Participaron Mario Pani, Alberto T. Arai y Enrique Yáñez, entre otros. El jurado estuvo formado por el director del IMSS, Ignacio García Téllez, el doctor Antonio Sordo Noriega de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, y los arquitectos Enrique del Moral, Carlos Obregón Santacilia y Hannes Meyer. Los proyectos participantes se expusieron en el Palacio de Bellas Artes en marzo de 1945. Yáñez fue el ganador y su propuesta se enfocó en construir un hospital funcionalista, pero con espacios más cómodos, así como acabados y colores que proporcionaran calidez y estética, e integró murales de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Aunque el jefe de obras del IMSS, Ricardo Rivas, “no quería que intervinieran los pintores comunistas”, el arquitecto contó con la anuencia del director de ese Instituto, Antonio Díaz Lombardo. El 21 de julio de 1951 ambos artistas firmaron contrato para realizar los murales. El sitio que ocuparían había sido determinado desde el proyecto constructivo. Habían pasado cinco años desde el inicio de la edificación del inmueble.

Yáñez y Siqueiros ya habían trabajado juntos en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas en 1939, lo que significó un mayor entendimiento entre lo que el pintor necesitaba y lo que el constructor podía brindarle. El artista había modificado su lenguaje y su diseño después de múltiples experimentos en la búsqueda de la integración entre la pintura y la arquitectura, lo que logró de manera magistral con este mural.

El 5 de julio de 1951 presentó presupuesto, maqueta y bocetos para la obra que se ubicaría en el vestíbulo del auditorio, a la que tituló *Apoteosis de la vida y la salud. Canto a la ciencia*.²⁴⁷ De acuerdo con el contrato firmado el 21 de julio, el mural tendría que tratar “un tema eufórico, alegre, de gama brillante, destinado



Maqueta para la sección
Mujeres en marcha, 1951
Acrílico sobre masonite
125.7 x 42.7 x 69.5 cm
Foto: Sala de Arte Público
Siqueiros/INBA

a exaltar fundamentalmente el cuerpo humano en su estado de mayor vitalidad; las flores y los frutos”.²⁴⁸ Se especificó que el tratamiento plástico se apegaría a los bocetos presentados y a la maqueta, la cual muestra una marcha de mujeres que cargan flores y frutos, en caso contrario el mural sería suspendido. No obstante que algunas partes no tienen la visión eufórica requerida y otras fueron cambiadas, el trabajo no fue interrumpido.

El pintor solicitó la modificación del plafón del vestíbulo del auditorio para ampliar el espacio con el objetivo de aplicar su concepto de pintura dinámica, plástica cinefotogénica o plástica fílmica, para el espectador en movimiento; de tal manera que la sensación fuera similar a una composición cinematográfica. Para lo anterior, el arquitecto realizó una estructura metálica donde Siqueiros construyó una especie de concha con celotex y manta de algodón para integrar muros y techos.

El tiempo fijado para la terminación de la obra, con una superficie aproximada de 310 metros cuadrados, fue de ocho meses a partir del 8 de noviembre de 1951, lapso basado en la necesidad política de inaugurar el hospital antes de que concluyera el sexenio alemanista. Sin embargo, ni el edificio ni el mural fueron terminados en la fecha pactada. El muralista desarrolló el trabajo a un ritmo lento debido a problemas como escasez de material pictórico, que era de importación, por las secuelas de la segunda Guerra Mundial, así como por las constantes interrupciones por parte de los constructores del inmueble.²⁴⁹

No obstante, a causa de la conclusión del sexenio de Miguel Alemán, el edificio y el mural fueron inaugurados simbólicamente el 12 de octubre de 1952

ante la presencia del presidente y del director del IMSS, Antonio Díaz Lombardo. Aunque en esa fecha presentaba un alto grado de avance, pese a las dificultades mencionadas, así como la firma de un contrato para que Siqueiros realizara los murales de Ciudad Universitaria,²⁵⁰ determinaron que *Apoteosis de la vida y la salud* fuera entregado hasta el 30 de julio de 1954, cuando el nosocomio inició parcialmente sus servicios. El mural fue oficialmente inaugurado el 18 de febrero de 1955. El muralista abordó como tema central la necesidad de la seguridad social, que estaba siendo atendida en México por el IMSS, institución que en ese momento constituía, de acuerdo con el pintor:

[...] uno de los éxitos más importantes de la Revolución mexicana. Anheló del pueblo mexicano desde las actividades de la *Casa del obrero mundial* a principios de siglo, que se ha venido desarrollando en los dos últimos decenios, con el mismo ritmo que en sus mejores tiempos tuvo la reforma agraria y la lucha por la independencia económica política del país [...] Falta, sin embargo mucho por hacerse. El Seguro Social para cumplir su cometido histórico tendría que abarcar todos los problemas de la seguridad social y en escala nacional.²⁵¹

El título se modificó en consecuencia a *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos*, nombre con el que se anunció cuando se presentó al público en febrero de 1955. El tratamiento temático e iconográfico sobrepasó los límites de su enunciado debido a la simbología empleada en esta obra, considerada como su máxima expresión plástica, en la que fundió lo dramático y lo emotivo.

El mural está dividido en tres secciones, su lectura tiene sentido de izquierda a derecha. La primera es la de mayor dramatismo, representada por un obrero herido en un accidente de trabajo que yace sobre una banda industrial sin fin —símbolo de la producción en serie. La banda surge de una enorme maquinaria de formas monstruosas que parecen arrojar lo que ya no es útil. Acompañan al herido un grupo de trabajadores que observan a su compañero con impotencia, dolor y preocupación ante el panorama de inseguridad en sus labores diarias. Esta imagen tuvo dos modelos: Epitacio, ayudante de Siqueiros de toda la vida, y la fotografía de Manuel Álvarez Bravo titulada *Obrero en huelga, asesinado* (1934) publicada en mayo de 1936 en la portada del número 3 de la revista *Frente a Frente*.



Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos, 1951-1954

Vinilita sobre placas de celotex montadas en bastidores metálicos formando una planta semiovoidal, 310 m²

Prometeo, El obrero herido y Mujeres en marcha
Hospital La Raza, ciudad de México

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

Un colosal Prometeo desciende de la parte central, llameante figura que emerge como lava de un volcán en erupción formado por máquinas de formas extrañas y edificios que semejan moles de cemento y que cubre al obrero en un acto protector. Señala con la mano izquierda el camino hacia la consecución de los objetivos de reivindicación social. Este

hombre ígneo, que representa el fuego, el sol, la energía, el muralista lo convirtió en un signifiante de lucha. Dicha figura, ubicada en la sección más pronunciada de la concha, une pared y bóveda e intensifica la profundidad del muro al romper visualmente la arista de la esquina. El autor integró el piso del hospital al mural, pintando en la parte baja de éste un símil de loseta donde se refleja pictóricamente la sombra del Prometeo.

La maquinaria de la que emerge la banda industrial forma parte de un conglomerado del cual surgen los edificios emblemáticos del capitalismo, rascacielos fríos e infinitos, sistema económico que, de acuerdo con Siqueiros, produce los accidentes laborales. Esos edificios se unen en la bóveda de manera antagónica con una pagoda china, una pirámide egipcia y una del México prehispánico, un edificio londinense y otro semejante al Kremlin. Junto a ellas, una especie de reactor atómico y una pequeña torre de electricidad parecen indicar que la energía se debe usar para el bien.

Las figuras que se ubican en la bóveda tienen un gran juego visual de perspectiva poliangular, como una composición cinematográfica. Se alargan, acortan, engrosan y adelgazan según se mueva el espectador; mientras más rápido sea su movimiento los efectos visuales resultan más notorios y espectaculares.

*Por una seguridad social
completa y para todos los
mexicanos, 1951-1954*

Mujeres en marcha, con el
espejo del fondo que cierra
la caja pictórica

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



La segunda sección es muy similar a la maqueta presentada, más alegre y eufórica, como le habían solicitado en el contrato. En ella destaca la presencia femenina en la lucha por el bienestar social, representada por la marcha de mujeres coronadas con halos dorados que llevan en sus brazos la cosecha, manojos de trigo, flores y a un niño; sostienen un pliego donde demandan el derecho a la salud y al trabajo.

Otra marcha es encabezada por el obrero industrial, identificado por el casco minero, quien junto con el médico, la enfermera, el ingeniero, los jóvenes y el pueblo en general, invita a la construcción de un mundo mejor. El obrero empuña un interruptor de electricidad con la mano izquierda, como símbolo de solución de los problemas de inseguridad en el trabajo. A su lado, una mujer enarbola la bandera nacional, que ondea sobre las cabezas de todos los personajes de esta sección. Ambas columnas avanzan hacia un horizonte despejado e iluminado por un arco iris que remata en una estrella de cinco puntas, para indicar el camino hacia el socialismo. Atrás aparecen nubes que presagian tormentas. El artista representó al fascismo vencido con un cráneo pintado a la mitad y que porta un casco de soldado, completándose con su reflejo en el enorme espejo de cristales ahumados que cubren la pared, con lo que se crea un eco visual.

La crítica lo calificó como una de las máximas contribuciones del autor a la plástica.²⁵² A sus aportaciones técnicas sumó la “caja plástica” y la “paleta de aerógrafos”, herramienta que construyó al adaptar un tubo con varias salidas de aire, que permitió el uso simultáneo de más de diez colores sin tener que



Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos, 1951- 1954

Detalle lado derecho.

Marcha de obreros y técnicos.

Foto: Guillermo Zamora.

Archivo Sala de Arte Público Siqueiros/INBA

cambiar los recipientes. Para algunas figuras recurrió a fotografías, una tomada de un periódico, otras fueron modeladas *ex profeso* por sus ayudantes y el mismo Siqueiros. En este mural colaboraron Philip Stein, Armando López Carmona, Guillermo Rodríguez, Francisco Luna y Eпитacio Mendoza.

En 1970 el hospital se convirtió en centro médico especializado y su arquitectura fue severamente modificada, pero se respetaron los murales y los espacios donde se encuentran. Su estado de conservación actual es regular.

■ *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo.
Por una cultura nacional neohumanista de profundidad
universal, 1952-1956*

Heredera de la primera Universidad de México fundada en 1551, convertida en nacional en 1910 y autónoma en 1929, la Universidad Nacional Autónoma de México logró hacia 1950, durante el gobierno de Miguel Alemán, la edificación de un sitio que albergara a la casi totalidad de sus escuelas: Ciudad Universitaria.

Varios rectores se sucedieron antes de lograr ese anhelo. Desde 1943 se había decidido que se construyera en el sur de la capital del país, en la zona conocida como el Pedregal de San Ángel. Dos años después, el rector Genaro Fernández MacGregor propuso al gobierno federal la promulgación de una ley para su fundación, la cual fue aprobada por el Congreso de la Unión el 31 de diciembre de 1945. Al año siguiente, el nuevo rector, Salvador Zubirán, gestionó ante el gobierno del presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, la adquisición de los terrenos mediante la expropiación de ejidos, acto promulgado el 11 de septiembre de 1946.²⁵³ El gerente general de la construcción fue el arquitecto Carlos Lazo. La dirección conjunta y la coordinación para construir las facultades y escuelas correspondió a los arquitectos Salvador Ortega, Mario Pani y Enrique del Moral, los dos últimos planearon también el edificio de la Rectoría.

Ciudad Universitaria fue construida bajo los principios de la arquitectura “funcionalista” y sus instalaciones equipadas con los adelantos técnicos de la época. Pero no estaba considerada la integración de pintura, escultura y arquitectura, por lo que David Alfaro Siqueiros solicitó a Carlos Lazo crear un comité de pintores, muralistas, escultores, arquitectos e ingenieros para esa tarea. En conjunto localizarían los muros o áreas propicias para zonas pictóricas y escultóricas y definirían la temática.²⁵⁴ Sin embargo, algunos arquitectos no estaban de acuerdo con la colaboración de los pintores, como se corrobora con la declaración de los coordinadores del proyecto: “Siqueiros afirma que la arquitectura requería, para expresarse cabalmente, del complemento de la pintura, sin advertir que en ciertas épocas la arquitectura es autosuficiente.”²⁵⁵ No obstante, Lazo pidió la

opinión del pintor en su calidad de miembro de la comisión de pintura mural, quien respondió que era necesario incluirla para realizar una plástica unitaria o integración plástica,²⁵⁶ ya que consideraba que era el paso del muralismo al exterior, cuyo antecedente era “la propaganda comercial, el affiche que cubre los grandes muros descubiertos de las ciudades”.²⁵⁷

A David Alfaro Siqueiros le asignaron las cuatro fachadas correspondientes a la Sala del Consejo Universitario del edificio de Rectoría, inmueble rodeado de grandes explanadas, cuyos primeros cuatro niveles son estructuralmente horizontales y sobre los cuales se edificó la torre vertical.

El pintor inició su mural cuando el edificio estaba en construcción, aunque no por eso los arquitectos trabajaron con él. El artista proyectó grandes planos alumbrados por luz directa; recordaba su trabajo en Los Ángeles, pero ahora tenía la posibilidad de encontrar soluciones para el nuevo espectador motorizado que transitaba a alta velocidad por la avenida Insurgentes Sur.

El contrato fue firmado el 24 de julio de 1952, y el artista se comprometió a cubrir las cuatro fachadas del edificio en siete meses si tres equipos trabajaban al mismo tiempo cada muro bajo su coordinación general. La superficie total a pintar era de 1 134 metros cuadrados. El muro poniente, el único vertical y que no se realizó, tenía planeados 600 metros cuadrados. En el muro norte, con 108 metros cuadrados, hizo la obra *El derecho a la cultura*. Los 304.15 metros cuadrados del muro sur los aprovechó para *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*. Finalmente, en el muro oriente, con 122 metros cuadrados, llevó a cabo *Nuevo símbolo universitario*.²⁵⁸

Cada equipo tendría un jefe. Federico Canessi estaría encargado del muro oriente, Luis Arenal del muro sur y Germán Cueto encabezaría el tercer equipo para pintar los muros norte y poniente. Cada uno contaría con cinco ayudantes, dos pintores o escultores y tres obreros prácticos en escultura y pintura. El consultor técnico sería José L. Gutiérrez, jefe del Taller de Ensaye de Materiales Plásticos del Instituto Politécnico Nacional (IPN).²⁵⁹

A fines de 1952 los muros ya tenían el dibujo base trazado a color, que Siqueiros llamaba plantillas, pero faltaba el recubrimiento. Esto causó confusión, se pensó que el trazado era la obra terminada y la calificaron de formalista. Pero los formalistas opinaron que era cartelismo monumental²⁶⁰ o arte de propaganda. En realidad, los formalistas y los no formalistas no entendieron que sólo era la

estructura primaria, que buscaba resolver los problemas visuales generados dado el enorme radio de observación, y que las líneas negras únicamente “tenían por objeto señalar a los ayudantes los sitios donde deberían hacerse las perforaciones para encontrar las correspondientes varillas de concreto (*sic*) a las que tendrían que soldarse los volúmenes”²⁶¹ para formar altorrelieve con “celite”, material más ligero que el concreto.

El pintor propuso recubrir los relieves con aluminio, material que había usado como soporte en el Casco de Santo Tomás del IPN, al que policromaría con procedimientos electrolíticos. Consideraba que este elemento era apto para el muralismo al exterior porque evitaba oxidaciones, contracciones y dilataciones, además que era capaz de resistir los efectos destructores de la luz solar constante y directa. Pero Carlos Lazo argumentó falta de presupuesto y decidió terminar primero el edificio.

Durante años los murales quedaron solamente trazados, razón por la cual, cuando el rector Luis Garrido hizo la “dedicación”, que no inauguración, de Ciudad Universitaria el 20 de noviembre de 1952, ante la presencia del presidente Miguel Alemán, los trazos de *Nuevo emblema universitario* fueron cubiertos con una larga manta que ostentaba el escudo oficial universitario.

La continuación de los murales siqueirianos era incierta. El pintor solicitó la intervención del nuevo presidente de la República, Adolfo Ruiz Cortines, pero no hubo respuesta, por lo que a fines de julio de 1953, con el objetivo de terminar su trabajo, propuso a Carlos Lazo cambiar el material para recubrir la obra. Los relieves serían estructuras de hierro revestidas de concreto, recubiertas con mosaicos de vidrio, de barro cocido, metálico y cristales de colores, policromados

El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal, 1952-1956

Primer trazado y base de color

Foto: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros/INBA





*El pueblo a la Universidad, la
Universidad al pueblo,
1952-1956*

Trazado con base de color
Foto: Archivo Sala de Arte
Público Siqueiros/INBA

con pinturas sintéticas. Si se aprobaba, se comprometía a entregar los murales el 31 de diciembre de ese año, y en abril del siguiente, el muro poniente, que aún no iniciaba, el cual sería recubierto con material metálico brillante, posiblemente policromado.

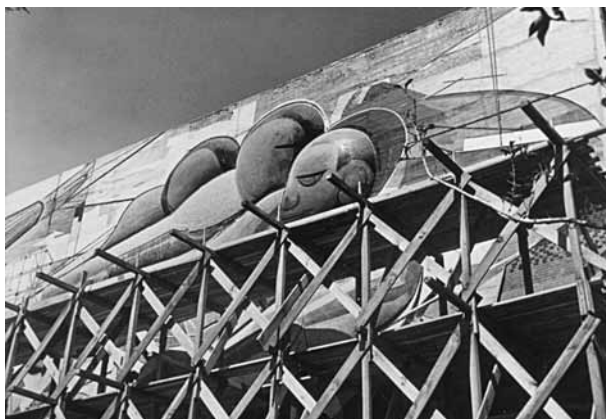
La negociación no avanzó y Lazo reiteró la escasez de recursos. Para él era prioritario terminar el edificio, incluso mandó retirar los andamios que el pintor había dejado. El arquitecto Gustavo García Terrés, subgerente general, le informó a Siqueiros que la obra se posponía hasta 1954, no obstante éste se empeñó en concluir su propuesta.²⁶² Hizo antesalas en oficinas de gobierno para recabar apoyos para terminar los murales, pero no tuvo éxito.²⁶³ Al artista le inquietaba que los trazos realizados en 1952 se decoloraran por la lluvia y el sol.

En mayo de 1954, cuando pintaba el mural del Hospital La Raza, se concertó un nuevo contrato con la Universidad para terminar el paño sur que entregaría en ocho meses.²⁶⁴ El muralista aceptó que los relieves de concreto de más de un metro de alto fueran recubiertos con mosaico especialmente manufacturado, pese a que no estaba satisfecho con los resultados obtenidos un año antes con su mural *Velocidad* para el edificio sede de la empresa Automex, en el que había utilizado ese material: “Para la pintura al exterior no aconsejaría yo definitivamente la aplicación del mosaico, inclusive el que de manera especial yo usé en la Rectoría y debo seguir usando, debido a las limitaciones “pictóricas” propias de su arcaísmo [...] yo acostumbro a decir que en este método surge quíerese o no el aspecto bizantino.”²⁶⁵

*El pueblo a la Universidad, la
Universidad al pueblo,*
1952-1956

Proceso de recubrimiento
con mosaico

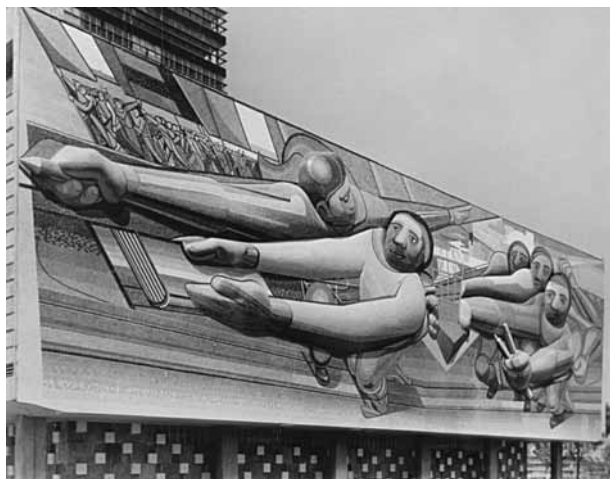
Foto: Archivo Sala de Arte
Público Siqueiros/INBA



La escasa variedad de colores en este tipo de material restó policromía al mural, cuya importancia radicó en lo experimental, en el ensayo del recurso. Así lo entendió la crítica de ese momento, que consideró que las fallas técnicas eran propias de quien se enfrenta por vez primera a nuevos retos. Siqueiros lo llamó escultopintura, pero puede llamarse escultomosaico.

El rector de la UNAM, Nabor Carrillo Flores, inauguró *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo* el 22 de marzo de 1956, el único que Siqueiros concluyó de los cuatro murales originalmente proyectados. Así lo manifestó la Universidad en la invitación que repartió para ese acto. Asumió el tema como la consolidación de un supuesto ideal de la Revolución mexicana en la que él había participado: el derecho a la educación. El pueblo que accede a la universidad está simbolizado por los estudiantes, enormes figuras que portan emblemas de los diversos campos de la enseñanza que se imparten en esa institución: ingeniería, ciencias, arquitectura y humanidades, y entregan sus conocimientos al pueblo, la universidad al pueblo, para que sean aplicados en la ciencia, técnica, industria y cultura. Uno de los estudiantes, con los brazos extendidos en diagonal, señala a sus compañeros que el camino es enlazarse con el pueblo, el cual, ubicado en segundo término, marcha hacia la universidad enarbolando la bandera nacional.²⁶⁶ Estas diminutas figuras no tienen volumen y su tratamiento recuerda a las que realizó en el Sindicato Mexicano de Electricistas en 1939.

En un análisis posterior, el pintor reconoció que tuvo errores, incluso a partir de la ubicación de la obra:



El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo, 1952-1956.
Escultomosaico trazado con vinilita y recubierto con mosaico de vidrio, 304.15 m²
Vista general del muro sur Torre de Rectoría, Ciudad Universitaria
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

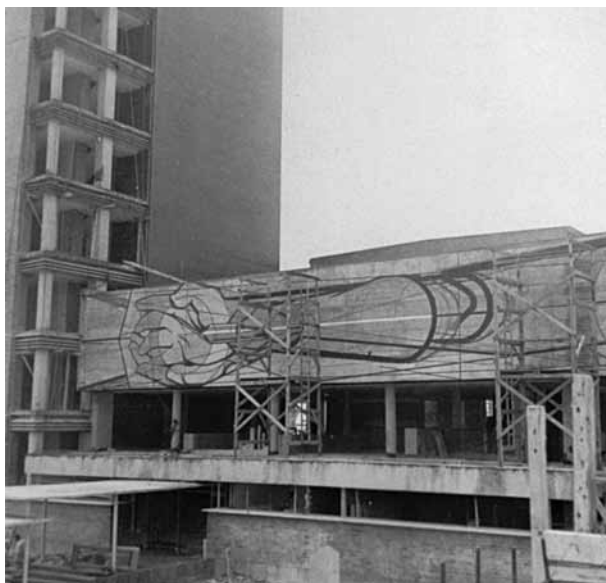
[...] yo hubiera exigido que los muros estuvieran más altos y que fueran convexos y adelantados en su parte superior [porque] las superficies que me ofrecieron no corresponden a mis teorías de la composición y de la perspectiva en el exterior, [así] se hubiera evitado el esquematismo primario que impone el mosaico.²⁶⁷

Para este mural usó, además de los bocetos tradicionales, la fotografía especialmente modelada, así como maquetas de yeso para probar el altorrelieve. *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo* ha sufrido graves y constantes deterioros debido a su técnica y necesita continuas restauraciones. Los mosaicos que recubren los relieves empezaron a desprenderse a causa del agua pluvial que se colaba por las hendiduras de las uniones, lo que provoca que las varillas se oxiden, se produzcan cuarteaduras en la estructura y se dañen las teselas. En 1994, una de las cabezas se desprendió totalmente por lo que se trabajó de manera multidisciplinaria.²⁶⁸ El dictamen de restauración estableció que los murales tenían fallas de origen por el sistema constructivo; las filtraciones, el sistema de anclaje (estructura de varilla y alambón) y el mosaico en experimentación contribuyeron a que este material se despegara. En esa restauración reforzaron internamente la estructura con barras de fibra de vidrio pultruido²⁶⁹ que se anclaron al muro con resina epóxica y se sujetaron a la estructura de fierro con poliuretano. Se esperaba que se solucionara el problema, pero no ha sido así y las restauraciones han continuado. El resto de los murales, contrario a lo proyectado, no fueron recubiertos con mosaico.

■ Murales inconclusos: *El derecho a la cultura y Nuevo símbolo universitario, 1952-1953*

En *El derecho a la cultura*, ubicado en el muro norte del edificio del edificio de Rectoría, en Ciudad Universitaria, David Alfaro Siqueiros significó el reclamo de conocimiento, en este caso, histórico, con una enorme mano que escribe sobre unas hojas fechas determinantes de la historia de México: 1520, inicio de la Conquista; 1810, la guerra de Independencia; 1857, la promulgación de las leyes de Reforma; 1910, Revolución mexicana, y una fecha indeterminada, 19??, que simboliza la probable e indefinida llegada de una nueva revolución. Esta última anotación siqueriana ha sido objeto de intervenciones gráficas durante las diversas manifestaciones estudiantiles surgidas en la Universidad en distintas épocas. En ese sitio anotan la fecha de su respectivo movimiento, que consideran debe estar ahí.

