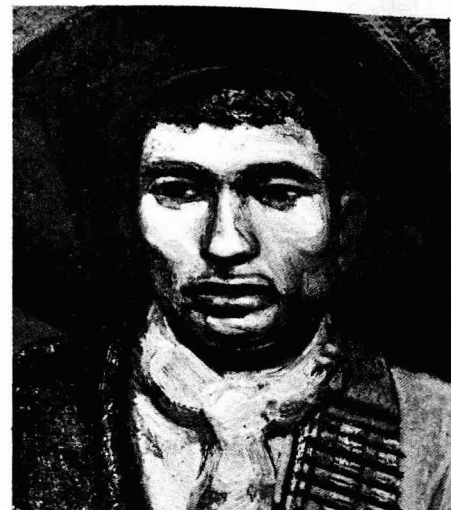




Siqueiros, el desconocido

por Jorge Alberto Manrique



La exposición de la obra de David Alfaro Siqueiros en el Museo de Arte de la Universidad (en la Ciudad Universitaria), reúne alrededor de 200 obras de caballete, más diapositivas y fotografías (algunas grandísimas) de sus murales. A la vejez, viruelas: nunca antes se habían juntado en una exposición tantas obras de Siqueiros, de por sí tan reacio a hacerlas. Aún más, la exposición tiene la virtud no sólo de alcanzar épocas que otras muestras anteriores no pudieron incluir, sino de cubrir prácticamente todas las épocas activas del pintor. Es, pues, una verdadera exposición retrospectiva, una verdadera y muy buena exposición retrospectiva (por otra parte magníficamente presentada) si bien, como no podía no ser, está centrada en la obra de caballete: los murales fotografiados no participan realmente en la muestra más que a título de ejemplo y de ambientación, salvo, tal vez el fragmento de *La marcha de la humanidad*, mural en proceso que aquí funciona más bien como un descomunal cuadro de caballete. Tal vez el hecho de estar centrada en la obra transportable sea una cualidad, más que una tacha.

En efecto, la primera sensación que se tiene al recorrer la exposición es la de sorpresa. Sorpresa aun para un público advertido, que tiene una idea hecha de la labor de Siqueiros, y que asiste ya con una predisposición (sea ésta para bien o para mal). El asombro viene de que el espectador se encuentra frente a un Siqueiros desconocido. Los cuadros que ha visto múltiples veces, y los que mira por primera vez, reunidos, van construyéndole, entregándole la imagen de un pintor con cualidades que no conocía. No puede, sin duda, negar, independientemente de la afinidad que sienta con respecto a la obra, que se encuentra ante un fenómeno especial y particularísimo de la pintura.

¿Cómo no me había enterado antes de quién era Siqueiros?, es, creo, la pregunta que la mayoría de los espectadores se hace. ¿Cómo he podido ignorar ese fenómeno en su verdadera cualidad? Echado a buscar el culpable advierte que es Siqueiros

mismo: es el propio pintor el culpable de que no se le conozca, y eso a pesar de la hábil e insistente propaganda que —según consenso general— él se hace. El equívoco resulta del hecho de que lo que Siqueiros habla no tiene qué ver, o tiene muy poco qué ver con lo que él pinta. Él ha inventado una imagen hablada de su pintura que no responde a lo que esa pintura es en realidad.

Siqueiros ha dicho, hasta el cansancio, que la pintura de caballete no vale nada, y que no hay más pintura verdadera que la pintura mural. Eso lo sostuvo desde sus primeros llamamientos de Barcelona, y lo ha repetido desde entonces; lo repitió en aquel documento fundamental que de alguna manera fue la constitución de la pintura mexicana —como toda constitución, hecha para ser violada— (“Siqueiros redactó, nosotros firmamos”), y lo sostiene hasta en la entrevista que acompaña el catálogo de la exposición. Y aquí surge su primera contradicción entre su decir y su hacer: porque a pesar suyo la muestra de cuadros de caballete nos enseña mucho más sobre Siqueiros que la vista del que él considera el mejor de sus murales. No fuera más que (descontando la diversidad de épocas), por la variedad de soluciones que da los problemas, y la posibilidad de advertir, detenidamente, las calidades diversas que de esas soluciones se desprenden. Aun arriesgando la furia del artista, uno está tentado de decir que Siqueiros es más Siqueiros en sus cuadros de caballete —o por lo menos en muchos de sus cuadros de caballete— que en sus murales. Evidentemente también en los murales se separa de su verborrea, pero de cualquier forma está mucho más atosigado por establecer una correspondencia entre su poética verbal y su verdadera poética, la pictórica.

