

David Alfaro Siqueiros

1. Similitudes y diferencias entre *los tres grandes* del muralismo mejicano

Publicado en el número 383 de «Cuadernos Hispanoamericanos» mi trabajo «José Clemente Orozco» y en el 410 el dedicado a «El pintor Diego Rivera», tan sólo me falta con este tercer estudio que ahora aparece, completar mi visión de la obra pictórica de «los tres grandes». A pesar de su entrega a una obra común, su carácter los hacía ser bastantes diferentes, tanto en sus actuaciones públicas, como en su manera de acercarse a los problemas fundamentales de la pintura y de la integración de la misma en el molde ordenador de la arquitectura y en la totalidad de la vida de un pueblo para el que reelaboraron conjuntamente, pero con connotaciones a veces opuestas, una milenaria y compleja mitología.

Son fundamentales para comprenderlos sus tomas de posición. Orozco se comprometió a fondo con la revolución, pero no dejó, por ello, de ser un hombre eminentemente conservador. Aspiraba a mantener viva la mejor herencia del doble pasado prehispánico e hispánico de Méjico y a enriquecerlo con nuevas conquistas. Conservar innovando y asumir todos los legados que convergen en cada uno de nosotros, debería ser el programa de cualquier conservadurismo con capacidad de superación y ese era el que Orozco postulaba en su oposición a todo inmovilismo esterilizador. Por eso pudo realizar, para «El machete», los más virulentos dibujos anticlericales de todos los tiempos y exaltar con devoción y respeto la obra de España en América, la grandiosidad de Hernán Cortés, la conducta humanitaria de los franciscanos en todas las tierras evangelizadas, el sentido del honor y la dignidad de los héroes prehispánicos, la gesta independentista, magnificada en su interpretación de la figura de Hidalgo, y todo cuanto había hecho que el ser de Méjico hubiese llegado a ser el que era a través de un fecundo mestizaje étnico y cultural.

Cuando Orozco destruía algo, lo hacía porque ese «algo» constituía un atentado contra la tradición más profunda de nuestros pueblos, pero jamás por el insano deseo de complacerse en la destrucción. A sus personajes épicos les sucede lo mismo que a él. Cristo destroza la Cruz en uno de sus más dramáticos lienzos, pero cuando Orozco lo representa con aires de aizcolari vasco en un acceso de ira, no pretende con ello blasfemar, sino todo lo contrario. El gran maestro del muralismo sentía el suficiente respeto por la tradición cristiana de su pueblo para considerarse obligado a oponerse violentamente a cuantos se hacen pasar por cristianos, pero no actúan como tales, sino que explotan al pobre y al indio o cubren sus sepulcros blanqueados con unas verborreas de hipocresía más que puritana. La cruz que su «Cristo leñador» destroza en ese lienzo de angustiosa intensidad expresionista, es la que cuantos somos herederos de una cultura de inspiración cristiana no queremos tomar sobre nuestros hombros, sino que preferimos endosársela a los desheredados. Lo que Orozco pretendía con su conservadurismo revolucionario era algo tan sencillo como contribuir con su grano de arena a que entre todos intentemos salvar aquello que entre todos hemos destruido y que constituye en los pueblos iberohablantes el fundamento de su concepción humanista del mundo y de su manera de ser y de valorar.

Rivera destruía tanto como construía, pero no proponía un camino para sustituir aquello que hacía desaparecer. Es peligroso siempre negar la mitad de la propia herencia, porque por mucho que nos empeñemos en triturarla o en envilecerla, sigue actuando desde dentro de nosotros mismos. Se puede presentar como odioso todo cuanto Europa en general y España en particular aportaron a la realidad viva de Méjico, pero no por ello, en «ese pueblo mestizo que es el Méjico de hoy», dejó Rivera de hablar con sus amigos y con su mujer en el idioma que llevó allí su odiado Hernán Cortés, ni dejó pintar, como un fresquista de Siena cuando hacía murales, o como un cubista heredero de Picasso y Juan Gris en algunos de sus más perdurables lienzos. La huella de la historia ha hecho que la patria de los mejicanos sea tan hispánica como prehispánica. El propio Rivera, igual que Méjico, era también ambas cosas en sus afanes de destrucción y de construcción.