La mano tuvo dos tratamientos, la del fondo está “pintada” con varias capas para simular movimiento como los futuristas; sobre ella construyó un altorrelieve de menor dimensión y el brazo sólo quedó policromado con vinilita en espera de otros niveles escultóricos. Esta obra sí puede conceptualizarse como escultopintura, debido a que carece de mosaico. En su momento fue calificado como



El derecho a la cultura,
1952-1953

Primer trazado

Foto: Archivo Sala de Arte
Público Siqueiros/INBA



El derecho a la cultura,
1952-1953
Escultopintura policromada
con vinilita y silicato de etilo,
108.62 m²
Muro norte
Torre de Rectoría,
Ciudad Universitaria
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Nuevo símbolo universitario
en proceso
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

antecedente del pop art y el pintor José Luis Cuevas, uno de los detractores de Siqueiros y del muralismo, lo consideró un lápiz “mikado”,²⁷⁰ afirmaciones que demuestran lo vanguardista de esta obra.

Para *Nuevo símbolo universitario*, que se ubicó en el muro poniente y mira al campus universitario, se construyó una caja de concreto conocido como “vieren-del”, porque en ese espacio no hay muro, sino ventanas. Sobre esa construcción pintó con vinilita un águila y un cóndor que fusionó con Prometeo, un símbolo constante en su iconografía, para significar la unión de los países latinoamericanos. Ángulos y círculos predominan sobre la superficie en espera de los colados de concreto que formarían los altorrelieves y que nunca se realizaron. Los prime-

Nuevo símbolo universitario,
1952-1953
Vinilita, 122. 50 m²
Muro este
Torre de Rectoría,
Ciudad Universitaria
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



ros trazos hechos en vinilita fueron abstractos, poco después se modificaron para dar lugar a la figuración.

El muro oriente, que corresponde a la fachada sobre la avenida Insurgentes, ni siquiera se trazó. Siqueiros proyectó plasmar la unidad nacional, la paz y la cultura; decía que lo primero que el transeúnte vería al entrar a Ciudad Universitaria sería una decoración con símbolos gráficos de la energía atómica aplicada a fines pacíficos y la luz de la cultura. Para acentuar el simbolismo usaría agregados metálicos brillantes. Las autoridades universitarias nunca más intentaron concretar ese proyecto. Por su parte, Siqueiros anunció que viajaría a Varsovia mientras se hacían los arreglos para terminar la obra. La crítica quedó en espera de la conclusión de estos paneles para entender con mayor precisión el mensaje del muralista.

Estos murales han sufrido menor deterioro que *El pueblo a la Universidad*, la *Universidad al pueblo*, porque sólo están policromados. Han tenido diversas restauraciones, la última en 2006. En general, el ahorro que la universidad pretendió hacer cuando los murales fueron realizados lo ha gastado en conservación. Hoy día es imposible saber si el aluminio policromado electrolíticamente que propuso originalmente Siqueiros hubiera tenido mayor duración. Actualmente están en condiciones regulares de conservación.

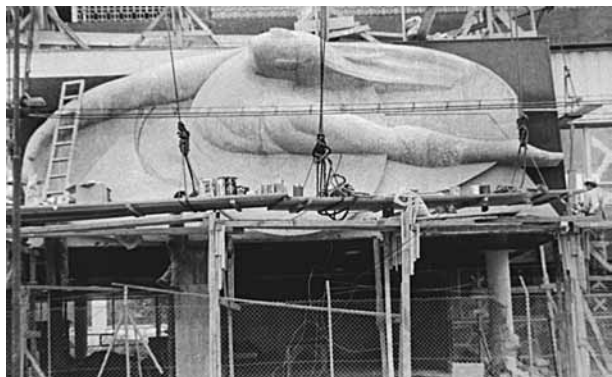
■ Primer mural al exterior en mosaico de vidrio: *Velocidad*, 1953

En 1952 David Alfaro Siqueiros comenzaba los trabajos en Ciudad Universitaria cuando los arquitectos Guillermo Rosell de la Lama y Lorenzo Carrasco construían las oficinas para ejecutivos de la planta armadora Automex, distribuidora de la empresa Chrysler, en el que proyectaron incluir las artes plásticas como unidad con la arquitectura.

Invitaron al grabador Leopoldo Méndez, a la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, a la diseñadora Clara Porset y a Siqueiros para hacer una integración total en este edificio. Méndez realizó un mural lumínico para el vestíbulo principal; Álvarez Bravo colocó un fotomural para la Sala de Juntas, y Porset fue la encargada de diseñar el mobiliario. Al muralista le correspondió realizar la “decoración de los muros del cuerpo saliente del [edificio] de los ejecutivos”.²⁷¹ El tema versaría sobre el desarrollo de la industria automotriz en México. El pintor se comprometió a poner el proyecto, trazado inicial y maqueta a consideración de los arquitectos y del dueño de la empresa, Gastón Azcárraga. El artista firmó contrato el 21 de enero de 1953 para concluir los trabajos en dos meses.²⁷²

La superficie de la obra, que Siqueiros tituló *Velocidad*, es rectangular y en su interior tiene una especie de medallón en forma de elipse que muestra una figura femenina de perfil, una atleta que simula correr a alta velocidad en fusión con el

Velocidad, 1953
Proceso de construcción
Foto: Sala de Arte Público
Siqueiros/INBA





Velocidad, 1953
Relieve de cemento
recubierto con mosaicos
y azulejos policromados,
3 x 7.50 m
Ubicación original
Fábrica Automex (después
Chrysler), ciudad de México
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

automóvil; efecto visual logrado por el dinamismo de los brazos de la deportista y la longitud de los mismos, así como por la posición de su cabeza que mira al sol y cuyo cabello parece volar al viento. Seguramente el autor usó como base fotografías de personas corriendo tomadas desde las alturas. La colocación del mural en la fachada principal, como un cartel comercial, le dio la connotación de propaganda.

El artista incorporó su teoría sobre los múltiples puntos de observación para el espectador en movimiento, para lo cual proyectó un altorrelieve que pudiera ser visto por espectadores que se desplazaran a pie o en automóvil. Para el relieve construyó una estructura con varilla y cemento para “colar” directamente la figura con el apoyo de una maqueta. Su primera propuesta fue recubrir la imagen con aluminio policromado electrolíticamente, material que pensó adecuado para el exterior, y complementarlo con cerámica de barro. Pero los problemas se presentaron desde el principio, ya que al no contar con los adelantos tecnológicos necesarios para realizarse y por el alto costo que implicaba el aluminio, tuvo que aceptar que se recubriera el medallón con mosaico veneciano y el resto de la superficie con azulejo cortado, técnica que consideraba arcaica.

La falta de pericia de los mosaiquistas ocasionó “graves defectos [porque] las líneas que deberían haber sido rectas se curvaban o quebraban, y usaron colores claros donde deberían haber sido oscuros y viceversa”,²⁷³ pero debido al costo económico fue lo único a lo que tuvo acceso.

Velocidad, 1953

Ubicación original

Vista general

Foto: Archivo Sala de Arte

Público Siqueiros/INBA



Esta obra se convirtió para el artista en un medio experimental para encontrar materiales óptimos y poco costosos para obras al exterior, con lo que esperaba solucionar el recubrimiento de los murales en Ciudad Universitaria. Pero en pocos años el concepto integral empezó a ser destruido. Primero fue retirado el mural lumínico de Leopoldo Méndez, después quitaron el fotomural de Álvarez Bravo y, finalmente, en un afán de modernización, suprimieron los muebles diseñados por Porset.

Velocidad tardó más en ser separado del sitio para el que fue proyectado originalmente, tal vez por ser obra de uno de los llamados “tres grandes” del muralismo mexicano. A pesar de esto se dejó que el mural se deteriorara. La empresa Chrysler pretendió deshacerse de él y no encontró mejor opción que donarlo al Instituto Nacional de Bellas Artes, pero nunca llegó a formalizar un acuerdo con las autoridades en turno.

En 2005 el grupo Brener adquirió el predio y destruyó el edificio, y en un acto que puede calificarse de astuto entregó la obra al Gobierno del Distrito Federal como pago de impuestos por la adquisición de ese inmueble, que era de 23 millones de pesos. Como el mural está valuado en 34 y medio millones de pesos, Brener “benévolamente” donó el resto. Con lo anterior se liberó de la responsabilidad de restaurar y conservar el mural y así, en condiciones precarias, lo entregó al gobierno local y quedó libre de sus responsabilidades fiscales. Una jugada maestra.

La ubicación actual no ayuda a su visualización tal como lo había planeado Siqueiros. Fue colocado en un muro lateral de la Plaza Juárez, en la avenida del mismo nombre en el Centro Histórico de la ciudad de México, y sólo puede verlo el peatón que camine sin prisa por esa calle y si las rejas que cierran el acceso lo permiten. Pero el automovilista, uno de los espectadores para el que estaba destinada la obra, nunca más podrá verla, porque además el sentido de circulación en esa calle es inverso. Todo esto contribuyó a destruir la idea original del pintor y los arquitectos que participaron conceptualmente en su creación.

■ Homenaje al caudillo: *Excomunión y fusilamiento de Hidalgo, 1953*

En 1953, Gregorio Torres Fraga, rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo decidió conmemorar el segundo centenario del nacimiento de Miguel Hidalgo y Costilla y contrató a David Alfaro Siqueiros para realizar un retrato del caudillo. Esta institución, heredera del Colegio de San Nicolás Obispo, fundado en 1540,²⁷⁴ es célebre entre otras cosas porque ahí estudió Hidalgo y años después fue su rector.²⁷⁵

El pintor centró el tema en el momento crucial de la condena eclesiástica y civil al cura independentista. La Iglesia lo excomulgó y despojó de sus atributos como sacerdote, máximo castigo espiritual para los miembros del clero. La segunda, es decir, el poder terrenal, lo sentenció al fusilamiento. Como se sabe, se trató de un enfrentamiento entre el alto y el bajo clero.

Siqueiros sintetizó en poco espacio y con escasos símbolos los momentos culminantes de la condena. El personaje central está colocado a la derecha del obispo, que se ha especulado es Manuel Abad y Queipo, y de espaldas a un paredón ya perforado y



Excomunión y fusilamiento de Hidalgo, 1953

Piroxilina y vinilita sobre masonite. 3 x 3 m
Museo Universitario,
Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo,
Morelia, Michoacán
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

deteriorado por las balas de los fusilamientos; viste gallardamente con sotana y botas negras. La imagen es la de un hombre que, pese a la cercanía de la muerte, permanece inmutable, con el cuerpo erguido, como transfigurado por el sacrificio. La mano derecha sobre el corazón indica el lugar donde deben dirigirse las balas, acto al parecer verídico según los cronistas; como símbolo de la lucha aprieta el puño izquierdo.

El cuadro se divide con el báculo-cruz episcopal que sostiene el obispo, antiguo condiscípulo del caudillo y promotor de excomuniones, quien emitió la condena que cuelga de dicho báculo, donde se afirma que Hidalgo fue fusilado: “Por profesar y divulgar ideas exóticas [...] Por realizar criminales actividades de disolución social; pretende independizar a México del imperio colonial español [...] por subversión y traición a la patria.” En el laudo condenatorio se anota la fecha del fusilamiento, 30 de julio de 1811. Coincidentemente, fue un delito similar por el que en su tiempo Siqueiros sería encarcelado.

La base del báculo, que termina en forma de punta de lanza, clava el gorro frigio, símbolo libertario, en la tierra árida. Con esta metáfora, el artista aludió a la lucha que emprendieron la Corona española y el alto clero contra las bases ideológicas de la Ilustración francesa que Hidalgo estudió cuando fue alumno en el Colegio de San Nicolás.

La crítica sobre la obra fue positiva, incluso por aquellos que habían desaprobado otros trabajos de este tipo, como *Monumento a Cuauhtémoc*. Las censuras provinieron de los que sentían que se criticaba al clero en la figura del obispo excomulgador. La pieza transportable fue realizada en su taller de la ciudad de México y lo llamó “cuadro mural”.²⁷⁶ Fue colocado originalmente en el Gran Salón, cercano al sitio donde Miguel Hidalgo acostumbraba despachar en sus tiempos de rector. Después se ubicó en el auditorio de la universidad. El 8 de mayo de 1962 el cuadro presidió un acto del consejo estudiantil en el patio central de la Universidad Nicolaíta. Actualmente forma parte del acervo del Museo Universitario y se encuentra en buenas condiciones de conservación.

■ Centro Médico Nacional: *Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer, 1958*

El Centro Médico Nacional fue otro sitio para el muralismo y la integración plástica. El edificio original era un proyecto de la Secretaría de Salud Pública para un hospital en el Distrito Federal. En 1954, cuando se encontraba en proceso de construcción, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) lo adquirió y terminó la obra.

El constructor de ese conjunto hospitalario fue el arquitecto Enrique Yáñez, quien decidió aplicar dos por ciento del costo total de la construcción para obras pictóricas y escultóricas, conforme a la propuesta de la Comisión de Pintura Mural. Con ese objetivo nombró coordinador de Obras Artísticas a Fernando Gamboa, quien propuso que se decoraran los muros y plafones de las salas de espera donde “el arte puede coadyuvar a la prevención por la fuerza de su belleza y su mensaje”.²⁷⁷ Un equipo multidisciplinario con pintores, médicos y críticos aprobaría o no las obras a realizarse.

Salas de espera y otros espacios de los hospitales del Centro Médico albergaron obras pictóricas y escultóricas de Siqueiros, Federico Cantú, Federico Canessi, Francisco Zúñiga, Luis Nishizawa y José Chávez Morado. Siqueiros proyectó su mural para el edificio de hospitalización de la Unidad de Oncología; planeaba que también abarcaría la unidad de investigación, el área de especialidades médico

Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer, 1958

Acrílico sobre tela sobre triplay, 2.42 x 26.23 m

Vista general, en primer plano el icono del cáncer

Ubicación original en el vestíbulo del Hospital de Oncología, Centro Médico Nacional

Foto: Archivo Cenidiap/INBA





Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer, 1958

Sección La prehistoria de la medicina y el éxodo

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

quirúrgicas, emergencia, maternidad, ginecología y nutrición, en total 178.50 metros cuadrados. Finalmente, *Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer* sólo decoró el vestíbulo del hospital de Oncología.²⁷⁸

En 1957 el pintor firmó un acuerdo con la Lotería Nacional, entidad encargada de los contratos. En enero del año siguiente presentó un plan de trabajo con el ambicioso tema de “La medicina desde la antigüedad remota y el pasado, presente y futuro de la ciencia médica frente al cáncer”.²⁷⁹ El mural estaría independiente del muro y su base sería de triplay recubierto con tela.

El hilo conductor es el combate contra las enfermedades. La lectura de la obra es de derecha a izquierda. En el primer panel presentó la prehistoria de la medicina: en un paisaje sombrío, con base en grises, significó la oscuridad de la época, donde una multitud desnuda postrada de hinojos implora la ayuda de las divinidades para obtener la salud, única opción ante epidemias como la peste y el cólera. Seres enfermos que emprendieron el éxodo hacia una tierra inhóspita, donde abandonados y condenados a la soledad esperaban la muerte. El éxodo, título de ese panel, está representado por un hombre desnudo, sin rostro definido, que corre a gran velocidad; detrás de él se ubican los enfermos que han sido abandonados.

En el segundo tablero representó, con una marcha de mujeres de diversas culturas, el paso de la medicina mágica a la medicina tradicional, basada en sustancias de origen vegetal como el calabazo angular que “los egipcios aplicaban en su propósito de curar el cáncer”.²⁸⁰ El calabazo es de forma cónica y su semilla triangular es considerada el fruto de la vida: “los cancerosos se acercaban

*Apología de la futura victoria
de la ciencia médica contra el
cáncer, 1958*

Sección El paso de la
medicina mágica a la
medicina tradicional

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



*Apología de la futura victoria
de la ciencia médica contra el
cáncer, 1958*

Sección La bomba de
cobalto y los avances
científicos

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



al poseedor del tesoro y suplicaban un pequeño pedazo”.²⁸¹ La enorme semilla que se presenta en el mural es cargada por una mujer aparentemente egipcia. La sección del grupo de mujeres, cuyo trazo es casi abstracto, es similar a otro grupo femenino que pintó en un mural posterior en la Asociación Nacional de Actores.

En el tercer panel se encuentra la medicina contemporánea a la ejecución del mural, donde una bomba de cobalto, símbolo de los avances científicos, proporciona el tratamiento a una mujer, rodeada de médicos de diferentes nacionalidades, con lo que el artista significó a la ciencia sin fronteras, que permitiría trabajar en equipo e intercambiar conocimientos y descubrimientos. Otra mujer estrecha la mano de un médico chino en señal de agradecimiento. Atrás de ella camina una multitud, una masa abstracta que representa a las naciones en su lucha de liberación, encabezados por un árabe que carga la bandera roja, significativo de “la lucha de los pueblos coloniales y semicoloniales contra sus opresores ancestrales”,²⁸² un tema de actualidad en ese momento al que inevitablemente tenía que hacer referencia.

En el cuarto y último panel presentó el futuro de la medicina, donde el cáncer sería vencido. Victoria que celebra con júbilo una muchedumbre con los brazos en alto que entona cantos, ubicada en la parte superior de la bomba de cobalto. La temible enfermedad está encarnada por dos figuras monstruosas, deformes, logradas con el uso de la pistola de aire, porque según el pintor era “imposible trasladar al muro gráficamente la visión microscópica de la enfermedad”.²⁸³

La iconografía fue cuestionada, se consideró deprimente presentar el cáncer en un lugar donde se atiende a pacientes con este mal. Sin embargo, tanto a los médicos como al artista les pareció más saludable hacer frente al problema sobre la base del optimismo, porque tenían la certeza de la victoria final de la ciencia sobre esa terrible enfermedad.

El mural fue entregado al secretario de Salubridad y Asistencia, Ignacio Morones Prieto, el 19 de noviembre de 1958, día de la visita del presidente Adolfo Ruiz Cortines a esa institución.²⁸⁴

Durante el sismo de septiembre de 1985 varios inmuebles del Centro Médico Nacional sufrieron daños. El Hospital de Oncología se colapsó. Afortunadamente el mural fue rescatado por personal del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del INBA (hoy CNCRPAM) para su restauración. Una vez rescatado fue colocado en el mismo nosocomio, pero en un sitio diferente, en la sala de ingreso. Su estado actual de conservación es bueno.

■ Mural del Castillo de Chapultepec: *Del porfirismo a la Revolución, 1958-1966*

El Museo Nacional de Historia, ubicado en el Castillo de Chapultepec, en la ciudad de México, alberga un mural de David Alfaro Siqueiros. El inmueble, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, fue originalmente palacio de virreyes, luego colegio militar, morada del emperador Maximiliano de Habsburgo y residencia presidencial. A fines de 1938 Lázaro Cárdenas lo destinó a museo, inaugurado por Manuel Ávila Camacho el 27 de septiembre de 1944.

En 1957 los directivos del recinto decidieron realizar una nueva museografía, pero ante la insuficiencia de material documental y visual de periodos históricos como la Independencia, la Reforma y la Revolución, se recurrió a murales. A Siqueiros le correspondió pintar lo referente a la Revolución mexicana para la sala del mismo nombre.²⁸⁵ Presentó un proyecto el 26 de agosto de 1958, que incluía a los precursores del movimiento obrero, la decadencia del porfirismo, los iniciadores de la lucha armada, el constitucionalismo, la reforma agraria y la expropiación petrolera. El mural definitivo sólo abarcó de la huelga de Cananea a la derrota de la dictadura porfirista.

Por primera vez trató el tema de la gesta revolucionaria, para lo cual pintó una especie de documental con los retratos de los personajes que intervinieron en la contienda; aseguraba que para suplir una sala didáctica tenía que hacer muchos retratos. Este fue el único mural de su producción en el que hay más narración que simbología, ya que subordinó el tema a la función museológica. Asimismo, le imprimió su visión socialista al incorporar a Carlos Marx, Pierre Joseph Proudhon y Mijaíl Alexándrovich Bakunin como ideólogos. Las fotografías para los revolucionarios mexicanos fueron proporcionadas por Nicolás T. Bernal.

La Sala de la Revolución fue remodelada a petición del artista. El techo fue cambiado, se tiró un muro divisorio para agrandar el espacio y con paneles de madera se hicieron nuevas divisiones, que en algunas zonas fueron curvas para dar continuidad. Siqueiros así lo había planeado, ya que, de acuerdo con su metodología, buscaba el mejor punto de observación para el espectador que al desplazarse



*Del porfirismo a la Revolución,
1957-1966*

Acrílico sobre tela sobre
triplay y bastidores de
madera, 419 m²

Sección Mártires de
la Revolución y jinete
revolucionario. Sala de
la Revolución, Museo
Nacional de Historia

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

captara la totalidad del fenómeno plástico y pudiera apreciar la perspectiva, que concebía como “pintura activa”, una continuación de la plástica fílmica que venía trabajando.

La Revolución contra la dictadura porfirista, como se tituló inicialmente la obra, fue suspendida abruptamente durante cuatro años dado el encarcelamiento del pintor acusado por disolución social debido a su apoyo al movimiento ferrocarrilero. La fecha fijada para su inauguración estaba planeada para el cincuenta aniversario de la Revolución mexicana, es decir, el 20 de noviembre de 1960. Para ese momento Siqueiros había concluido tres paneles: La huelga de Cananea, Los ideólogos e iniciadores y El porfirismo, el resto estaba en estructura primaria, sólo eran líneas trazadas en rojo y negro sobre base blanca.

La lectura del mural de izquierda a derecha inicia con Víctimas de la Revolución, uno de los paneles que retomó después de salir de la cárcel, en el cual una larga hilera de cadáveres colocados en forma de durmientes de ferrocarril rememora la multitud de asesinatos acaecidos durante la revuelta armada de 1910. Encabeza la columna Leopoldo Arenal Banuet, suegro de Siqueiros, muerto durante el ataque a Nochistlán, Zacatecas, en 1913. El modelo para este fragmento fue una fotografía publicada en los periódicos de la época.

Un jinete revolucionario, imagen que muchos asocian con Zapata, evoca a la figura de Morelos, jinete del mural *Patricios y patricidas*, que terminó por la misma época. En la tercera sección retrató a las masas que hicieron posible la Revolución, encabezadas por los representantes de tres grupos revolucionarios

*Del porfirismo a la Revolución,
1957-1966*

Jinete revolucionario,
Porfirio Díaz con los
científicos y las bailarinas;
al fondo don Porfirio
petrificado
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



*Del porfirismo a la Revolución,
1957-1966*

Mártires de la Revolución,
jinete, las masas y los
ideólogos
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



del país, un soldado yaqui, un zapatista y un villista. En segundo plano están los líderes revolucionarios: Emiliano Zapata, Francisco Villa, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Aquiles Serdán, las hermanas Rosaura y Margarita Ortega, Salvador Alvarado, Lucio Blanco, Otilio Montaña, entre otros. Así significó Siqueiros la preeminencia de las masas sobre los líderes, aunque reunió a éstos como símiles.

En el siguiente fragmento temático se encuentran los que el muralista consideraba como los ideólogos de la Revolución, entre ellos los mencionados Marx, Proudhon y Bakunin, y entre los precursores a Ricardo Flores Magón, Francisco Mújica, Camilo Arriaga, Adolfo de la Huerta, Filomeno Mata, Praxedis Guerrero, Librado Rivera, el periodista John Kenneth Turner y otros,²⁸⁶ quienes acompañan a la multitud en su marcha.



Del porfirismo a la Revolución, 1957-1966

Huelga de Cananea

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

En el muro central o cuarto panel, representó la huelga de Cananea, también llamado Iniciadores del movimiento obrero, donde los principales líderes, Esteban Baca Calderón, Manuel M. Diéguez y Plácido Ríos, cargan a la primera víctima de la represión. La

estructura de esta escena evoca a *El entierro del obrero*, mural de la Preparatoria, así como al obrero muerto del mural del hospital La Raza. Modelaron para esta parte Jesús Alfaro Siqueiros, hermano del pintor, Epitacio Mendoza y otros ayudantes.

Frente a ellos, los guardias rurales y *rangers* estadounidenses protegen de los huelguistas al gobernador de Sonora, Ramón Corral, y los intereses de los patrones representados por Rafael Izábal, Filiberto Barroso, Luis E. Torres y Emilio Kosterlitzky, mientras un anciano, emblema del porfirismo decadente, forcejea con Fernando Palomares por la posesión de la bandera. Así señaló el artista que la lucha por definir el rumbo de la nación aún no concluía.

En el sexto muro “retrató” el afrancesamiento de la sociedad porfiriana mediante un grupo de bailarinas, entre las que se encuentra la cantante de moda y actriz española María Conesa, primera de izquierda a derecha. Observan embelesados la escena el usurpador Victoriano Huerta, José Yves Limantour, ministro de Hacienda, y Porfirio Díaz, quien sentado en una especie de trono está rodeado por los “científicos”, aristócratas de brillante sombrero de copa que caravanearon al dictador mientras éste pisa un libro que alude a la Constitución. En este muro, Siqueiros pintó elementos que complementa en el siguiente panel; cuando lo terminó sucedió su encarcelamiento.

