

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

El Retrato de Santo Domingo de Guzmán
de David Alfaro Siqueiros

Tesina que para obtener el grado de especialista en
Historia del Arte presenta

LITZAJAYA MOTTA ARCINIEGA

LETICIA LÓPEZ OROZCO
TUTORA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MAYO DE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quiero reconocer a las personas que colaboraron en este trabajo. En primer lugar, le doy las gracias a la licenciada Leticia López Orozco, mi directora de tesina, quien me asesoró, me leyó detenidamente y me ofreció el apoyo necesario para desarrollar la investigación; sus observaciones y sus aportaciones han contribuido enormemente para mejorar este estudio.

A Toni Kuhn, mi gratitud por la entrañable amistad de todos estos años y por su colaboración para obtener los detalles del *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*, los cuales nutren formidablemente el aspecto visual de nuestro análisis.

A América Juárez le expreso mi agradecimiento por su disposición y todas las facilidades que me brindó en la revisión del archivo documental y la biblioteca de la Sala de Arte Público Siqueiros, así como el material fotográfico sobre los cristos que me proporcionó para ilustrar el texto.

A Adriana Siqueiros le manifiesto mi cariño y mi agradecimiento por las entrevistas y su permiso para fotografiar el *Cristo a la columna* que perteneció a sus padres y constituyó un modelo para la serie de cristos que pintó Siqueiros.

A los doctores que fueron mis maestros durante la Especialización en Historia del Arte y revisores de este trabajo: Eduardo Báez, mil gracias por sus oportunos consejos y comentarios y Julieta Ortiz, le agradezco infinitamente su

cátedra sobre arte del siglo XX, ya que sus enseñanzas han sido de gran utilidad para profundizar en el contexto histórico del retrato que nos ocupa. Así mismo, mi gratitud a las doctoras Elisa García Barragán y Elia Espinosa, quienes revisaron con detalle el resultado de la investigación y, con sus comentarios, aportaron valiosas mejorías.

A fray Laudelino Cuetos, mi reconocimiento por las facilidades que me dio para conocer a fray Julián Pablo, fotografiar el retrato, entrevistarlo, prestarme material sobre Santo Domingo y regalarme el libro sobre la historia del CUC; todo ello ha aportado valiosísima información, mi profundo agradecimiento.

A fray Julián Pablo Fernández, mi gratitud por permitirme indagar en un pasaje de su vida y de su comunidad, para poder dar a conocer el panorama histórico que dio lugar a la producción artística de la obra que le obsequió Siqueiros.

Y a fray Francisco Hernández, quien me permitió visitar la biblioteca del CUC y estudiar más acerca de la iconografía del santo patrono de la Orden de Predicadores, también le doy las gracias.

Índice

Agradecimientos	2
Introducción	4
1970, ciudad de México	7
El proyecto del Centro Universitario Cultural, A. C.	12
Encargo dominicano	20
Análisis iconográfico	25
La pintura de caballete de Siqueiros	38
La espiritualidad de Siqueiros	56
La creación del ícono	72
Conclusiones	77
Fuentes de investigación	81

Introducción

El estudio que se presenta busca generar nuevos conocimientos sobre una de las obras de caballete de David Alfaro Siqueiros, que no se ha estudiado, y cuyo autor ha sido una de las figuras más renombradas del arte mexicano del siglo XX. La novedad de esta investigación radica en la propia historiografía del retrato que representa a Santo Domingo de Guzmán, ubicado en el Centro Universitario Cultural, A. C. (CUC), junto al Convento de San Alberto Magno, de la Orden de Predicadores. Es una obra de formato medio, firmada y fechada el 4 de agosto de 1970, que se encuentra en el muro central del CUC, desde donde domina todo el edificio.

Aunque sabemos que un retrato se refiere a una persona que generalmente posa para su realización, y la obra Santo Domingo de Guzmán, en sentido estricto no es un retrato, nos referiremos a ella de esa forma para poder establecer el género pictórico que tiene dentro de la producción siqueirana. El análisis de este retrato constituirá una aportación en el campo de la historia del arte en México. En particular de la catalogación de la producción plástica de Siqueiros. Elegí este cuadro porque hasta ahora no ha sido documentado en textos de crítica e investigación y porque plantea varios problemas de análisis. La construcción de su contexto histórico proveerá de información sobre las circunstancias históricas y personales de la vida del artista mexicano, así como de los intereses artísticos que tenía en esa época.

Comenzamos esta investigación con una somera revisión histórica sobre los sucesos sociales, políticos y económicos más relevantes durante los momentos precedentes a 1970, para comprender mejor lo acontecido ese año en la ciudad de México.

En el segundo capítulo tratamos sobre la fundación del Centro Universitario Cultural, A. C. por parte de los frailes dominicos, cuyo principal objetivo era el de ofrecer a los universitarios una formación humanista y religiosa. La producción del retrato del santo patrono de la orden predicante contribuyó a dar una mayor proyección al espacio cultural.

En el apartado *Encargo dominicano* damos razón de las vicisitudes que se presentaron durante la producción artística del retrato, y conoceremos algunos detalles sobre la relación del pintor con el fraile Julián Pablo Fernández. Esta parte comprende la historiografía del retrato de Siqueiros, en particular.

En el siguiente capítulo hacemos el análisis iconográfico que exige el *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*, además de que señalaremos las tradiciones iconográficas del arte mexicano y español, especialmente, por ser éstas las culturas más cercanas al pintor. Por otro lado, la identificación de la técnica, los materiales y las medidas de la obra nos ayudará a ubicarla dentro de la creación siqueirana, pues como sabemos Siqueiros ofreció innovaciones importantes en cuanto a las técnicas pictóricas, la utilización de procedimientos y materiales nuevos.

Con la finalidad de investigar más sobre el acercamiento existente entre el pintor chihuahuense y el cristianismo, en la parte *La pintura de caballete de Siqueiros*, hacemos la conexión artística de la obra que nos ocupa con los cristos que realizó durante su último encarcelamiento, de 1960 a 1964, así como la mención de otras piezas con tema religioso que Siqueiros produjo a lo largo de su vida.

En el siguiente apartado, estudiamos la vida del pintor desde “una perspectiva religiosa” para conocer mejor su pensamiento sobre el cristianismo y, desde luego, su admiración hacia el trabajo de la Orden de Predicadores, lo que nos dará información sobre la espiritualidad de Siqueiros en su vida y su obra.

La creación del ícono constituye una interpretación analítica sobre la funcionalidad del retrato de Santo Domingo en el contexto de un público creyente. Como podrá verse, los valores artísticos del retrato que pintó Siqueiros del fundador de la Orden de Predicadores son complementados con contenidos metafísicos por los receptores que frecuentan el CUC.

La investigación que aquí se presenta nos permite ver una faceta poco conocida de David Alfaro Siqueiros, que pone al descubierto su inquietud por Cristo. Este tema que tanto le preocupó y que, en el último periodo de su actividad artística, lo expresó públicamente, nos da la posibilidad de redescubrir el humanismo de su obra y su traducción en lucha política.

1970, ciudad de México

En términos generales la vida cultural del país se inscribía dentro de una industrialización global medida por un consumo masivo de mercancías. La economía mexicana, antes de esa década, había establecido un auge marcado por el comercio interior, que los historiadores denominaron como *el milagro mexicano* (1940-1970). Algunos incluyen en este periodo los primeros años de la década del 70, hasta el momento en que se da el alza del petróleo en 1973 y las crisis financieras internacionales, pero otros señalan el año de 1968 como el término de esa política económica nacional.

Entonces, la ciudad de México acababa de vivir el movimiento estudiantil, que representó un parteaguas en la política, en la sociedad y en la cultura del país. En el marco de este movimiento se habían celebrado los juegos olímpicos. Aquellos tiempos modernos estaban cargados de pesares por el drama político que evidenció una democracia inexistente. Con el 68, la clase media mexicana de la ciudad había tomado las calles, lo que subrayó su presencia pública y su lugar dentro de la política nacional. La ciudadanía, con concentraciones y asambleas masivas, aseguró la presión al sistema político, representado por Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), que mostró la contundencia del poder del Estado a través de la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968 y el encarcelamiento de sus líderes. Entonces, muchos mexicanos externaron una fuerte crítica sobre el autoritarismo, la censura, la falta de justicia y libertad, que siguen dándose hasta nuestros días a pesar del “libre” manejo de la información por parte de los medios masivos de

comunicación que representan, en su mayoría, los intereses del gobierno, de los grupos en el poder y los grandes capitales.

En los años precedentes a la década del 70 se dio un dominio del nacionalismo en la plástica mexicana consolidado por el muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura. En la segunda mitad del siglo XX, la pintura abstracta y geométrica impregnada de las neovanguardias, ganó los espacios de exhibición y mercado en México. Durante el 68 hubo una importante participación de los estudiantes de la ENAP que llevó a un florecimiento de la gráfica, que tuvo sus antecedentes con José Guadalupe Posada, la LEAR y el TGP, ya que éstos recuperaron la característica de reproducción y multiplicación propia de los impresos, y que fue utilizada contra el gobierno. Los artistas, en un gesto de irreverencia frente al Salón Solar que montó el Instituto Nacional de Bellas Artes, organizaron un Salón Independiente en el que presentaron obras efímeras. Siqueiros asistió a la inauguración de 1969 y dejó un testimonio en el documental de Ripstein y Cazals llamado *II Salón Independiente*. En la entrevista que le hicieron les señaló a esos jóvenes artistas que el problema del hombre era más importante que la forma artística y que le hubiese gustado más la exposición si hubiera una búsqueda de un arte que tuviera que ver más con el ser humano: “[...] que le dieran más intimidad humanística a su obra”.¹

Después del movimiento del 68 las artes visuales, además de convertirse en un instrumento político, se presentaron ante los espectadores

¹ *II Salón Independiente*, 1969, México, color, 10', directores Arturo Ripstein, Rafael Castanedo y Felipe Cazals, Prod. Cine Independiente de México.

