

**JOAQUIN
SANCHEZ
MAC GREGOR**

**SIQUEIROS:
UNIDAD
DE
LOS
OPUESTOS**

La exposición de homenaje a Siqueiros constituye, para quienes no se conforman con poco, una experiencia artísticovital privilegiada. Y quién va a conformarse con poco si está a su alcance el procesamiento de la información que suministra la historia del arte, información que se va democratizando gracias a determinadas características de la sociedad actual. Se facilita así la integración individual de ese museo imaginario de la cultura en el cual también funcionarían las imágenes de algunos filmes predilectos, secuencias literarias, formulaciones científicas, desde Euclides hasta Lenin pasando naturalmente por Freud. Otro problema sería el de que se pueda o no hablar de una cultura individual sin convertir en servicio colectivo ese desfile mental permanente.

Pues bien, gracias al INBA y a los conocimientos de Raquel Tibol y Alberto Híjar estamos en condiciones de utilizar adecuadamente uno de los conjuntos artísticos que compiten por la supremacía espiritual: la producción siqueiriana, cuya mitad más considerable se ha reunido en el palacio de las Bellas Artes.

Se ha intentado empujear la elocuencia de su arte que resbalaría, se nos dice, por la pendiente de una vana grandilocuencia. Pero resulta que buena parte de su obra de caballete aquí expuesta sólo puede conducirnos al pasmo y la admiración: por su inspirada maestría, la vibración de sus empastes sintéticos, por la riqueza temática y estilística desbordante de vitalidad. Al abordar Siqueiros los géneros tradicionales nos deja en cada uno de ellos la obra maestra destinada a satisfacer los gustos más depurados.

Si se piensa en el bodegón, ahí están las monumentales *Calabazas*, una verde acostada y dos ocreas levantadas, compuestas con el retorcimiento cíclico habitual del maestro, vibrantes de luz, fuerza e intensidad. Y la casi inédita *Naturaleza muerta con pescados* (col. Arq. Sordo Madaleno) con su poderoso espíritu quietista. Tendríamos que buscar inútilmente otros bodegones contruidos de un modo tan simple y, a la vez, con tal sentido del espectáculo.

Diego Rivera dijo un par de cosas acerca del desnudo como género pictórico: en sus *bailarinas negras*, por ejemplo. A fines de los 40, en el año de las tres calabazas, Siqueiros compone dos desnudos memorables: el sedente en que juega con las carnaciones femeninas en una doble perspectiva: mórbidas espaldas a plena luz más (+) un contorno rubensiano de los senos y el vientre, casi de perfil, envueltos en la sombra al igual que el escorzo del muslo y pantorrilla derechos. La bella figura apunta con el brazo extendido hacia el interior del cuadro con una luz que despunta encima de ondulaciones montañosas ritmadas con el cuerpo y el insnuante tul del muslo, todo contrapuesto por el cubo pétreo que sirve de asiento.

Siqueiros es quizá el último de los maestros que se goza en los temas caros a la tradición pictórica occidental, en pigmentaciones, composición, perspectivas y demás parafernalia hoy, pero solamente hoy, prácticamente en desuso.



El Sollozo [1939]