Del porfirismo a la Revolución,
1957-1966

Porfirio Díaz con los
científicos y las bailarinas

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Del porfirismo a la Revolución,
1957-1966

Don Porfirio petrificado

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Al salir de prisión lo retomó y pintó el primer, segundo y último paneles (séptimo), ubicado cerca de la puerta. En él mostró el ocaso del sistema porfirista, significado con la imagen de un don Porfirio petrificado o La verdadera imagen de don Porfirio. Algunas fuentes han identificado a este personaje como Venustiano Carranza, pero resulta improbable que se refiera a éste como decadente debido a que el pintor formó parte de las filas carrancistas en su juventud y siempre tuvo buena opinión del ejército.

La revolución que Siqueiros representó manifiesta su propia vivencia, en ella denunció injusticias, represión y la soberbia del poder porfirista. El mural en

conjunto es dinámico, una constante en su obra: las masas parecen moverse, caminar, acercarse, envolver al espectador; las ondulaciones de los muros coadyuvaban a esa sensación. En la totalidad de la obra se notan claramente dos estilos, más figurativo, antes del encarcelamiento del pintor; más simbólico en su etapa posterior, pero sin duda constituye una unidad.²⁸⁷

En este mural trabajó un colectivo conformado por artistas de diferentes nacionalidades. En la primera etapa estuvieron Mario Orozco Rivera, Sixto Santillán, Roberto Díaz Acosta, Ernesto Bautista, Guillermo Ceniceros y Electa Arenal (según documento de Siqueiros). Después se sumaron Carlo Cuatreci, Adolfo Falcón, Ángeles Gil, Francisco Magallón, Fabián Coral y Julio Estrada (según la placa). Los últimos se incorporaron después que Siqueiros salió de prisión. El asesor de materiales pictóricos fue José L. Gutiérrez.

Del porfirismo a la Revolución, título final, fue inaugurado por el presidente Gustavo Díaz Ordaz el 20 de noviembre de 1966. Agustín Yáñez era secretario de Educación Pública. Días antes se le había otorgado al artista el Premio Nacional de Ciencias y Artes, tal vez como parte de un *mea culpa a posteriori* del régimen.

En 1974, a casi doce años de su inauguración, el mural presentaba graves daños causados por humedad y fisuras por el “trabajo” de las diversas maderas (pino, caoba, cedro) usadas para los bastidores. Fue restaurado por Sergio Montero. Su estado actual de conservación es bueno.

■ Historia de un conflicto: *El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968*

Los murales para organizaciones obreras no eran algo novedoso, pero generalmente eran pedidos por las más combativas como el Sindicato Mexicano de Electricistas, para el cual David Alfaro Siqueiros había hecho uno en 1939. Pero hacia los años cincuenta del siglo XX la percepción había cambiado y los murales se consideraban más una decoración que un acto didáctico o de protesta, por lo que empezaron a realizarse en todo tipo de establecimientos.

La Asociación Nacional de Actores (ANDA) no fue la excepción, planeó un mural para la sede sindical que construyó en 1954, cuyo teatro fue nombrado Jorge Negrete, fundador de la organización, sitio que además es sede de asambleas. Inicialmente el Comité Ejecutivo había solicitado a Diego Rivera la realización de un mural con retratos de los actores, pero a causa de su fallecimiento se contrató a Siqueiros.²⁸⁸

El 6 de enero de 1958, el secretario general de la ANDA, Rodolfo Echeverría Álvarez, mejor conocido en el medio artístico como Rodolfo Landa, envió una carta al muralista para invitarlo formalmente a pintar en el vestíbulo del teatro recién inaugurado.²⁸⁹ Ese año el artista inició también el mural del Museo Nacional de Historia.

A fin de mes visitó el sitio y el pleno del Comité Ejecutivo acudió a recibirlo. El tema general propuesto por el sindicato fue el que inicialmente planteó Diego Rivera: *La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea*; su sucesor anunció que lo seguiría fielmente,²⁹⁰ pero puso como condición libertad para desarrollarlo. Rodolfo Echeverría aceptó.²⁹¹

El contrato se firmó el 17 de octubre frente al panel Huelga de Cananea que en ese momento Siqueiros pintaba en el Castillo de Chapultepec.²⁹² Por la ANDA signaron el documento Diego Mariscal y el contador general, Francisco Castellanos. Se especificó que la obra iniciaría el 1 de enero de 1959, para concluir el 30 de abril de ese año.

El artista agregó como subtítulo *El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy*. Lo dividió en drama, tragedia, comedia y farsa, y añadió el abstraccionismo,



El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968

Acrílico con incrustaciones metálicas sobre tela sobre triplay, 71 m²
 Detalles La muerte del arte (abstraccionismo) y El drama (en la pantalla). Vestíbulo del teatro Jorge Negrete, Asociación Nacional de Actores, ciudad de México
 Foto: Archivo Cenidiap/INBA



El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968

Lo épico
 Foto: Archivo Cenidiap/INBA

lo épico, la tragedia y el heroísmo perseverante; el teatro en la época prehispánica, la Colonia, la Reforma, el porfirismo y la Revolución.²⁹³

Explicó que iniciaba con el abstraccionismo, representado por una enorme figura femenina sin ojos, boca, oídos y nariz, vacía como la abstracción que “ignora totalmente al hombre”, a la que llamó la muerte del arte. El drama lo simbolizó con la miseria de los indígenas del Valle del Mezquital, a los que pintó —como actores del drama— dentro de una pequeña pantalla de televisión. Para él no había “nada más dramático que la presencia de grandes masas indígenas miserables después de cincuenta años de Revolución democrática en México”.²⁹⁴ Las diminutas figuras y la pantalla sirvieron también para borrar la arista de la esquina, ya que un tercio de éstas se encuentra en el muro izquierdo y el resto se sitúa en el siguiente, técnica usual en la obra siqueriana. Lo épico está simbolizado por masas, sobre todo indígenas, que caminan hacia el progreso social como solidaridad con el proletariado industrial.

El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968

La tragedia. Detalle central
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



El pintor significó La tragedia con lo que él consideró “lo más intensamente trágico de nuestro tiempo”, la represión a los trabajadores, representada con la imagen de Luis Morales, joven obrero miembro del Partido Comunista Mexicano asesinado en 1952, abrazado por su doliente tía²⁹⁵ y envuelto con la bandera nacional, imagen rodeada de manifestantes y el ejército represor, el cual trata de arrebatar a los obreros la bandera roja sindicalista.

Para enfatizar la universalidad de las represiones personificó a los agresores como soldados de ojos azules y cascos nazis que pisotean la Constitución, un libro con el número 17 impreso.

Su intención fue señalar que los intereses extranjeros promueven la violación a la Carta Magna. Al lado izquierdo, una multitud, compuesta por hombres y mujeres con niños en brazos, avanza para reforzar a sus hermanos de clase. Entre estos dos grupos yace el joven asesinado.



El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968

La tragedia y lo épico
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

Esta imagen provocó que el Comité Ejecutivo de la ANDA, en ausencia de su secretario general, decidiera suspender la obra hasta que éste regresara. Era el 19 de abril de 1959, habían pasado tres meses desde el inicio de los trabajos. Los actores argumentaron que ese panel se alejaba del tema original y violaba la primera cláusula del contrato, donde decía que el proyecto se tenía que someter a juicio de ese Comité y el pintor nunca lo había hecho. Interpretaron que las imágenes ahí plasmadas agredían al gobierno de Adolfo López Mateos, cuya candidatura habían apoyado; suspicacia provocada por la represión gubernamental a los trabajadores ferroviarios el 28 de marzo de ese año. El Comité aseguró que Siqueiros había cambiado el tema del mural, y que en el lugar de los soldados de ojos azules pisando la Constitución y el cadáver de un muchacho envuelto en la bandera nacional debería estar una muchedumbre caminando hacia el espectáculo, representado por una pantalla de televisión, imagen que el artista había incluido.

Para defenderse, el muralista manifestó que había tratado la tragedia, pero la de ese momento, y adujo que en el mural no había nada que sirviera para identificar específica y exclusivamente la reciente agresión gubernamental contra los trabajadores ferroviarios y demás obreros revolucionarios del país. No porque esa agresión no fuera abyecta, sino porque:

[...] quiero que mi protesta gráfica abarque todo el continente y un mayor periodo histórico [...] Claro que no me opongo a que el actual gobierno se ponga el saco, o a que sus serviles amigos lo hagan. Pero este aspecto es lo más trágico en la vida contemporánea [...] Por eso a los agresores físicos les he puesto uniforme yanqui, más o menos disfrazados de nazis, por los cascos.²⁹⁶

Es posible que la intención de Siqueiros sí haya sido denunciar la represión debido a que era presidente del Comité Nacional por la Libertad de los Presos Políticos y la Defensa de las Garantías Constitucionales, organismo que había fundado a raíz de la agresión a los trabajadores ferroviarios. Pero como se trataba de una obra privada la disfrazó con un hecho del pasado, la represión a los contingentes del Partido Comunista en la marcha del 1 de mayo de 1952, para ello empleó la fotografía del joven Luis Morales captada por los Hermanos Mayo durante ese acontecimiento.²⁹⁷ Hasta ahí llegó la primera etapa del mural.

El 24 de abril Siqueiros presentó una *justificación* del contenido y un guión ante el pleno del Comité Ejecutivo y la Comisión de Fiscalización y Vigilancia de la ANDA.²⁹⁸ Los miembros del Comité dividieron su opinión, al igual que los actores. Mientras unos apoyaron la línea del pintor, otros se indignaron porque se había encargado el trabajo a un artista de reconocida trayectoria comunista. Finalmente el sindicato acordó suspender la obra en tanto no se resolvieran los puntos de interpretación del contrato.

Jorge Martínez de Hoyos y Jaime Fernández, quienes estaban a favor, renunciaron a sus cargos sindicales. El resto de los integrantes solicitó cambiar la parte del mural que incomodaba. Siqueiros no aceptó, y entonces las autoridades sindicales “dictaron auto de formal prisión” contra el mural, cubriendo la obra con madera la noche de un domingo. Días más tarde, Rodolfo Echeverría dijo que lo habían cubierto para protegerlo contra cualquier atentado que realizara el propio pintor o sus enemigos, ya que a pesar de todo había sido producido por un autor de prestigio. Con esto trataba de evitar tumultos de apoyo.²⁹⁹

En su lucha por defender su trabajo, el muralista solicitó asistir a la asamblea de actores que se celebraría el 9 de mayo de 1959. Argumentaba que si una asamblea le había encomendado la obra, sólo una asamblea podría revocar ese acuerdo.³⁰⁰ Pero el sindicato no estuvo conforme con esta postura, y el 30 de abril inició una demanda legal en su contra pidiendo la rescisión del contrato,³⁰¹ con lo que se pensó que desistiría de acudir a la asamblea. Pero no fue así. Siqueiros acudió gracias a que la mayoría aceptó su presencia. Aunque hizo una defensa del tema, al final los actores facultaron ampliamente a Landa para continuar el proceso civil contra el pintor.³⁰² Era la primera vez que una obra de arte era sujeta a juicio. Para la inspección judicial el artista designó al crítico Antonio Rodríguez como su defensor teórico y a María Teresa Puente como su abogada en las cuestiones legales.

En las diligencias judiciales manifestó que su intención había sido pintar a los ejércitos que atacan, no al Ejército mexicano en especial, por eso los representó con ojos azules.³⁰³ Era una posición contradictoria pero entendible debido a que en su juventud formó parte de sus filas. Para Antonio Rodríguez, Siqueiros “comprendió que no podría pintar la historia del teatro, sin traicionar un arte como el suyo, que sacrificaba lo descriptivo, lo anecdótico y lo superficial, a la esencia”.³⁰⁴



El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968

Los manifestantes y la vida
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

Pese a todos los esfuerzos, el 12 de diciembre de 1959, tres días después de la inspección judicial, se dictó la suspensión definitiva de la obra, tras lo cual Siqueiros retomó su actividad como presidente del Comité Nacional por la Libertad de los Presos Políticos y la Defensa de las Garantías Constitucionales y salió rumbo a La Habana y luego a Caracas, para impartir una serie de conferencias y difundir el problema ferrocarrilero.³⁰⁵ Después de una serie de actividades pictóricas y políticas, fue encarcelado el 9 de agosto de 1962 bajo el cargo de disolución social.

Durante su encierro, aceptó que en su mural de la ANDA sí había hecho referencia a la represión del movimiento ferrocarrilero, debido a que cuando él estaba terminando la primera parte del mismo e iniciaba la segunda, los trabajadores fueron agredidos por la policía y el ejército.

[...] se encarceló a más de cinco mil, se aprehendió y consignó al Comité Ejecutivo y muchos trabajadores fueron asesinados [...] Para aquél entonces yo me encontraba en la zona destinada a la tragedia ¿Qué podría yo pintar al respecto? [...] Resolví que la mejor tragedia para mi obra, que al ser representada sirviera para remediarla, era la inmediata, la que se podría palpar, lo que estaba sonando en las calles de México.³⁰⁶

En 1966, dos años después de salir de la cárcel, cuando un nuevo gobierno de la República y un nuevo comité sindical de actores asumieron su cargo, el entonces secretario general de la ANDA, Jaime Fernández, buscó al pintor para concluir el mural. La nueva directiva justificó este reencuentro: la obra de Siqueiros estaba “inspirada en una protesta contra la injusticia social”.³⁰⁷ Las demandas fueron retiradas y el 21 de marzo de 1967 reiniciaron los trabajos. El artista puso como

El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968

Jorge Negrete, el teatro en la Revolución y el heroísmo perseverante

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968

La tragedia II

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



condición respetar todo el primer trazado; sin embargo, él mismo quitó el número 17 del libro que el soldado yanqui pisaba, una de las imágenes que el anterior comité sindical había cuestionado. Argumentó que de esa manera su denuncia abarcaría un periodo más amplio de la historia.

En este segundo periodo pintó seis paneles. Uno trata la comedia, con un enorme rostro sonriente y otras figuras en posición similar, y la farsa, simbolizada con payasos. El otro se refiere al teatro en la Revolución, representado por un tren que corre a alta velocidad, sobre el cual ubicó el retrato de Jorge Negrete entonando una melodía, único retrato pintado en ese lugar. A su lado, encarnó la otra cara de la gesta revolucionaria, con hombres famélicos, que sangrantes y atados con sogas son arrastrados por ese tren, asumiendo un heroísmo perseverante en el cual “está en el pueblo que puede ser postrado, pero jamás vencido”.³⁰⁸

Incorporó zonas en bajo y altorrelieve con ayuda de metal como los ojos de algunas mujeres, a los que les dio volumen. Los paneles finales fueron trabajados en la Taller de Cuernavaca y colocados posteriormente en su sitio definitivo. En este mural, al igual que en todos los que Siqueiros retomó después de su excarcelamiento, pintados al mismo tiempo que la obra del Polyforum, se conjuntan dos



El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy, 1959-1968

La farsa

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

estilos; más realista antes de la clausura del mural, y más abstracto y estilizado en su etapa de conclusión.

El trabajo en la ANDA fue terminado en diciembre de 1968. Días después, en la madrugada, hombres desconocidos destruyeron parcialmente con solventes y pintura la zona que recreaba el asesinato del joven comunista Luis Morales. Siqueiros supuso que ese acto lo había realizado gente afín al ejército y decidió visitar al general Marcelino García Barragán, secretario de la Defensa Nacional y ex jefe suyo, para exigir un esclarecimiento sobre el atentado a la obra. En esa visita reiteró que en el mural de la ANDA no había injuriado a esa institución. Se desconoce la respuesta; tampoco se sabe si el artista, acorde con su ideología, cuestionó la reciente masacre estudiantil del 2 de octubre de ese año, de la cual García Barragán había sido ejecutor.

El mural fue restaurado en 1969 e inaugurado ese mismo año. Al acto acudieron grandes personalidades de la farándula, tal vez las mismas que lo condenaron diez años atrás.³⁰⁹ Actualmente se encuentra en condiciones regulares de conservación.

Integración plástica: un concepto totalizador

Pintura mural es la pintura de un espacio arquitectónico completo ya sea por dentro y por fuera.

ME LLAMABAN EL CORONELAZO

■ Polyforum: *La marcha de la humanidad*, 1965-1971

El mural de mayores dimensiones que realizó David Alfaro Siqueiros es el del Polyforum, en la ciudad de México. En él resumió todos sus experimentos plásticos e integró las diferentes artes: pintura, escultura, arquitectura, música, teatro y danza; al menos esa fue la idea, de ahí que pueda ser calificado como producto de su quinta etapa mural, el único monumental de esa fase.

El proyecto empezó a gestarse en 1961, cuando el pintor se encontraba en la cárcel. El empresario Manuel Suárez le había solicitado 24 cuadros para la sala de convenciones que planeaba construir en el Hotel Casino de la Selva, de su propiedad, en la ciudad de Cuernavaca. El artista, en cambio, le propuso realizar un mural, idea que éste aceptó. A partir de ese momento, en su celda de Lecumberri, empezó a trabajar en múltiples bocetos, algunos de ellos en pequeños tableros a manera de polípticos.

Suárez eligió a Siqueiros para ese trabajo seguramente porque se trataba de uno de los llamados “tres grandes”.³¹⁰ Pero, ¿por qué el artista aceptó nuevamente un trato con la burguesía de la que había abjurado desde sus años mozos? Posiblemente pensó que con este mecenas habría más recursos para concretar propuestas artísticas, sobre todo después de haber estado en prisión.

Al salir de la cárcel en agosto de 1964, y sin firmar contrato con el empresario, emprendió en Cuernavaca la construcción de La Tallera, así llamada en homenaje

a la mujer creadora de vida, según sus propias palabras: un gran espacio en altura y extensión donde usó elementos mecánicos, como poleas para subir y bajar los pesados paneles y un laboratorio fotográfico, en el que Siqueiros trazó grandes maquetas y numerosos bocetos.

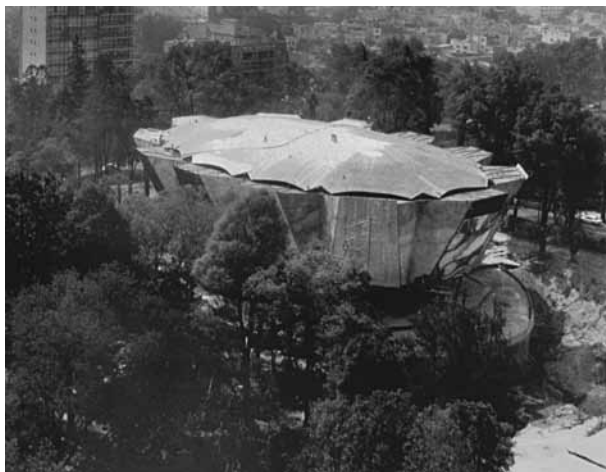
En enero de 1965 la prensa anunciaba la realización de un mural para la sala de convenciones del Casino de la Selva que se encontraba en construcción; un edificio rectangular con ventanales de cincuenta metros de largo y treinta de alto. En la entrada se anunciaba: “Aquí se construye la capilla Siqueiros con el mural más grande del mundo.” El tema sería, según Manuel Suárez, “la historia de la humanidad andando, en movimiento (*sic*)”, pero el autor asumió que sería la lucha de la humanidad, no sólo su historia: “me he esforzado por presentar la historia de la lucha de la humanidad, su hambre, su miseria, sus derrotas y su anhelo de lograr su participación”.³¹¹

El contrato fue firmado hasta octubre de 1966: especificaba que la obra tendría dos mil metros cuadrados, aunque según los diarios serían 4 500 metros cuadrados con nueve metros de altura. Siqueiros prometió terminarlo en dos años. Un mes después el empresario tomó la decisión de trasladar el mural a la ciudad de México. La importancia del artista y las relaciones del “mecenas” con el poder, en caso concreto con el entonces presidente de la República, Gustavo Díaz Ordaz, determinó lo anterior, sobre todo porque se acercaba la realización de los XIX Juegos Olímpicos. El cambio de sede obedeció también al uso turístico que Manuel Suárez quería darle a la obra desde Cuernavaca, cuando planeaba hacer un helipuerto en el Casino de la Selva para facilitar la llegada de los visitantes. El nuevo sitio se edificaría a un lado del entonces Hotel de México que se construía en el Parque de la Lama, propiedad del mismo empresario, ubicado en la avenida Insurgentes, colonia Nápoles. En esa fecha los periódicos describían a la llamada *Marcha de la humanidad* como grandes multitudes en movimiento, lo que indica el grado de avance que tenía.

El traslado a la capital del país significó la posibilidad de una integración completa del mural con el nuevo diseño arquitectónico, un dodecaedro al exterior y un octágono al interior; para Siqueiros fue la oportunidad de trabajar desde la concepción del edificio. El nuevo diseño obligó a modificar en cierta medida la sala rectangular original por una octogonal. Para adaptar el mural a esa nueva forma, “se eliminaron las aristas, se unificaron muros y techos para crear un espacio continuo y lograr más posibilidades plásticas y cinéticas”,³¹² un recurso

El Polyforum en proceso de construcción

Foto: cortesía Polyforum Cultural Siqueiros



característico de Siqueiros. El mismo diseño determinó la posibilidad de que el dodecaedro exterior también fuera cubierto con murales, lo que incrementó a más del doble los metros a pintar y que las maquetas tuvieran que ser reformuladas. Pero ya no hubo nuevo contrato.³¹³

La integración fue completa, se incluyeron teatro y áreas de comercio, es decir, fue un foro múltiple o poliforo que se integró al entorno urbano. Se ha asegurado que el nuevo diseño en forma de diamante fue idea original de Manuel Suárez, y tal vez sea verdad, pero el plan de tener en ese espacio un centro cultural seguramente fue de la mancuerna Siqueiros y Guillermo Rosell de la Lama, uno de los arquitectos encargados del proyecto; los otros fueron Ramón Miqueláuregui y Joaquín Álvarez Ordoñez, quienes habían trabajado en algo similar en el edificio de oficinas de Automex (Chrysler) en 1949. Además, Rosell había realizado un proyecto en sus tiempos estudiantiles para ese lugar, cuando el predio pertenecía a su abuelo materno: un centro de convenciones, con hotel, edificio de departamentos, al que integró una zona comercial y un “centro cívico” que incluía sala de cine, teatro y galería de arte.³¹⁴

El artista conformó un gran equipo de pintores, escultores y herreros que fue fluctuante ya que eran originarios de diversos países. Primero estuvieron los pintores Mario Orozco Rivera y Guillermo Ceniceros, que en diversos momentos fueron jefes del taller de pintura mural; entre los escultores estuvieron Luis Arenal y Armando Ortega.³¹⁵



La marcha de la humanidad,
1965-1971
Vista exterior. Tableros
Decálogo, Las masas
y El circo
Polyforum Cultural
Siqueiros, ciudad de México
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

Siqueiros reiteró, pese a ser un mural “privado”, que trataría la lucha de los pueblos de América Latina, representada como una multitud miserable que gime por las enfermedades y las guerras, una historia de la humanidad concretada en México, desde el primitivismo hasta la civilización de ese momento. La forma octagonal de El Foro Universal, espacio interior que se destinó para el mural, da circularidad a la obra. Sin embargo, el autor lo dividió en cuatro zonas temáticas generales: La marcha de la humanidad hacia la revolución democrático-burguesa, La marcha de la humanidad hacia la revolución del futuro, Paz cultura y armonía y Ciencia y tecnología.

La primera se ubica en el muro sur y representa las luchas de liberación de los pueblos sojuzgados contra las potencias colonialistas monárquicas que generaron gobiernos democrático-burgueses, mismos que desde la perspectiva de Siqueiros engendraron situaciones de miseria, la cual simboliza con un grupo integrado por hombres, niños y mujeres que caminan con sus hijos en brazos, algunos en condición famélica, que situó en la parte superior, una humanidad sin esperanza; también señaló que se trataba del primitivismo de la humanidad marchando hacia la revolución. Reflejó la miseria con una mujer embarazada, abrazada por sus pequeños hijos, un conjunto similar a las masas indígenas del Valle del Mezquital que había pintado en el mural de la Asociación Nacional de Actores. Al lado de esta mujer, un hombre encorvado por el peso de los atados de leña representa el trabajo pesado y mal pagado.

La marcha la encabeza el demagogo, el líder corrupto personificado como payaso, una advertencia sobre los falsos dirigentes que utilizan al pueblo para

La marcha de la humanidad,
1965-1971

Vista interior. Al fondo
el tablero Paz, cultura y
armonía

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



sus propios fines. A esa multitud la une con otro grupo similar de hombres, mujeres y niños, todos con los brazos levantados, para indicar que lucharán hasta la victoria y que sus derrotas son transitorias. Siqueiros dijo: “La marcha de la humanidad es una marcha total impulsada por el tremendo anhelo de superación que tiene el hombre, ahí está el hombre nuestro, miserable, pero caminando.”³¹⁶

En la parte inferior colocó a El negro linchado como símbolo del racismo en los gobiernos democrático-burgueses, que es el inicio de la marcha; de acuerdo con el pintor: “Nuestra marcha empieza en los periodos más crueles, empieza con la situación de los negros que son trasladados a América para esclavizarlos y sustituir una mano de obra que en gran parte era rebelde, que no quería someterse al invasor.”³¹⁷

Al lado está el símbolo del mestizaje, dos figuras que parecen luchar, como signo del encuentro violento entre las dos culturas que conformaron la raza mexicana que algunas fuentes han identificado como la tortura y la quema de la muerte. Enseguida un grupo formado por hombres y mujeres que siguen a un dirigente y junto a ellos unos hombres armados que algunas fuentes han identificado como representantes del militarismo, es decir, el ejército, grupo al que Siqueiros perteneció y, por lo tanto, los veía más como liberadores que como represores. Uno de ellos conmina a tomar las armas para defenderse y señala el camino a seguir.

