

Terminados los frescos realizó Siqueiros una serie de obras de caballete, entre las que me parece la más importante una pequeña acuarela de 1924, titulada «Madre campesina», cuya versión definitiva al óleo, fechada también en 1924, fue terminada en realidad en 1930 o en 1931, pero que prefiero recordar ahora, en el momento en que lo concibió y no en el de su terminación. Es posiblemente su mejor obra y también una de las más conmovedoras de toda la pintura mejicana. Debemos indicar a este respecto que si en Orozco y Rivera la obra mural supera a la de caballete, en Siqueiros sucede posiblemente lo contrario. Muchos de sus murales son confusos o megalómanos, pero sus lienzos y demás obras de caballete, hecha excepción del «Tata Jesucristo», de Goitia, tan sólo han sido igualados algunas veces en Méjico por los Orozco y Tamayo. A pesar de ello —complejidades del carácter humano— Siqueiros llegó a gritar ¡Muera la pintura de caballete!, y afirmar que la única pintura con posibilidades de supervivencia era la mural.

«Madre campesina» es tan clásica y raigal como religiosa e indescriptible. La madre forma un grupo compacto abrazada a su hija y tan sólo la flanquean dos altos sahuaros, una especie erguida de cactus frecuente en Méjico. No se sabe si reza adorando a su hija o si se angustia por el dolor y el hombre que la acechan posiblemente. Siqueiros nos trasmitió esta sensación con medios exclusivamente pictóricos. No acudió al sensacionalismo, ni a la literatura. Es la sencilla solidez del dibujo, el ambiente de soledad de las figuras, recortadas contra unos montes con rescoldos de fuego, el cromatismo de Semana Santa y el juego ponderado de verticales y horizontales lo que nos comunica de manera inequívoca la tragedia lenta en la que se debaten los personajes. La euritmia y el sosiego son los de Velázquez y la eficacia, en lo que tiene de llamada de atención no efectista, tan grande como la del Goya de «La lechera de Burdeos» y los aguafuertes finales de la serie de los desastres.

En 1930 fue elegido Siqueiros secretario general de la Confederación de Sindicatos mejicanos. Poco más tarde, con motivo de su participación en una manifestación en que se enfrentaron policías y obreros, sufrió su segunda condena y fue encerrado desde mayo a diciembre de 1930 en la Penitenciaría y confinado luego, durante casi todo el año 1931, en la encaramada ciudad virreinal de Taxco. Entre las obras que realizó Siqueiros durante su condena, destaca «Madre Proletaria», digna pareja de «Madre Campesina». La factura y el clima trágico son similares en ambas obras. Lo es también la densidad del color y la manera sobria de modelar algunos volúmenes apretados y bien entallados. Estas similitudes son lógicas si se tiene en cuenta que la versión definitiva de «Madre Campesina», fue pintada en los mismos días y en el mismo ambiente que esta segunda obra maestra. Tres muros, que pueden recordar los de una celda agobiante, envuelven por detrás con sus anchas losas la figura de la madre acurrucada en el suelo. Ella y sus hijos famélicos —uno acostado boca arriba a sus pies y los otros dos colgando de sus hombros— ocupan todo el espacio en un apiñamiento compacto. La tragedia se vive, se palpa, se cierne sobre el espectador con densidad ineluctable. En esta requisitoria parca, ritual y sin concesiones, es Siqueiros tan esquiliano como el mejor Orozco y nos conmueve con una angustia insondable.

#### 4. La aventura exterior y los primeros murales de plenitud

Recién cumplida su segunda condena, recibió Siqueiros una invitación de la «Chouinard School of Arts», de California, para que dictase allí un curso sobre arte actual. Aceptada la invitación se olvidó de dar el curso, pero formó un grupo de trabajo al que bautizó con el nombre de «Mural block of painters». Pintar murales en equipo había sido una de las aspiraciones de Siqueiros y logró en el primer momento realizarla en California en un ambiente de comprensión y eficiente colaboración. El «Plaza Arts Center», de Chicago, le encargó al equipo una crucifixión que Siqueiros dirigió en su ejecución y a la que le dio el nombre de «América tropical». Terminado el mural, que medía 210 metros cuadrados, se terminó también la comprensión y se iniciaron las fuertes polémicas. Hay que reconocer que el «tema», tal como Siqueiros lo ideó, era difícil de digerir por la mentalidad norteamericana de aquel entonces. La figura crucificada no era la de Cristo, sino un indio americano, que simbolizaba, posiblemente, a Cristo, pero que tenía una fuerte carga política antinorteamericana. Había además un águila encima de la cruz, que era la de los Estados Unidos, una mujer amarrada con unas cuerdas, a la que denominó «Víctima proletaria» y un guerrillero mejicano y otro peruano, dispuestos ambos a iniciar un combate.