bajo una nueva forma de diálogo, una experiencia estética más activa que exigía incluso su participación, una experimentación que dejaba al público sorprendido. De esta forma, a mediados de los años setenta comenzaron a constituirse grupos artísticos que se expresaron en las calles con consignas sociales, algunos de ellos son el *Proceso pentágono*, el *Taller de Investigación Plástica* de la ENAP, el *Taller de Arte Independiente* y *Tepito Arte-Acá*. En la poesía comienza a operar un afán de antiolemonidad que lleva hacia una malicia o ironía lírica. Carlos Monsiváis señala que lo que se gana en cercanía al lenguaje coloquial se pierde en elegancia clásica, ya que irrumpe lo cotidiano.²

También dentro de la política nacional, en 1970, a Lucio Cabañas, perseguido por el ejército mexicano, se le acusó de guerrillero, estuvo preso y murió. Ese año fue además un año electoral. Gustavo Díaz Ordaz estaba a punto de entregar el poder al gobierno entrante de Luis Echeverría Álvarez, quien en un primer momento abrió la posibilidad de negociar con los grupos subversivos al liberar de la cárcel a los líderes del 68. Ya con Echeverría en el poder, en 1971 vino junio y la represión nuevamente a los estudiantes manifestantes por los halcones. La apertura democrática echeverrista, de toques populistas y “neocardenistas”, permitió una severa crítica a la política desarrollista de sus antecesores, que había alentado las grandes diferencias entre las clases sociales:

Parte de la respuesta de Echeverría a los sucesos del 68 consistió en dotar de más recursos a las universidades, [...] alentar la formación de

² Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia general de México*, México, Centro de Estudios Históricos-COLMEX, 2000, pp. 957-1076.

pequeñas organizaciones de izquierda [...] poner en libertad a la mayoría de los participantes en los hechos de 1968 [...] se redujeron los obstáculos a la crítica hecha a través de algunos de los medios masivos de comunicación[...]³

David Alfaro Siqueiros siempre tuvo una prolífica actividad artística, a pesar de que se ha llegado a considerar que su producción plástica había quedado “concluida” en estos años. Gran parte de la crítica de arte ha asegurado que el muralismo prácticamente estaba terminado, y que Siqueiros lo refrendaba con los trabajos que había comenzado a partir del 15 de octubre de 1965, de su mural *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos* para el Polyforum Cultural,⁴ inaugurado el 15 de diciembre de 1971 (imagen 1); aunque en realidad su última creación mural fue el *Paisaje de Copiapó*, en diciembre de 1972, con el que decoró el vestíbulo de la escuela primaria del mismo nombre en la Unidad Habitacional Vicente Guerrero,⁵ la cual era parte de la política populista del gobierno echeverrista (imagen 2).

Siqueiros firmó el *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* el 4 de agosto de 1970 (imagen 3). Sólo unos meses le llevó realizarlo. Siqueiros estuvo pintando simultáneamente dicho retrato y el *Cristo de la Paz*, terminado en agosto de ese mismo año, y que fuera una copia de uno de los tableros exteriores del Polyforum Cultural (imagen 4). La historia del retrato del santo fundador de la Orden de Predicadores está fuertemente ligada al crecimiento y

³ Lorenzo Meyer, “VII. El último decenio: años de crisis, años de oportunidad”, en *Historia Mínima de México*, México, COLMEX, 2003.

⁴ Por sus alcances estéticos, religiosos y políticos puede ser este extenso mural del Polyforum Cultural Siqueiros el más complejo. Véase Elia Espinosa, “Apuntes sobre el Polyforum, paradójico ‘reciclaje’ técnico, estético, religioso y político de la Historia del Arte”, en *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución mexicana en América*, núm. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, México, IIE-UNAM, pp. 135-147.

⁵ Leticia López Orozco, “Notas de un paisaje solidario: Copiapó”, en *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución mexicana en América*, núm. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, México, IIE-UNAM, pp. 149-162.

expansión del Centro Universitario Cultural y la misión dominicana en Ciudad Universitaria, la cual tuvo su proyección en la década de los años sesenta por idea de fray Alberto de Ezcurdia.

El proyecto del Centro Universitario Cultural, A. C.

El *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* en el CUC enmarcó el proyecto misionero dominicano, que entonces se encontraba en una etapa de expansión, ya que la misión principal de la Orden de Predicadores consiste en difundir el Evangelio en ámbitos universitarios,¹ por lo que a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, surgió, entre los dominicos mexicanos, la inquietud de fundar un centro de cultura y espiritualidad junto a Ciudad Universitaria.

Fray Alberto de Ezcurdia,² quien fue catedrático de la UNAM, encabezó el proyecto entre los frailes dominicos, pues la problemática ideológica, política y social de entonces, mostraba que en las universidades de América Latina se había propagado el marxismo, y como consecuencia de ello un crecimiento generalizado del escepticismo religioso. En una nota del *Excélsior*, con fecha del 6 de julio de 1970, que cubre una conferencia de Víctor Flores Olea en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, se muestra el debate ideológico que se daba por aquel entonces en Ciudad Universitaria. En la conferencia Flores Olea sostuvo que “[... las] diversas corrientes marxistas tienen un tema fundamental: el problema de la democracia socialista [...] el hombre es el único, el verdadero, el auténtico motor de la historia”.³ En la mesa

¹ Un muy buen ejemplo de ello se encuentra en la ciudad de Bolonia, donde murió Santo Domingo de Guzmán. Esta localidad, situada al norte de los Apeninos, es una de las más antiguas de Europa, ya que fue fundada por los etruscos antes de la era cristiana. Su famosa universidad data del siglo XI y llegó a tener casi 10 000 estudiantes a mediados del siglo XII. Véase *Enciclopedia Ilustrada Cumbre*, tomo 3, U. S. A., Editorial Cumbre, 1982, p. 26.

² Fray Alberto de Ezcurdia, como maestro de la Facultad de Filosofía y Letras, entabló un diálogo serio con marxistas en diversos foros, así como en la revista *Siempre!*, en la que publicaba un artículo semanal.

³ “Marxismo, búsqueda de la liberación, dice Flores Olea, y cristianismo, diversidad de corrientes: Leo Gabriel”, en *Excélsior*, lunes 6 de julio de 1970, p. 29-A.

redonda que se suscitó, el doctor Leo Gabriel defendió al cristianismo, argumentando que “[...] el mítico antagonismo entre marxismo y cristianismo no existe en lo que toca a su sentido revolucionario”. Como puede constatarse, en el ambiente universitario se intelectualizaba sobre las corrientes marxistas y existía el afán de observar las convergencias y divergencias de éstas con el cristianismo.

No obstante, el reto que representaba para la orden esa circunstancia, fray Mariano Antía, vicario de la Provincia de Santiago de México,⁴ encomendó a fray Alberto de Ezcurdia y a fray Mariano Monter a principios de la década del sesenta las labores en la casa con el número 319 de la Avenida Copilco. La población universitaria y la zona circundante que debían atender comenzaba a poblarse, abarcaba desde la glorieta de Miguel Ángel de Quevedo hasta las torres de alta tensión, el actual Eje vial 10. Tiempo después los frailes fueron removidos debido a las críticas que la puesta en marcha del proyecto despertó entre los sectores más conservadores de la Iglesia.⁵

En este contexto, fray Agustín Desobry llegó a México en marzo de 1960, el mismo año en que se fundó la parroquia de San Alberto Magno, en Copilco el Alto. El sacerdote Desobry analizó, con la ayuda de Mariano Monter, los retos que implicaba el trabajo pastoral dirigido a los estudiantes y maestros universitarios, así como los resultados del esfuerzo interrumpido. Interesado en

⁴ La Provincia de Santiago de México es la región geográfica que delimita la presencia dominicana en nuestro país.

⁵ Para conocer la historia, véase Francisco Castañeda Iturbide, *Los años por contar. Cuatro décadas de presencia dominicana en el CUC y la Parroquia Universitaria*, México, Centro Universitario Cultural, A. C., 2000. Las críticas sin fundamentación apuntaban a los frailes dominicos, que administraban sacramentos en una simple casa.

los preparativos del Concilio Vaticano II de 1962 que promovía el desarrollo de la fe de acuerdo con las necesidades y métodos de los tiempos, fray Desobry impulsó nuevamente el proyecto de creación del Centro Universitario Cultural y la construcción de la Parroquia Universitaria. Desobry y José Luis Argüelles se instalaron en la casa de Copilco. Conforme pasó el tiempo los trabajos fueron incrementándose. En 1962 se hizo patente la necesidad de integrar a más frailes al trabajo con los universitarios y disponer de un espacio más amplio para las actividades culturales. El Cine Club inició sus ciclos, alcanzando con el tiempo gran reconocimiento por ser de los primeros en su tipo.

En 1963 algunos frailes acudieron a los planteles de las preparatorias de la UNAM para difundir el evangelio, inicialmente los encargados fueron Rafael Gerard y Julián Pablo Fernández, después continuó su labor Didier Leurent. De 1964 a 1968 el CUC permaneció en la sede del denominado edificio *Larios*, que se ubicaba en el Paseo de las Facultades, frente a la entonces Escuela de Odontología.⁶ Entre los grupos de trabajo de los religiosos con los universitarios se encontraban el Movimiento Estudiantil Profesional, la Escuela de Dirigentes, las Jornadas de la Vida Cristiana, la revista *Diálogo* y la Tuna Universitaria. En 1966 los dominicos crearon el *Centro de Acción Social (CAS)* que atendió las distintas demandas de salud, de vivienda y de trabajo de los habitantes de la zona. Sobre las labores evangelizadoras de los frailes predicadores, fray Desobry afirmó que:

⁶ Cabe mencionar los nombres de Benito Marín, José Sedano, Gabriel Flores, Laudelino Cuetos, Tomás Gerardo Allaz, Esteban Inciarte, Jaime Gurza, Vicente Aparicio, Jesús García, Martín Hernández y Tomás Cholico. Se incorporaron más tarde Alberto Doshner, Juan Manuel Ramírez, Justo Fernández, Angel Melcón, Alvaro Montes de Oca, Francisco Ramos y Javier Christlieb.