La marcha de la humanidad hacia la revolución del futuro está ubicada en el muro norte. Seguramente se trata de la revolución socialista, ya que el autor anotó: la muchedumbre “vuelve a tener entusiasmo, vuelve a tener fe, surgen por diferentes partes quienes los animan para retomar una nueva etapa, porque los



La marcha de la humanidad,
1965-1971
Tablero Ciencia y tecnología
Foto: Archivo Cenidiap/INBA

grandes movimientos no se detienen”.³¹⁸ La nueva marcha inicia con Volcán en erupción, que simboliza el brío con que la multitud se arroja a la consecución de sus intereses, pero tiene múltiples obstáculos como el *nahual* que ataca a la mujer, símbolo prehispánico del mal, de acuerdo con Siqueiros. A continuación El árbol del veneno y Paisaje dramático en grises y ocre, símbolos de la indecisión, el cansancio y la desesperanza de la humanidad.

Esta etapa de reorganización está representada por Las mujeres que luchan por el progreso social y por el Árbol del amate que nunca florece, pero que en el mural sí tiene flores, significativo de que se puede lograr lo imposible; algunas fuentes describen al amate como símbolo de la opresión. A su lado, y para finalizar ese muro, surge un nuevo líder, situado sobre una especie de plataforma y que enarbola una espada con la que conmina a seguir adelante, “a terminar, la batalla no está concluida”.³¹⁹ Esta es la zona más escultórica del mural.

En el muro oriente el pintor simbolizó la Paz, cultura y armonía mediante una figura femenina con dos enormes manos extendidas con las palmas hacia abajo. Frente a éste, en el muro poniente, una figura masculina representa a la Ciencia y tecnología, personaje cuyas palmas hacia arriba unen tres elementos: la ciencia, la técnica y la industria. Integra ambas imágenes por la bóveda con grandes trazos, método que Siqueiros había usado en otros murales para el mismo fin. Como modelo utilizó la obra de caballete *Nuestra imagen actual*, realizada en 1947.

En la bóveda pintó un momento histórico de la humanidad, la llegada del hombre a la luna, que representó con un grupo de astronautas, con lo cual con-

solidó su idea del futuro. Así, a la larga y doliente marcha miserable de la humanidad que gime entre enfermedades y guerra, el pintor le auguró un futuro de alto desarrollo tecnológico.

Es importante indicar que el mural interior es tridimensional, sólo algunas zonas son bidimensionales. Para lograr el volumen se usó lámina policromada, por lo que se puede decir que se trata de escultopintura. Armando Ortega señala que se trata de escultura de otro tipo:

[...] una escultura en la que los volúmenes han sido estirados, encogidos y simplificados con preocupaciones ópticas sujetas a deformaciones que no se habían usado hasta ahora; se pretendía hacer escultura de cuatro dimensiones, combinando pintura y escultura en el mismo plano. En mi obra la escultura policromada está sujeta a un deseo de integración plástica y ofrece aportaciones de alcance óptico.³²⁰

Se añadieron mecanismos que fueron anunciados con “bombo y platillo” en los diarios, como la rueda giratoria colocada al centro del piso del Foro Universal, para facilitar al espectador la visión completa del mural sin dar un paso, aunque de acuerdo con la postura de Siqueiros que siempre trabajaba para el espectador en movimiento: fue una aportación por ser una obra interior y circular. Eran elementos mecánicos que venían usando en Europa los exponentes del nuevo realismo, encabezado por Nicolas Schöffer. Por lo anterior es posible calificar al mural como audaz porque supera cualquier noción anterior de muralismo, ya que además de ser escultórico usó el *collage* al adosarle esculturas que no estaban en el proyecto original, realizadas por Ortega y Luis Arenal, entre otros.³²¹

La integración se completó con sonido, luz y movimiento. Mientras el espectador gira sentado cómodamente en su butaca, la luz enfoca al negro linchado en tanto que se escuchan gemidos y lamentos al tiempo que la voz de Siqueiros va narrando el mural. Cuando se ilumina donde están los astronautas se escuchan estallidos de cohetes. El acto dura 25 minutos. El sitio tiene capacidad para mil asistentes sentados y seiscientos de pie.

Aun cuando el tema sea la liberación de América Latina que lograría la población civil en lucha, su intención didáctica es nula, ya que el mural, pleno en simbolismo, tiene un alto grado de abstracción. En cuanto a la técnica, su soporte fue el que proporcionó Manuel Suárez: 72 placas de asbesto-cemento montadas

sobre bastidor de hierro pintadas con acrílico³²² —material proporcionado por el Taller de Ensayo del Instituto Politécnico Nacional que dirigía José L. Gutiérrez—, sobre las cuales colocó la escultopintura. La bóveda está conformada por cuatro secciones pintadas al acrílico sobre *fiberglass*.

Para el exterior, el artista también usó como soporte paneles de asbesto-cemento, pero sólo fueron doce tableros, sin embargo, como eran de menor tamaño que los marcos metálicos los rellenoó con celotex. El pintor dijo: “En mis obras actuales, estoy considerando hacer sandwiches de asbesto-cemento y celotex con lo que espero lograr una magnífica resistencia”,³²³ algo inoperante ya que estarían al aire libre. Las placas fueron aseguradas con solera³²⁴ para evitar que se desprendieran, ya que los tornillos estaban quebrando el asbesto-cemento, y para evitar que el agua y polvo penetraran, rellenoó las esquinas de los marcos con resina poliéster, así los paneles quedarían bien pegados. Finalmente los recubrió con una base anticorrosiva inorgánica de zinc paragalvanizado, sobre todo porque el material pictórico usado había demostrado durabilidad en interiores, mas no en exteriores. Para ese espacio hizo al menos dos maquetas, pero en cada panel trató un tema independiente, algunos sin relación con el mural interior. Posiblemente la cantidad de ayudantes y el tiempo de elaboración, así como el periodo que dedicó a la promoción del mural en diversos países, fueron las causas.

El primer panel a partir de la entrada principal al Polyforum se titula Destino, representa al líder que arenga a las masas e invita a la muchedumbre a avanzar hacia el triunfo, que el artista señala como el destino. El siguiente es Ecología, donde pintó lo que parece un árbol seco y su retoño, significativo del deterioro del medio ambiente, pero también de su renacer; una obra de índole abstracta. En el tercero hace referencia a las artes escénicas como la acrobacia y el espectáculo, de acuerdo con su título, El circo, quizá como una crítica a la concepción de la cultura como mero entretenimiento.

Las masas son aludidas en el cuarto tablero, significadas con dos figuras entrelazadas, como tesis y antítesis. En el siguiente tablero, al que tituló El decálogo, trazó un busto de Moisés, personaje bíblico que, a pesar del título no lleva el con-sabido decálogo: sus manos están vacías, posiblemente en alusión a la ausencia de leyes justas. El siguiente panel hace dúo con el anterior, se trata de Cristo, a quien retrata en todo el dolor de su sacrificio y cuyo boceto fue donado a El Vaticano con el título de *El Cristo del Vaticano*. Aunque resulta extraña la inclusión de

La marcha de la humanidad, 1965-1971

Vista exterior del Polyforum

Tablero La música

Foto: Archivo Cenidiap/INBA



las imágenes de Moisés y Cristo, es posible que esto se deba a que fueron líderes de masas en busca de libertad. El séptimo panel apunta a Lo autóctono, en el que se representa un sacrificio humano prehispánico ante los dioses.

La danza, octavo tablero, está simbolizada por medio de movimientos armónicos, tablero al que también se le conoce como La huida. La mitología es el noveno panel, representada por una figura que simboliza el pensamiento abstracto, un tópico que ya había trabajado en el mural de la Asociación Nacional de Actores. El siguiente panel alude a El mestizaje, representado con una pareja, hombre blanco y mujer indígena, para indicar la simbiosis biológica durante la Conquista; como fondo colocó una pirámide. Originalmente, en este tablero estaba la representación de una mujer que el artista transformó en el hombre blanco, por eso la figura aparece un tanto desgarbada. En el penúltimo tablero, Siqueiros se refirió a La música por medio de grandes ondas rítmicas. Finalmente, en el duodécimo y último panel, aparece El átomo, la unidad mínima de la materia, como posible referencia a la vida, un significado similar al que le dio en otros murales, como el del Instituto Politécnico Nacional.

En los murales exteriores reiteró la figuración para algunos motivos, aunque no llegan a ser realistas, mientras que para otros usó formas abstractas. No obstante que el tema no fue homogéneo entre interior y exterior, el artista le dio el título general de *La marcha de la humanidad en América Latina*, también le llamó *La Marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*,³²⁵ y como subtítulo *Miseria y*



La marcha de la humanidad, 1965-1971

Vista exterior del Polyforum

Tablero Mestizaje

Foto: Archivo Cenidiap/INBA

ciencia. El título sintético con el que actualmente se le conoce es *La marcha de la humanidad*.

Completó el conjunto una barda-mural de 24 metros de largo, en cuyo cuerpo interior fueron colocados enormes retratos escultóricos de los artistas José Clemente Orozco, Diego Rivera, José Guadalupe

Posada, Leopoldo Méndez y Gerardo Murillo Dr. Atl. El objetivo fue hacer un homenaje a los precursores del muralismo mexicano.

La cara exterior de la barda fue decorada por sus colaboradores, entre ellos Guillermo Ceniceros y Mario Orozco Rivera, con desechos de metal a los que policromaron; el resultado fue una propuesta escultórica muy innovadora para esos años. No obstante, el muro fue criticado, no por su técnica, sino porque tapaba la vista del mural e impedía el libre paso a la obra, a pesar que Siqueiros había dicho que era necesario integrar el mural a la cotidianidad del público que pasaría por el lugar.³²⁶ Además, Suárez decidió cobrar la entrada al Polyforum, lo que lo hacía inaccesible al pueblo al que supuestamente estaba dirigido.

El artista fue criticado desde el inicio porque se consideraba contradictorio que un pintor de ideología comunista realizara un mural ubicado en un espacio integrado a un hotel de lujo. Argumentó que había aprovechado que un miembro de la burguesía patrocinara arte para las masas, aunque el mecenazgo fue menor de lo que él esperaba y el arte para las mayorías sólo quedó en la intención, porque, como se ha visto, lo privado dominó a lo público. Finalmente aceptó que el Polyforum, con todo, había sido una obra realizada conforme a la voluntad patronal.

*Homenaje a los precursores
del muralismo mexicano, 1971*
Acrílico sobre metal
Barda interior del Polyforum
Foto: Archivo Cenidiap/INBA



El muralista promovió *La marcha de la humanidad* en diversas partes del mundo: Roma, Milán, París y otras ciudades de Europa. También viajó a la Unión Soviética para recibir el premio Lenin por la Paz. En varias de estas ciudades estuvo acompañado por Manuel Suárez y la bailarina Amalia Hernández.

La integración de las artes fue completa. Tal vez la única en su momento. Al Foro Universal se sumó el teatro griego, una galería y una tienda donde se expendían artesanías mexicanas. Sin embargo, queda la pregunta: ¿logró Siqueiros en el mural del Polyforum su propuesta de arte de agitación y propaganda con el que trabajó en varios de sus murales?

Mucho se ha escrito sobre este conjunto, desde su proceso de realización hasta su apoteósica inauguración en 1971, efectuada por el entonces presidente de México Luis Echeverría. Una fiesta de música y danza con el ballet de Amalia Hernández, la presencia de Rufino Tamayo y José Luis Cuevas, entre muchos personajes más. En su momento, la crítica fue despiadada, incluso Orozco Rivera, uno de sus ayudantes, dijo que era una obra que carecía de unidad, excesivamente barroca y la consideró el féretro del muralismo; opinión paradójica ya que él mismo había participado. Negó que en el Polyforum se hubiera logrado la integración plástica entre arquitectura, escultura y pintura, pese a que el edificio fue construido *ex profeso* para murales de gran magnitud.

La obra es de difícil preservación debido a los materiales experimentales usados, como el acrílico sobre asbesto-cemento. A esto se suma la degradación natural por el ambiente. Los técnicos restauradores se han apoyado en los pintores que participaron en la creación del mural para los trabajos de remozamiento.

Es necesario darle un constante mantenimiento, sobre todo en el exterior, pero ese no ha sido el caso. De acuerdo con el restaurador Sergio Montero, sólo se han hecho trabajos en ese sentido en seis de los doce paneles exteriores, esto hace ya varios años, y existe el riesgo de que las placas de asbesto-cemento se caigan por el deterioro.

A lo anterior se agrega la lenta destrucción de su entorno, debido a la construcción de anexos adosados al edificio principal que rompen el diseño original en pro de la comercialización, ya que con esto se obstaculiza la visibilidad de los murales exteriores, sin que se haga algo por evitarlo pese a que la obra de David Alfaro Siqueiros es considerada patrimonio nacional por decreto presidencial. El uso que los propietarios le han dado al foro universal, además de sede de congresos de partidos políticos, es de salón de fiestas, lo cual no ha favorecido la conservación de los murales.

El mural conocido como *El petróleo* o *La tierra como el agua y la industria nos pertenece*, fue realizado en 1966 al mismo tiempo que *La marcha de la humanidad* en las instalaciones de La Tallera en Cuernavaca, razón por la cual los diarios lo anunciaban como parte de este trabajo, pero su tratamiento fue diferente; mientras que en el mural del Polyforum Siqueiros plasmó trazos semifigurativos o abstractos, en éste las figuras son realistas. *El petróleo* estaba destinado al hotel Casino de la Selva ubicado en aquella ciudad y propiedad de Manuel Suárez.

Se afirma que era un tríptico, pero únicamente se han encontrado imágenes de dos tableros. El tercero probablemente se trata del boceto de uno de ellos ya que no hay grandes diferencias entre ambos paneles, sólo ligeras variantes en el paisaje de fondo. Además, los tres personajes del primer panel no llevan sombrero, mientras que en el segundo ya lo portan. En los años ochenta del siglo XX se expusieron en el vestíbulo del entonces Hotel de México. Su paradero actual es desconocido.



El petróleo, 1966

Acrílico, 7.1 x 16.4 m

Mural para el Casino de la Selva

Foto: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros/INBA

■ Murales en la Sala de Arte Público Siqueiros

La actual Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) está ubicada en la última casa en la que vivió el muralista en la ciudad de México. Antes de morir, la donó al pueblo de México con todo lo que tenía para ser convertida en museo para el estudio del método de la composición de la pintura mural. En este lugar se encuentran tres murales, de los cuales no se halló referencia hemerográfica, solo datos aislados en su archivo.

■ *Maternidad I y Maternidad II*

Son dos proyectos que Siqueiros inició cuando trabajaba en el Polyforum a petición del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, para una escuela que construía en el Estado de México en 1968. Según Angélica Arenal, únicamente le habían planteado la posibilidad de hacer un mural para una escuela, nada concreto, pero el inquieto pintor inmediatamente se lanzó a realizar esa tarea.³²⁷

Ambos fueron pintados con laca automotiva sobre novopan. En *Maternidad I* representó a una madre que carga en su regazo a su pequeño, mientras que el segundo se reduce a meros trazos que posiblemente acompañarían al anterior. Los murales se unen por líneas pintadas en un tablero ubicado en el piso, una característica siqueriana, pero contrario a lo que hacía en otros murales a los que unía por la bóveda. Los tres paneles fueron restaurados en 2010.



Mural para una escuela del Estado de México,
ca. 1968

Laca automotiva sobre novopan

8.72 x 8.30 m

Foto: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros/INBA

■ Proyecto para el mural *Vietnam*

Vietnam es otro proyecto ubicado en la SAPS. Dividido en dos paneles, el primero muestra a una mujer cuyos rasgos denotan tristeza. El segundo tiene forma de frontón griego, en el cual Siqueiros pintó caras con rictus de angustia. Aunque su propuesta visual era para conmemorar el triunfo de Vietnam sobre el imperialismo estadounidense, lo más probable es que sean bocetos para *El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy* de la Asociación Nacional de Actores, por la similitud en la línea y el dibujo.

■ Proyectos para mural

En la SAPS existen dos bocetos que tienen como figura central un águila. En uno el ave se encuentra dentro de un círculo, mientras que en el segundo emprende el vuelo y tiene la siguiente anotación: “Nota para mural”. Por ello, a pesar de que según los registros eran para la bóveda del Colegio Militar, se puede deducir que en realidad se trata de diseños para el escudo de la Universidad Nacional Autónoma de México. Además no existe algún documento que confirme que Siqueiros pintaría un mural en las instalaciones de esa institución castrense.

Asimismo, en la SAPS se encuentran los *Trazos de composición espacial para el mural La marcha de la humanidad*, que pueden considerarse apuntes para ese trabajo, el de mayores dimensiones y en el que resumió los experimentos de toda su trayectoria plástica. Además, resguarda bocetos pictóricos y dibujos, como los paneles externos para el propio Polyforum, así como información fundamental sobre la obra y personalidad de Siqueiros: su biblioteca y archivo personal conformado por cartas, fotografías y documentos, algunos de los cuales están inéditos.

Siqueiros decidió convertir su casa en la ciudad de México en el Museo de Composición de Muralismo, es decir, un lugar de experimentación para el arte público monumental; función similar le adjudicó posteriormente a La Tallera, su casa de Cuernavaca. Sin embargo, la SAPS transformó la vocación asignada por el artista y se convirtió en un foro para las experimentaciones artísticas actuales. El Instituto Nacional de Bellas Artes, al que pertenece, a través del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, inició hacia finales de 2009 la restauración de los murales ubicados en el recinto, tal vez como un medio para retomar su ruta original.

■ *Paisaje de Copiapó, 1972*

La marcha de la humanidad no fue el último mural de David Alfaro Siqueiros, aunque sí el último monumental. El artista proyectó otros más, algunos se concretaron y otros no. Un año después de terminar el Polyforum fue invitado por funcionarios de la Secretaría de Educación Pública para pintar el pequeño mural que tituló *Paisaje de Copiapó* en la escuela primaria que lleva el nombre de esa población chilena, en la Unidad Habitacional Vicente Guerrero en Iztapalapa. El plantel fue llamado así como muestra de agradecimiento del gobierno mexicano a esa ciudad, debido a su solidaridad con el presidente Benito Juárez durante la intervención francesa en 1863, de acuerdo con la placa que se encuentra a la entrada. La nación sudamericana, por su parte, había recibido del pueblo mexicano, en la década de 1930, una donación para construir una escuela en la zona sísmica de Chillán, que lleva el nombre de México. Siqueiros fue elegido para pintar el mural en la escuela por tres razones. Era el único sobreviviente de los llamados “tres grandes”, había vivido en Chile en los años cuarenta y había pintado un mural en la escuela de Chillán, considerada patrimonio de esa nación.

En la década de 1970, México y Chile tenían una buena relación diplomática que se sustentaba en la supuesta igualdad ideológica de sus gobernantes, Luis Echeverría y Salvador Allende, líder de la Unidad Popular. La escuela y el mural

Paisaje de Copiapó, 1972
Acrílico sobre triplay
Escuela Copiapó, Unidad
Habitacional Vicente
Guerrero, Iztapalapa, ciudad
de México
Foto: Moisés Sánchez
Miranda



fueron inaugurados en 1972 durante la visita a México del presidente del país andino. Copiapó es la capital de Atacama, árida región situada a ochocientos kilómetros de Santiago, cuya principal actividad económica es la minería. La historia narra que por ese valle ingresaron los conquistadores españoles a Chile y establecieron su primera ciudad.

Siqueiros representó esa zona del país sudamericano con sus características geográficas, altas y áridas montañas, que pintó con grandes y pastosas pinceladas que le dan al mural un tinte abstracto; paisaje que rememora la escena del mural en el Castillo de Chapultepec donde se representa a Porfirio Díaz petrificado. El artista conoció la zona cuando estuvo exilado en ese país de 1941 a 1943, vivencia que le permitió captar el paisaje yermo y trasmitirlo con fuertes trazos al mural que realizó en 48 horas, según su propio testimonio.

José David Alfaro Siqueiros fue un artista e intelectual integral: teórico y práctico, en lo político y lo artístico. Su postura ideológica lo llevó a considerar el arte y sus herramientas como instrumentos para las luchas sociales y los llamó *Vehículos de la pintura dialéctica subversiva*. Para él, arte y política eran indisolubles.

A través de su producción artística se puede observar su experimentación compulsiva, no únicamente en su obra mural, sino también en la de caballete, que le permitió poner a prueba materiales considerados extrapictóricos, así como diferentes soportes que después utilizó en su obra monumental.

Su inspiración temática fueron las luchas sociales, a pesar de que en su obra inicial se pueden encontrar alusiones al mestizaje. En otros momentos retrató al héroe que lucha contra el poder, personificado en Cuauhtémoc. No por ello fue un pintor de historias, ni de la Revolución mexicana, sólo la trató cuando así lo requirió el lugar, un museo de historia, aunque tampoco fue narrativo; aplicó sus metáforas para indicar sus ideales, retratando a Marx y Bakunin como parte de los ideólogos de una revuelta tan lejana para ellos en tiempo y lugar como la que se gestó en México, y plasmó sus críticas con el fragmento titulado Porfirio Díaz petrificado. En otro momento enlazó historias de dos países, como sucedió en Chillán, pero de manera sintética, simbolizada con personajes que él consideraba clave en el desarrollo de Chile y México.

Sus códigos no fueron de fácil comprensión, no obstante la polisemia implícita en los mismos. Su primer mural, con la imagen de una mujer a la que le puso alas por problemas de composición —de acuerdo con sus palabras— fue ininteligible incluso para sus propios compañeros. En el Polyforum pintó paneles exteriores con temática individual que en algunos casos es abstracta.

La cinematografía y el futurismo fueron su apoyo e inspiración para dar movimiento visual a sus obras. Usó de manera no tradicional la perspectiva y la llamó poliangular. Empleó de manera constante la fotografía como boceto y para el análisis de los murales. Creó superficies cóncavas para formar “cajas plásticas”, con lo que hizo espacios novedosos, porque para él la pintura mural era la pintura

total de un espacio arquitectónico completo, ya sea por dentro o por fuera, como lo mencionó en sus memorias. Todas sus herramientas y materiales estuvieron acordes con la época que vivió. Asumió así su lema: *sujetos nuevos, aspectos nuevos*. Siqueiros en sí mismo forma parte del patrimonio nacional, no sólo por sus obras sino también por su ideología y activismo político en busca de mejores condiciones de vida de la población, por los cuales fue encarcelado en diversas ocasiones. Sus tesis y discursos fueron motivo de polémicas; un personaje de referencia obligada para artistas e intelectuales de su momento que lo seguían o se distanciaban críticamente de él como pensador, artista y político. Ante todo, fue importante su compromiso social con las masas a las que dirigió sus mensajes y muchos de sus actos, pese a la crítica que, de manera constante, recibió por ello.