Una de las palabras clave del decir siqueiriano es la palabra “realismo”. Por más que el término sea uno de los más ambiguos que existan, y que de hecho funcione como verdadero comodín, pues lo mismo es realista la pintura del Renacimiento que la pintura de Messonier, que

la de Rousseau (“es el primer pintor realista”), que el cubismo o el pop-art. Pero en el contexto de los escritos de Siqueiros uno no puede no pensar en ese realismo de la “escuela mexicana” que él tan decidida e intransigentemente opone a su enemiga mortal, la fantasmal “escuela de París”, creadora de un arte burguesísimo y horribilísimo. Por demás está que él especifique que se trata de un realismo ajeno completamente al académico, o que lo haya definido, no sabemos bien por qué, como la preocupación por “representar a los seres cada vez más vivos, a los seres y a la vida en movimiento” (como si sólo el movimiento o aun la vida tuvieran que ver con la realidad). Ahora bien, una de las cosas más sorprendentes, es que el “realismo” como se expresa en la voz de Siqueiros no tiene que ver, o tiene muy poco —como se puede observar en la exposición— con su pintura. Y esto no tanto por la presencia de varios cuadros no figurativos, o por las consabidas deformaciones de sus figuras, sino porque a uno le resulta que el problema realismo (que no puede entenderse, por lo menos, como problema de “representación”) no está presente en las cogitaciones pictóricas de nuestro pintor. En presencia de sus obras entiende uno que para Siqueiros el problema es el de la *invención* de formas, y de ninguna manera el de representar cosas, y esto a pesar de que para inventar a veces represente o a veces deliberadamente no represente.

Otro *ritornello* de los escritos de Siqueiros es el del “humanismo”. Término también de la mayor ambigüedad y reacio a ser definido. Bajo la bandera del humanismo se cobijaron lo mismo la Ilustración que los crímenes nazis, y en nuestros días la tremolan tanto la izquierda como la reacción. En los contextos de Siqueiros parece que eso del humanismo se entiende de una manera bastante primaria: pintura humanista sería aquella en la que aparece la figura humana. Y resulta realmente curioso que nuestro artista anatémice a quienes hacen una pintura que califica de “antihumana” cuando

no aparecen señores o señoras en sus obras. (Una postura igualmente ingenua era aquella de nuestros "neo-expresionistas" de hace unos años, que se proclamaban humanistas por la misma razón.) Porque si acaso, si acaso, el humanismo de una obra residiría en que procede del hombre y se entrega al hombre, y nadie puede acusar de lo contrario a la mejor pintura no figurativa. Referido todo esto a la pintura de Siqueiros la contradicción entre su decir y su hacer queda otra vez evidente: sin duda él se mueve tan a sus anchas en los cuadros que representan figuras humanas que en los paisajes, en los bodegones o en las abstracciones. Y sería una verdadera injusticia para su obra el juzgar mejores unos a otros por el hecho de contener o no las tales figuras.

A más de todo esto, la obligada reflexión que cualquiera se necesita hacer es la que se refiere a la relación entre el David Alfaro Siqueiros pintor y el David Alfaro Siqueiros político. El problema tiene que plantearse cuando se trata de un hombre para quien la actitud política parece no ser contingente, sino verdaderamente constitutiva, y ha ocupado su vida por lo menos en la misma proporción que la ha ocupado la actividad artística.

Para Siqueiros mismo ambos personajes se identifican totalmente, y no puede explicarse uno si no es en relación con el otro. Para sus más cercanos penegiristas también: sin su postura política no existiría su pintura; más todavía, ésta viene a ser como la secreción del activista político (o por lo menos lo ha sido por mucho tiempo).

Para otros, en cambio, el pintor y el político no tienen nada que ver entre sí; son dos personajes distintos que se sustentan en la misma persona. Así, en 1936 decían que Siqueiros no era un pintor re-

volucionario, sino un pintor y un revolucionario. Y esta opinión tiene el fuerte apoyo de la de otros pintores, de la talla nada menos que de Orozco, para quien ningún verdadero pintor podría tener verdaderamente convicciones políticas, en el estricto sentido de la palabra, porque automáticamente comprometería e invalidaría toda su obra.