Nuestro esfuerzo actual, en comparación con la enseñanza directa de los dominicos de los primeros tiempos, es ciertamente mucho más modesto, pero en realidad es mucho más importante y urgente que antes, ya que la juventud universitaria moderna, no sólo carece en general de alimento espiritual, sino también de un criterio intelectual cristiano.⁷

Con estas palabras Desobry plasmaba la trascendencia del proyecto, que en 1965 se había convertido ya en una realidad. Sin embargo, fue hasta 1968 que se inauguró la sede definitiva. Los trabajos estuvieron a cargo del arquitecto Abiaga (imagen 5). Las fundaciones católicas alemanas *Adveniat* y *Misereor* fueron las que más aportaron económicamente para su construcción. Con instalaciones amplias y bien edificadas, se consolidó la presencia dominicana en la UNAM.

Meses después de que el Centro se abriera al público, el ejército mexicano entró a Ciudad Universitaria. Dado el ambiente de desasosiego, agitación e intolerancia que se propagó en aquellos momentos, el gobierno acusó a los frailes de condescendencia con el movimiento estudiantil, al mismo tiempo que la izquierda política les reprochaba su consentimiento a la política gubernamental. Fray Laudelino Cuetos, fundador del CAS, nos comentó en entrevista, realizada el 7 de febrero del 2007, que la comunidad de frailes dominicos siempre se ha mantenido al margen de los asuntos políticos nacionales, con el fin de que éstos no interfieran en su labor de pastoral universitaria y social:

Yo creo que la parroquia ha seguido un camino muy pegado a las circunstancias sociales, siempre; no ha trabajado por su lado, sino que ha estado atenta a la evolución de la sociedad. La sociedad mexicana,

⁷ Carta dirigida al Consejo Provincial de la Orden de Predicadores acerca de la Parroquia Universitaria. Véase Francisco Castañeda Iturbide, *Los años por contar...*, op. cit., México, CUC, 2000.

desde el '62 –cuando empezamos aquí nosotros–, hasta el 2007, pues ha dado un vuelco; entonces, sí, la parroquia ha tenido que ir haciendo un esfuerzo por responder a las inquietudes y a las necesidades de los jóvenes universitarios... y ofrecer nuevos servicios, nuevas actividades, y estructurar la forma de vida y de trabajo apostólico... Creo que en este tipo de movimientos universitarios [del 68 y del 99] nosotros siempre guardamos una sana distancia, es decir, dimos nuestro parecer, pero jamás entramos en organización ni en apoyo incluso a los grupos que existían en estas contiendas estudiantiles y por tanto, nuestra presencia fue tener el CUC abierto para todos. Incluso aquí se organizaban juntas de los propios huelguistas porque así lo decidían ellos y venían a la cafetería como entra cualquiera; lo que quiero decirte es que nunca nos identificaron con ningún movimiento ni con ningún grupo; más bien creo que vieron un signo de la iglesia, que no coincidía con la iglesia que ellos habían conocido: abierta y respetuosa de todas estas cosas.⁸

Mientras se terminaba la edificación de la parroquia, las misas universitarias se llevaban a cabo en el estacionamiento subterráneo con un característico estilo dominicano de sobriedad, en el que se daba una participación más activa de la asamblea y un sello distintivo de renovación litúrgica. El templo Santa María de la Anunciación se terminó de construir en 1977 con la dirección del arquitecto Enrique Landa. En esos años de crecimiento el CUC contó con la presencia de destacadas personalidades de la cultura, como Luis Buñuel, Carlos Fuentes, Eduardo Mata, Octavio Paz, David Alfaro Siqueiros y José Luis Cuevas,⁹ quienes estrecharon lazos de amistad con la comunidad dominicana gracias a la influencia de fray Julián Pablo Fernández, quien ofreciera un entorno de apertura, creatividad artística y profundización de los trabajos pastorales (imagen 6).

Subsecuentemente, se utilizó el auditorio Fra Angélico para la exhibición de cine de arte. La revista llamada *CineArte*, editada de 1986 a 1989,

⁸ Entrevista grabada a fray Laudelino Cuetos Varela, el 7 de febrero del 2007 en el CUC.

⁹ En el libro de visitas del Centro destacan las firmas de algunos escritores y artistas que tuvieron una relación cercana con la comunidad dominicana durante este periodo de crecimiento: Carlos Fuentes, Octavio Paz, José Luis Cuevas y Luis Buñuel, entre otros.

acompañó al público asiduo al Cine Club. Se organizaron talleres de arte dramático y exposiciones de pintura y escultura en el vestíbulo, así como conferencias memorables, encuentros teológicos, etcétera. Al mismo tiempo, se ofrecieron cursos de idiomas –inglés, francés y alemán– cuyos programas continúan impartándose en la actualidad, excepto el tercero. Además, en el ámbito de la fe, permanecen los grupos de trabajo comunitario como los cursos bíblicos, catecumenado universitario (CATUNI), círculo de novios, Familia educadora en la fe (FEF), entre otros. En 1984 se inauguró el Centro de Derechos Humanos Fray Francisco de Vitoria (imagen 7).

Como se puede observar, la presencia y la penetración del trabajo espiritual de los frailes dominicos en esta etapa de expansión, hacia las entrañas de Ciudad Universitaria, es el marco de realización de la obra de Siqueiros. La contribución de escritores y artistas, figuras destacadas de la cultura en México, es un testimonio de que la predicación evangélica para los universitarios exigió un sentido profundo: más compromiso por su mayor nivel intelectual y su particular lectura de los acontecimientos actuales. Pero también la asistencia de esas personalidades fue una muestra de su integración a la vida comunitaria del CUC, pues sus visitas no se limitaron a dictar conferencias, sino que fueron desarrollando una amistad con la fraternidad de frailes. Fray Julián Pablo Fernández me contó en entrevista sobre el interés que los dominicos tuvieron de que se pintara un mural en el cubo de la escalera del CUC en aquellos años. La solicitud la hicieron tanto a Siqueiros como a José Luis Cuevas y a Rufino Tamayo, pero no se llegó a concretar por distintas

razones. Sin embargo, fue el ícono de Santo Domingo, pintado por Siqueiros, el que decoró más tarde el muro central de la entrada del CUC.

El *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*, donado por Siqueiros, no ha cambiado de lugar desde entonces, cuando fue colocado en los primeros días de agosto de 1970, antes del día 8, fecha en la que se celebra la fiesta de Santo Domingo. Desde entonces, la pintura ha sido testigo mudo de los avatares suscitados en este centro, en Ciudad Universitaria, y, en general, en la ciudad de México (imagen 8). Los años sesenta fueron de crecimiento para la fraternidad de frailes dominicos, los setenta de la consolidación y expansión, los ochenta de la reorganización y los noventa de la transición, en cuanto a la planeación de los servicios de la parroquia, los trabajos sociales y la administración de sacramentos, además de las labores culturales que se ofrecen en el CUC.

Por su parte, el acontecer de la ciudad de México se ha desarrollado paralelamente a esta misión. Además del movimiento estudiantil del 68, junto con sus consecuencias políticas y sociales, sucesos como el terremoto del 85 que dejó una profunda huella en nuestra conciencia social acerca de la falta de visión, compromiso, justicia y equidad que ha imperado e impera en nuestro país y luego, otros movimientos de protesta como el abanderado por el Consejo Estudiantil Universitario en 1986 y el de 1999 que, aunque distintos, han demandado y luchado por la gratuidad de la educación superior.

En resumen, el CUC desde su existencia ha sido un espacio “ [...]idóneo en el que, sin discriminación de opiniones o creencias, los estudiantes y maestros universitarios puedan acceder a una formación humana y religiosa, así como servir de foro abierto al diálogo, el estudio y la reflexión en un ambiente de amistad y permanente búsqueda de la verdad”.¹⁰

En este contexto, la amistad que desarrollaron fray Julián Pablo Fernández y David Alfaro Siqueiros dejó como testimonio un retrato que pone en común sus afinidades artísticas y religiosas en forma de un diálogo inteligente.

¹⁰ Francisco Castañeda Iturbide, *Los años por contar...*, *op. cit.*, p. 61.

Encargo dominicano

El encargo del retrato a Siqueiros, parte de la amistad que el pintor entabló con fray Julián Pablo Fernández. A Siqueiros los temas religiosos nunca le fueron extraños,¹ mientras que a fray Julián Pablo, además de ser dominico, es cineasta y pintor. El ambiente bohemio y religioso fue el escenario en el que se desarrolló el encuentro entre estos dos hombres. Su amistad se dio entre conversaciones que les permitieron compartir experiencias y pensamientos. Fray Julián visitaba a Siqueiros en su casa de Polanco o en la de Cuernavaca; Siqueiros iba a desayunar al convento y le gustaba escuchar los sermones de Semana Santa en la Parroquia Universitaria. Dos personas de excelente formación humanista que compartían el arte y la admiración a la figura histórica de Jesucristo. Al preguntarle a fray Julián cómo recordaba al pintor chihuahuense respondió:

Con mucho agrado. Era un hombre muy simpático. Salíamos... Íbamos al cine juntos. Alguna vez fuimos a ver *El Evangelio según San Mateo*. Me invitaba a cenar... A tomar un whisky... Ir a Cuernavaca... Sus amigos... Conocí a los del Partido Comunista... Su casa... Discutíamos con ellos... Bien, una amistad muy bonita, muy bonita... Un hombre muy retórico, muy retórico, como su pintura... Hablaba mucho... Repetía mucho... Sus aventuras de la Guerra Civil Española... Pues le llamaban el Coronelazo...²

¹ Raquel Tibol, en su artículo *Siqueiros y el cristianismo* anticipó a los estudiosos la amplitud de lo cristiano en la obra y el pensamiento del muralista mexicano. Señaló los aspectos biográficos y artísticos que refieren a la religión católica así como a las ideas que retomó de otros artistas sobre este tópico. Es de interés observar la relación entre don Cipriano Alfaro y su hijo. La devoción católica de su padre y el gusto que manifestó por el arte religioso fueron las razones que llevaron al pintor a recorrer iglesias y conventos renombrados en su compañía, además de escuchar sus extensas explicaciones sobre el arte sacro del periodo virreinal.