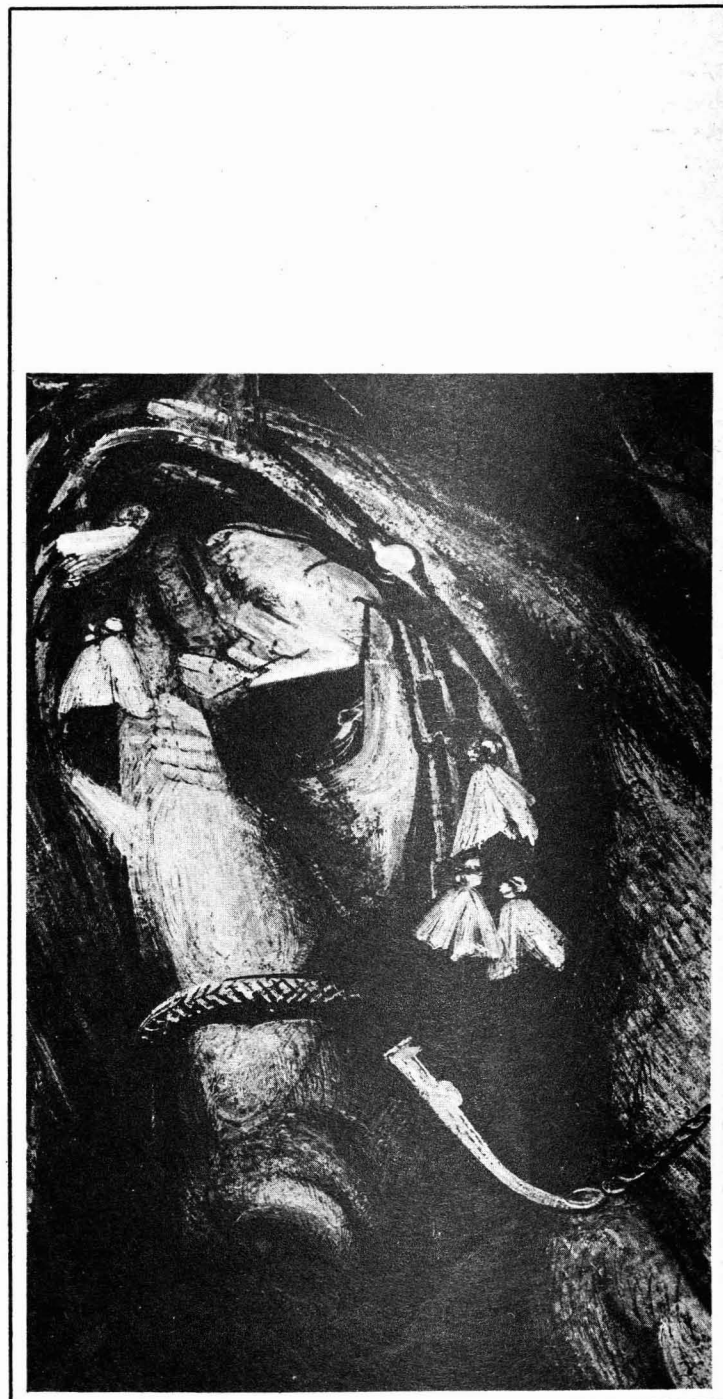
El otro desnudo antológico, también del museo Carrillo Gil, es el *Paisaje humano*, torso atlético-amazónico vinculado a la protagonista del mural *Nueva democracia* (1945, Bellas Artes). Se trata de un close up heroico, versión siglo XX, piroxilínica, de los gigantes de la Capilla Sixtina.

En pleno paroxismo romántico pinta lo que quizá sea su mejor retrato: Orozco sentado entre truenos, peñascos y ráfagas tan impactantes como lo impreciso de su indumentaria y el vacío de la manga izquierda en contraste abierto, desafiante, con la sobriedad característica de ese rostro signo del universo existente a su alrededor.

En este género, constituyen materia memorable los autorretratos denominados *El Coronelazo* y *Yo por yo*, aquél de 1945, éste de 1956, (col. Fernando Gamboa), que con menos de medio rostro nos entrega a Siqueiros entero y, contrastando con el adocenamiento de los retratos burgueses dos obras singulares en que las figuras sedentes, en gran acercamiento, miran hacia uno con fijeza, Angélica con el brazo izquierdo acodado, Margarita Urueta con el mentón apoyado en él; ambos retratos de 1947 con un fondo bien atractivo: perspectiva fugada en el Urueta; adensamiento convergente en la cabeza de Angélica. Se tuvo el acierto de colocarlos frente a frente. Sólo faltó aproximarlos al retrato de cuerpo entero de *María Asúnsolo descendiendo las escaleras* (1935) con luces y vaivenes mágicos, pleno de musicalidad.

Hay dos Zapatas dignos de mención (¿dónde estará el de 1931, óleo de 145 x 125?): el más retratístico es un acrílico sobre masonite pintado en 1959 (col. Salomón González Blanco; 121 x 73) con dos indios al fondo; y el estudio (1966, museo Carrillo Gil) para mural: jinete portentoso que frena súbitamente al caballo cuya cabeza y cuartos delanteros, refulgentes, contrastan con el resto del animal visto en escorzo insinuado. Se clasificaría, temáticamente, junto al magno *Estudio de cabeza de caballo* (1948), los centauros de la Conquista, la serie hípica de los años 53 y 54 que culmina en el cadáver a caballo del rebelde antiporfirista Maclovio Herrera (piroxilina sobre masonite, 122 x 96) que, como el *Estudio* de 1948, se distingue por su blancura cegadora.