Para tratar de despejar el problema una primera y fundamental —y tal vez innecesaria— aclaración se impone: la de que su pintura nunca podrá ser juzgada por la "verdad" o la "falsedad" de su postura política, aun en el caso de que se piense como la única legítima postura humanamente posible. Porque sería totalmente inadmisibles aceptar que a la actitud más revolucionaria correspondiera el mejor arte, como lo sería proponer otro tanto de la inteligencia o de cualquier otro valor personal. Caso dado, lo que cabría hacer es preguntarse por la efectividad de su mensaje, supuesto que el tal mensaje vendría a ser lo que justificara a la obra: eso, por lo menos, sí tiene que ver con la pintura, con las formas en que las cosas que quieren decirse se dicen. Y bien, parece indudable que el mensaje de la pintura de Siqueiros es absolutamente inefectivo. Ya Orozco, refiriéndose a la época del entusiasmo por el Manifiesto de Artistas Revolucionarios bastantes años después, hacía la consideración irónica de que a quienes menos interesaba la obra de los pintores mexicanos era a aquellos a quienes supuestamente estaba dirigida, que los cuadros estaban en manos de los coleccionistas altamente burgueses, propios y extraños, y que un obrero, en cuanto pudiera tener dinero para comprar una obra de arte lo último que pensaría sería en comprar un cuadro que representara obreros. Esto por lo que se refiere a cuadros de caballete que, ya lo sabemos, son

despreciados por Siqueiros; pero también resulta ineficaz el mensaje de las obras murales: en efecto, éstas no interesan a los que tienen que verlas en los edificios públicos; son los estudiantes, los empleados y los obreros los que rayan y maltratan esas obras, y ni siquiera, en la casi totalidad de los casos, por un repudio ideológico, sino por mero desinterés, únicamente porque no les importa un bledo la pintura ni lo que dice. Cuando las obras murales se encuentran en sitios más reservados, pero visitables, son otra vez los obreros, los campesinos, los empleados y los estudiantes quienes menos van a visitarlas. En uno y otros casos va a ver las pinturas un público especialmente dispuesto, pero dispuesto a contemplarlas en tanto que obras de arte y de ninguna manera por el mensaje revolucionario que contengan. Y aun en el caso de una pintura que se ve, sin mirar, andando por los corredores de los edificios, como Siqueiros ha sostenido últimamente que debe ser la pintura mural, puede uno pensar seriamente en que algún mensaje pueda transmitir —a menos que se piense en una especie de propaganda subliminal, que desde luego sería mucho más efectiva por otros medios que por las complicadas pinturas pseudomovientes—. Hasta donde yo sé ningún mural de Siqueiros ha producido nunca una conversión milagrosa, como las que se operaban en otros tiempos ante el portento de un milagro. Ninguna, creo, ha producido ni siquiera una conciencia política: ha producido, sí, en cambio, una conciencia humana (diríamos), de la misma manera que la produce cualquier verdadera obra de arte, sin necesidad de basarse en los postulados que Siqueiros proclama.

Todo lo anterior parecería llevarnos a la conclusión de que el Siqueiros artista y el Siqueiros político son dos entes diso-





ciados, o por lo menos que la actitud política no tiene que ver con el resultado artístico. Y sin embargo yo creo todo lo contrario. Porque si bien la validez o invalidez de su mensaje no influye sobre la calidad de su obra, y si bien ese mensaje, cualquiera que sea su valor, es ineficaz de toda ineficacia, ha sido la creencia en ella lo que ha hecho posible la pintura de Siqueiros. De su tozudez viene la esencia de su pintura. Es la confianza en sus convicciones políticas y la fe ciega e ingenua en la eficacia de su mensaje pictórico lo que lo lleva a enfrentarse a cada cuadro. La fe mueve montañas: también puede crear obras de arte.

Su creencia en una pintura antihistórica (término que estaría lejos de usar Siqueiros, pero que no parece impropio, supuesto que habla de una pintura total y definitiva), en una pintura que sea suma y fin de todo lo que el arte ha sido, es lo que, paradójicamente, lo lleva a renovarse constantemente.

Sus mismas ingenuidades técnicas, como son el pensar que empleando la brocha de aire, los esmaltes para coches, las superficies parabólicas, las proyecciones de diapositivas, etcétera, hace un arte verdaderamente moderno (como si la modernidad del arte no tuviera que ver con algo mucho más esencial que esos accidentes); esas mismas ingenuidades son las que le permiten seguir inventando. El empleo de la brocha de aire lo fortifica en la medida que a un alma la puede fortificar el recibir un sacramento.