² Entrevista con fray Julián Pablo Fernández, el 14 de noviembre de 2006 en la Iglesia de Santo Domingo, Centro Histórico.

Fray Julián fue asignado a la Comunidad de la Parroquia Universitaria en 1964 situada en una casa habitacional hasta que en 1968 se construyó el edificio del Centro Universitario Cultural, ubicado en la calle de Odontología, Fraccionamiento Copilco Universidad, que albergaría también a la Comunidad de frailes. Fray Julián habitó ahí hasta 1990, fecha en que se mudó al Convento de Santo Domingo, en el Centro Histórico de la ciudad de México. Sobre la amistad del pintor con la comunidad dominicana del CUC encontramos una nota periodística, en la cual la reportera Magdalena Saldaña nos informa de la asistencia de David Alfaro Siqueiros y su esposa, Angélica Arenal, al entierro de fray Alberto de Ezcurdia:

[...] autoridades de la Universidad asistieron a la ceremonia fúnebre: lic. Pablo González Casanova, rector de la UNAM; lic. Enrique González Casanova; lic. Enrique Velasco, el pintor David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal de Siqueiros; Angela Gurría, Manuel Grave, lic. Javier Rondero, José Luis Barcárcel, el dr. Carlos Campillo Sáenz y las gentes más destacadas de los medios intelectuales de México.³

En la retrospectiva que el *Excelsior* hizo de la vida del fraile guanajuatense en su muerte, acaecida el 3 de julio de 1970, las notas nos informan de su colaboración en las páginas editoriales de este periódico y de la asistencia de Julio Scherer García y Hero Rodríguez Toro al velorio.⁴

En este contexto, fray Julián Pablo Fernández comentó que un día solicitó a Siqueiros un “dibujito” para ilustrar la portada de un libro sobre el pensamiento de los dominicos que publicaría la Parroquia Universitaria:

³ Magdalena Saldaña, “En Tetelpan descansa fray Alberto de Ezcurdia”, en *Excelsior*, domingo 5 de julio de 1970, pp. 1-C y 3-C.

⁴ Véase Carmen Aguilar Zinser, “Ayer murió fray Alberto de Ezcurdia”, en *Excelsior*, sábado 4 de julio de 1970, pp. 1-C y 3-C.

Dominicanismo. Agonía y Esperanza, escrito por fray Angel Melcón, que pudo salir a la luz pública gracias al mismo Julián Pablo, quien gestionó una edición gratuita a cargo de Miguel Larios (imagen 9).⁵ Este libro estaba planeado por su autor para los festejos del 750 aniversario de la fundación de la Orden de Predicadores, pero por contratiempos se logró publicar algunos años después. En la nota de agradecimientos del libro, Angel Melcón expresó su reconocimiento a Siqueiros por la realización del *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* que se utilizó para ilustrar la portada, pues Siqueiros les había prometido pintar al santo patrono de la Orden para decorar su iglesia y así lo hizo.

David Alfaro Siqueiros no conocía la vida del santo. Con la finalidad de tener un mejor conocimiento del fundador de la Orden, fray Julián Pablo le entregó algunos libros para que se informara sobre la vida y obra del santo, y pudiese representarlo en su pintura (imagen 10). Para hacer la entrega del retrato, Siqueiros llamó a fray Julián, para que fuera a su casa. Fray Julián fue a recogerlo con los presbíteros Justo Fernández –prior del convento– y Jaime Gurza. Se dirigieron a su casa de Tres Picos, en Polanco, donde tenía su estudio; ya frente a ellos Siqueiros firmó su obra y la dató y los frailes lo llevaron al CUC.

Obviamente la amistad con Siqueiros se extendió a su esposa, Angélica Arenal, quien conoció a los frailes y los apreciaba. Ella nos cuenta en sus escritos sobre el proceso creativo que siguió el artista para realizar el retrato.⁶

⁵ Se realizó una tirada de mil ejemplares y se terminó de imprimir el 23 de diciembre de 1970.

⁶ Angélica Arenal, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1980, p. 209.

Según la señora Arenal, Siqueiros manifestó dudas que finalmente no hicieron más que nutrir a la obra final. Con un estilo literario en segunda persona, Angélica le habla a Siqueiros:

Nos proporcionaron varios libros con leyendas sobre su vida y algunos de sus propios textos. Tan afanado estabas plásticamente por concluirlo, que casi las vísperas de las fechas para entregárselo, a través de lo que yo te leía, descubriste que había sido el fundador de la Inquisición. Ya enterado te arrepentiste de haberte comprometido a realizarlo. Me pediste que avisara a la Orden que no estabas contento con el trabajo y que no se lo darías. Pero lamentablemente como te visitaban con mucha frecuencia, habían visto la obra prácticamente terminada y antes de que yo tuviera tiempo de hablarles, se presentaron y tú se la entregaste.⁷

Las crónicas sobre el contexto y el proceso creativos de Siqueiros que aquí se cuentan nos muestran varios puntos coincidentes con la versión de los frailes: que el pintor chihuahuense cumplió el compromiso que pactó con ellos para crear un Santo Domingo, que mostró cierto entusiasmo al realizar el encargo y que tuvo que documentarse para desarrollar su propia interpretación. Aunque resulta revelador el testimonio de la esposa de Siqueiros, ya que al parecer el artista se arrepiente de “sacralizar” con su obra a un personaje que sentó las bases para la censura, nada más en contra del pensamiento y acción siqueiranos.

Independientemente de cómo hubiese sido el proceso de creación, la consideración de Santo Domingo como fundador de la Inquisición es imprecisa, pues Santo Domingo murió el 6 de agosto de 1221 en Bolonia. Los antecedentes de la Inquisición se remontan a 1184, cuando por el Concilio de Verona empezaron a actuar las jurisdicciones eclesiásticas y civiles para el

⁷ Ibidem.

exterminio de las herejías. El aumento de éstas, en especial los cátaros, al sur francés dio origen al Tribunal de la Inquisición, instituido por el Papa Gregorio IX en 1231, diez años después de la muerte de Santo Domingo, aunque es cierto que se confió la labor a los franciscanos y los dominicos, órdenes mendicantes de reciente fundación.⁸

David Alfaro Siqueiros tuvo la oportunidad de conocer la vida y la obra de Santo Domingo de Guzmán, las representaciones iconográficas realizadas por artistas plásticos de épocas anteriores sobre este personaje y las labores de pastoral universitaria de la comunidad de frailes del CUC. Por otra parte, es evidente que las preocupaciones artísticas y humanistas de Siqueiros quedaron plasmados al construir la versión moderna de este santo.

⁸ Las herejías fueron una respuesta ante la Iglesia institucional y jerárquica que no daba lugar al pueblo para vivir su fe debido a la centralización de su estructura. La predicación ambulante y la pobreza evangélica, características de la secta cátara, fueron utilizadas como medios de protesta contra la opulencia de una Iglesia poderosa en alianza con los poderes terrenales. Históricamente, el movimiento cátaro comenzó en 1143 en la ciudad de Colonia desde donde se difundió por el norte de Italia, Inglaterra, España y sobre todo en el sur de Francia, principalmente en la ciudad de Albi, por lo que eran llamados también albigenses. La doctrina, de raigambre gnóstica y con influencias del mazdaísmo, era dualista, según la cual dos principios antagónicos se confrontaban: el espíritu y la materia, el bien y el mal. Jesús como espíritu puro adoptó un cuerpo humano sólo en apariencia (docetismo). Los cátaros rechazaban los bienes materiales, no creían en la propiedad privada ni en el matrimonio. Eran ascetas y vegetarianos. Vivían en comunidad, los hombres y las mujeres por separado. Véase Baltasar Hendriks (ed.), *Santo Domingo, ayer y hoy*, Bayamón, Puerto Rico, Centro de Estudios de los Dominicos del Caribe, 1984.

Análisis iconográfico

La composición del retrato es volumétrica, sintética y dinámica. La aportación del pintor a la iconografía dominicana radica esencialmente en el concepto nacionalista y la fortaleza humana del santo representado. En relación con la tradición de la pintura virreinal, en la que abundan representaciones de este santo, Siqueiros hace una interpretación con la que alcanzó una autonomía, que devela con fineza una tensión entre lo anticlerical y lo espiritual.¹

La vida de Domingo de Guzmán se explica en relación con su contexto histórico. Santo del siglo XIII, nació en Caleruega, provincia de Burgos, España, el 24 de junio de 1172 ó 1173. Fue el tercer hijo de don Félix de Guzmán y doña Juana de Aza, ambos descendientes de los condes fundadores del Reino de Castilla. El rey Alfonso VIII confió la defensa de esa región al padre de Domingo, ya que era una zona geográfica estratégica para la defensa de la invasión de los árabes musulmanes. Sus dos hermanos mayores, Antonio y Manés también fueron sacerdotes. Domingo tuvo una cuidada formación teológico-religiosa que recibió de su tío don Gonzalo, arcipreste de Gumiel de Hizán. Más tarde estudió teología y se destacó por su lucha contra las herejías al sur de Francia. Combatió a los albigenses y después fundó la Orden de Predicadores con la venia del Papa Inocencio III, que le recomendó seguir la regla de San Agustín. Tuvo una vida de itinerancia que lo llevó a morir en Bolonia en el año de 1221.

¹ Como ya lo comenté, gracias a la ferviente devoción de su padre, Siqueiros conoció desde niño el arte religioso.