Parece que en cada caso aportara Siqueiros imágenes decisivas al discurso icónico de la pintura occidental; así. *La tormenta* (1963, acrílico sobre madera, 120 x 90, col. Emilio Courtial) en donde el invisible, pero perceptible, protagonista es el viento jalando de través, al modo futurista de Boccioni a dos mujeres del pueblo, prototipos usuales, que se defienden retrocediendo el cuerpo en compañía de un niño y de explosiones de luz amarilla; algún día se apreciará el *Homenaje a Cuauhtémoc* (1950, piroxilina sobre masonite, 178 x 120, col. INBA) con el héroe de cuerpo entero, los brazos en alto contra un cielo tempestuoso calzado por sendas sandalias de lumbre, un haz de flechas tricolores en el puño derecho



Estudio de cabeza de caballo [1948]

y en el izquierdo, bien tenso, una estrella de fuego (he aquí creaciones míticas, valores emblemáticos, vivificadores): *El sollozo* (1930, piroxilina 122 x 61, Museum of Modern Art New York), en la Sala Internacional, es la muestra máxima de un motivo amado siempre por Siqueiros. En la Sala Nacional está su mejor obra antirreligiosa (¿la mejor del mundo?): *El diablo en la iglesia*, 1947, de vastas arquitectura y símbolos terríficos; pero resulta que también están, por todo Bellas Artes, un buen número de cuadros religiosos: desde el juvenil *Señor del Veneno* (1918, acuarela y crayón, 59 x 46, col. Sofía Bassi) con dos chinacos en medio y en un rincón el Cristo popular, hasta el escorzo genial de *El Redentor vencido*, (1963, piroxilina sobre triplay, 79 x 58, col. Patricia Ortiz Mena de González Blanco) pasando por el paisajístico proyecto del mural intitulado *Nueva resurrección* (1946, piroxilina sobre masonite, 120 x 91, museo Carrillo Gil) cuya espectacular erupción coronada por el Cristo de la lanza no impide ver en el primer plano las masas de grises azulosos y gris perla —predilectas de Siqueiros— y en una extraña perspectiva interior las tres cruces diminutas como símbolo remoto.

No en balde es coetáneo de algunos texturadismos y admirables *Pedregales*: el de la perspectiva escalonada de un mar de lava en grises claros y oscuros y el *Pedregal con figuras* (ambos del museo Carrillo Gil) donde se ven tres mujeres arrebozadas recorriéndose por arriba contra el archiluminoso firmamento.

Doce años atrás, según consta en dos cuadros de la Sala Internacional, ya experimentaba con los relieves en madera: el escorzo con el cabello negro y el torso superpuestos recortados de la *Figura* (óleo y piroxilina sobre madera, 102 x 76) del museo Guggenheim y la premonitoria y a base de negruras *Explosión en la ciudad* (piroxilina sobre triplay, museo Carrillo Gil) que prefigura el hongo atómico mucho mejor y mucho antes de que ocurriera *La explosión de Hiroshima* (1955, piroxilina sobre masonite, 77 x 60, col. Ing. Pascual Gutiérrez Roldán) obrita más bien mediana, en todos sentidos, donde no usa el relieve “como un énfasis ineludible”, según declaración propia que se lee junto a su empleo audaz en esa verdadera Omecíhuatl que es la *Cabeza de mujer* (1967, piroxilina sobre celotex, 80 x 60, col. Albert Mitchell) con inserciones en los ojos para destacar el contraste de la vida y la muerte en el mismo rostro. Las inserciones, al igual que los gruesos empastes, revelan los afanes escultopictóricos de Siqueiros patentes desde la década de los 40 en casi todos sus murales hasta la culminación tan impugnada —superficialmente— en el Polyforum.

No acaba aquí la inquietud plural tan unida a su temple romántico y tan en pugna abierta con su polémico programa metodológico (“no hay más ruta que la nuestra”). Que yo sepa, ningún otro artista ha cultivado así la *painting fiction* o paisajes fantásticos, a partir de la *Explosión en la ciudad* y, claro, en relación estrecha con su obra “normal” de paisajista: *Intertrópico*