Murales



Los elementos, 1922-1923, Antiguo Colegio de San Ildefonso. Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Retrato de la burguesía (detalle), 1939-1940, sede del Sindicato Mexicano de Electricistas. Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Retrato de la burguesía (detalle), 1939-1940. Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Muerte al invasor (detalle, panel norte, México), 1941-1942, Escuela México, Chillán, Chile
Foto: cortesía Renato Robert Paperetti



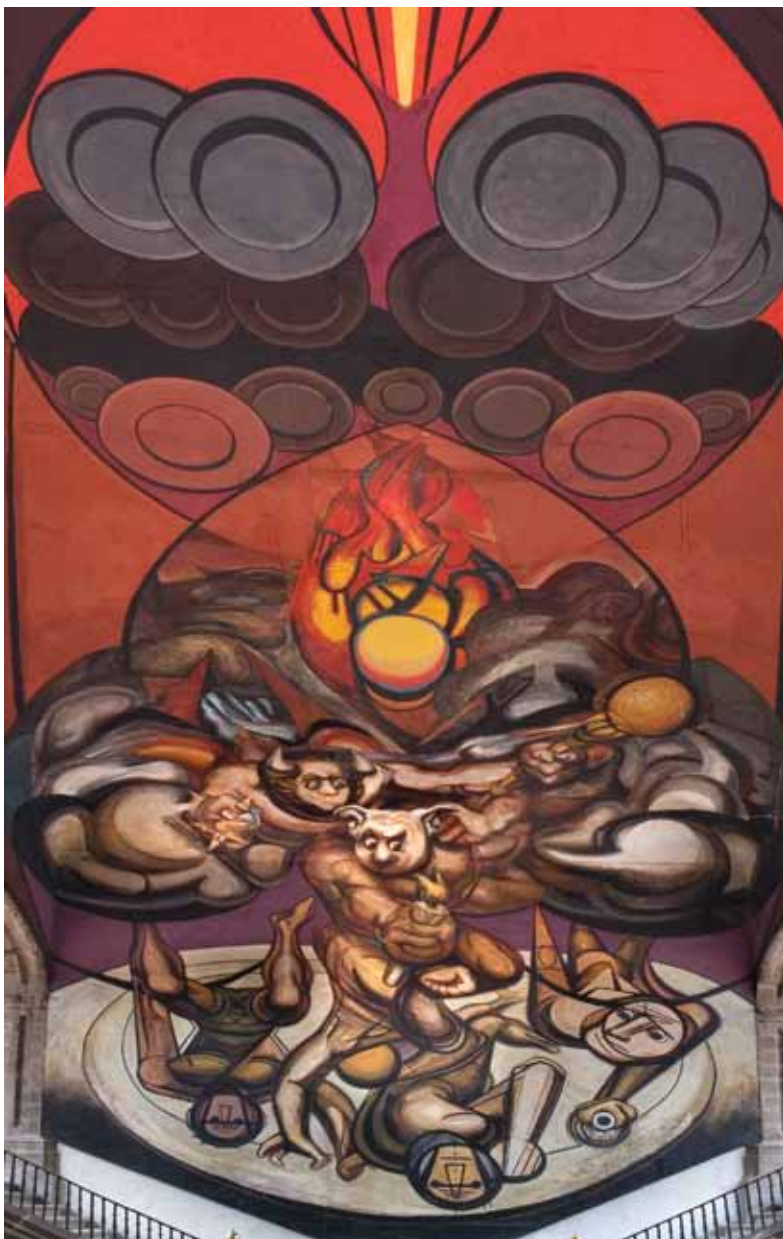
Muerte al invasor (detalle, panel sur, Chile), 1941-1942. Foto: cortesía Renato Robert Paperetti



Cuauhtémoc contra el mito (detalle), 1944, Museo del Tecpan, Tlatelolco. Foto: Exa Castillo



Nueva democracia (detalle), 1944, Museo del Palacio de Bellas Artes. Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Patricios y patricidas (detalle), 1944-1972, edificio de la Secretaría de Educación Pública
Foto: César G. Palomino



Monumento al general Ignacio Allende, 1949, Centro Cultural Ignacio Ramírez El Nigromante, San Miguel de Allende, Guanajuato. Foto: Enrique Bostelmann



El hombre amo y no esclavo de la técnica (detalle), 1951, Casco de Santo Tomás, Instituto Politécnico Nacional. Foto: Archivo Cenidiap/INBA



Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos (detalle), 1951-1954, Hospital de Especialidades, Centro Médico Nacional La Raza.
Foto: César G. Palomino



El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal, 1952-1956, Torre de Rectoría, Universidad Nacional Autónoma de México. Foto: César G. Palomino



Velocidad, 1953, Plaza Juárez, Centro Histórico de la ciudad de México. Foto: Exa Castillo



Del porfirismo a la Revolución (detalle), 1958-1966, Museo Nacional de Historia. Foto: Exa Castillo



Del porfirismo a la Revolución (detalle), 1958-1966. Foto: Exa Castillo



Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer (detalle), 1958, Hospital de Oncología. Centro Médico Nacional.

Foto: César G. Palomino



El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy (detalle), 1959-1968, sede de la Asociación Nacional de Actores. Foto: Archivo Cenidiap/INBA



El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy (detalle), 1959-1968. Foto: Archivo Cenidiap/INBA



La marcha de la humanidad (detalle), 1965-1971, Polyforum Cultural Siqueiros. Foto: César G. Palomino



Anexo

Ficha técnica de murales

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
<i>Los elementos</i> , 1922-1923	El espíritu de occidente	Encáustica	4.40 x 3.00 m	Platón del primer cuerpo del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	La misma. Hoy Filмотeca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Regular, debido a la humedad y el polvo Última restauración en 2005 por el CNCRPAM/INBA
Sin título (Pergamino), 1923		Encáustica	1.90 x 3.00 m	Muro de resistencia del semi-arco de la bóveda del primer cuerpo del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filмотeca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Regular Última restauración en 2005 por el CNCRPAM/INBA
Sin título (Ventanas), 1923		Encáustica	3.20 x 4.40 m	Muro norte y sur del ascenso al primer descanso del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filмотeca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Última restauración en 2005 por el CNCRPAM/INBA
Sin título (Querubín), ca. 1923		Encáustica	1.90 x 3.00 m aprox.	Bóveda del primer descanso del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filмотeca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Última restauración en 2005 por el CNCRPAM/INBA
<i>San Cristóbal</i> , 1923		Encáustica	2.70 x 1.90 m	Muro norte del primer descanso del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filмотeca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Última restauración en 2005 por el CNCRPAM/INBA
<i>Mujer india</i> , 1923		Fresco	2.70 x 1.90 m	Muro sur del primer descanso del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filмотeca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Última restauración en 2005 por el CNCRPAM/INBA

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Sin título (<i>Los elementos II</i>) ca. 1924		Fresco y encaústica	6 x 3 m	Plafón de ascenso al primer piso. Segunda bóveda de base de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filmoteca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Última restauración en 2005 por el CNCRPAM/INBA
<i>Llamado a la libertad</i> , 1923-1924	Los ángeles de la liberación	Fresco	19. 40 m ² de superficie pintada	Muro norte del segundo descanso del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filmoteca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Mal estado de conservación debido a la humedad del edificio. Sus últimas restauraciones fueron en 1991/2005-CNCRPAM/INBA
<i>El entierro del obrero sacrificado</i> , 1924		Fresco	19 m ²	Muro sur del segundo descanso del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filmoteca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Restaurado en 2005 por el CNCRPAM/INBA
<i>Los mitos calidos</i> , 1924		Fresco	6.25 x 6.40 m	Muro este del segundo descanso del cubo de la escalera (muro norte según las memorias de Siqueiros). Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filmoteca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Recuperado en 1966 por el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas (INBA). Últimas restauraciones en 1992 y 2005 por el CNCRPAM/INBA
Sin título. (Troncos de pencas de plátano), 1923		Temple	6.80 x 6.40 m	Plafón del segundo cuerpo del cubo de la escalera. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filmoteca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Últimas restauraciones en 1997 y 2005 por el CNCRPAM/INBA
Sin título (Mujer y niño), ca. 1923		Fresco		Enjutas de la arquería del acceso al primer piso. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filmoteca de la UNAM San Ildefonso 43 Centro Histórico	Rescatado por el CNCOA/INBA en 1966. Última restauración en 2005 por el CNCRPAM/INBA

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Sin título (Mano, hoz machete), ca. 1924		Fresco	1.30 x 6.40 m	Enjutas de la arquería de acceso al segundo piso. Colegio Chico, Escuela Nacional Preparatoria	Filмотeca de la UNAM San Ildefonso 43, Centro Histórico	Humedades Últimas restauraciones en 1992 y 2005 por el CNCRPAM/INBA
<i>Ideales agrarios y laboristas de la Revolución de 1910</i> , 1925-1926		Temple		Salón de Conferencias Públicas o Aula Mayor de la Universidad de Guadalajara	Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz Guadalajara, Jalisco	Buen estado de conservación Restauraciones en 1991 y 2005
<i>Mitin en la calle</i> , 1932		Fresco moderno (cemento blanco pintado con pistola de aire y aerógrafo)	9 x 6 m	Patío de la Chouinard School of Arts, 743 So. Grand view, Los Angeles, California	Actualmente es un templo budista	Cubierto con capas de pintura
<i>América tropical oprimida y destruida por los imperialismos</i> , 1932		Fresco moderno (cemento blanco pintado con pistola de aire y aerógrafo)	3 x 9 m	Italian Hall, 53 Olvera Street Los Angeles, California	La misma	Buen estado de conservación
Sin título (América Tropical II), ca. 1972		Acrílico sobre novopan		La Tallera. Venus 7, Jardines de Cuernavaca, Cuernavaca, Morelos		Es probable que se restaure en 2010 por el CNCRPAM
<i>Retrato actual de México</i> , 1932	1. Entregamiento de la burguesía 2. Retrato del México de hoy	Fresco	38.89 m ²	Casa del cineasta Dudley Murphy, Santa Mónica, California	Museo de Arte Moderno, Santa Bárbara, California	Condiciones regulares de conservación
<i>Ejercicio plástico</i> , 1933		Fresco sobre revoque de cemento negro retocado con silicato Keimfarben	90 m ³ de volumen aéreo y 200 m ² total de superficie	Sótano de la Quinta los Granados, Don Torcuato, provincia de Buenos Aires, Argentina	Casa Rosada, casa de gobierno, Buenos Aires, Argentina	Restaurado en 2009 por el CNCRPAM/INBA

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
<i>Retrato de la burguesía</i> , 1939-1940		Piroxilina sobre aplastado seco de cemento	Aprox. 100 m ²	Cubo de la escalera principal del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Antonio Caso núm. 45, Col. San Rafael, México, D. F.	La misma	Regular Restaurado en 2007-2008 CENCRPAM/INBA
<i>Muerte al invasor</i> , 1941-1942	Oratoria pictórica	Piroxilina sobre masonite y celotex montado en bastidores metálicos semicilíndricos que unen dos muros paralelos con el techo	I. 5 x 8 m II. 5 x 8 m III. 20 x 8 m	I. Muro norte II. Muro sur III. Bóveda Biblioteca "Pedro Aguirre Cerdá", Escuela México Chillán, Chile	La misma	Restaurado en 2009 y reimagurado el mismo año
<i>Nuevo día de las democracias</i> , 1943		Piroxilina sobre masonite	7. 50 m ²	Hotel Sevilla Biltmore	Museo Nacional de Cuba, Calle Zuleta esquina Dragones, Habana Vieja	Desconocido
<i>Dos montañas de América</i> , 1943	Dos cumbres de América	Piroxilina sobre masonite	175 x 22.5 x 48.5 cm de concavidad	Centro de Relaciones Culturales Cubano-Americanas	Colección Arte de nuestra América. Haydée Santa María	Desconocido
<i>Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba</i> , 1943	Alegoría de la igualdad racial	Piroxilina sobre masonite montado en bastidor de madera	5 x 8 m y 1. 2 m de concavidad	Apartamento de la familia Carreño Gómez Mena, Calle 22 y 13, último piso, El Vedado, La Habana, Cuba	Desaparecido	Destruído
<i>Cualitémoc contra el mito</i> , 1944		Piroxilina sobre celotex y triplay y muros de granito artificial	75 m ²	Vestíbulo del Centro de Arte Realista Moderno Sonora núm. 9, Col. Roma, ciudad de México	Museo del Tecpan, Tlatelolco. Paseo de la Reforma Norte casi esquina Ricardo Flores Magón	Buen estado de conservación Dictaminado por el CENCRPAM/INBA en 2007

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
Tríptico <i>Nueva democracia</i> , 1944 I. <i>Nueva democracia</i>	1. México por la democracia y la independencia nacional 2. Vida y muerte	Piroxilina sobre celotex en bastidor de madera	Tablero central 4.50 x 12 m	Segundo piso del Museo del Palacio de Bellas Artes, avenida Hidalgo núm. 1, Centro Histórico, ciudad de México	La misma	Restaurado en 2002 Buen estado de conservación con algo de polvo de acuerdo con el dictamen emitido por el CNCRPAM en 2010
II. <i>Víctimas del fascismo</i> , 1945	1. Torturas del pueblo 2. Negro linchado	Piroxilina sobre tela sobre masonite	Tablero derecho 4 x 2.46 m	Segundo piso del Museo del Palacio de Bellas Artes, avenida Hidalgo núm. 1	La misma	Buen estado de conservación. Algo de polvo. Dictamen 2010 CNCRPAM/INBA
III. <i>Víctimas de la guerra</i> , 1945	Masacre de la población civil	Piroxilina sobre tela sobre masonite	Tablero izquierdo 4 x 2.46 m	Segundo piso del Museo del Palacio de Bellas Artes, avenida Hidalgo núm. 1	La misma	Buen estado de conservación. Algo de polvo. Dictamen 2010 CNCRPAM/INBA
<i>Patricios y patriadas</i> , 1944-1972	Apoteosis de la libertad de pensamiento en México	Piroxilina, acrílico sobre tela sobre celotex. Para la bóveda se usó como soporte: manta de cielo y tela de fibra de vidrio. Para los muros se utilizó triplay	518 m ²	Bóveda de la Tesorería del Distrito Federal, conocida como la Ex Aduana de Santo Domingo, Brasil núm. 33, Centro Histórico, ciudad de México	Hoy oficinas de la Secretaría de Educación Pública. Brasil núm. 33, Centro Histórico	Buen estado de conservación. Restaurado en 2009 por el CNCRPAM/INBA
<i>Monumento al general Ignacio Allende</i> , 1949		Acrílico sobre aplanado de cemento	300 m de largo 7.5 m de ancho 6 m de alto Superficie aprox. 550 m ²	Escuela Universitaria de Bellas Artes de San Miguel de Allende, Guanajuato	Actualmente Centro Cultural Ignacio Ramírez El Nigromante, San Miguel de Allende	Buen estado de conservación. Última restauración en 2007 por el CNCRPAM/INBA

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
<i>Monumento a Cuauhtémoc.</i> I. Apoteosis de Cuauhtémoc, 1950-1951	La apoteosis de Cuauhtémoc redvivo	Piroxilina y vinilita sobre masonite en bastidor de madera	40 m ²	Segundo piso del Museo del Palacio de Bellas Artes, avenida Hidalgo núm. 1, Centro Histórico, ciudad de México	La misma	Buen estado de conservación. CNCRPAM/ INBA
II. <i>Tormento de Cuauhtémoc</i> , 1951	La historia	Piroxilina y vinilita sobre masonite en bastidor de madera	40 m ²	Segundo piso del Museo del Palacio de Bellas Artes, avenida Hidalgo núm. 1	La misma	Buen estado de conservación. Algo de polvo. Dictamen 2010 CNCRPAM/INBA
<i>El hombre amo y no esclavo de la técnica</i> , 1951	<i>Alegoría de la industrialización de México.</i> <i>Canto a la técnica.</i> <i>Homenaje al esfuerzo impulsor del Presidente Alemán</i>	Piroxilina y vinilita sobre placas semiconcavas de aluminio	4 x 18 m	Vestíbulo del Internado del Instituto Politécnico Nacional. Casco de Santo Tomás. Prolongación de Manuel Carpio y Prolongación Plan de Ayala, ciudad de México	Hoy Escuela Nacional de Ciencias Biológicas	Condiciones regulares de conservación El inmueble fue reforzado y el mural se retiró volviéndose a reinstalar en 2004 por el CENCROPAM
<i>Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos</i> , 1951-1954	Apoteosis de la vida y la salud. Canto a la ciencia	Vinilita sobre placas de celotex en bastidores metálicos formando una planta semiovoidal	310 m ²	Hospital La Raza, IMSS Calzada México Vallejo norte esquina Jacarandas, ciudad de México	La misma	Última intervención en 2001 Regular estado de conservación. Propuestas para intervenir en 2009 y 2010
<i>El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal</i> , 1952-1956		Escultomosaico trazado con vinilita y recubierto con mosaico de vidrio	304.15 m ²	Torre de Rectoría. Ciudad Universitaria, México, D. F.	La misma	Última intervención en 2004 por el CNCRPAM/ INBA

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
<i>El derecho a la cultura</i> , 1952-1953		Esculptrintura policromada con vinilita y silicato de etilo	108.62 m ²	Torre de Rectoría Ciudad Universitaria, México, D. F.	La misma	Intervención en 2003 por el CNCRPAM/INBA y en 2006 por la UNAM
<i>Nuevo símbolo universitario</i> , 1952-1953		Vinilita	122.50 m ²	Torre de Rectoría Ciudad Universitaria, México, D. F.	La misma	Intervención en 2004 por el CNCRPAM/INBA y en 2006 por la UNAM
<i>Velocidad</i> , 1953		Relieve de cemento recubierto con mosaicos y azulejos policromados	3 x 7.50 m	Fábrica Automex Lago Alberto 32, Col. Anáhuac, México, D. F.	Plaza Juárez, Av. Juárez 20, Centro Histórico, ciudad de México	Se trasladó de lugar con "STACCO" en 2004-2005 por el CNCRPAM Su estado de conservación es regular
<i>Excomunió y fusilamiento de Hidalgo</i> , 1953	Ex comunió y pena de muerte para Miguel Hidalgo	Piroxilina y vinilita sobre masonite	3 x 3 m	Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo	Museo universitario. Av. Francisco I. Madero Poniente núm. 352 esquina Galeana, Morelia Michoacán.	Buenas condiciones de conservación
<i>Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer</i> , 1958	Paralelismo histórico de la revolución científica y la revolución social	Acrílico sobre tela sobre triplay	2.42 x 26.23 m	Vestíbulo del Hospital de Oncología, Centro Médico Nacional. Av. Cuauhtémoc 330 y Baja California, México, D. F.	Sala de ingreso Centro Médico Nacional Siglo XXI	Restauración, montaje e instalación en su nuevo espacio en 1997 por el CNCRPAM/INBA. Buen estado de conservación
<i>Del porfirismo a la Revolución</i> , 1958-1966	La Revolución contra la dictadura porfirista	Acrílico sobre tela sobre triplay y bastidores de madera	419 m ²	Sala de la Revolución. Museo Nacional de Historia. INAH Castillo de Chapultepec	La misma	Con polvo. Dictamen 2002, CNCRPAM/INBA

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
<i>El arte escénico frente a la vida social en el México de hoy</i> , 1959-1968	La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea	Acrílico con incrustaciones metálicas sobre tela sobre triplay	71 m ²	Vestíbulo del teatro Jorge Negrete. Edificio de la Asociación Nacional de Actores Altamirano núm. 128 entre Antonio Caso y Sullivan. Col. San Rafael. México, D. F.	La misma	Dictamen y propuesta de tratamiento en 2006 CNCRPAM/INBA
<i>La marcha de la humanidad</i> , 1964		Acrílico-piroxilina/asbestocemento	4.00 x 330 m	Casino de la Selva	Casa del Sr. Jorge Ramos	Restauración en 2006-2007 CNCRPAM/INBA
<i>La marcha de la humanidad</i> , 1965-1971	La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos	Interior: Esculotopintura: acrílico sobre asbestocemento montado en bastidores de hierro y esculturas en fibra de vidrio adosadas. Exterior: acrílico sobre placas de asbesto, cemento y acrílico sobre novopan, montadas en bastidores de hierro. Barda perimetral interna: acrílico sobre metal. Barda perimetral externa: solera de hierro soldada.	Total aproximado: 5'029 m ² Interior: 2 165 m ² Exterior: 2 864.40 m ²	Polyforum Cultural Siqueiros. Av. Insurgentes Sur 701 esquina Filadelfia, Col. Nápoles, México D. F.	La misma	Regular Algunos paneles han sido restaurados. Otros no han recibido esos cuidados En 2005 fueron parcialmente intervenidos, sancionados y supervisados los trabajos de restauración por el CNCRPAM/INBA Ultima intervención: 2006-2007. En 2010 el dictamen del CNCRPAM/INBA dice: estable Restauración 2006-2007 CNCRPAM/ INBA
<i>El Petróleo</i> , 1966	La tierra como el agua y la industria nos pertenece	Acrílico	7.1 x 16.4 m	Desconocida	Desconocida	Desconocido

TÍTULO Y FECHA	OTROS TÍTULOS	TÉCNICA	MEDIDAS	UBICACIÓN ORIGINAL	UBICACIÓN ACTUAL	ESTADO DE CONSERVACIÓN
I. <i>Maternidad. Proyecto para mural para una escuela del Estado de México, ca. 1968</i> (2 paneles) II. <i>Maternidad II, 1971-1973</i>		I. Laca automotiva sobre novopan II. Acrílico sobre masonite	8.72 x 8.30 m 5.50 x 7.95 m	Sala de Arte Público Siqueiros	La misma	Restaurados entre 2009 y 2010 por el CNCRPAM/INBA
<i>Proyecto para el mural Vietnam, s/f</i>		Acrílico sobre novopan		Sala de Arte Público Siqueiros	La misma	
Proyectos para mural en la bóveda del Colegio Militar, s/f		Laca automotiva		Sala de Arte Público Siqueiros	La misma	
<i>Paisaje de Copiapó, 1972</i>				Escuela Copiapó. Unidad Habitacional Vicente Guerrero, Iztapalapa, México, D. F.	La misma	Regular. Dictamen 2005 por el CNCRPAM/INBA

¹ Carta de Siqueiros a José Vasconcelos, en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Domés, 1985, p. 235.

² Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*, México, Empresas Editoriales, S. A., 1969 y Antonio Rodríguez, *David Alfaro Siqueiros. Pintura mural*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1992, dan como fecha de llegada el mes de septiembre.

³ La primera aparición del Sindicato fue en junio de 1923, cuando se repartieron volantes para defender a Diego Rivera y José Vasconcelos de acusaciones sobre derroche de dinero, difundidas para que se suspendieran los murales de Diego. La segunda fue en diciembre de ese año, cuando lanzaron su *Manifiesto* contra Adolfo de la Huerta, calificándolo de contrarrevolucionario, publicado tres meses después en *El Machete*. Ortega, "La pintura y la escultura en 1922", *El Universal*, diciembre de 1922.

⁴ Jean Charlot, *op. cit.*, p. 241. Esta obra también se llamó *Los ángeles de la liberación*.

⁵ Publicada en la revista *Forma* de 1926.

⁶ Esther Acevedo, "Alteraciones de la historia. El paisaje en la obra de caballete de Siqueiros", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/Curare, 1996, pp. 63-74.

⁷ Las obras mencionadas aparecen atribuidas a Siqueiros en el acervo de la Sala de Arte Público Siqueiros.

⁸ Graciela Amador, "Mi vida con Siqueiros", *Hoy*, núm. 576, México, 6 de marzo de 1948, p. 48.

⁹ Los pintores los calificaron como masónicos y Diego Rivera dijo que su origen era sirio libanés. Charlot, por su parte, escribió que la mujer con alas era "el espíritu de Occidente o la cultura europea descen-

diendo sobre México", Jean Charlot, *op. cit.*, p. 238.

¹⁰ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, p. 195.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, p. 197.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 195.

¹⁵ Jean Charlot, *op. cit.*, p. 241. Ésta fue la primera y única ocasión que el trabajo colectivo se dio de esta manera, porque en otros murales Siqueiros mismo propició el trabajo en equipo, pero bajo su dirección.

¹⁶ En sus memorias Siqueiros recuerda que llegó a la mañana siguiente. Pero es posible que hayan sido varios días después, porque la figura de una mujer con rebozo que abarcaba toda la bóveda estaba terminada, David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁷ Jean Charlot, *op. cit.*, pp. 241-243.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ De acuerdo con las memorias de Jean Charlot, un pintor de casas de apellido Vázquez pintó estas formas de sacacorchos, así como unas escaleras en "arquitectura de ilusión". Pero aunque Vázquez haya elaborado las escaleras simuladas, es casi seguro que en el techo sólo participó como ayudante, ya que el "desnivel" pictórico entre las escaleras y el plafón es enorme. Actualmente las escaleras ya no existen.

²⁰ Lo describió como: "seis muros, dos pequeñas bóvedas de base de escalera y un techo que en conjunto miden 200 metros cuadrados, realizados con útiles primarios", David Alfaro Siqueiros, *Documento mecanografiado*, Archivo SAPS/INBA y Archivo Siqueiros del Centro Nacional de Investi-

gación, Documentación e Información de Artes Plásticas/INBA.

²¹ “Los pintores estridentistas que fueron ya cesados”, *El Universal*, México, 16 de julio de 1924, 2a sección, p. 8. En esta época los ceses estaban a la orden del día en todas las secretarías de Estado. El objetivo era economizar. Incluso había empleados públicos a los que se les debían varios pagos.

²² Zentellas —el mismo cónsul que “patrocinó” *Vida Americana*— anunció que en caso contrario serían consignados, *El Universal*, México, 15 de agosto de 1924, 2a sección, p. 1.

²³ Ése fue el nombramiento con el que realizó sus murales. Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública.

²⁴ Carta de Siqueiros a Manuel Puig Casauranc, 17 de junio de 1925, compilado por Raquel Tibol en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 45-47.

²⁵ En junio de 1925 Siqueiros fue nombrado presidente de la Comisión de Agitación de la Liga Antiimperialista de las Américas, organismo nacido bajo la tutela del PCM, cuyo objetivo era hacer frente común con los países latinoamericanos contra Estados Unidos. También trabajó para la creación de una organización campesina independiente de acuerdo con los resolutiveos del Tercer Congreso Nacional del PCM, que no logró consolidarse.

²⁶ Graciela Amador, *op. cit.*, pp. 48-49.

²⁷ *Bandera de Provincias*, quincenal de cultura 1929-1930, edición facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Revistas Literarias Modernas).

²⁸ José Guadalupe Zuno, *Las artes plásticas en Jalisco*, s.p.i., pp. 48-49.

²⁹ Graciela Amador, *op. cit.*, pp. 48-49. Poco después Zuno fue obligado a renunciar. Había sido acusado en los periódicos, por un “Comité Pro-Jalisco”, de apoyar la rebelión de los generales Estrada y Manuel M. Diéguez contra Obregón, pero dejó esta-

blecido su liderazgo en Jalisco ya que continuó apoyando la actividad sindical como una forma de enfrentar al sindicalismo de Luis N. Morones, líder de la Confederación Revolucionaria Obrera de México, organismo leal al sistema.