Álvaro Huerga, fraile dominico, señala tres fuentes de estudio para la representación de la imagen de Santo Domingo. En primer lugar se halla la cultural o litúrgica, derivada de su canonización; la segunda es histórica, dada por la existencia de documentos fidedignos; y la tercera, hagiográfica, en la que se mezcla la religiosidad y la imaginación para dar lugar a leyendas sobre la vida del santo.²

Siqueiros tuvo contacto con las tres fuentes: conoció y convivió con frailes dominicos. Esta experiencia pudo servirle para asimilar los rasgos de la espiritualidad dominicana. Además no cabe duda de que se informó y aprendió sobre el contexto histórico de Santo Domingo y los datos hagiográficos que afirma la tradición católica sobre éste, pues recibió de los frailes predicadores algunos libros sobre la vida y obra del santo, así como otros escritos acerca del carisma y la misión de la orden.³

Entre los materiales que el pintor recibió, destaca el libro sobre Santo Domingo de Guzmán que publicó en Madrid la Biblioteca de Autores Cristianos.⁴ La primera edición contiene la ilustración más fiel de Domingo de

² Álvaro Huerga, “La representación artística de Santo Domingo” en *Santo Domingo, ayer y hoy*, Baltasar Hendriks, O. P. (ed.), Centro de Estudios de los Dominicos del Caribe, Bayamón, Puerto Rico, 1984, pp. 143-158.

³ La palabra carisma viene del griego y significa “cosa libremente dada”. Es una expresión usada por San Pablo en el Nuevo Testamento (1Cor. 12, 4-11) para designar los dones espirituales, don de lenguas y de profecía que aparecían después de la conversión al cristianismo. Véase Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, FCE, México, 1996.

El carisma y la misión dominicanas conforman una espiritualidad específica dentro de la espiritualidad cristiana. El primero se refiere a una acción del Espíritu que anima y da vida; la segunda, la expresión del carisma en la vida práctica. Los dos están en función de la predicación, al igual que los componentes fundamentales que estructuran a la orden: la oración y la experiencia contemplativa, la liturgia, la vida comunitaria y las observancias regulares, los votos, la pobreza evangélica, el estudio constante de la verdad sagrada, etcétera. Véase Felicísimo Martínez Díez, *Espiritualidad dominicana. Ensayos sobre el carisma y la misión de la Orden de Predicadores*, Madrid, Edibesa, 1995.

⁴ La primera edición apareció con el título *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos. Su vida. Su Orden. Sus escritos* y apareció en 1947, bajo la dirección de Miguel Gelabert y José María

Guzmán, quien fue canonizado a sólo trece años de su muerte. La bula de canonización fue emitida el 3 de julio de 1234 por el Papa Gregorio IX, con quien mantuvo una amistad. Sus contemporáneos dejaron por escrito semblanzas y testimonios durante el proceso de canonización. Personajes como el beato Jordán de Sajonia y la beata Cecilia Cesarini Romana nos legaron el retrato espiritual y físico de Domingo de Guzmán, respectivamente. El primero destacó la ecuanimidad inalterable de Santo Domingo y su compasión hacia el prójimo, su afabilidad y cordialidad con los frailes y acompañantes, así como el sentimiento de amor cristiano que sus palabras de fe, consuelo y compasión despertaban en los oyentes. Mientras que la segunda, recordando la fisonomía del santo, hizo una descripción de su aspecto:

[...] mediana estatura, delgado del cuerpo, rostro hermoso, un tanto bermejo, cabellos y barba suavemente rubios, ojos bellos. De su frente y de las cejas salía cierto resplandor que seducía a todos y los arrastraba a su amor y reverencia. Siempre estaba con semblante alborozado y risueño, a no ser cuando se encontraba afectado por la compasión de alguna pena del prójimo. Tenía largas y elegantes manos y una gran voz, hermosa y sonora. Nunca fué [sic] calvo, y conservó siempre el cerquillo íntegro, entreverado de algunas canas.⁵

La beata Cecilia evocó a Santo Domingo joven, recordándolo cuando profesó bajo su tutela. Él tenía 47 años, ella 17. El retrato hablado que hace del

Milagro. En ella se reprodujeron alrededor de una centena de grabados con imágenes religiosas que realzan la figura de Santo Domingo; la colección da lugar a una selección de obras españolas de gran valor artístico. La segunda edición salió a la luz hasta 1967. La última edición, en 1987, fue dirigida por Lorenzo Galmes y Vito T. Gómez, tiene el título *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*.

⁵ Reproducimos la primera versión “De la figura del bienaventurado Domingo”, en *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*, Miguel Gelabert y José María Milagro (eds.), BAC, Madrid, 1947, p. 482. Como dato curioso podemos señalar que este libro se encuentra en la colección del Acervo bibliográfico de la Sala de Arte Público Siqueiros, el cual tiene en su página 482 un doblez, lo que seguramente señala que Siqueiros se interesó por leer esta descripción.

santo es conocido por su precisión, delicadeza y detalle. Sorprende, además, que su descripción coincidiera mucho tiempo más tarde con las investigaciones analíticas que llevó a cabo un equipo científico de la Universidad de Bolonia, con auspicio de la Academia Pontificia de Ciencias, para estudiar los restos mortales de Santo Domingo. Hacia el año de 1946 la reconstrucción de su rostro demostró que en líneas generales había una coincidencia con el testimonio de la Beata Cecilia. La reconstrucción física del rostro, derivada de este análisis, es la ilustración que apareció en la primera edición de la Biblioteca de Autores Cristianos sobre Santo Domingo. Con base en esta suposición, posteriormente se elaboraron bustos de terracota de diversos tamaños para la venta a fieles y peregrinos (imagen 11). Uno de ellos, en su intento por recuperar el rostro “real” de Santo Domingo, sirvió de modelo principal para la creación del retrato del santo en el CUC.

La monumentalidad de la figura dominicana realizada por Siqueiros está expresada mediante el uso contrastante de los colores y las formas redondeadas de la composición. La capa negra con su capucha⁶ por encima del hábito blanco, le cubre la totalidad del cuello y el pecho, dando la impresión de ser un paño de grandes dimensiones que por medio de sus muchos pliegues termina envolviendo el cuerpo del santo. La capa tiene pliegues, a la altura del pecho, que dan movilidad al paño. Si bien bajo la capa el torso queda oculto a la vista del espectador, el volumen de la cara nos hace imaginar un cuerpo robusto (imagen 12).

⁶ El hábito dominicano se compone de una túnica, capucha y escapulario blancos. Encima pueden llevar una capa negra con capucha que se utiliza regularmente para protegerse de las inclemencias del tiempo cuando salen a predicar, por lo tanto es un signo de itinerancia. En la cintura portan un cinturón en el que sujetan un rosario largo que puede llegar a ser de quince misterios.

Sus ojos y cabello son también negros y crean un efecto de contraste respecto de la piel, que en tono claro adquiere fuerza por los trazos que delinean las cejas, los pómulos, la barba y, en general, el contorno de la cara. Las líneas curvas delimitan el rostro y crean las diferencias con el fondo de la imagen y la capucha negra. Las líneas rectas dominan el interior del rostro para dar una apariencia de madurez al santo.⁷ Aunque tiene los ojos entreabiertos, podemos ver que son de gran tamaño y fijan la mirada hacia un plano inferior. Domingo aparece en actitud meditabunda. El párpado del ojo derecho cae más que el izquierdo y oculta la pupila. La mirada fija del rostro nos indica un delicado estado de contemplación, en el que los sentidos quedan paralizados (imagen 13).

Su mirada es el rasgo de espiritualidad más intenso que observamos en la obra, el otro elemento lo constituye el fondo de la imagen. Se trata de un plano que mezcla los colores naranja, amarillo, rojo y verde, predominando el primero de ellos. Este fondo le da una caracterización subjetiva de alegría a la composición total del cuadro. El efecto psicológico de este color lo vinculamos con el bienestar y la tranquilidad. Y si lo relacionamos con el resto de la imagen nos dará un signo de opulencia, vitalidad y movimiento. Elementos que remiten a la nobleza en el personaje: linaje familiar, predicación itinerante, hombre de estudio y fundador de la Orden de Predicadores. El verde, amarillo y rojo son colores cálidos que están en contraste con el negro del delineado y la capa de encima. El efecto de los colores en el fondo de la pintura alcanza también un

⁷ Cabe señalar que Santo Domingo de Guzmán vivió, probablemente, menos de 50 años.

grado de espiritualidad frente a la negrura de la capucha dominicana. El fondo de la imagen bien podría sugerir apenas un lugar (cuarto, celda, capilla) de oración: en el que un posible juego de luces (supondríamos producidas por velas o antorchas) provoca su encuentro con Dios. El estado espiritual más que un espacio físico se esboza sólo con pinceladas amplias, ya que la representación es abstracta en su totalidad (imagen 14).

Es bastante común que las personas que frecuentan el CUC no logren identificar al personaje representado. Hay quienes tienen la impresión de estar frente a un indígena, en lugar de ver a Santo Domingo. La confusión se justifica porque iconográficamente Siqueiros mantuvo una distancia frente a los convencionalismos de las representaciones de santos. El Santo Domingo de Siqueiros no tiene una apariencia famélica que denote el estado de pobreza evangélica concerniente sobre todo a las órdenes mendicantes. Sus rasgos corpulentos están dotados de una fuerte virilidad. Ejemplo de ello es su mentón pronunciado y dividido en dos, en él se asoman los vellos de la barba como si se tratase de un hombre maduro dedicado al trabajo duro. Sus pómulos levantados, su boca delgada pero grande y su nariz recta le dan un perfil de dramatismo vinculado a lo indígena (imagen 15).

Este santo posee la fortaleza de una gran personalidad. Es figura digna de asimilación nacional porque su rostro es mexicano. Por mexicano nos referimos a un estereotipo que refrenda los valores nacionales. Estamos frente a un Santo Domingo identificado con nosotros por su fisonomía y expresión. Siqueiros refrenda la estética nacionalista posrevolucionaria en este retrato

porque en la figura de Domingo de Guzmán sigue permaneciendo un carácter mexicanista. Y esto es razonable, pues era el único de los llamados “tres grandes” que sobrevivía. El cuadro, podemos afirmar, en su factura, es heredero de la pintura mural en cuanto que se identifica con formas, técnicas y composiciones monumentales usadas por Siqueiros en otras obras, a la luz de los valores locales de nuestra mexicanidad.