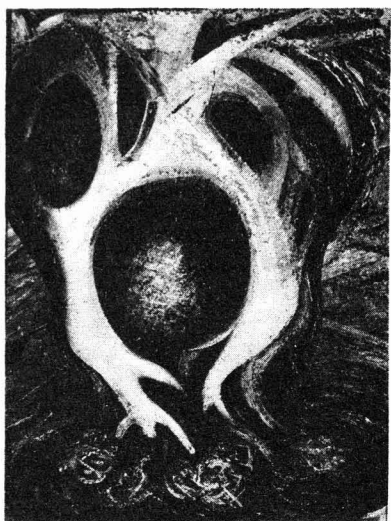
(1946, museo Carrillo Gil), el cóncavo *Antenas estratosféricas*; el extraño y negruzco *El petróleo en México* (1967, acrílico sobre masonite, 120 x 90, col. Ing. Jorge Díaz Serrano); haciéndole honor a su título el *Paisaje de la estratósfera* (1971, óleo sobre madera, 94 x 118, col. Angélica Arenal).

¿Y el Siqueiros fiel a la tradición vernácula? Lo encontramos en sus madres proletarias tan justamente apreciadas; en casi toda su primera etapa (“búsqueda de las bases prehispánicas, coloniales y folklóricas que forman la tradición artística nacional”) cuya prolongación se hace necesaria hasta la *Etnografía* (1939) enigmática y terrible; en las populares calaveras de *Sentimiento de amistad* (1959, acrílico s/papel montado en madera, 70 x 45, col. Sra. Merl Kuper) cuya ironía constituye una excepción que justifica la regla, dentro de la producción siqueiriana.

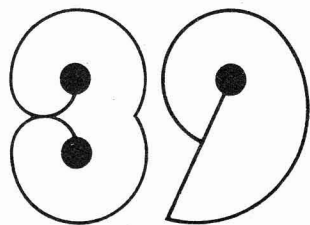
Las mejores cualidades del Siqueiros expresionista (que merecería una comparación con Orozco y con el expresionismo noreuropeo) brillan en *Mujer* (1958, pirox. s/mas., 123 x 94, col. Juan C. Luttmann y Sra.), implorante, amenazador, patético torso desnudo con falda llena de luces verdáceas, uñas y labios bermellones; también en algunos de los más llamativos animales que se hayan pintado nunca: el celeberrimo mastín de la conquista (en el *Cuauhtémoc* de Bellas Artes), la alucinante hiena (1946), originaria e irónicamente bautizada *el guardián de la paz* y, prácticamente inédito, el apaisado *Mastín* (1969, acrílico s/novopan, 104 x 245, col. Mauricio Menache) que confirma la recurrencia temática y el estilema de la figura aislada dentro de su producción de caballete.

“Nosotros no hemos discriminado a ningún país ni a ninguna escuela”, se lee junto a uno de los cuadros puramente colorísticos cuya composición la dicta el color, pues Siqueiros era enemigo de iluminar figuritas; considera el color como un elemento constructivo. La tendencia articuladora —que no conciliadora— de esta unidad siqueiriana de los opuestos se afirma empíricamente en su obra de caballete tan distinta del terrorismo teórico de *No hay más ruta que la nuestra* o del terrorismo político del atentado contra Trtovsky. Así debe comprenderse su *Flora abstracta* (1965, acrílico s/madera, 80 x 60, col. Bernard Lewin, Beverly Hills) y, claro todo el nutrido y excelente grupo de pinturas no figurativas y, no sólo porque el goce formal impregna su escritura convulsa y corvilínea (“mi anhelo óptico dinámico”). No creo que entiendan este maridaje los ideólogos del realismo socialista; quizá el pionero Woringer (1908), ante el espectáculo Siqueiros, hubiese sentido la exigencia de matizar su sistema binario de interpretación de las artes: abstracción/naturaleza o *Einfühlung*. Para no olvidarnos de la vuelta de la tuerca que le quiso dar Bianchi Bandinelli en su *Organicidad y abstracción* (1956).

Pueden y deben sacarse algunas conclusiones de la muestra siqueiriana:



Paisaje [1943]





1a. Hay un realismo sin riberas, esto es, sin exclusiones dogmáticas.

2a. En lo cual se implica la absoluta imprecisión del concepto de *realismo*.

3a. Ya es hora de revisar a fondo las tesis de Jakobson en contra del uso del término *realismo*, así como opiniones diversas al respecto, entre ellas las de Gombrich, Panofsky, Ortega y Gasset en su *Velázquez*.

4a. La unidad de los opuestos (abstracción/naturaleza) es posible y hasta necesaria para la riqueza formal-significativa de la obra (cp., por contraste, Jackson Pollock y demás expresionistas del arte abstracto; no es gratuita la alusión porque Pollock participa en el taller neoyorkino de Siqueiros).