³⁰ Para mayor información sobre sus actividades sindicales véase Jaime R. Tamayo, “Siqueiros y los orígenes del movimiento rojo en Jalisco, el movimiento minero”, *Revista de Estudios sociales*, 1 de julio de 1984, pp. 29-41.

³¹ Cfr. Arturo Anguiano, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, Era, 1975, p. 11.

³² Doc. 7.1.83, Archivo SAPS/INBA. Olivier Debroise menciona que Blanca Luz era sobrina del presidente Baltasar Brum, pero Hugo Achúgar, en *Falsas memorias. Blanca Luz Brum*, Argentina, Siglo XXI, 2000, afirma que no era pariente del Brum quien gobernó de 1919 a 1923.

³³ La policía también atacó las oficinas de la Confederación Sindical Unitaria de México, donde aprehendió al ex secretario de Sandino, Esteban Pavletich. Arturo Anguiano, *op. cit.*, p. 11. Siqueiros conoció a Pavletich en la cárcel y posteriormente fue su enlace en Perú en 1943 durante la gira *Por un arte de guerra*.

³⁴ Anita Brenner, Expediente 4.1.24, Archivo SAPS/INBA, México, 25 de enero de 1932.

³⁵ Blanca Luz Brum, *Penitenciaría-Niño perdido*, México, Minerales de Taxco, 1931, pp. 12 y 18. La fianza que tuvo que pagar por su libertad condicional fue de tres mil pesos.

³⁶ Exp. 13.3.10, Archivo SAPS/INBA.

³⁷ Siqueiros no consigna en sus memorias sus salidas a la ciudad de México, excepto la de la clausura de su exposición en el Casino Español, pero en la carta que envió al Partido Comunista uruguayo habla de dos. “Carta de Siqueiros en el Coloquio de Historia del Arte”, *Proceso* núm. 883, México, 4 de octubre de 1993, p. 53. Olivier De-

broise en *Retrato de una década, 1930-1940*, consigna las salidas basado en dos libros, Hart Crane, *The letters of Hart Crane* (1916-1932), Berkeley, Brom Weber, University of California Press, 1952, pp. 386-387, e Ione Robinson, *A Wall to Paint On*, Nueva York, Dutton and Company, 1946, pp. 190-191.

³⁸ *Revista de Revistas*, México, 31 de enero de 1932, pp. 10-11. La inauguración fue el 25 de enero de 1932 con sesenta obras, organizada por Anita Brenner, Catalina Direux, S. Eisenstein, Salvador Novo, Hart Crane, Eyler Simpson, Roberto Montenegro, William Spratling y Gabriel García Maroto.

³⁹ "Carta de Siqueiros en el Coloquio...", *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰ Siqueiros llegó a Estados Unidos entre abril y mayo de 1932 de acuerdo con Shifra Goldman, "Siqueiros and three early murals", en *Dimensions of the Americas. Art and Social change in Latin American and the United States*, Chicago y Londres, The University Press, 1994, p. 90. Raquel Tibol da otra fecha: noviembre de 1931.

⁴¹ Shifra Goldman, "Siqueiros and three early...", *op. cit.*, p. 90. El 6 de mayo exhibió en la Jake Zeitlin Bookshop, tres días después en la Stendahl Ambassador Gallery donde presentó quince pinturas, litografías y diseños murales, y la última en el Plaza Art Center.

⁴² Antonio Rodríguez y Raquel Tibol señalan que Madame Nelbert Chouinard conoció a Siqueiros en Taxco. Pero él no la menciona entre sus conocidos de la época. Shifra Goldman en "Siqueiros and Three Early...", *op. cit.*, p. 91, menciona que la conexión con Madame Chouinard fue a través de Millard Sheets, miembro de la Chouinard School y del John Reed Club de Hollywood.

⁴³ Irene Herner afirma lo anterior, apoyada en Christopher Finch, *Walt Disney*, Nueva York, Harry N. Abrahams, Inc., 1973, pp. 136-138. Texto CD Siqueiros II en proceso, (autoras América Juárez y Mónica Montes) SAPS/INBA.

⁴⁴ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁵ El concepto ha sido cuestionado por el restaurador Tomás Zurián, debido a que el fresco, dice, es uno sólo, el *buon fresco*. Entrevista por Guillermina Guadarrama, octubre de 1999.

⁴⁶ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, Cuernavaca, Edición del Taller Siqueiros, 1979, p. 67.

⁴⁷ Shifra Goldman, "Siqueiros, entre Los Ángeles y otros murales", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA/Curare, 1996, p. 274.

⁴⁸ Un joven empezó a tomar fotos diarias del mural, David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Blanca Luz Brum, "DAS pinta en Los Ángeles frescos inmensos con una pistola de aire", *El Universal*, México, 17 de agosto de 1932. Archivo SAPS/INBA.

⁵¹ Durante el proceso pictórico Siqueiros cerró con madera el espacio donde pintaba la figura principal. La dueña de la escuela preguntaba constantemente sobre el asunto, él contestaba que era una escena de circo. David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, *op. cit.*, p. 311.

⁵² Shifra Goldman en "Siqueiros and three early...", *op. cit.*, dice que el muro se eligió a mediados de junio y se inauguró el 7 de julio de 1932.

⁵³ Aunque fue inaugurado el 9 de octubre de 1932, los diarios ya se refieren a esta obra en la última semana de agosto. Años después la Chouinard se convirtió en Cal Arts, de acuerdo con José Luis Sedano de la Fundación Siqueiros Legacy and Legend.

⁵⁴ Las principales estudiosas del mural, Shifra Goldman e Irene Herner, citan a diferentes miembros, en esta parte sigo a Herner.

⁵⁵ Primero se convirtió en Cal Arts, de acuerdo con José Luis Sedano.

⁵⁶ Don Ryans, *Daily News*, Los Ángeles, 11 de octubre de 1932, Exp. 11.1.20, Archivo SAPS/INBA.

⁵⁷ Shifra Goldman, "Siqueiros and three early...", *op. cit.*, p. 95, basada en una entrevista con Lorsen Faitelson, julio de 1973.

⁵⁸ *Los Angeles Times*, s. p. i., Archivo SAPS/INBA.

⁵⁹ Los restauradores detectaron que el pintor primero cubrió el muro con una gruesa película de impermeabilizantes, después picó toda la superficie para que se adhiriera un aplanado de arena y cemento blanco. "Con toda seguridad fue ejecutada una sinopia y trazos de composición que no pueden detectarse por encontrarse subyacentes a los estratos del aplanado y un operador aplicó el enlucido a la superficie por medio de tareas o jornadas diarias de trabajo a la manera del fresco tradicional", en total 37, de acuerdo con Tomás Zurián. Dictamen para la restauración del mural. Archivo CNCRPAM/INBA.

⁶⁰ Carta de Siqueiros a Shifra Goldman, México, 16 de marzo de 1972, Exp. 11.1.36, Archivo SAPS/INBA.

⁶¹ Siqueiros hizo un presupuesto de 12 500 pesos de material y 9 500 pesos del salario de cuatro pintores y dos ayudantes, pero sólo recibió 500 dólares. La obra sería entregada en enero de 1973, Exp. 11.1.25, Archivo SAPS/INBA.

⁶² Laurance P. Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Patria, 1991, pp. 220-221.

⁶³ El 17 de noviembre de 1928 Calles emitió un acuerdo que favorecía a las empresas petroleras que exentó del pago de impuestos y la Suprema Corte confirmó el fallo presidencial, en Jean Meyer, "El conflicto entre la Iglesia y el Estado 1926-1929", *La cristiada 2*, México, Siglo XXI, 1996, p. 181; Jean Meyer, *et al.*, *Estado y sociedad con Calles, Historia de la Revolución mexicana, 1924-1928*, núm. 11, México, El Colegio de México, 1996, pp. 35 y 38.

⁶⁴ Jean Meyer, "El conflicto entre la Iglesia...", *op. cit.*, p. 181.

⁶⁵ El 16 de noviembre de 1932 Siqueiros recibió del Departamento de Inmigración una comunicación donde se le informaba que su permiso había expirado, le negaban

la extensión del mismo y lo conminaban a abandonar el país. Ya no pudo viajar a Nueva York como lo había planeado para exponer en los Delphic Studios e impartir un curso de pintura mural que Reed le ofreció en octubre, "Carta de Alma Reed a Siqueiros", Archivo SAPS/INBA.

⁶⁶ Shifra Goldman, "Siqueiros and Three Early...", *op. cit.*, p. 99. Roland Strasser fue el primer restaurador.

⁶⁷ Siqueiros y Blanca Luz se casaron en Los Ángeles el 4 de octubre de 1932. Días después se embarcaron en el *West Nilus* rumbo a Sudamérica, como le informa a Guillermo Spratling, Exp. 7.1.84, Archivo SAPS/INBA.

⁶⁸ Así lo afirmó en una carta que escribió al Partido Comunista de Uruguay, "Informe a los comunistas uruguayos" en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁹ Francis L. Carsten, *La ascensión del fascismo*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 13 (Biblioteca Breve de Bolsillo); Antonio Ramos Oliveira, *Historia social y política de Alemania*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, t. II, p. 66. (Breviarios Núm. 71)

⁷⁰ Aun cuando Tibol asegura que Siqueiros estuvo hasta junio, Gabriel Peluffo Linari anotó que el 1 de junio ya se encontraba en Buenos Aires dictando una conferencia en la Asociación Amigos del Arte, en "Siqueiros en el Río de la Plata", *Otras rutas hacia Siqueiros*, *op. cit.*, p. 208.

⁷¹ Gabriel Peluffo Linari, "Siqueiros en el Río de la Plata", *Otras rutas hacia Siqueiros*, *op. cit.*, p. 209.

⁷² Carta de Blanca Luz Brum, citada por Gabriel Peluffo, *op. cit.*, p. 224. En Héctor Mendizábal y Daniel Schávelzon, *Ejercicio plástico. El mural de Siqueiros en la Argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, p. 55-56, se dice que ella lo planeó así para llegar a su país y poder separarse de Siqueiros, por lo que estos autores consideran forzado este recibimiento.

⁷³ David Alfaro Siqueiros, "Informe a los comunistas...", en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁴ *Idem*. Siqueiros redactó la Declaración de Principios de esa Confederación.

⁷⁵ Existen dos versiones sobre el número de conferencias de Siqueiros en el Círculo de Bellas Artes. Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*, *op. cit.*, dice que fueron cuatro, dos en febrero en ese lugar, la tercera en marzo “en el estudio de pintura que dirigían los pintores Bellini, Aguerre y el escultor Peña”, y la cuarta en el Salón de Actos de la Universidad Mayor. Por su parte, Gabriel Peluffo en “Siqueiros en el Río...”, *op. cit.*, cita que las tres conferencias fueron en El Círculo.

⁷⁶ David Alfaro Siqueiros, “Carta a Laborde”, 20 de noviembre de 1933: “Compañero Laborde, [...] segundo favor, que me mande decir el nombre exacto de los colores para autos que usted tan amablemente arregló para mí y también, de ser posible que pida para mí la dirección de la agencia de esos colores en caso de que exista”, citado por Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, pp. 101-102.

⁷⁷ La revista fue financiada parcialmente por las ventas de las fotos de los murales de Siqueiros, de acuerdo con Gabriel Peluffo, *op. cit.*, p. 211.

⁷⁸ Raquel Tibol anota la primera versión en *David Alfaro Siqueiros*, *op. cit.*, pp. 48-49, pero Peluffo y Pacheco en *Otras rutas hacia Siqueiros*, *op. cit.*, apuntan la segunda versión. Ese viaje también fue por el rompimiento entre Siqueiros y Blanca Luz.

⁷⁹ Tibol y Pacheco coinciden en que fue a invitación de Victoria Ocampo que Siqueiros llegó a Argentina. El segundo comenta que ella estuvo durante un año en comunicación con el pintor mexicano estudiando la posibilidad de viajar a Buenos Aires. Otros autores mencionan que Luis Falcini, director del Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires, fue quien lo invitó a Argentina, desde Uruguay. También Oliverio Girondo aseguraba que él fue el intermediario entre Ocampo y Siqueiros cuando lo conoció en París y éste le pidió su intervención

durante los dos días que estuvo en Buenos Aires antes de ir a Montevideo. Héctor Mendizábal y Daniel Schálvezon, *op. cit.*

⁸⁰ *Ibidem*, p. 93.

⁸¹ Se asegura que esa asociación era de derecha pero desconocían el temperamento e ideología del artista. *Idem*.

⁸² Raquel Tibol, *Siqueiros introductor de realidades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, pp. 58-59, anota que el general Justo, presidente de Argentina, “alarmado por la agitación que siempre producían todos los actos y escritos de Siqueiros, lo encarceló como medida preventiva y toleró su permanencia en el país con la condición estricta de que se abstuviera de cualquier actividad pública”. Dato que sólo consigna esta autora.

⁸³ Héctor Mendizábal y Daniel Schálvezon, *op. cit.*, p. 157, aseguran, con base en una entrevista con la hija de Botana, que Klimosky no estuvo durante el proceso de creación del mural, sino que llegó a filmar el trabajo ya realizado.

⁸⁴ Sin título, documento anónimo, Archivo SAPS/INBA.

⁸⁵ Blanca Luz y Siqueiros estaban separados, pero éste le imploró para que viajara a Buenos Aires.

⁸⁶ Existen varias versiones sobre la fecha en que instaló esa empresa en la Quinta. Unas aseguran que ésta siempre estuvo allí, mientras otras que se instaló posteriormente a la realización del mural. Esto lo aseveran Mendizábal y Schálvezon, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Años más tarde, contrario a su postura, Antonio Berni junto con Lino Eneas Spilimbergo pintaron un mural decorativo en las galerías *Pacífico* en Buenos Aires, una institución privada.

⁸⁹ Gabriel Peluffo, *op. cit.*, p. 210. Héctor Mendizábal y Daniel Schálvezon aseguran que también había proyectado pintar en los muros de Caminito, en la zona porteña, pero no se encontró documento que lo pruebe.

⁹⁰ La primera escala fue en Concepción, Uruguay; pasó a Santos, Brasil, luego a São Paulo y Río de Janeiro, donde impartió conferencias y el 11 de enero llegó a las Islas Trinidad, S/a, "Síntesis biográfica David Alfaro Siqueiros", *Retrato de una década, 1930-1940*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 218.

⁹¹ El mural costó 250 mil dólares, Ximena Ortúzar, "Un restaurador de aviones y autos, el nuevo dueño del mural de Siqueiros en Buenos Aires", *Proceso*, núm. 763, México, 17 de junio de 1991, p. 46.

⁹² En Raquel Tibol, *Siqueiros introductor...*, *op. cit.*, p. 67, se asegura que la exposición fue el 12 de mayo, pero en la "Síntesis biográfica" más actualizada, se menciona que fue el 12 de marzo cuando expuso pinturas y fotografías de sus más recientes murales.

⁹³ Llamó a Rivera confucionista, *snob*, turista mental, oportunista, saboteador del trabajo colectivo, agente del gobierno, pintor de millonarios y esteta del imperialismo. Criticó que en su mural *Retrato de Norteamérica* del Rockefeller Center, que acababa de ser destruido, hubiera retratado a los libertadores junto con los dictadores y que incurriera en el error de no pintar a los tiranos de ese momento. David Alfaro Siqueiros, "El camino contrarrevolucionario de Rivera", en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁴ Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 33.

⁹⁵ Para mayor información véase Maricela González Cruz Manjarréz, *La polémica Rivera-Siqueiros*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1986, p. 28.

⁹⁶ En Raquel Tibol, *Siqueiros introductor...*, *op. cit.*, p. 70, se reproduce un documento en el que el artista menciona que va a Nueva York en noviembre de 1935 a dirigir un Taller Experimental, pero la mayoría de los autores

consultados anotan como mes de llegada febrero de 1936; dos meses después funda el taller. Años más tarde, Tibol en *David Alfaro Siqueiros*, *op. cit.*, pp. 51-52, rectifica su error.

⁹⁷ Laurance Hurlburt, *Los muralistas mexicanos...*, *op. cit.*, p. 227. En una carta de Siqueiros a María Asúnsolo, fechada en abril, menciona que los tres iban con frecuencia al taller expresándole su deseo de trabajar; aunque no los menciona como miembros, su integración es obvia. Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, p. 133. En otra carta dirigida a Blanca Luz Brum en junio y publicada en *ibidem*, p. 140, cita que "un grupo importante de pintores norteamericanos, mexicanos y el boliviano Roberto Guardia Berdecio colaboran apasionadamente conmigo en el esfuerzo".

⁹⁸ Shifra Goldman, Laurance Hurlburt e Irene Herner mencionan a diferentes miembros del SEW. En Jürgén Harten, *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 96, se anota además a Reuben Kadish, Philip Gutson (Goldstein), José L. Gutiérrez y Conrad Vázquez.

⁹⁹ Helga Prignitz, *op. cit.*, p. 238.

¹⁰⁰ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta...*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰¹ Axel Horn relata en *Jackson Pollock: The Hollow and the Bump*, Carletons Miscellany, Sommer, 1996, que cuando Siqueiros decidió ir a España, los miembros del Taller le hicieron una despedida. Un rato después, al calor del licor encontraron a Pollock y Siqueiros abajo de la mesa, el primero ahorcando al segundo. Al día siguiente Siqueiros partió a España. Citado en Ellen G. Landau, *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, *op. cit.*, p. 48, y en "Carta a Pollock, Sandy, Lehman", diciembre de 1936, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, pp. 147-148.

¹⁰² Desembarcó en El Havre el día 30 y llegó a Valencia, donde impartió conferencias sobre arte mexicano. El 11 de febrero salió rumbo a Madrid.

¹⁰³ “Carta a Angélica Arenal”, en Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*, op. cit., p. 205. En un artículo compilado por Tibol en la misma obra, pp. 249-254, Carlos Contreras narra que encontró a Siqueiros en Valencia y después viajaron a Madrid, donde Enrique Lister se lo llevó para que trabajara como su enlace. Fue jefe de brigada en Teruel, en el Tajo —brigada 42— y en Extremadura comandó las brigadas 46, 52, 82 y 87 y 88 de carabineros; en Escandón y en la operación sobre la granja de Torre Hermosa se desempeñó como jefe militar, en Toledo y en el frente de Córdoba (brigadas 46 y 88) trabajó como jefe del sector, jefe de operaciones y de sector en El Puente del Arzobispo y en dos brigadas de guardias de asalto.

¹⁰⁴ David Alfaro Siqueiros, “Mi participación en la guerra de España”, *Siempre!*, México, 6 de marzo de 1963, pp. 48-49 y 55.

¹⁰⁵ Raquel Tibol, *Siqueiros introductor...*, op. cit., p. 72 y Olivier Debrouse, “David Alfaro Siqueiros en las estrategias ideológicas de los años treinta”, *Retrato de una década*, op. cit., pp. 61 y 63. Se dice que una de sus actividades fue solicitar armas al gobierno de Lázaro Cárdenas para la República española.

¹⁰⁶ En su viaje de regreso hizo escala en París e impartió conferencias en La Gallery D’Anjou invitado por Louis Aragón; también realizó breves viajes a Bélgica, Holanda e Italia. Cronología en *Retrato de una década*, op. cit., p. 218.

¹⁰⁷ Siqueiros también participó en la manifestación contra la “prensa vendida” en la que apedrearón las oficinas del periódico *Excelsior*, ubicadas en la calle de Bucareli en la ciudad de México.

¹⁰⁸ Inés Amor menciona en sus memorias que Siqueiros le pidió lo encerrara bajo llave, para que se dedicara a pintar para esa exposición, lo cual ocurrió pocas veces.

¹⁰⁹ El jurado se integró por los ingenieros Manuel Paulín y Francisco Breña Alvérez.

Otros participantes fueron Enrique de la Mora, Carlos Obregón Santacilia, Carlos Greenham, Manuel Ortiz Monasterio, Emilio Méndez Llunas, Leonardo Noriega, Mauricio Campos, Pablo Flores y Fernando Beltrán y Puga, “El nuevo hogar del SME”, *Lux*, México, año XII, núm. 12, diciembre de 1939, p. VI.

¹¹⁰ Rafael López Rangel, “El edificio del sindicato mexicano de electricistas”, en *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*, México, Limusa/Universidad Autónoma Metropolitana-Atzacapozalco, 1989, p. 62 y Enrique Yáñez, *Memoria descriptiva del proyecto para el edificio del SME*, Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM, 1938.

¹¹¹ Rafael López Rangel, op. cit., p. 62.

¹¹² David Alfaro Siqueiros, texto manuscrito, inédito, 1939, pp. 1 y 5-6. Archivo SAPS/INBA.

¹¹³ El estudio “Reconstrucción metodológica de la construcción del espacio pictórico del mural *Retrato de la Burguesía*”, realizado por José Renau, es posterior, en David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, op. cit., p. 178.

¹¹⁴ Mari Carmen Ramírez, “El clasicismo dinámico de Siqueiros, paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, op. cit., p. 125.

¹¹⁵ Su fascinación temprana por el cine y el movimiento fue determinante para su experimentación sobre este rubro; también influyó la obra de los futuristas que conoció en Europa. Su artículo sobre el cine moderno publicado en 1921 en *Vida Americana*, núm. 1, refleja ese interés.

¹¹⁶ Juan R. Mar, “La pintura mural en el nuevo edificio del SME”, *Lux*, México, Año XII, núm. 12, diciembre de 1939.

¹¹⁷ David Alfaro Siqueiros, texto manuscrito sobre *Retrato de la burguesía*, Archivo SAPS/INBA.

¹¹⁸ David Alfaro Siqueiros, *Arte Civil*, t. II, p. 00529, texto manuscrito, inédito, Archivo SAPS/INBA.

¹¹⁹ Invitación, “Monumento al capitalismo, 1939”, Archivo SAPS/INBA.

¹²⁰ James Hall, *Illustrated Dictionary of Symbols*, Gran Bretaña, Icon Editions, 1995.

¹²¹ Según el crítico de arte Olivier Debrouse, es casi seguro que Siqueiros haya utilizado plantillas y brocha de aire para pintar el detalle donde marchan millones de hombres diminutos, como lo hizo en obras de cabalette como *¡No más, paren la guerra!*.

¹²² La imagen del edificio neoclásico es parecido a la obra *El carnicero* del artista alemán John Heartfield, del que Renau era seguidor, por lo que puede deducirse que esta imagen era de él.

¹²³ David Alfaro Siqueiros, *Texto manuscrito*, pp. 9-10, Archivo SAPS/INBA. El cartel adquirió categoría artística cuando fue realizado por pintores franceses como Honoré Daumier, Gustave Doré, Pierre Bonnard y Toulouse Lautrec, entre otros.

¹²⁴ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1979. El poeta cuenta que conoció a Siqueiros en la cárcel y que salían en compañía del comandante Pérez Rulfo, jefe del reclusorio. “Entre salidas clandestinas de la cárcel y conversaciones sobre cuanto existe, tramamos Siqueiros y yo su liberación definitiva. Provisto de una visa que yo mismo estampé en su pasaporte, se dirigió a Chile con su mujer Angélica Arenal”. Por su parte, Angélica Arenal, en *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1980, p. 146, escribió que ambos visitaron a Neruda en su casa de Mixcoac para pedirle las visas hacia su país. Él dijo que no había inconveniente, “tomando en cuenta que [salía] legalmente bajo la protección de nuestro gobierno”.

¹²⁵ El procurador general de la República, José Aguilar y Maya, llevó a Siqueiros ante Ávila Camacho.

¹²⁶ Sus enemigos lo atacaron porque a mes y medio de la sentencia apareció en Chile con pasaporte diplomático, mientras que a los demás participantes les dictaron una condena de veinte años.

¹²⁷ Según Siqueiros el gobierno mexicano sólo compró boletos a Panamá. Documento Archivo SAPS/INBA.

¹²⁸ Siqueiros, jugando con las fechas, dice que permaneció dos días en Santiago de Chile, lo cual no es posible, ya que ese corto tiempo no le habría permitido establecer las relaciones que hizo.

¹²⁹ El apoyo del gobierno mexicano no incluyó la manutención, por lo que el pintor tenía que buscar sus medios de subsistencia. Angélica Arenal narra en sus memorias que Siqueiros encontraba un muro apropiado, presentaba presupuesto, pero le decían que había prioridades. El proyecto del mural para el Hogar Modelo Pedro Aguirre Cerda fue posterior (está fechado en 1943), pero tampoco se realizó.

¹³⁰ Comprobantes de hospedaje en ese lugar, Archivo SAPS/INBA.

¹³¹ Angélica Arenal menciona a estos artistas, más otros dos jóvenes, de los que no da su nombre. *Páginas sueltas... op. cit.*, p. 165. Siqueiros también nombra a Werner y Jaramillo, en la carta que envía a José Renau, a los que señala como W y J. Carta a José Renau, 23 de diciembre de 1941, en Raquel Tibol, *David Alfaro Siquieros, op. cit.*, p. 166. En 1950, en una conferencia ofrecida en el Palacio de Bellas Artes, Siqueiros mencionó sólo a dos colaboradores. Aun cuando el escritor uruguayo Jesualdo anotó además a Camilo Mori, Gregorio de la Fuente, Luis Vargas Rosas y Laureano Guevara, puede afirmarse que estos solamente decoraron las aulas y no participaron con Siqueiros.

¹³² David Alfaro Siqueiros, documento de archivo, Archivo SAPS/INBA.