A partir del siglo XIII las representaciones del fundador de la Orden de Predicadores se han realizado bajo las convenciones que las pinturas o esculturas de santos exigen. Los atributos iconográficos que acompañan a la figura de Santo Domingo son: el libro, que es la referencia a la regla; el perro albinegro con una tea flamígera en el hocico, que alude a la fidelidad a Dios en primer lugar, y después a la función dominicana dentro de la Iglesia – defensores de la ortodoxia doctrinal, proclamadores de la verdad y aulladores de las injusticias sociales–, la antorcha es igualmente símbolo de la fe y alude a la significación latina de Domingo, *domini cani*, que literalmente significa perros del señor; la estrella luminosa, que representa al espíritu y refiere al sueño premonitorio de la beata Juana de Aza, su madre, antes de que éste naciera; el rosario, que según la tradición fue entregado por la Virgen a Santo Domingo; y la cruz flordelisada, emblema de la orden tomado del escudo de la familia Guzmán.

Debe tomarse en cuenta que otras representaciones, sobre todo en la tradición iconográfica española,⁸ pueden incluir la azucena, símbolo de la

⁸ Como se ha mencionado anteriormente, la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos que Siqueiros poseía incluye imágenes procedentes de la Basílica de Santo Domingo en Bolonia, artistas italianos,

virginidad; el birrete, que lo muestra como autoridad de la Iglesia; o una maqueta de la Iglesia, que le da el grado de fundador de la orden. Incluso hay artistas que, errando la iconografía, integraron la palma del martirio al cuadro, tal es el caso de Ambrosio Benson (1500-1550), cuya obra se encuentra en el Museo del Prado en Madrid, bajo el número 1303 del *Catálogo de Pinturas*, 51-53 (imagen 16). Mientras que dentro de la tradición iconográfica virreinal de la Nueva España se llegó a incluir un globo terráqueo, que sugiere el combate de la herejía en el mundo entero en beneficio de la expansión del cristianismo, como el cuadro de Santo Domingo de Guzmán que se halla en la Pinacoteca de la Iglesia de la Profesa. Pintura de Juan Correa que fuera consignada por Manuel Toussaint en su libro *Pintura Colonial en México* (imagen 17).⁹

Siqueiros representó a Santo Domingo de una manera simplificada, sin integrar ninguno de sus atributos característicos, pues su representación mantiene independencia respecto de esos elementos, pero no omite vestirlo como dominico. Su identidad dominicana está dada porque porta el hábito completo. El rostro es detallado. La pintura se enfoca a su fisonomía, en la que destaca una voluminosidad corpórea. La gran expresividad plástica de Siqueiros nos sorprende por la actitud pensativa de Domingo, el estado de concentración y reflexión que devela su postura, así como la contundencia plástica de su cuerpo. Tanto el fondo de la pintura como la misma figura

españoles y diversos frailes de la orden. Entre ellos destacan Fra Angélico, Berruguete, Zurbarán y Cano. Para conocer más sobre la tradición iconográfica española de Santo Domingo véase Domingo Iturgáiz Ciriza, *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española*, Madrid, Edibesa, 2003.

⁹ Véase Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Xavier Moyssén (ed.), UNAM, México, 1965. Un catálogo más reciente es el de Elisa Vargas Lugo (coord.), *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, tomo II, segunda parte, UNAM-IIE, México, 1985.

pueden apuntar a una misma dirección: el rango de nobleza del que proviene Domingo de Guzmán.

Esta interpretación personal de Siqueiros recuerda invariablemente a las figuraciones anticlericales de la pintura mural, en las que los curas son representados con proporciones mayores aludiendo al poder social que ejercen. Un ejemplo de ello es *Humanismo* de José Clemente Orozco, obra realizada en 1938, que se encuentra en el Hospicio Cabañas. En el centro y como figura preponderante se halla don Juan Cruz Ruiz de Cabañas y Crespo, fundador del Hospicio (imagen 18). En un plano inferior y ante su presencia aparecen empequeñecidas tres niñas, a juzgar por sus cabellos largos y sus vestidos. El hombre les toca la cabeza a dos de ellas, y por su gesto no hace más que confirmar la división social que impera entre estas clases. En el ángulo inferior derecho tres mujeres pobres, con rebozo, se arrodillan frente a él en espera de su auspicio. A pesar de que esta pintura mural es un homenaje al fundador, no olvida mostrarnos a través de las desproporciones formales la diferencia social entre el pueblo y el clero, y el dominio de éste sobre aquél.

Las figuras agrandadas han sido empleadas en el muralismo como medio de expresión de consignas antisociales y anticlericales que conforman en sí mismas una manifestación con fines políticos y artísticos.¹⁰ El tablero transportable *Excomuni3n y fusilamiento de Hidalgo*, de Siqueiros, realizado en 1953 por encargo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,

¹⁰ En 1926 la política de Calles buscaba reformar el Código Penal para reglamentar la enseñanza y el culto cat3lico del pa3s, lo que provoc3 el levantamiento de los “cristeros”. En enero de 1927 en Guadalajara se organiz3 por parte de los comunistas un paro con el prop3sito de alentar a los trabajadores en la defensa de los ideales revolucionarios. “[...] el techo de un camión sirvi3 a Siqueiros y Reyes P3rez para proponer sus consignas antcentralistas y anticlericales en el inicio de aquel mit3n.” V3ase Briuolo Dest3fano, Diana y Dafne Cruz Porchini, “Roberto Reyes P3rez y David Alfaro Siqueiros: radicalismo, monumentalidad e idealismo compartido”, en *Cr3nicas. El muralismo, producto de la revoluci3n mexicana, en Am3rica*, n3m. 8-9, IIE-UNAM, p. 85.

Morelia, nos muestra al cura Hidalgo en el momento de su fusilamiento, una mano la lleva en el pecho y la otra empuñada, en señal de la autenticidad de su lucha y su coraje por transformar a la sociedad (imagen 19). La imagen del cura se inscribe en la iconografía tradicional. Mientras que a su lado se encuentra el obispo Abad y Queipo, vestido con su hábito, quien sostiene con su mano izquierda el decreto de excomunión que, fijado a un báculo, remata en una cruz. Con mitra puesta, el jerarca de la Iglesia aparece con los ojos entreabiertos, mirando hacia el piso. La figura está agrandada, es volumétrica y en ella dominan las formas curvas. Sin duda, Siqueiros denuncia la opulencia de la que goza el clero ante la miseria económica de la clase trabajadora y no consiente que el poder eclesial no sea utilizado para el bien común.

Los cuerpos robustos expresan la abundancia material y el bienestar terrenal. Recordemos *El banquete de los ricos*, una de las pinturas murales que inauguran la iconografía posrevolucionaria. En ella vemos representados algunos burgueses regordetes, mediante una caricaturización cruda en donde las líneas curvas abundan, así como los excesos de los comensales. En el muralismo, los tipos sociales negativos que conformaron una triada en contraposición a la trinidad revolucionaria –obrero, campesino y soldado– fueron los burgueses, los militares y el clero.

Sin embargo, la perspectiva anticlerical no sería la única interpretación viable para el retrato del santo patriarca, ya que debe tenerse en cuenta que es precisamente la falta de elementos simbólicos en la iconografía lo que lleva la mirada hacia el énfasis de la parte más humana de Santo Domingo. En la

pintura vemos más el sentido humano de este personaje que su santidad porque falta la representación figurativa de algún ambiente conventual o natural, en el que quede destacada una emoción religiosa intensa. Tampoco se halla detrás algún dosel dorado ni se sugiere con pinceladas aureola alguna sobre su cabeza.

La figura de Santo Domingo es una síntesis de diversos valores: convergen simultáneamente lo humano y lo espiritual, lo nacional y lo universal, lo contemplativo con lo dinámico. Siqueiros decidió presentarnos al hombre de carne y hueso, en el que se entremezcla una cierta rudeza con su espiritualidad. En el que se contraponen los plácemes de su ascendencia nobiliaria y la vitalidad del compromiso humanista. No parece estar entresacado de las hagiografías, parece ser más bien una representación realista marcada por ciertos rasgos: su edad mayor, como señal de sabiduría; su tonsura clerical que le identifica invariablemente como religioso; y el grueso de sus carnes, que alude a su fortaleza física. Siqueiros ha recreado al personaje con una idea plástica que pone en tensión valores opuestos. Es una síntesis que quiere ser realista. Es la visión moderna que tuvo David Alfaro Siqueiros de Santo Domingo.

El cuadro está montado en un marco rectangular de madera nudosa y está fijado firmemente a la pared blanca, cuya decoración actual es de rectángulos de varias dimensiones en color negro y morado. Estas formas geométricas están dispuestas de manera que enmarcan la pintura. El contraste entre el blanco y el negro evoca el conocido escudo dominicano conformado

por flores de lis bicolores. Mientras que el morado es un color decorativo usado en las celebraciones litúrgicas que implican luto (y en otros contextos, poder). El rectángulo más ancho, situado a la derecha de la obra, es de este color. De tal manera que en el entorno mural propone un homenaje, un memorial para este santo (imagen 8).

De acuerdo con la información proporcionada por los frailes dominicos, la técnica del cuadro es piroxilina sobre triplay, material industrial que utilizó Siqueiros regularmente desde sus ensayos experimentales en el taller que instauró en Nueva York, en 1936. Por aquellos años el pintor dejó de emplear el óleo para dar preferencia a los plásticos. Esta técnica tiene como base el nitrato de celulosa, que se obtiene por un proceso de polimerización. Esta sustancia plástica poco glutinosa era pegajosa en su ejecución, una vez que pasaba al estado sólido tenía la característica de ser quebradiza y no moldeable (imagen 20).

El cuadro de Santo Domingo está elaborado con varias capas de piroxilina, las cuales van configurando el fondo, la encarnación del rostro y su capa talar negra. El conjunto lo retocó mediante pinceladas que dotan de apariencia sintética a la imagen y algunos efectos de rayado hechos con espátulas, los cuales desvanecen las capas superficiales para crear el contraste que sugiere el movimiento de la tela que compone la capa negra. El soporte para esta pintura plástica fue un tablón de madera comprimida con las medidas de 1.20 x 2.20 metros.