5a. Dicha unidad —¿dialéctica?— “sólo puede surgir donde... se haya producido cierta relación de confianza” entre el artista y su mundo. Al emplear ese texto —modificado— de Worringer, se alude a la confianza en sí mismo y en la propia concepción del mundo, esto es, en el marxismo que ubica a Siqueiros en su entorno sin dogmatismo alguno según lo comprueba la demanda burguesa de sus coleccionistas, o bien, la variedad temática y estilística de su producción unificada, por lo demás, con un sello inconfundible (el concepto, dice Kant, es la unidad de lo diverso).

6a. Gracias a los rasgos unificadores de su vida y obra, expuestos en las salas de documentación biográfica (las primeras, porque en las últimas es mejor no acordarse de la ridícula museografía de los recortes periodísticos), se obliga a repensar los problemas actuales de la creación artística sujeta al *impasse* que tantos buenos críticos (Ida Rodríguez, Michel Ragon) describen. En efecto, ¿adónde puede llevarnos el aburguesamiento teórico-práctico del artista que confunde la magnesita con la gimnasia proclamándose en principio hostil a cualquier idea de una política cultural? A su modo, se refiere Barthes al problema casi al final de la reciente entrevista que le hiciera Jean Thibaudeau: se trata del dilema *arte gratuito* vs. *arte programado*.

7a. La producción muralística es, en tanto que *arte público*, el instrumento idóneo de la ideología siqueiriana; de ahí que utilice el caballete sin trabas ideologizantes, con entera libertad y, en algunos casos, con mayor eficacia politicoartística: *Basta*, (1961 acr.) s/mas., 60 x 48, col. Paul Antebi) donde la tropa ataca al pueblo en medio de un esquema formal que recuerda el fragmento de la rebelión en el mural del castillo de Chapultepec).

8a. Quizá esté por ahí la causa del acartonamiento inexpressivo, robótico, del Polyforum: sumisión al discurso ideologizante que lesiona la integridad imaginativa.

9a. No es criticable la elocuencia y el sentido efectista rayano en lo espectacular; proviene de los mismos jugos nutricios que se manifiestan en tantas obras manieristas, barrocas, populares, indígenas, novohispanas, españolas, etc. Pero como el ordenamiento interno de su arte permanece sin estudiar, puede servir de orientación general el siguiente texto que proviene de la revista alemana *Humboldt*, 54/1974:

“Es el romanticismo bastante más de ‘hoy’ de lo que muchos se supondrían. El pluralismo, postulado natural y necesario de nuestra época, ya tuvo sus antecedentes en el romanticismo, en calidad de elemento espiritual básico. Tenía el romanticismo una gran amplitud de miras, y a la vez, una tendencia a subordinar la variedad al conjunto, a integrar la multiplicidad de las facetas vitales en una cosmovisión unitaria: la de la autorrealización humana dentro del Cosmos, de forma tanto racional como irracional.”

Tal cosmovisión unitaria vuelve *progresista* a Siqueiros, a diferencia de otros genios disidentes que practican un antiprogresismo no muy convincente: Paz, Unamuno, Heidegger, Solzenitzin.

10a. La exposición de homenaje a Siqueiros no es una exhibición filatélica cualquiera: salen sobrando bastantes vitrinas con recortes de periódicos; faltan postales y diapositivas en venta de los mejores cuadros y murales; uniformes para los vigilantes; el catálogo bien hecho que se publicará en vísperas de clausurar la muestra. Pero, sobre todo, discutir a fondo, con motivo de la exposición, los problemas del realismo (la Referencia que diría Barthes), de los materiales y la técnica junto con el papel de la ciencia en el arte (Schöffer, Vasarely, Siqueiros, antecedentes en Leonardo, en el Bauhaus, en la estética industrial, planteamientos de Francastel, etc.), las tesis siqueirianas del arte público, la integración, la poliangularidad, las superficies y el espectador activos. Para su cabal enjuiciamiento, urge instalar, en sitio bien visible, un dispositivo muy didáctico, una especie de pequeño laboratorio audiovisual donde se vaya a recibir la información más adecuada: se trata de optimizar las cintas y diapositivas que ya atraen la atención en la primera sala, así como los dos salones del último piso donde no se aprende nada y que versan, supuestamente, sobre la técnica muralística de Siqueiros.