Siqueiros inventó un mito, el de una pintura revolucionaria por su forma y por su contenido (en esa conjunción está lo falso del problema, pues no puede haber pinturas verdaderamente revolucionarias en la forma que no lo sean, por necesidad, en el contenido, supuesto que la forma misma lo implica). Tal vez sea ya él

el único que crea en ese mito, pero es éste el que lo hace hacer cosas.

Mientras para tantos artistas la justificación de su arte no es ajena a él, toda vez que pintar o esculpir es su manera de reconocer —o de rechazar— al hombre, de entender el mundo y la naturaleza mientras para tantos su quehacer de artistas constituye no sólo lo mejor que tienen como hombres, sino que resume su postura en el mundo, y por tanto no necesita de otra justificación más que la que lleva en sí consubstancialmente; Siqueiros necesita apelar a otras instancias para justificar su arte, más exactamente, para justificarlo ante sí mismo. Postura arcaica, tal vez: bienvenida, sin embargo, si es capaz de hacer que David Alfaro pinte. Así pues, entiendo que se debe ver a Siqueiros como pintor y como político revolucionario simultáneamente, como una totalidad indisoluble, no porque el hecho de serlo dé valor a su obra, ni siquiera porque le agregue valor, sino —y nada menos— porque es lo que la hace posible. El pintor Siqueiros es, así, el gran iluso, el gran santo.

Inconsciente de su pintura, lo es al mismo grado que pudo serlo Hermenegildo Bustos: yerra al teorizar sobre la pintura y sobre su pintura, al considerar el lugar que ocupa en el mundo actual y en la historia, yerra al ponderar su trascendencia, que no es precisamente la que él supone (suponemos nosotros), sino otra; es consciente, en cambio, absolutamente lúcido, en los problemas pictóricos concretos, frente a la necesidad de la claridad lógica de un cuadro, frente a la ecuación que debe resolver con determinadas formas en una circunstancia precisa; es consciente incluso para salvar sus limitaciones (cierta torpeza manual, cierta limitación colorística, cierta incapacidad en el dibujo). Y es justamente ahí donde se revela

verdaderamente el hombre de genio: en su posibilidad por resolver un cuadro entendido como una totalidad, dadas determinadas condiciones externas e internas. Tal vez Siqueiros quede en la historia del arte, pasado el tiempo, no tanto como el revolucionario-artista, sino como el gran naïf.

Las convicciones "extrapictóricas" (tan relativamente extrapictóricas como he tratado de señalar en los párrafos anteriores), resultan a veces un estorbo en sus murales, porque embotan demasiado sus cualidades más personales; en la obra de caballete, en cambio, esas convicciones tienen una función importantísima: la de galvanizar su sentimiento desbocado y establecer el equilibrio de la obra. Justino Fernández habla de dos dimensiones de Siqueiros: "la heroica y la sentimental", y hay que entender no dos dimensiones ajenas, sino concomitantes en las buenas obras del pintor. Es a la obra de caballete a la que se refería Eisenstein cuando situaba la seguridad de su pincel "entre el estallido emocional y el intelecto disciplinado". Eso es lo que ha evitado que Siqueiros sea un expresionista (entendiendo el término en el sentido que se aplica a los expresionistas alemanes); José Gorostiza ha dicho, muy certeramente, que en su obra no hay "Ninguna expresión. Tal parece que Siqueiros no hubiera tratado de expresar nada... la emoción no procede del interior de las figuras..." Si de todo esto fuera necesaria una prueba, basta traer a cuento la obra que realizó mientras estuvo recluso en la cárcel preventiva de México, los años 1960 a 1964: ante una circunstancia personal tan dramática y dolorosa, Siqueiros pintó de una manera mucho más directa, y el desborde romántico se produjo, faltó el elemento galvanizador y equilibrador, y el resultado es una pintura obviamente de menor calidad.

Limitada la expresión, entendida la emoción no como algo que se produce espontáneamente, la mejor pintura de Siqueiros se traduce en un problema formal de contenido meramente pictórico, que funciona lo mismo en el retrato de María Asúnsolo que en la *Madre campesina*, que en un bodegón o en una de sus abstracciones. El problema de la percepción de sus formas es tal vez el que preside sus mayores logros. Es así que, a espaldas de Siqueiros, contra todo lo que él opina de su quehacer, más allá de la confusión que ha logrado crear alrededor de su obra, ésta se liga con buena parte de la más importante pintura actual (la misma de la que él reniega). Es así y precisamente por eso que el estudio de su obra —no como un fenómeno histórico, sino como un fenómeno actual— puede resultar fructífero. Y es esto, en fin, lo que permite hacer en muy alto grado la actual exposición de Ciudad Universitaria.