Tras la polémica, que fue virulenta a todas luces, se quedó Siqueiros sin invitación y sin encargos en los Estados Unidos y se fue a la Argentina, en donde al frente de un equipo de muralistas uruguayos y argentinos realizó un muy discutido mural en casa del periodista Botana, cuya repercusión tardía en la evolución del arte argentino he recordado hace cuatro años. A lo entonces dicho me remito ahora <sup>1</sup>. Fundó además Siqueiros un equipo al que llamó «Poligráfico», que editó un interesante folleto sobre arte mural <sup>2</sup>. En 1934 Siqueiros estaba de nuevo en Méjico, pero en 1935 visitó otra vez los Estados Unidos, en donde le enseñó a varios pintores norteamericanos la técnica de la pintura al duco y el empleo de las resinas sintéticas. Fundó además el «Siqueiros Experimental Workshop», al que asistió durante varios meses Jackson Pollock, que contaba veintitrés años en aquel entonces. Este paso de Pollock por el estudio de Siqueiros fue decisivo en la evolución de la pintura norteamericana. De sobra sabido es que una de las mayores aportaciones de Pollock a la libertad de la factura, consistió en su manera de dirigir la pasta chorreada o aplicada gestualmente y en su sabia utilización del «accidente» para hacer sus imágenes más espontáneas y directas. Eso era precisamente lo que entonces predicaba Siqueiros, quien utilizaba la materia, arrojada, a veces, azarosamente, para que le sirviese de punto de partida para una organización ulterior, estudiada ésta meticulosamente tras haber provocado ese sustrato tan sólo a medias fortuito.

Los cuadros que pintó Siqueiros en aquel entonces —dedicados en su casi totalidad a su lucha contra el fascismo— respondían a este sistema y se caracterizaban

---

<sup>1</sup> Ver Carlos Areán: *La Pintura en Buenos Aires*. Ediciones Municipalidad. Buenos Aires, 1981, págs. 121 y 122.

<sup>2</sup> En dicho folleto, en el que Siqueiros coordinó los puntos de vista de todos los miembros del equipo, incluidos los suyos, figuraban las propuestas fundamentales de su libro «Cómo se pinta un mural», aparecido en Ciudad de Méjico, 18 años después. Ediciones mejicanas, 1951.

por su movilidad enérgica y por los desgarramientos, angustiosos a veces, de su color y de su materia. No tuvo tiempo, no obstante, de llevar hasta sus últimas consecuencias este descubrimiento suyo, porque en julio de 1937, doce meses justos después de haber estallado la guerra civil de España, se alistó como voluntario en el ejército republicano. Actuó como oficial de enlace entre el Estado Mayor y la primera línea y terminó la contienda con el grado de coronel. Su mejor recuerdo pictórico de ésta su segunda actuación bélica, nos lo legó en su autorretrato «El Coronelazo», que no pintó, no obstante, hasta 1945, cuando las emociones y los recuerdos de su participación en nuestra guerra habían comenzado ya a sedimentarse. Nos ocuparemos de esa obra más adelante. De momento debemos recordar que, regresado a Méjico, pintó Siqueiros varios lienzos casi abstractos y otros casi patéticos dentro de un intimismo calmo, traspasado de ternura viril. Tal vez la más dramática de todas estas obras sea el lienzo «El sollozo», de 1939, en el que una única figura de mujer, representada de medio cuerpo para arriba, clava sus codos en una tarima y empotra sus puños en sus ojos. Casi no hay fondo en este cuadro y apenas se ve el rostro de la protagonista, pero los brazos crispados hablan por sí solos con angustia insondable. Siqueiros, que tanto abusó a veces del exceso de elementos, utilizó aquí tan sólo los imprescindibles y alcanzó una paradigmática parquedad.

En ese mismo año 1939 reinició Siqueiros con ímpetus acrecidos su obra de muralista. El primero de los murales que entonces realizó (entre 1939 y 1940) y el primero, también, en el que trabajó en Méjico en equipo, fue el «Retrato de la burguesía», en el Sindicato de Electricistas. En el equipo que entonces formó, se hallaban los pintores españoles Antonio Rodríguez Luna, José Renau y Miguel Prieto, acogidos tras el desenlace de la guerra civil a la generosa hospitalidad mejicana. Figuraban también en el equipo el pintor norteamericano Josh Kligerman y los mejicanos Luis Arenal y Antonio Pujol. El espacio de que dispusieron para realizar al duco sobre cemento esta obra era en exceso pequeño. Lo que entre todos pintaron, ocupaba, sin solución de continuidad, tres de las paredes y todo el techo. Era difícil que las figuras respirasen. El conjunto era bastante constreñido, pero sin que se rompiera la solidez del equilibrio compositivo, sabiamente subrayado por varios juegos dobles de diagonales tensas y de encabalgamientos piramidales de formas. El color, en gamas frías, contrastadas con formas de fuego, lo utilizó a menudo simbólicamente. La sensación de terror parece prefabricada, pero el ave infernal que planea sobre uno de los muros posee una grandiosidad apocalíptica y doloridamente premonitoria.