En Siqueiros los ímpetus destructivos que toda revolución acarrea en su insoslayable necesidad dialéctica, eran predominantes. Necesitaba, no obstante, una fe y la buscó o la encontró unas veces en la acción y otras en la técnica, caminos ambos para su entrega aún más profunda a su creencia, un tanto fatalista en la inexorabilidad de la revolución. Se comprometió con la de su patria igual que habían hecho Orozco y Rivera, pero prefería la acción directa para poder implantar otra todavía más radical en el mundo entero. Se creía, igual que casi todos los «misioneros», en posesión absoluta de la verdad, pero como «su verdad» evolucionaba con el paso del tiempo, podía en un momento de crisis considerar como «herejes» o «desviacionistas» a sus «ídolos» de ayer e intentar destruirlos a toda costa. Escribía, además, con un gracejo casi tan grande como el de Orozco, pero sin conceder cuartel y partiendo del supuesto de que el adversario era siempre «malo», y actuaba siempre de mala fe.

En lo que a la integración de las artes en el molde ordenador de la arquitectura y en la vida de su pueblo respecta, el único que la logró plenamente en ambos sentidos fue Orozco, tal como hemos recordado detenidamente en el número 383 de esta prestigiosa revista. Rivera apenas intentó la integración arquitectónica y falseó en gran medida la histórica. Siqueiros la intentó con gran ambición en ambos sentidos, pero tal como veremos en páginas posteriores, no siempre salió enteramente victorioso en su empeño; aunque sí muy a menudo.

En el orden estrictamente pictórico, el más limpio de factura era Rivera. Lo era tanto, que muchas de sus superficies llegan a convertirse en joyas casi rutilantes. El más brutal era Siqueiros, pero lo fue de manera voluntaria con el propósito de conseguir así una intensificación de la expresividad. El más expresionista y truculento era, asimismo, Siqueiros y el más trágico Orozco, quién en el orden de la limpieza se hallaba en cambio en el punto exacto de equilibrio entre los otros dos grandes. El más clásico y con mayor influencia europea era Rivera. El más barroco, pero con nuevos ímpetus y distorsiones típicamente americanas, era Siqueiros. Orozco se hallaba, una vez más en este aspecto, a mitad de camino entre ambos. Quién componía con más equilibrio y permitía con mayor soltura que sus conjuntos respirasen y que sus figuras se distribuyesen en fluidez distinguida, era Orozco. El más apretujado y caótico, Siqueiros. En el caso de Orozco su limpia ordenación no ponía en peligro su expresividad intensa. En el de Siqueiros, su caos voluntario la intensificaba de manera

que rayaba a veces, en los límites de la angustia, pero llegó a igualar la ordenación deslumbrante de Orozco en algunos de sus más conseguidos lienzos.

En el aspecto ornamental la primacía le correspondió a Rivera y en la melodía de la línea también. Lo mismo cabe decir del color. El de Rivera era tan limpio como su factura y aceptaba incluso algunos ecos del exquisito modernismo barcelonés. Siqueiros ensuciaba a menudo el suyo o lo hacía chirriante, pero en beneficio de la fuerza y convirtiendo así en útil algo que en otras condiciones hubiera constituido una rémora. En estos dos últimos aspectos vuelve Orozco a situarse en el lugar intermedio.

Se dieron cita en los tres grandes, todos los ecos todavía vigentes o resucitables en la tradición total de la pintura europea, pero limitados a los procedimientos y no a la intención. Baste con recordar a este respecto que Rivera había sido incluso en su primera madurez un cubista que podría haber compartido con Pettoruti la primacía en Hispanoamérica, pero que su cubismo, cosa impensable en Europa o en la Argentina, asumía a veces un claro compromiso político y revolucionario. Lo mismo acaeció con la asimilación ocasional, patente en los tres grandes, de algunos elementos surrealistas en algunas de sus obras. No los incorporaron, sin embargo, como un instrumento más para mejor penetrar en su subconsciente, sino con el propósito perfectamente pensado de hacer más intensas o conturbadoras las sugerencias onírico-revolucionarias de algunas de sus imágenes.