¹³³ Angélica Arenal, *Páginas sueltas... op. cit.*, p. 167. “Surgieron los trazos rectos, las líneas convergentes, las paralelas, las líneas circulares y las ovoides, y así fuiste dando vida a los terraplenes, las cordilleras, a los volcanes que arrancarías desde el subsuelo hasta el plafón y todo el efecto de luces y sombras.”

¹³⁴ David Alfaro Siqueiros, “Mi pintura mural en Chillán”, *Forma*, Santiago de Chile, julio de 1942, Archivo Siqueiros Cenidiap/INBA.

¹³⁵ Siqueiros decía que así le llamaba para escándalo de los pusilánimes, Jesualdo le llamó *Sinfonía plástica*.

¹³⁶ En la revista *Hoy*, México, enero de 1942, se publicó una foto del mural del lado chileno cuyo pie decía: “Toda la desconcertante personalidad artística de David Alfaro Siqueiros se revela en esta obra de la Escuela México de Chillán, se trata de un paralelo histórico entre Chile y México, viéndose la figura de Galvarino, jefe inca martirizado por un capitán español [sic]”.

¹³⁷ Jaime Eyzaguirre, *Historia de Chile*, Chile, Zig-Zag, 1973, p. 72.

¹³⁸ Alonso de Ercilla, *La araucana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, tomo II, p. 327. (Col. Nuestros clásicos núm. 25)

¹³⁹ Una es la actual y la otra es la insignia de la patria vieja.

¹⁴⁰ David Alfaro Siqueiros, “Conferencia en la Sala Manuel M. Ponce”, Palacio de Bellas Artes, 25 de agosto de 1950, texto mecanografiado, Archivo Siqueiros, Cenidiap/INBA.

¹⁴¹ Angélica Arenal, *Páginas sueltas...*, *op. cit.*, p. 169. Por su parte, Siqueiros menciona en su proyecto de libro *Arte Civil*, t. II (inédito), Sala de Arte Público Siqueiros, ca. 1941, p. 00534, que su realización fue de septiembre de 1941 a marzo de 1942. Archivo SAPS/INBA. Petróleos Mexicanos donó libros para la Biblioteca.

¹⁴² “Discurso de Octavio Reyes Spíndola”, en Raquel Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 40-41.

¹⁴³ Volodia Teitelboim, “El arte público del pintor David Alfaro Siqueiros”, s. p. i., Santiago de Chile, 1942, Archivo SAPS/INBA.

¹⁴⁴ Jesualdo Sosa, “La oratoria pictórica de Siqueiros en Chillán”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 8 de mayo de 1942. Aunque fue

escrita el 9 de febrero, según la fecha del texto, se publicó hasta mayo.

¹⁴⁵ Lincoln Kirstein, “Otra opinión sobre los murales de Siqueiros en Chillán”, texto mecanografiado, 1942. También se publicó en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 4 de febrero de 1943, y en la revista *Forma*, Archivo SAPS/INBA.

¹⁴⁶ José Gómez Sicre, “Frescos de Siqueiros en Chillán”, s. p. i., La Habana, Cuba. Archivo SAPS/INBA.

¹⁴⁷ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, *op. cit.*, p. 404.

¹⁴⁸ Víctor Carvacho, “Restauración de las pinturas en Chillán”, *El Debate*, Santiago de Chile, 18 de enero de 1957, Archivo SAPS/INBA.

¹⁴⁹ *La Nación*, Santiago de Chile, 18 de enero de 1943, Archivo SAPS/INBA. Se informaba que el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, que había pintado un mural en la escuela de Chillán, hacía un imperioso llamado a los artistas para que en conjunto dieran su esfuerzo contra la guerra.

¹⁵⁰ David Alfaro Siqueiros, “¡En la guerra, arte de guerra!”, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁵¹ “Memorando del viaje de Siqueiros”, 1942, Santiago de Chile, Archivo SAPS/INBA. En este documento anunció que su gira concluiría en Nueva York.

¹⁵² El 22 de enero, Antonio Quintana, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit y 32 artistas más de gran prestigio publicaron un manifiesto titulado “Contra la barbarie del fascismo, la elocuencia del arte”. El 23 de enero, los artistas republicanos españoles radicados en Chile encabezados por el pintor Arturo Lorenzo se sumaron al impulso y publicaron su propio manifiesto. Documento mecanografiado, Archivo SAPS/INBA. Uno de los primeros resultados de esta propuesta fue el mural antifascista *La lucha del pueblo por su libertad* en la Alianza de Intelectuales, realizados por los pintores Erwin Werner, José Venturelli y Alipio Jaramillo.

Por su parte, Isaías Cabezón, Luis Vargas y Enrique Mosella produjeron los carteles y murales transportables que usaron en los actos de la agrupación, “Un hecho artístico embrionario”, *Hoy*, México, 20 de febrero de 1943, pp. 48-50.

¹⁵³ El plan original era que Quintana trabajara en Chile, Bolivia y Paraguay; Berni, en Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela y demás países de la costa atlántica, obteniendo sus propios medios económicos para la gira. Siqueiros iría a los países arriba mencionados y se encontraría con éste en Nueva York, “Memorando”, *op. cit.*

¹⁵⁴ Gracias a las gestiones de Lombardo Toledano, presidente de la Confederación de Trabajadores de América Latina, Ávila Camacho pagó los boletos de Chile a Nueva York. Luis I. Rodríguez, embajador mexicano, hizo los arreglos necesarios para canjear los boletos en la línea Panagra a las ciudades que Siqueiros se proponía visitar, pero debido al costo se redujo el itinerario.

¹⁵⁵ Siqueiros entabló contacto con Pavletich desde Chile y le solicitó apoyo para realizar un mural en ese país, pero no fue posible, “Carta a Esteban Pavletich”, Archivo SAPS/INBA.

¹⁵⁶ En la carta al coleccionista Gregory Zilboorg, fechada en junio, le solicita que adquiera una obra por anticipado para sufragar sus gastos personales y habla de la posibilidad de viajar a Estados Unidos, ya que estaban pendientes su exposición en Nueva York y el mural que planeó con Lincoln Kirstein desde Chile.

¹⁵⁷ Carta de Siqueiros a Manuel Ávila Camacho, La Habana, 14 de mayo de 1943, Archivo SAPS/INBA.

¹⁵⁸ Siqueiros, *Mural en Cuba*, Documento mecanografiado, Archivo SAPS/INBA.

¹⁵⁹ Juan Marinello, “Siqueiros”, *Cuba*, s. p. i., Archivo SAPS/INBA.

¹⁶⁰ Siqueiros menciona que el comité Rockefeller hizo el encargo de la obra, “Carta al representante de la federación húngara de

Cuba”, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, p. 198, pero Justino Fernández, en “El arte del siglo XX”, *Arte Moderno y Contemporáneo en México*, t. II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 74, dice que el encargo fue del Centro de Relaciones Culturales Cubano-Americanas. Al parecer, el primero lo donó al segundo. Aquí sigo la versión de Siqueiros.

¹⁶¹ Probablemente se refería a que tenía prometido un muro el Palacio de los Trabajadores, o fue una excusa.

¹⁶² David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, *op. cit.*, p. 422.

¹⁶³ Siqueiros, invitación a la inauguración del mural proyecto de Monumento Público, “A la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba”, Texto mecanografiado, 11 de octubre de 1943, Archivo Siqueiros Cenidiap/INBA.

¹⁶⁴ El 7 de octubre Siqueiros le escribió al director del diario cubano *Hoy*, que publicara que en unos días, quizá una semana, terminaría el mural.

¹⁶⁵ David Alfaro Siqueiros, “Carta a Manuel Ávila Camacho”, La Habana, 14 de mayo de 1943. Según el pintor, la libertad por extinción de la acción penal se le otorgó hasta el 2 de enero de 1946, firmada por el juez de la 1a corte penal, entrevista en *La prensa gráfica*, México, 13 de septiembre de 1948. Archivo SAPS/INBA.

¹⁶⁶ El presidente atendió de igual manera a los militares convertidos en empresarios, que a los militantes de la Confederación de Trabajadores de México, de derecha o izquierda, por lo que pese a decisiones de gobierno que afectaron avances laborales de obreros y campesinos, la mayoría de los grupos políticos asumieron la política de Unidad Nacional, incluso el Partido Comunista.

¹⁶⁷ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano*, México, UNAM, 1987, pp. 111-113. El presidente

se había reunido en 1942 con Diego Rivera, Juan O' Gorman, Frida Kahlo y José Clemente Orozco, en la Galería de Arte Mexicano, a solicitud del mismo para conocer las peticiones de los artistas. La más relevante fue la demanda de muros para pintar. Ese encuentro también tuvo entre sus frutos las exposiciones de Arte Mexicano que se presentaron en Filadelfia, Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos.

¹⁶⁸ David Alfaro Siqueiros, "Conferencia en 1950 en el Palacio de Bellas Artes", texto mecanografiado, Archivo Siqueiros Cenediadiap/INBA.

¹⁶⁹ Poliplástica es la integración de pintura, arquitectura y escultura, de acuerdo con Siqueiros.

¹⁷⁰ "Incalificable atentado", Angélica Arenal, texto mecanografiado, sin fecha, Archivo SAPS/INBA.

¹⁷¹ Carta de René D' Harnoncourt a Siqueiros, 24 de julio de 1944, Archivo SAPS/INBA.

¹⁷² Orson Wells, sin título, *New York Post*, Nueva York, 20 de noviembre de 1945, Archivo SAPS/INBA.

¹⁷³ Sin autor, "Arte que se anticipa a la posguerra", *El Insurgente*, México, 22 de junio de 1944, Archivo SAPS/INBA.

¹⁷⁴ Se programaron cuatro exposiciones, tres se efectuaron en el centro: *Lo positivo y lo negativo de la pintura francesa moderna* (desde David hasta el surrealismo) que se inauguró el 16 de julio de 1944. En agosto se presentó *Cronología de la pintura mexicana moderna*. En septiembre Leopoldo Méndez, Antonio Pujol, Luis Arenal, José Renau y Siqueiros presentaron una exposición. La cuarta, *El drama de la guerra en la pintura mexicana moderna*, se presentó en el Palacio de Bellas Artes un año después, con diferente título.

¹⁷⁵ Los miembros aportarían obras para su venta, se obtendría 25% del costo de los talleres, 20% de la venta de obras realizadas en el Centro, 10% de lo que se recaudara por conferencia y venta de libros editados por el centro, y otros productos literarios.

¹⁷⁶ "Se inauguró ayer el CARM", *El Popular*, México, 8 de junio de 1944. Lombardo pretendió crear un frente obrero nacional contra el nazifascismo, pero no obtuvo resultados.

¹⁷⁷ José Chávez Morado cuestionó la calidad polémica y el enfoque del "Manifiesto fundador" o "Plan Siqueiros" y aseguró que éste primero criticaba a los pintores y luego los llamaba a la discusión y al trabajo. Siqueiros replicó que el CARM había conseguido que la exposición *El drama de la guerra en la pintura, escultura y el grabado contemporáneo en México* se programara en el Palacio de Bellas Artes, originalmente planeada para el CARM, pero no hubo más apoyo. "Siqueiros y el Centro de Arte Realista", *La voz de México*, 16 de julio de 1944, p. 5, Archivo SAPS/INBA.

¹⁷⁸ Angélica Arenal, "Incalificable atentado...", *op. cit.*

¹⁷⁹ Los vecinos de la casa informaron que el mural fue sacado de la casa en carreta junto con botellas y papel periódico.

¹⁸⁰ "No les basta tenerlo preso, sino también destruyen sus murales", Hoja volante del Frente Nacional de Artes Plásticas, 1963, archivo SAPS/INBA.

¹⁸¹ "Cuauhtémoc otra vez atormentado", desplegado, *Excélsior*, México, 8 de junio de 1963, p. 7-A.

¹⁸² Jesualdo Sosa, *El Popular de Montevideo*, Uruguay, 28 de junio de 1963; José López Silveira, *Marcha*, 9 de agosto de 1963, p. 19; Norbert Fryde, *Literari Naviny*, Praga, 29 de junio de 1963; Franz Janizeck, *Tagebuch*, Viena, julio-agosto de 1963.

¹⁸³ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 222. Tras la derrota mexicana se construyó en Tlatelolco un edificio virreinal que fue sede del primer ayuntamiento indígena. Contaba con sitios de entretenimiento para el virrey y los invitados distinguidos, así como varias secciones para hospedar a visitantes e incluía una prisión.

Tenía 19 departamentos con columnatas y huertas. Los grandes salones veían al sur. El cuerpo principal de la construcción albergaba las cortes, la audiencia y la prisión. El edificio se mantuvo como tal de 1576 a 1581, después sólo quedó un fragmento.

¹⁸⁴ *Política*, 1 de diciembre de 1964, edificio situado detrás del inmueble ubicado en el número 640 de Prolongación Paseo de la Reforma en la ciudad de México.

¹⁸⁵ Carta de José Luis Durón, jefe de coordinación a Luis Arenal, comisionado en la Escuela de Artes Plásticas de Acapulco, 15 de agosto de 1963, Archivo histórico, INBA.

¹⁸⁶ S/a, “Cesárea y restauración”, *Política*, 15 de julio de 1965, p. 62.

¹⁸⁷ *Excelsior*, México, 5 de enero, 1974, Archivo SAPS/INBA.

¹⁸⁸ Durante el discurso de inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes, el 18 de septiembre de 1947, el secretario de Educación Pública no hizo mención del tríptico de Siqueiros, sólo habló de “nuestros dos grandes pintores Diego Rivera y José Clemente Orozco”, *Memoria de la SEP, 1947-1948*, p. 35.

¹⁸⁹ “Contrato a precio alzado, entre Jaime Torres Bodet y Siqueiros”, Archivo SAPS/INBA. Tibol dice en *Siqueiros introductor...*, *op. cit.*, que el contrato se firmó el 13 de septiembre, pero ésa fue la fecha cuando la Secretaría de Hacienda autorizó el documento. El costo del mural fue de 21 300 pesos. Siqueiros anotó que el presupuesto incluía mano de obra, pago de ayudantes y materiales, y acentuó que el costo fue mucho menor al de Orozco y Rivera, ya que con ellos la Secretaría de Educación Pública pagó ayudantes y materiales.

¹⁹⁰ “Carta a Herbert Cerwin”, 9 de julio de 1944, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, *op. cit.*, pp. 244-245. Siqueiros solicitó al Comité Coordinador en Washington que comprara las obras que se exhibirían y que después fueran donadas a la Asociación Mexicana-Norteamericana, como sucedió en Cuba, pero no hubo respuesta.

¹⁹¹ Siqueiros entregó el mural el 17 de noviembre. Ese día se subastaron las obras de la exposición en beneficio de los damnificados por las inundaciones en el estado de Oaxaca, a propuesta del CARM. Subasta adelantada debido a que el día de la inauguración asistiría Ávila Camacho. *Novedades*, México, 9 de noviembre de 1944.

¹⁹² La crítica contemporánea al mural hizo la siguiente descripción: “la vida es la mujer libertad; la muerte, es el fascista que yace en el piso derrotado”.

¹⁹³ *La nueva democracia y el espectador*, texto mecanografiado, 1953, Archivo SAPS/INBA.

¹⁹⁴ Jorge Juan Crespo de la Serna, “Más sobre la pintura de Siqueiros en Bellas Artes”, *Excelsior*, México, 3 de marzo de 1945.

¹⁹⁵ Durante este periodo también realizó una serie de conferencias en El Colegio Nacional y en el Instituto de Intercambio Cultural México-URSS.

¹⁹⁶ Contrato firmado por Siqueiros y el jefe del DDF, Javier Rojo Gómez. “Presupuesto para una pintura mural en el edificio conocido como la Antigua Aduana”, agosto 22 de 1944, Archivo SAPS/INBA. La Inquisición sólo estuvo poco tiempo, ya que el área que la primera ocupaba se deterioró por las inundaciones. A partir de 1686 se separó de la Aduana y ésta fue reedificada por el arquitecto Pedro de Arrieta, obra que terminó en 1731. Joaquín Berchéz, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Editorial Azabache, 1992, p. 157, y Carlos Flores Marini, *Casas virreinales de la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 24-25.

¹⁹⁷ Carta de Siqueiros a Jorge Enciso, 11 de septiembre de 1944, Archivo SAPS/INBA. En el presupuesto, Siqueiros menciona la supresión del escudo, el cegamiento de la ventana circular, el acondicionamiento del techo para evitar filtraciones de agua y el arreglo del envigado para su cobertura. Trabajos que Siqueiros planeaba hacer en los tres últimos meses del año, tiempo necesario para que concluyera *Nueva democracia*.

¹⁹⁸ “Carta a los miembros de la Dirección de Monumentos Coloniales”, México, 12 de julio de 1945, Archivo SAPS/INBA.

¹⁹⁹ La Junta dictaminó que se conservara el escudo y que se hiciera el arreglo de la parte baja. Carta de Jorge Enciso a Siqueiros, 20 de septiembre de 1944, Archivo SAPS/INBA.

²⁰⁰ El artista suspendió los trabajos pictóricos preliminares para insistir ante la Junta de Monumentos Coloniales, “Carta a Jorge Enciso”, 20 de septiembre de 1944, Archivo SAPS/INBA. La Junta acordó el 29 de noviembre de 1944: “No siendo adecuado el techo actual por su forma y materiales para una decoración como la propuesta, se sugiere que la cubierta actual puede sustituirse por una bóveda de acuerdo al estilo del edificio, en la cual con toda ventaja podía aplicarse la decoración proyectada.”

²⁰¹ Siqueiros envió una explicación de su retraso a su contratante, “Memorando al Regente Javier Rojo Gómez”, 26 de Septiembre de 1945, Archivo SAPS/INBA. En octubre envió otro comunicado para obtener la liquidación de los trabajos realizados en ese año, tales como trazos, recopilación gráfico-histórica, fotográfica, croquis y la quinta parte de la obra pictórica, Archivo SAPS/INBA.

²⁰² El mismo pintor acudió ante el presidente Alemán durante la exposición homenaje a Diego Rivera, en agosto de 1949. Éste giró instrucciones a los secretarios Manuel Gual Vidal y Ramón Beteta, de Educación y Hacienda, respectivamente, para que hicieran las reparaciones y el mural se reanudara. Roberto Furia, “Pintores, pintorerías y pintoretas”, *Excelsior*, México, 6 de agosto de 1949, p. 7.

²⁰³ Carta de Siqueiros a Carlos Chávez, 10 de enero de 1950, Archivo SAPS/INBA. El artista había solicitado su intervención para que el contrato se pagara a los precios modificados debido a la devaluación y taparan las goteras que dañaban la parte ya pintada.

²⁰⁴ “Contrato que celebra el regente, Fer-

nando Casas Alamán y David Alfaro Siqueiros”, 4 de enero de 1950, Archivo SAPS/INBA, Raquel Tibol menciona en *David Alfaro Siqueiros, op. cit.*, que el primer contrato fue con este funcionario, pero como ya se mencionó fue con Rojo Gómez.

²⁰⁵ Carta de Fernando Gamboa a Fernando Casas Alamán, 31 de octubre de 1950, Archivo SAPS/INBA.

²⁰⁶ Cien mil pesos le entregaron al iniciar los trabajos. Siqueiros informó a la prensa que 60 mil pesos se usaron para el celotex. “Filtraciones de agua impiden a Siqueiros acabar el mural”, *Excelsior*, México, 27 de mayo de 1951. “La insufrible burocracia nuestra”, *Últimas noticias*, México, 26 de mayo de 1951.

²⁰⁷ Memorándum de Siqueiros a Ruiz Cortines para la reanudación de obras murales suspendidas en su proceso inicial por diversas causas, 31 de octubre de 1956, Archivo SAPS/INBA.

²⁰⁸ Convenio para la remoción del escudo del cubo central de la escalera del edificio conocido como la Ex-Aduana de Santo Domingo, 19 de agosto de 1955, Archivo SAPS/INBA. La remoción fue finalmente realizada diez años después y la pagó el artista.

²⁰⁹ “Una obra de Siqueiros amenazada, comenzó a restaurarse por el propio autor”, *Zócalo*, México, 21 de julio de 1955.

²¹⁰ Hay dos contratos en el archivo de la SAPS, uno con el secretario de Bienes Nacionales José López Lira y otro con el director, Fausto A. Marín, en los mismos términos, pero posiblemente se trate de borradores.

²¹¹ Siqueiros recordaba que Rufino Tamayo le hizo la invitación, pero no la aceptó. Después, el mismo Campanella lo convocó. Aunque Raquel Tibol afirma que la convocatoria fue a través de su ex esposa Graciela Amador, Campanella no recordaba quién le recomendó a Siqueiros.

²¹² La creación del convento se autorizó en 1754 por cédula real de Fernando VII. Le

asignaron el título de Real y fue costeadado con la herencia de la joven Josefa Livas de la Canal, quien ingresó al convento. Los vecinos lo concluyeron. Colaboraron con el arquitecto Gudiño, Pedro Joaquín de Tapia y Salvador Antonio Hernández.

²¹³ Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1972.

²¹⁴ David Alfaro Siqueiros, texto mecanoescrito, Archivo SAPS/INBA.

²¹⁵ Hermine Meirhard, David Alfaro Siqueiros y Phil Stein, "A Revolutionary Tradition", *Artworkers News*, vol. 9, núm. 9, mayo de 1980, pp. 3, 6, 7 y 8, y Phil Stein, "Siqueiros tal y como lo conocí", *Otras rutas hacia Siqueiros*, op. cit., p. 26.

²¹⁶ Phil Stein, op. cit., p. 26.

²¹⁷ *La educación de Allende, el grito de Dolores y la apropiación de la bandera de la virgen de Guadalupe* fue trazada por James Pinto y Leonard Brooks; *La conspiración* por George Reed, Phil Stein e Irving Neufeld; *La entrada de los insurgentes a San Miguel* por Kent Browman y Jack Baldwin; *La captura de los conspiradores* por Richard Gorge, Donald Bailey y Ammy Middleton; *La prisión en Chihuahua* por John Grasser, David Barajas y Vivian Harryman; *La exhibición de las cabezas de los conspiradores decapitados en Guanajuato* por Malcolm Blacke, Gene Massin y John Noyga. Esta fue la distribución según Raquel Tibol, en *Siqueiros introductor...*, op. cit., p. 288. Siqueiros en *Cómo se pinta un mural*, op. cit., p. 43, menciona además a William Hammill, Violet Mc Cluskey, Mary Reardon, Ted Appleby, Jeff Suker, Bert Nelling, Eddie Coriaty, Carl Young, Eugene Massin y los fotógrafos John Roberts y Howard Jackson.

²¹⁸ Anteproyecto, 6 de enero de 1949, documento SAPS/INBA. El presupuesto sería de 15 000 pesos a razón de 3 000 por mes.

²¹⁹ Campanella anotó un capítulo de "Manifestaciones" donde Siqueiros y él escribirían sus intenciones "pero sujetándose en

todo a la verdad y a los acontecimientos tal y cual se han venido desarrollando". Se haría constar que sólo había invitado a Siqueiros a sustentar conferencias sobre pintura mural y solicitaba que se consignara el tiempo del contrato y los honorarios cubiertos, "Bases a las que deberá sujetarse el contrato de dirección y enseñanza de pintura mural que se celebrará entre el Sr. David Alfaro Siqueiros y la Escuela Universitaria de Bellas Artes", Archivo SAPS/INBA, inédito.

²²⁰ Este convenio debería firmarse en San Miguel de Allende y ser avalado por la esposa de Siqueiros.

²²¹ "Asunto que el artista aceptó y ha venido cumpliendo sujetándose al presupuesto que previamente formuló y que aprobó la dirección de esa escuela". Siqueiros propuso asistir únicamente la primera semana de cada mes para dirigir las obras. Tres horas en la mañana y tres en la tarde, pero Campanella determinó que tenía que permanecer en esa ciudad el tiempo que se requería para terminar la obra. Además, los honorarios serían de 2 500 pesos, de los cuales se descontarían los impuestos y el maestro pagaría su hospedaje y viáticos, Archivo SAPS/INBA.

²²² Phil Stein, op. cit., p. 26.

²²³ Lo integraron Guillermo Toussaint, Dr. Atl, Francisco Dosamantes, Luis Arenal, Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, José Gutiérrez y el arquitecto Guillermo Rosell.

²²⁴ "Siqueiros se lanza contra Campanella", *Excelsior*, 16 de julio de 1949, p. 4.

²²⁵ Los artistas declararon su rechazo a la escuela, incluso Rufino Tamayo suscribió una carta pública el 17 de julio de 1949 en la que manifestó su acuerdo con el boicot debido a que conocía la situación que privaba en esa escuela, hecho que la revista *Time* había publicado.

²²⁶ Los profesores David Barajas, Arturo Suárez, Adalberto Barcenás y Simón Ibarra, dirigieron una carta a la comisión del boicot para sumarse por "solidaridad profesional",

"Total boicot a la escuela de San Miguel de Allende", *Excélsior*, 25 de julio de 1949.

²²⁷ En el desplegado, Campanella explicó cómo había sido el contrato, acusó al pintor de no saber de pintura ni de presupuestos y revivió la polémica entre Siqueiros y Leo Mátz, acaecida dos años atrás. "Carta Abierta", *Excélsior*, 19 de julio de 1949, Archivo SAPS/INBA. La mencionada polémica fue por el uso de fotografías de Mátz como bocetos para su obra de caballete, ya que éste lo consideraba un plagio.