Prácticamente todos los visitantes que tiene el CUC pueden admirar esta obra desde que van subiendo las escaleras que conducen al vestíbulo del edificio, y aquellos asiduos, que creen en el santo patrono de la orden predicante, pueden gozar de una imagen que adquiere fuerza y sentido si la miran con respeto. Este retrato no fue la única pieza de tema religioso que pintó Siqueiros. Al revisar la lista de sus obras, nos damos cuenta de que existieron más de una docena de cristos, en los que plasmó el misterio de la redención. Su obra de caballete es tan abundante, que podemos mencionar algunos títulos, como *La hija pródiga* y *El juicio final*, que hacen referencia a pasajes bíblicos en su producción de 1965 a 1973. Siqueiros conoció la doctrina cristiana desde niño y, a lo largo de su vida, estos asuntos no le fueron indiferentes.

La pintura de caballete de Siqueiros con tema religioso

En sus memorias de Siqueiros, Angélica Arenal nos relata que el pintor le contó que en su niñez, hacia el año 1907, copió a la *Virgen de la Silla* de Rafael, a solicitud de su padre.¹ Después, en 1918, cuando era muy joven, realizó *El Cristo del veneno*, donde muestra, en gran formato, y en contraposición, dos revolucionarios armados frente al Cristo negro de la Catedral de la ciudad de México (imagen 21).² La composición subraya un antagonismo, entre la rudeza de los revolucionarios y lo apacible de la escena, en el que queda expresada “[...] la sorda tensión del joven artista, su resistencia, quizás, ante la brutal transformación del país [...]”,³ el paso de un México religioso a uno más laico, en el que es imperativa la lucha social aun cuando exija el derramamiento de sangre. Pero, es quizá este conflicto el primero de una serie que, de acuerdo con la crítica, se irá dispersando e integrando iconográficamente en su obra total. Esta integración alcanzará su punto más alto hasta los años setenta, su última etapa creativa.

El Cristo del veneno de Siqueiros fue el primer acercamiento entre el pintor y el dominicanismo, y ha sido reproducido en una publicación relativamente reciente sobre los cristos en el arte de México, a cargo del padre jesuita Xavier Escalada (imagen 22),⁴ y en la que desafortunadamente aparece equivocado el título. El Cristo del veneno de la Catedral Metropolitana, es un

¹ Véase Angélica Arenal, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1980.

² El Cristo se encuentra en el extremo izquierdo del Altar del Perdón. Anteriormente era venerado por los dominicos en un seminario denominado *Porta Coeli* desde el siglo XVI hasta el XVIII, siglo en que sucedió el conocido milagro.

³ *Retrato de una década (1930-1940)*. D. A. Siqueiros, Noviembre 1996-Febrero 1997, México, MUNAL/INBA, p. 24.

⁴ *Cristo. Esencia y trascendencia. Imágenes de Jesús en el arte y en la vida de México*, México, Enciclopedia Guadalupeana A. C., 1992.

Cristo en la cruz, sufriente, con la cabeza inclinada sobre su pecho y las rodillas en flexión. Nos refiere a una narración que da cuenta de un milagro, que es dominicano curiosamente:

Un sacerdote, en la capilla de ese seminario dominico, acostumbraba besar los pies de este Cristo después de celebrar misa. Así que uno de los asistentes habituales a la ceremonia, llamado Rodrigo Valencia, que odiaba al cura, impregnó, durante la noche y sin que nadie se diera cuenta, de veneno esa parte de la imagen. A la mañana siguiente, cuando el párroco se inclinó para besarlo, el Cristo movió los pies, impidiendo que el clérigo muriera. Éste volvió a intentarlo varias veces y siempre el Cristo lo esquivó. Y no sólo eso, sino que absorbió el veneno de tal forma que perdió su blancura original, tornándose completamente negro.⁵

De acuerdo con algunos historiadores, es posible que esta escultura haya sido trasladada a la Catedral de México durante el siglo XVIII. De ser así, Siqueiros pudo haberla visto en la Catedral. Otros señalan el año de 1928, ya que la imagen se pudo haber protegido mientras tenía lugar la lucha cristera. Si fuese esto verdad, Siqueiros no habría visto directamente la devoción que este Cristo suscitó entre los feligreses; sin embargo, queda la posibilidad de que conoció la leyenda por tradición popular. En el mismo año que hizo *El cristo del veneno*, Siqueiros realizó unas acuarelas entre las que se encuentra una con tema religioso, *El triunfo de la Gracia sobre la fuerza* (imagen 23). Xavier Moyssén analizó esta imagen en su artículo "Siqueiros antes de Siqueiros",⁶ en el que revisa sus primeros años de producción artística (1911-1920), y sugiere, con base en el contexto histórico en que vivió el pintor, que la figura femenina del dibujo corresponde a un romanticismo expresado a la manera de los

⁵ Rodolfo Palma Rojo, *Cristos y vírgenes. Devoción de México*, México, Lindero Ediciones/MVS Editorial, 2004, pp.41 y 42.

⁶ Véase *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1976, vol. XIII, núm. 45, pp. 177-193, ils.

simbolistas. La mujer es el vehículo que permite terminar con el poder de una enorme fuerza, haciendo alusión al fin de la Primera Guerra Mundial.

De 1947 data la pintura *Nueva resurrección*, de la que hace referencia Irene Herner en su artículo “Los cristos de Siqueiros”,⁷ pieza que pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil (imagen 24). En el texto, la crítica asocia a las víctimas sociales que Siqueiros figuró en su extensa obra con sus propias visiones sobre la redención humana. Afirma que el pintor actualizó el sentido redentor de la crucifixión mediante la representación de mártires modernos (campesinos, mineros, estudiantes o linchados...), resultado de la injusticia social. Creo que son dos dimensiones diversas, aunque convergentes, las que potencializan sus figuras subyugadas. Una es religiosa; la otra, política.

El sentido de esta interpretación nos hace reconocer en Siqueiros un sentimiento religioso que confiesa una realidad de pecado. El hombre como pecador remite invariablemente a una concepción antropológica fundamental en el cristianismo: el ser humano necesita de la liberación del mal en la vida. Aunque si se entiende cabalmente la Resurrección de Cristo, se podrá ver que con su vida, pasión y muerte aseguró la salvación de los hombres creyentes en él, expiando sus culpas. Desde esta perspectiva adquiere más preponderancia la obra y acción política de Siqueiros como denunciante de las situaciones en las que los sujetos sociales no están en igualdad real de medios y de oportunidades.

⁷ Irene Herner, “Los cristos de Siqueiros” en *El Ángel. Revista cultural*, núm. 309.

Como denunciante, después de haber hecho un análisis político de la realidad social, declara abiertamente los abusos cometidos por grupos o individuos,⁸ mostrando el sufrimiento humano, y se acerca al papel de profeta en algún grado. En cambio, es evidente que los cristos dolorosos que pintó sí muestran el misterio de la redención, en el que Dios se hizo humano y vivió las imprecaciones, los abusos, la violencia y el despojo de sus derechos para recibir después la gracia de la resurrección. Estimo que se hace pertinente en este punto la distinción entre el dolor humano y la revelación; es decir, el misterio de la Pasión adquiere sentido pleno en la vida de Jesús, de la cual la doctrina cristiana se ocupa, pero existe un peligro para el creyente si exalta el sufrimiento humano, que es quedarse con una religiosidad espiritualoide, que pervierte la vida. El sujeto vejado, anulado, debe buscar su liberación para realizarse en vida.

Si sus figuras dolientes se ven desde la propia posición del creyente, en su arte, dirigido primordialmente al pueblo, Siqueiros informa sobre el mal estado de las estructuras sociales en pro de la construcción de una sociedad justa e igualitaria. Que en términos de fe se llama el reino de Dios. En este reino los valores habituales quedan invertidos, de manera que los pobres, las mujeres, los niños y los enfermos –como preferidos de Dios– ocupan el lugar privilegiado. La autoridad de Dios legitima todo esfuerzo apostólico que les devuelva a estos sujetos, la dignidad, el amor y su lugar dentro de la sociedad. Por eso es que pienso que Siqueiros identifica un rasgo ideológico-místico en

⁸ Siqueiros desarrolló una acción política relevante en la vida del país, en la que se manifestó a favor del proletariado y de la lucha comunista.

el sufrimiento humano, ya que si solamente realizamos la conexión directa entre dolor y redención nos quedamos, como apunté anteriormente, en una religiosidad sentimentaloides, no liberadora. El sufrimiento de los personajes siqueiranos está más ligado a exigencia social de justicia y paz, que a la mera representación dolorosa de la vida humana (imagen 25).

Ahora bien, no hay que olvidar el valor político que la delación de las injusticias sociales tiene en su plástica. Siqueiros participó con entusiasmo de la ideología socialista, fue miembro del Partido Comunista de México desde 1923. La categoría filosófica propuesta por Marx de la sociedad comunista, en la que subyace la doctrina del materialismo dialéctico, fungió como una fuerza de oposición al capitalismo, dentro de su propio marco instrumentalista -cuando se fundaron los partidos políticos-, dividiendo posteriormente al planeta en dos bloques.

La finalidad política de esta ideología queda plasmada en la obra siqueirana, ya que los individuos subyugados que representa son sujetos sociales víctimas de los problemas que las estructuras del capital generan. En la sociedad capitalista se propicia la guerra, como negocio rentable, la desigualdad entre las clases por la apropiación privada de los medios de producción, al igual que el desamor mediante la discriminación racial, entre otros fenómenos. La clase proletaria es víctima de la injusticia y de la explotación de los capitalistas, burgueses; es el testimonio de la pérdida completa del hombre. El sometimiento del proletariado por la burguesía es la

causa que dirige la emancipación de las fuerzas humanas esenciales dentro del sistema comunista.