Semejante beber en Europa era evidente en los aspectos de tipo técnico e incluso en parte de las recién recordadas y poco abundantes introspecciones oníricas, pero no en la temática. Hicieron los tres grandes pinturas con «argumento» mejicano, pero no una pintura que en virtud de su procedimiento, ordenación o factura, pudiese considerarse técnicamente diferente de la de los restantes muralistas occidentales. Eran, por tanto, en su manera de pintar tan europeos y tan ibéricos como Picasso o como Almada Negreiros, pero menos que aquellos arquitectos y maestros de labra o de talla de los tiempos virreinales, en cuyas realizaciones no sólo había mucho de precortesiano, sino también una reelaboración indigenizante de las aportaciones europeas que, en su síntesis con la herencia prehispánica, se adaptaban íntimamente a la nueva realidad viva de Hispanoamérica. Nada de lo dicho invalida la tesis de Ida Rodríguez Prampolini, con la que me hallo en total acuerdo, de que el muralismo mejicano fue un hecho insólito que, aunque haya utilizado viejas técnicas europeas, no tienen nada que ver con la evolución interna de esa secuencia de «ismos despolitizados» que se extendió en Europa desde los orígenes del cubismo hasta los del impresionismo y el arte abstracto.

La mayor parte de los frescos y muchas de las pinturas de caballete de los tres grandes están consagrados a una interpretación apasionada de la totalidad de la historia de Méjico, incluyendo como culminación la de revolución por la que habían tomado partido. Su arte fue, por tanto, nacional en el más radical sentido de la palabra, por muy europeas que, en ciertos aspectos estrictamente técnicos, hayan sido algunas de sus fuentes.

2. Siqueiros: Una vida y una pintura para una entrega a la acción

En la vida y en la obra de David Alfaro Siqueiros (Santa Rosalía, Chihuahua, 1896. Cuernavaca, 1974) culmina la entrega entusiasta de los muralistas mejicanos a los ideales más perdurables de la revolución mejicana. Era el maestro de Chihuahua un vendaval de energía y de entusiasmo en la acción, cuya vida, desmelenada como la de los conquistadores o los iluminados de los tiempos renacentistas, fue más apasionante y variada que la más movida novela de aventuras. A la edad de dieciséis años y tras haber organizado en «Santa Anita» (el «Barbizon» de Ramos Martínez), una conspiración estudiantil contra Huerta, se alistó, aconsejado por el doctor Atl, en los ejércitos revolucionarios y participó en varias batallas y en las conquistas de Guadalajara, León y Aguascalientes. Inició la lucha como soldado raso y en 1917 se retiró con el grado de capitán. Su entrega a la acción le permitió pintar de manera tan sólo intermitente y sin que sus escasas obras juveniles permitiesen presentir su futuro genio.

En 1919 fue nombrado agregado militar a la embajada de Méjico en España, en donde trabó inmediatamente amistad con gran número de políticos, escritores y artistas plásticos. Hizo, además, un viaje a París, en donde inició su intermitente amistad con su compatriota Diego Rivera, y otro a varias ciudades italianas, en donde estudió con especial atención la pintura de los futuristas. En mayo de 1921 publicó, en España, su interesante «Manifiesto de Barcelona», en el que le pedía a los artistas de las nuevas promociones iberoamericanas que se inspirasen simultáneamente en el arte prehispánico, en el virreinal y en las más avanzadas tendencias contemporáneas. Era el camino idóneo, pero no siempre lo pusieron en práctica su propio propugnador, ni sus herederos más europeizados.

3. Vasconcelos descubre a Siqueiros

En 1922 lo llamó José Vasconcelos para que participase en el incipiente movimiento muralista. Siqueiros expresó su total adhesión a la «idea básica» de Vasconcelos, de «crear una nueva civilización, extraída de las más profundas entrañas de México» y regresó a la patria. Su primer mural lo pintó en la Preparatoria. Empleó, igual que Rivera en el primero de los suyos, la técnica de la encáustica. Era una obra digna, titulada «Los elementos», pero sin suficiente garra en su simbolismo culturalista, desconectado de los problemas vivos de Méjico. Siqueiros enmendó rápidamente este error y sobre los muros de la escalera del edificio demostró en «El obrero sacrificado» la perduración de su compromiso. El grupo austero y los gestos rituales de los obreros que alzan el ataúd es de un empaque y una sobriedad dignas de Esquilo. El mural está mal conservado, pero resulta posible percibir que la composición, a pesar de la disgregación de algunas de las figuras, resulta satisfactoria. El dibujo cerrado, sólido, entallado, subraya el clima trágico. La lucha no la limitó durante estos años a sus frescos, sino que fundó además el «Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores revolucionarios», origen de abundantes polémicas, pero también de importantes iniciativas artísticas y extraartísticas.