²²⁸ Campanella envió una carta aclaratoria a *Novedades*, en la que decía que la escuela del INBA era otra y que la suya seguía funcionando normalmente, sin Sterling Dickinson, el subdirector, que había sido expulsado, lo cual no era así.

²²⁹ Convenio, 14 de marzo de 1950, Archivo SAPS/INBA. Las pinturas deberían ser transportables, para evitar que se dañaran por el hundimiento del Palacio de Bellas Artes.

²³⁰ Las últimas pinceladas a *Apoteosis* las dio en la madrugada del 3 de abril. Ese día la televisión iría a filmarlo, Angélica Arenal, "La plástica ciudadana", *Revista Hoy*, núm. 22, México, 2 de mayo de 1951, se menciona que el "hermano" del mural sería terminado a partir de ese momento.

²³¹ Raquel Tibol argumenta que la tardanza fue porque el artista se dedicó a pintar las obras que presentaría en la Bienal de Venecia que se celebró en ese año. Sin embargo, las obras que presentó (según la lista de Tibol) las había pintado en 1947 y 1948, incluso ya se habían exhibido. Lo que pudo retrasar fue la investigación documental para el mural, así como el viaje a Venecia para recibir el premio de la Bienal.

²³² Siqueiros, *Tiempo*, 31 de agosto de 1951, pp. 39-41, como modelo utilizó una armadura y también hizo bocetos para el mismo.

²³³ El modelo para Cuauhtémoc en este panel fue Phil Stein, su ex-alumno de San Miguel de Allende. Véase Phil Stein, *Otras rutas...*, op. cit., pp. 25-31.

²³⁴ Documento mecanografiado, Archivo SAPS/INBA.

²³⁵ Jorge Juan Crespo de la Serna, "El díptico de Siqueiros", *Excélsior*, México, 9 de septiembre de 1951, y Gustavo Valcárcel, "Últimos murales de Siqueiros", *Novedades*, 22 de julio de 1951.

²³⁶ Ignacio Márquez Rodiles, "El genio y su responsabilidad", *El Nacional*, México, 9 de septiembre de 1951.

²³⁷ Luis Islas García, "Segunda reflexión sobre el arte neorrealista", *Excélsior*, México, 15 de septiembre de 1951.

²³⁸ La foto del mastín formaba parte de la serie de fotografías que el venezolano Leo Mátz había realizado en 1945 para el mural *Patricios y patricidas*. Existe también una versión en litografía y otra en caballete, con el título de *El guardián de la paz*.

²³⁹ El internado se construyó en los terrenos de la Hacienda de San Jacinto. La primera piedra se colocó el 7 de febrero de 1948. El edificio abarcó 21 mil metros cuadrados y contaba con todos los servicios: campos deportivos, aulas de recreación, dormitorios amplios e higiénicos, biblioteca, etcétera. Albergó 850 alumnos en 1949 que en 1950 aumentaron a mil; su objetivo era apoyar a los estudiantes más necesitados de nivel profesional, vocacional y prevocacional, *Memoria de la SEP*, septiembre de 1951-agosto de 1952, sección IPN, p. 210, y sección CAPFCE, p. 526, Archivo Histórico SEP.

²⁴⁰ Mario Pani persuadió al secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, para crear un organismo tipo seminario destinado al estudio de los programas arquitectónicos de las unidades escolares y su planificación en el territorio nacional, el cual se fundó en 1944.

²⁴¹ Ramón Vargas, "La arquitectura de la Revolución Mexicana", en *México, 75 años de Revolución*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Fondo de Cultura Económica, 1988, vol. II, p. 469.

²⁴² “Puntos para la ejecución de una pintura mural en el edificio destinado al internado del IPN”, texto mecanoscrito, 2 de mayo de 1951, Archivo Siqueiros Cenidiap/INBA.

²⁴³ Darío Fernández, “Tolvanera”, *Atisbos*, México, 29 de enero de 1952.

²⁴⁴ “Amo y no esclavo”, *Tiempo*, México, 15 de febrero de 1952, p. 67.

²⁴⁵ *Memoria de la SEP*, 1950, p. 34.

²⁴⁶ Rafael López Rangel, *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica...*, op. cit., pp. 91-95.

²⁴⁷ Título que se anotó en el “Presupuesto para la ejecución de la pintura mural en el Vestíbulo del Auditorio del Hospital La Raza”, 5 de julio de 1951, Archivo SAPS/INBA. El costo fue de 175 000 pesos.

²⁴⁸ “Contrato para la ejecución de una pintura mural que celebren por una parte el IMSS y por otra DAS”, Archivo SAPS/INBA. El costo fue de 150 000 pesos por 310 metros cuadrados.

²⁴⁹ En mayo de 1952 Siqueiros solicitó ampliar el plazo de entrega. La fijó para septiembre de ese año, debido a que la suspensión fue a petición del director y supervisor de la obra para realizar acabados en el vestíbulo. El hospital tenía que terminarse antes de que concluyera el sexenio de Alemán, “Carta al director general Antonio Díaz Lombardo”. El plazo fue concedido. En noviembre de 1953 solicitó una segunda prórroga para febrero de 1954.

²⁵⁰ Después de la inauguración del edificio, el pintor se dedicó a compromisos contraídos con anterioridad y a terminar el mural de Ciudad Universitaria. Pese a que el mural fue entregado, los administradores del IMSS no se percataron de este hecho y le impusieron sanciones. Siqueiros envió una carta solicitando el retiro de las mismas, “Carta a Antonio Ortiz Mena director general del IMSS”, Archivo SAPS/INBA.

²⁵¹ “Seguridad Social, una pintura de escándalo”, *Siempre*, México, 22 de septiembre de 1954, pp. 35-38.

²⁵² Jorge Juan Crespo de la Serna, *Revista de la Universidad de México*, vol. IX, núms. 10-11, junio-julio de 1955, pp. 22 y 23.

²⁵³ Mario Pani y Enrique del Moral, *La construcción de Ciudad Universitaria del Pedregal, concepto, programa y planeación arquitectónica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

²⁵⁴ “Carta a Carlos Lazo”, México, 20 de febrero de 1951, en Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*, op. cit., pp. 220-221.

²⁵⁵ Mario Pani y Enrique del Moral, *La construcción...*, op. cit., p. 98.

²⁵⁶ David Alfaro Siqueiros, “El muralismo figurativo y realista en el exterior”, *Arte Público*, México, diciembre de 1952, número extra.

²⁵⁷ *Idem*. No era la primera vez que se hacía muralismo al exterior. En 1930, Alfredo Zalce trabajó un mural con cemento coloreado en una escuela de Ayotla, Estado de México, y en 1947 José Clemente Orozco pintó otro en el Auditorio al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros. Siqueiros también había realizado murales al exterior desde 1932, en Estados Unidos.

²⁵⁸ “Bases para el contrato de decoración exterior de la Torre de Rectoría de la C. U.”, 29 de abril de 1952, Archivo SAPS/INBA.

²⁵⁹ *Idem*.

²⁶⁰ En una entrevista televisiva realizada a principios de enero de 1953, preguntaron a Siqueiros si consideraba terminado este mural. Contestó que apenas se encontraba en un periodo inicial con “simples trazos geométricos y muestras de policromía”.

²⁶¹ Raquel Tibol, “Experiencias para Varsovia”, *Hoy*, México, 25 de febrero de 1956, pp. 52-53.

²⁶² “Memorial al gerente general de las obras de Ciudad Universitaria”, agosto de 1953, Archivo SAPS/INBA.

²⁶³ Phil Stein, “Siqueiros tal y como lo conocí”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, op. cit., p. 25.

²⁶⁴ “Convenio para la terminación de un mural exterior en la Rectoría de la Ciudad Universitaria”, Archivo SAPS/INBA. La universidad restauraría el andamio de madera

“existente frente a dicho tablero”. Siqueiros supervisaría desde la fabricación hasta la colocación del mosaico y emplearía a quienes ejecutarían los bajorrelieves. El tiempo de realización sería de ocho meses y el costo total de 304.15 metros sería 98 107.75 pesos.

²⁶⁵ Siqueiros, “Mi experiencia en el muralismo al exterior”, *Excelsior*, México, 25 de marzo de 1956.

²⁶⁶ “Otro importante paso dado en nuestra pintura mural”, *Novedades*, México, 23 de marzo de 1956, Archivo SAPS/INBA.

²⁶⁷ Raquel Tibol, “El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo”, *Excelsior. Diorama de la Cultura*, México, D. F., marzo de 1956.

²⁶⁸ Carmen García Bermejo, “Se requieren 4 mil millones de viejos pesos para su completa restauración”, *El Financiero*, México, 19 de octubre de 1994, Archivo SAPS/INBA.

²⁶⁹ Resina epóxica que se inyectó en las grietas para reforzar la estructura y con barniz del mismo material se cubrieron las superficies metálicas. Para los volúmenes se rehicieron las pendientes de escurrimiento, sin afectar la forma original. *Catálogo de restauración*, UNAM. La restauración tardó dos años debido a que la universidad argumentó que no podía destinar tanto dinero para conservación de obras artísticas, cuando su función primaria era la enseñanza y la investigación.

²⁷⁰ Jacobo Zabludowsky, *Charlas con pintores*, México, Costa-Amic, 1966, p. 88.

²⁷¹ *Espacios, revista integral de arquitectura y artes plásticas*, núm. 18, México, abril de 1953.

²⁷² Documento firmado por Siqueiros y la empresa, 21 de enero de 1953. El costo inicial fue de 600 pesos por metro cuadrado y se solicitaba que la empresa proporcionara andamios, madera de cimbra para la maqueta y la cooperación para una verdadera integración plástica. Archivo SAPS/INBA.

²⁷³ Documento mecanografiado. Archivo SAPS/INBA.

²⁷⁴ El obispo de Michoacán, don Vasco de Quiroga, fundó el colegio en Pátzcuaro.

En 1580 cambió de sede y se ubicó frente a la catedral de Valladolid (actual Morelia). Después el colegio adquirió un edificio ya construido que es su sede actual. De 1810 a 1833, durante la guerra de Independencia, tuvo varios usos, entre ellos cárcel para españoles cuando los insurgentes tomaron esa ciudad en octubre de 1810; un año después fue cuartel del Regimiento de los Dragones del gobierno español. Véase Luis Silva Ruelas, *Colegio primitivo y nacional de San Nicolás de Hidalgo*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1991.

²⁷⁵ Estudió de 1767 a 1770 filosofía y teología, presentó sus exámenes en la ciudad de México. Fue rector de 1787 a 1792. Véase Raúl Carreola Cortés, *Historia del Colegio de San Nicolás*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

²⁷⁶ Los críticos de esa época le denominan indistintamente cuadro mural transportable o cuadro de grandes dimensiones.

²⁷⁷ Citado por Rafael López Rangel, *op. cit.*, p. 110.

²⁷⁸ El costo de la obra fue de 100 mil pesos. Contrato. Archivo SAPS/INBA.

²⁷⁹ Basado en “Explicación del mural *Apolo de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer*”. Documento mecanoescrito. Anexo 1958. Archivo SAPS/INBA.

²⁸⁰ “Siqueiros, con la pistola en la mano”, Entrevista con Julio Scherer, *Excelsior. Diorama de la Cultura*, México, 11 de enero de 1959.

²⁸¹ *Idem*.

²⁸² *Idem*.

²⁸³ *Idem*.

²⁸⁴ “Informe sobre la terminación del mural”, Archivo SAPS/INBA.

²⁸⁵ Carlos Vázquez Olvera, *El Museo Nacional de Historia*, México, Plaza y Valdés, 1997, p. 41. Siqueiros también planeaba pintar el plafón del cubo de la escalera principal, pero sólo quedó en proyecto. Años después el jalisciense Gabriel Flores fue el

ejecutante de ese plan. Diego Rivera pintaría la Sala de la Independencia, pero tras su fallecimiento en 1957, Juan O' Gorman hizo ese trabajo. A Orozco le asignaron la sala de la Reforma.

²⁸⁶ Jack Mosby, Louise Clemence Michel, Francisco Manrique, Andrés Molina Enríquez, Blas Lara Cáceres, Nicolás T. Bernal, Simón Bergson, Cecilio Garza (padre de la primera víctima de la huelga de Cananea), Jesús Rangel Méndez, Santiago de la Hoz, Paulino Martínez, Jesús Martínez Carreón, Santiago R. de la Vega, Filomeno Mata, Alberto D. Fuentes, Anselmo Figueroa, José Guadalupe Posada, Belisario Domínguez, Felipe Carrillo Puerto, Melchor Camacho Guerrero, Hilario Salas y Cesar Canales, *Revista México en el arte*, núm. 9, México, 1985, pp. 64-70.

²⁸⁷ "Un tremendo problema que hemos tenido ha sido precisamente unificar estilos, porque hemos dicho que el mural es una unidad absoluta, entonces su estilo también tiene que ser uniforme", en "Siqueiros Premio Nobel", suplemento *El Gallo Ilustrado, El Día*, México, 11 de diciembre de 1966.

²⁸⁸ El acuerdo con Rivera fue que pintara a Chaplin, Cantinflas y una asamblea de actores donde estuvieran retratadas las figuras más importantes de la escena. El tema abarcaría la historia del teatro desde Shakespeare, Molière y Racine hasta nuestros días, pasando por el teatro mexicano y el teatro contemporáneo hasta la cinematografía universal, destacando la mexicana. Con Siqueiros, el tema "se relacionaría íntimamente con el arte escénico, sin excluir el contenido social inherente al sindicalismo y al local sindical para el cual el mural estaba destinado", *La Voz del Actor*, México, 5 de mayo de 1959.

²⁸⁹ El edificio se inauguró el 5 de enero de 1957.

²⁹⁰ "Visita Alfaro Siqueiros el Teatro Jorge Negrete", *La Voz del Actor*, México, 4 de febrero de 1958, p. 4.

²⁹¹ "Los murales del Teatro Jorge Negrete los realizará David Alfaro Siqueiros", *No-vedades*, México, 30 de enero de 1958, p. 9.

²⁹² "Siqueiros pintará los murales de la ANDA", *La Voz del Actor*, 4 de noviembre de 1958.

²⁹³ En un documento mecanografiado, Siqueiros desglosa los subtemas de la siguiente manera: la miseria ancestral; el pueblo se proletariza; al proletarizarse, lucha; con esa lucha viene la represión gubernamental; pero la lucha sigue de frente con mayor ímpetu; la nueva burguesía en México; la Revolución mexicana; la plutocracia porfirista; el surgimiento de la democracia con el liberalismo; la insurgencia contra la Colonia; el esclavismo teocrático con el México prehispánico; la independencia nacional; la democracia contra la dictadura porfirista; la Revolución mexicana y contra la represión gubernamental del movimiento obrero, "Justificación del contenido de mi mural en el vestíbulo del Teatro Jorge Negrete", Archivo SAPS/INBA.

²⁹⁴ "Guión de mi mural en el vestíbulo del teatro Jorge Negrete ANDA", Archivo SAPS/INBA. Temas de conciencia política, donde se apreciaría la voluntad de solidaridad con el proletariado industrial en acción de lucha; agresiones gubernamentales que pisotean las constituciones, violan las libertades de expresión y contradicen de hecho las formulaciones electorales de sus directores oficiales. *El heroísmo perseverante, La clase obrera puede ser postrada pero jamás vencida, El teatro de la etapa de la Revolución mexicana, El teatro en el porfiris-mo, El teatro en la Colonia, El teatro en el México prehispánico.*

²⁹⁵ Se ha dicho que era su madre, pero según *La Prensa* del 2 de mayo de 1952, se trataba de su tía. Dato publicado en Mario Rivera Ortiz, *Columnas contra cordones: 1 de mayo de 1952*, México, Mar y Tierra, 1997, pp. 55-56.

²⁹⁶ David Alfaro Siqueiros, documento inédito, Archivo SAPS/INBA.

²⁹⁷ “Sangrienta agresión en el 1 de mayo”, *La Voz de México*, México, 9 de mayo de 1952.

²⁹⁸ El Comité Ejecutivo estaba conformado por Rodolfo Echeverría, hermano del entonces oficial mayor de la Secretaría de Gobernación y futuro presidente de México; Víctor Junco, secretario del Interior y Exterior; Luis Aragón, secretario de Cultura y Previsión Social, y José Ángel Espinosa, secretario tesorero. Por la Comisión de Fiscalización y Vigilancia, José Elías Moreno, presidente, y Luis G. Roldán, vocal.

²⁹⁹ “Panfleto oportunista y calumnioso”, *Esto*, México, 30 de abril de 1959, p. 9.

³⁰⁰ Hoja mecanografiada sobre este caso. Archivo SAPS/INBA.

³⁰¹ La demanda se fincó en el juzgado 17 de lo civil con el juez Ignacio Oropeza Espinosa. Los abogados de la ANDA fueron Arsenio Farell Cubillas y Manuel Acuña. Demandaron rescisión del contrato; devolución de los sesenta mil pesos entregados a Siqueiros; pago de daños causados tanto presentes como futuros, así como pago de gastos y costos del juicio, “Demandó la ANDA a Alfaro Siqueiros”, *Excelsior*, México, 2 de mayo de 1959.

³⁰² “Acuerdan los actores continuar el juicio”, *El Universal*, México, 10 de mayo de 1959.

³⁰³ Estas declaraciones generaron críticas. Leopoldo Méndez opinó que no era válido que Siqueiros no atacara los problemas frente a la realidad objetiva y que la disfrazara pintando soldados de ojos azules que eran motivo de otro momento, “El caso Siqueiros-ANDA visto por Leopoldo Méndez”, *Excelsior*, México, 24 de mayo de 1959.

³⁰⁴ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas*, Londres, Thames and Hudson, s/f, p. 402.

³⁰⁵ En la primera conferencia de La Habana, además de hablar sobre el movimiento muralista y sus actividades plásticas y políticas, denunció la traición a la Revolución de los gobiernos mexicanos, desde Ávila Cama-

cho, debido a que México estaba al servicio del imperialismo estadounidense, sin libertad sindical y con las cárceles llenas de obreros.

³⁰⁶ “Se trataba sin duda alguna del acontecimiento trágico más importante de la vida de nuestro país. El hecho sin nombre de que el gobierno de un país democrático estuviera ametrallando a las gentes en las calles con la misma furia y crueldad que lo habían hecho los fascistas italianos o alemanes, o como lo hacen constantemente las tiranías que gobiernan en muchos países de América Latina de manera inaceptable. Los pintores muralistas mexicanos jamás habíamos aceptado que se nos fijaran los temas previamente o que se nos limitara el proceso de su desarrollo [entonces] pinté a un grupo de soldados agresores antiproletarios de cualquier país agrediendo a los obreros en una manifestación de protesta pacífica que llevan en sus manos banderas y estandartes, van con sus mujeres e hijos”, “Siqueiros padece erostratismo”, *Claridades*, México, 5 de mayo de 1959.

³⁰⁷ “David Alfaro Siqueiros y Jaime Fernández buscan solución al mural de la ANDA”, *Novedades*, México, 7 de octubre de 1966.

³⁰⁸ Luis Suárez, “Siqueiros y Landa exponen sus puntos de vista”, *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, 10 de mayo de 1959, p. 8.

³⁰⁹ Incluso Sara García cortó el listón inaugural.

³¹⁰ Manuel Suárez ya contaba con obras de artistas de origen español en ese hotel a los cuales les pagaba con hospedaje y alimentos, tales como José Renau.

³¹¹ David Alfaro Siqueiros, texto mecanografiado, Archivo SAPS/INBA.

³¹² Guilles Quant, “El Polyforum Cultural Siqueiros”, en *Plaisir de France*, París, julio de 1972, Archivo SAPS/INBA.

³¹³ De acuerdo con las memorias de Angélica Arenal, Suárez no renovó contrato tras pasar la obra de Cuernavaca a la ciudad de México y doblar el número de metros cuadrados. Siqueiros tuvo que terminar la obra

de cuatro mil metros cuadrados con base en el costo de los primeros dos mil.

³¹⁴ Los arquitectos de ese proyecto fueron Raúl Cacho, Guillermo Rosell y Armando Franco. La zona cívica se planeó con el objetivo que diera servicios a los huéspedes de hotel y de la colonia cercana. *Espacios, revista integral de arquitectura y artes plásticas*, núm. 2, México, invierno 1948-1949.

³¹⁵ En el primer equipo (1965) estuvieron además los pintores Martha Palau, Socorro Elenes, Estela Ubando (pintora y escultora), la israelí Hedba Megged, Sixto Santillán, el israelí Igal Maoz, Guillermo Bravo, Enrique Julio Estrada, Armando Fightl, Víctor Cuevas, Miguel Hernández y Artemio Sepúlveda. Ayudantes: Pedro López y Epitacio Mendoza, su asistente durante 25 años. En 1966 se incorporaron los escultores Socorro Ramírez, Luis Arenal, Armando Ortega, el israelí Abdir Asbalón, Gelsen Gas y Enrique Cordero. Los pintores Marion Begelow, estadounidense; el italiano Carlo Quattrucci, Fernando Sánchez y el fundidor y herrero Francisco Salgado. En 1967 llegaron al equipo la pintora italiana Luisa Raccanelli, Leopoldo Arenal, el pintor español Luis Moret, los argentinos Silvio Benedetto, Elías Condal y Enrique Mónaco, el japonés Yoshika Tanaka y el guatemalteco Julio Solórzano, además de los herreros Francisco y David Salgado y Cruz Serrano. En 1968 Electa Arenal, Carlos Kunte, la belga Aline Biefait, Julio Solórzano, Roberto Díaz Acosta, Raymundo González y Orlando Suárez, cubano. El soldador boliviano Ramiro Reynaga. Los fotógrafos Guillermo Zamora, Héctor García, el italiano Alfredo Lopreino; Monserrat Mansfield y Enrique Bordes. Los químicos Julio Parrodi y José L. Gutiérrez. Ingenieros Ramón Escalano, Rufino Prieto y Eduardo Araujo.

³¹⁶ Texto explicativo de David Alfaro Siqueiros sobre el mural *La marcha de la humanidad*. Archivo SAPS/INBA. Siqueiros también planteó la versión que se trataba del

primitivismo de la humanidad, marchando hacia la revolución.

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ Varios autores, *Polyforum Siqueiros*, México, Polyforum/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

³²¹ Guillermo Ceniceros cuenta que Siqueiros aprobaba que los escultores colocaran sus obras en cualquier lugar.

³²² Angélica Arenal recordaba que Suárez sólo proporcionó las placas de asbestocemento porque era propietario de la compañía Eureka que las fabricaba, y se desentendió del costo del material pictórico que Siqueiros tuvo que comprar con sus propios recursos. Antonio Ortiz Mena, gerente de Altos Hornos de México, proporcionó el metal para los bastidores.

³²³ David Alfaro Siqueiros, texto mecanografiado, Archivo SAPS/INBA.

³²⁴ La solera consiste en una capa de hormigón y grava para soportar el peso e impedir el paso de la humedad.

³²⁵ Título que Siqueiros le dio en Francia y que el catálogo sobre el Polyforum consignó como el título interior.

³²⁶ "El mural de Siqueiros al hotel más grande del D. F.", *El Heraldo de México*, 29 de noviembre de 1966.

³²⁷ Angélica Arenal, *Páginas sueltas...*, op. cit., p. 240.

La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural, de Guillermina Guadarrama Peña,
se terminó de imprimir en octubre de 2010
en los talleres de impretei, Almería 17, Col. Postal, México D. F.
El tiraje consta de 1 000 ejemplares.
Coordinación editorial: Gerardo López Luna
Edición: Carlos Martínez Gordillo y Amadís Ross González
Edición de fotografía: César G. Palomino
Diseño y formación: Yolanda Pérez Sandoval y José Luis Rojo Pérez

SIQUEIROS OBRA MURAL

La producción mural de David Alfaro Siqueiros fue prioritaria en su creación plástica. Desde el *Manifiesto de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, publicado en 1923, proclamó la supremacía de ese género sobre la pintura de caballete, porque la primera, sostenía, era pública y la segunda privada.

La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural es un recorrido a través de cinco décadas (de 1922 a 1972) en las que el artista no cesó de experimentar al crear murales siempre innovadores, controvertidos por su técnica y temática; un trayecto por su historia, entorno creativo, implicaciones políticas, fortalezas y debilidades. Asimismo, es un recuento de las posturas ideológicas del autor, el contexto personal en que realizó su trabajo y los viajes que hizo por el continente americano.

Cinco etapas distinguen la obra mural de Siqueiros. La primera, en la entonces Escuela Nacional Preparatoria, donde empleó la encáustica y el fresco. La segunda, a partir de los murales en Los Ángeles, California, en los que sustituyó las herramientas técnicas y pictóricas tradicionales por elementos usados en la industria. La tercera etapa inicia con el mural de Chillán, Chile, cuando el soporte no fue más el muro, sino tablas de masonite, celotex o triplay adosadas a éste. En la cuarta trabajó el escultomosaico en obras dirigidas al público en movimiento o que se encuentra a grandes distancias, como sucedió en los murales en Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. En la quinta y última etapa el concepto de integración plástica alcanzó su expresión máxima con la realización del Polyforum Cultural Siqueiros en la ciudad de México.