Terminado este mural se vio envuelto Siqueiros en otra arriesgada aventura político-guerrillera. Siqueiros era un stalinista entusiasta y un enemigo declarado del «disidente» Trotsky. Estaba convencido, por otra parte, de que el archivo de Trotsky, en el que se conservaban millares de documentos, constituía un peligro grave — caso de que llegase a publicarse — para el triunfo de la versión staliniana del comunismo, considerada entonces por Siqueiros como la única merecedora de ser auspiciada. Concibió en vista de ello un plan audaz para apoderarse del archivo de Trotsky. Organizó con un severo entrenamiento militar un grupo de treinta colaboradores y asaltó con él el «bunker» en el que se creía seguro en Méjico el exiliado soviético.

Unos meses después Trotsky, sin participación de Siqueiros, murió asesinado. Años más tarde, en la «Hoja Semanal» del 23 de octubre de 1960, Siqueiros le recordó así a Elena Poniatowska el resultado de su penetración en el búnker:

«Eramos treinta —explicó— y en la casa de Trostsky había cuarenta pistoleros armados que montaban guardia día y noche. Nosotros los atacamos de noche y conseguimos llevarnos la mayor parte del archivo.»

Tras el éxito de la operación y tras la destrucción de los documentos comprometedores, Siqueiros se refugió en la sierra de Jalisco, en la que, tras un rastreo exhaustivo, realizado por la policía y el ejército mejicanos, fue finalmente capturado. Pasó entonces varios meses en la penitenciaría y a continuación, protegido por Pablo Neruda, se dirigió a Chile, en donde permaneció tres años confinado en Chillán, pero disfrutando de entera libertad para realizar su trabajo. Concibió entonces la idea de pintar dos murales en las dos paredes de los fondos de la biblioteca de la escuela local. Se enfrentó con el problema de darle unidad al conjunto y lo resolvió convirtiendo los dos murales, separados por una distancia de 25 metros en uno tan sólo. Para conseguirlo, los enlazó a través del techo, que pintó íntegramente. Entre las paredes y el techo hizo construir unas conchas, cuya concavidad hacía menos brusco el paso desde las partes verticales hasta la horizontal. Adaptó además el dibujo a la estructura y, por medio de un hábil juego de planos y líneas confluentes, consiguió producir el efecto óptico de que el techo plano era una bóveda. Nunca integró tan sueltamente Siqueiros arquitectura y pintura y lo logró sin forzar los efectos de escorzo. El mural se titulaba «Muerte al invasor». En las paredes representó con emotivo dibujo a Guauhtémoc, Lautaro, Cárdenas y Recabarren y en el techo estelas dinámicas que realizaban con acierto su función de reducir a unidad el difícil conjunto.

Terminado su confinamiento en Chillán, pronunció Siqueiros una serie de conferencias en varias naciones de Hispanoamérica, y pintó en La Habana su mural «Alegoría de la igualdad racial». En 1944 regresó a Méjico. Recién llegado pintó para el Palacio de Bellas Artes los tres tableros rectangulares del mural «Nueva Democracia». La figura de mujer que parece volar hacia el espectador y que rompe sus cadenas con un gesto de apasionado entusiasmo, es, con su dibujo táctil y su corporeidad avasalladora, una de las más contundentes de toda su producción. En ese mismo año pintó su antes recordado lienzo «El coronelazo», igualmente contundente con su brazo gigantomáquico y con su mirada tan dolorosa como penetrante. Esa obra es además un modelo de introspección psicológica y una confesión agónico-esperanzadora de su vivencia de la angustia y de su capacidad de superación.

Dos años después de «El Coronelazo» pintó «El diablo en la iglesia», otro de sus mejores lienzos. Nunca Siqueiros compuso más clásicamente, pero sin poner en peligro su garra. En el interior de una iglesia gigante una multitud con los brazos abiertos —símbolo, posiblemente, de los terrores más tumultuosos del subconsciente individual— ora ante un altar invisible. En la parte alta del templo los grandes del mundo no oran, sino que contemplan como si estuviesen en un palco de teatro el fervor atemorizado del pueblo. Sobre todo el conjunto se yergue un pájaro híbrido y demoníaco, símbolo de agresividad y de tragedia, pero también del «padre» castrante, de una moral rígida y del superego inconsciente que impone desde dentro de nosotros