En el capitalismo, según Marx,⁹ el trabajo ha dejado de formar parte de la esencia humana –la unidad tripartita dada por la vida, la esencia común y el trabajo– porque no contribuye al proceso de humanización; sino que por medio de él se aliena, se automatiza, se explota al individuo. El modelo comunista relaciona dialécticamente al individuo con la sociedad. Luego entonces se espera que la praxis proletaria y no una ilustración filosófica sea la fuerza transformadora que pugne por el rescate del hombre. La recuperación de la llamada esencia común suscitará la vuelta a la sociedad comunista.

Como queda de manifiesto, las ideas políticas de Siqueiros se enmarcan dentro de una ideología social que se esfuerza por rescatar todo lo humano. Cuando miramos sus figuras proletarias: la mujer torturada en *Víctima proletaria*, a la indígena desesperada en *Mujer en angustia*, al hombre ahorcado en *El colgado*, al campesino crucificado en *América tropical* o al mártir de *El castigo del preso*, estamos ante una galería de imágenes que intencionalmente buscan lograr la autoconciencia del proletariado (imagen 26). El obrero, el estudiante o la mujer pobre están frente a una imagen de sí mismos. Ése es el poder de la plástica de Siqueiros como arte público.

Los conceptos generales que acabamos de revisar nos muestran que el cristianismo y el comunismo poseen características humanistas comunes y

⁹ Véase E. Coreth, y otros, *La filosofía del siglo XIX*, núm. 9, Barcelona, Herder, 1987.

mantienen o se dirigen primigeniamente hacia la consecución de un sistema igualitario, justo, equitativo, libre, aunque después los representantes de las burocracias que las operan pueden cometer y cometen, no sólo errores, sino excesos en contra de los propios actores a quienes están dirigidos. En la práctica convergen en el humanismo que predicán, aunque en su base mantengan diferencias sobre el origen y la concepción de la vida.

Dando un salto en el tiempo, llegamos a cuando Siqueiros estuvo encarcelado en Lecumberri de 1960 a 1964, donde creó diversas piezas pictóricas y litográficas sobre cristos. Se tiene registro de varios en el archivo documental y en la biblioteca de la Sala de Arte Público Siqueiros.¹⁰ Angélica Arenal nos relata cómo fue que en ese periodo comenzó la elaboración de cristos.

Un día se presentó en nuestra casa un desconocido que se identificó como vendedor de marcos mostrándome la tarjeta de su negocio. Llevaba la comisión de una persona cuyo nombre no dio, para que le pintaras un Cristo. Si aceptabas pagarían la mitad del precio por anticipado. Su cliente permaneció siempre en el incógnito y hasta la fecha no sé quién lo posee.¹¹

La señora Arenal habla de tres cristos pintados. El primero, el *Cristo del pueblo*, lo dató el 2 de agosto de 1963, que muestra al Jesús sangrante de la Pasión y que estuvo inspirado en las esculturas devocionales del virreinato (imagen 27). Lo vemos de frente. Su rostro está marcado por el dolor; la sangre recorre su piel, bajando por mejillas y pecho. Detrás del cuadro escribió la famosa frase de Fra Angélico a la que añadió: "Por eso lo he pintado pensando

¹⁰ La SAPS fue inaugurada en 1969 con la finalidad de contar con un espacio que propiciara el trabajo plástico experimental. Siqueiros la legó al pueblo de México meses antes de su muerte.

¹¹ Angélica Arenal, *Páginas sueltas...*, *op. cit.*, p. 203.

–sin duda– en aquellos terribles cristos mexicanos de pueblo en que creí cuando niño”.¹² Esta obra, según nos cuenta Angélica Arenal, la conservó ella misma, ahora es acervo pictórico de la Sala de Arte Público Siqueiros.

Así que Siqueiros tuvo que elaborar ese mismo año un segundo cuadro, que lleva por título *El Cristo mutilado* (imagen 28). En el cuadro se representa la imagen jesuana o anárquica de la Pasión, pero esta vez la figura se encuentra suspendida faltándole el brazo izquierdo, lo que permite observar la laceración de su cuerpo, sus piernas están mutiladas y en un plano inferior se ubica el Monte Calvario. En el reverso del soporte escribió la leyenda: “Primero sus enemigos lo crucificaron (hace 2000 años) después, sus amigos lo mutilaron (a partir de la Edad Media) y hoy, sus nuevos y verdaderos amigos lo restauran bajo la presión política del comunismo (Post-Concilio Ecuménico).¹³ Esta pequeña obra está dedicada a los últimos”.

El tercero es *El redentor vencido* (imagen 29). La composición muestra a Jesús desde un plano en picada, lacerado por las llagas. Nuevamente está mutilado, pero esta vez le falta el brazo derecho y la mano izquierda. Jesús se mantiene apenas de pie sobre un suelo que está signado por la sangre derramada. Igualmente, en la parte trasera de la tela pintó una leyenda: “Su doctrina de ‘la Paz en la tierra’ fue sepultada en la sangre y las cenizas de 2000

¹² El padre de David Alfaro Siqueiros, don Cipriano Alfaro, fue miembro de los Caballeros de Colón, cofradía católica al servicio de los pobres. El pintor tuvo una estricta formación religiosa no sólo en casa, sino en el colegio, como se verá más adelante cuando revisemos su biografía para estudiar la espiritualidad del pintor chihuahuense.

¹³ Siqueiros se refiere al Concilio Vaticano II que fue ecuménico. Los años posteriores a 1962 la Iglesia comenzó la difusión de los cambios religiosos que éste promulgó, entre ellos: el concepto de Iglesia como pueblo de Dios, la participación de los laicos y la misa en lengua vernácula.

(dos mil) años de guerras cada vez más devastadoras, Cárcel preventiva, México, 9-63.”

De acuerdo con las frases contenidas al reverso de los cuadros, Siqueiros destacó algunos valores de la vida cristiana que comento a continuación. Primero, reconoce a Cristo como ejemplo moral, comprometido con la causa del hombre y la mujer. Un modelo de lucha por la instauración de la libertad, la justicia y la paz en la sociedad humana, lo que le costó la vida. Segundo, el conflicto provocado por la emancipación del hombre lo identifica con la categoría filosófica de la “sociedad comunista”, ya que ve en ella esa semilla de cambio en cuanto a la libertad (espiritual y sociopolítica) de los pobres, y este movimiento social es consecuente con la ideología que promulgó Jesús, es decir, un alto a los pecados del hombre y los abusos que ejerce el sistema sobre los débiles. La filosofía socialista es fiel continuadora de la ideología que promulgó Jesús. Los hombres revolucionarios, en los campos del pensamiento, de lo social, lo político o lo espiritual, de épocas posteriores a Jesús que lo han tomado como paradigma, han ejercido una presión política loable en pro de la igualdad de los seres humanos. Tercero, la carga negativa que porta la Iglesia católica debido a su historia, los absolutismos y totalitarismos políticos que fomentan guerras y represión para sojuzgar a los demás, en nombre de Dios, han devastado al género humano, olvidando los beneficios de la paz, ignorando el principio de la vida.

¿Qué fenómeno ha operado dentro de lo íntimo de Siqueiros?
¿Habría retornado a sus creencias de niño católico, bajo el influjo del hombre místico que fue su padre? No, no hay nada de eso. Interpretándole, sé que su congénita mística en su generosa adhesión al género humano, acervado por su propio cautiverio, y el abandono en

que se encuentran tanto él como sus compañeros, ha afirmado su convicción de que el socialismo, hoy perseguido como lo fue el cristianismo en la Edad Media, es la única doctrina posible para alcanzar la confraternidad humana. Precisamente porque el cristianismo, con todo y lo positivo de sus intenciones de origen, esto es, de haber hecho suya la lucha contra la miseria, la esclavitud, la desigualdad racial y las guerras, no lo ha logrado a pesar del sacrificio de sus mártires. Dejar que el ser humano, a su libre albedrío, sea justo con sus semejantes, es una quimera.¹⁴

El mismo Siqueiros aceptó sus creencias de niño, fue acólito, tuvo una actitud respetuosa respecto de la feligresía ya en la edad adulta, lo que le hacía entrar a las iglesias con respeto y actitud meditabunda, ya que como hombre ilustrado nunca abandonó su lado crítico. Ya fuera en escritos, su propia plástica o en los pasajes de su vida,¹⁵ siempre mostró su cuestionamiento hacia la institución religiosa que ha participado activamente en el curso de la historia política y social del mundo occidental desde su oficialización en el siglo IV con Constantino.

Como se sabe, Siqueiros fue reservado en cuanto al fervor cultural que la vida religiosa exige, pero siempre mantuvo relaciones con el clero regular y secular de la jerarquía católica. Fue amigo de monseñor Sergio Méndez Arceo¹⁶ y trató con sacerdotes jesuitas y dominicos, pero en su obra muralista a los sacerdotes los representaba con tintes anticlericales. Ése fue el

¹⁴ Angélica Arenal, *Carta a la ciudadanía. A propósito de la última obra del pintor Siqueiros titulada: "Redentor vencido"*, manuscrito, s. f., Archivo documental de la SAPS.

¹⁵ Algunas anécdotas que cuenta Angélica Arenal explican muy bien el descontento que sintió Siqueiros durante el periodo post-conciliar en México por las modificaciones que sufrió el arte cristiano ante las reformas litúrgicas de la Iglesia católica, en la que se modernizó la arquitectura religiosa, desapareciendo retablos y esculturas devocionales. Al mismo tiempo que muestra la inquietud de éste por los intentos de retornar a la iglesia primitiva cristiana, que proponía la reforma eclesiológica, la cual consiste en considerar a la Iglesia desde una perspectiva cristocéntrica, donde sólo él está en el centro y alrededor, en igualdad, se encuentran todos los bautizados. Véase Angélica Arenal, *Páginas sueltas...*, *op. cit.*

¹⁶ Quien fuera el séptimo obispo de Cuernavaca y promotor en México de la teología de la liberación. Su apogeo dio lugar al movimiento socio-político de El Salvador y en 1979 en Nicaragua. Cabe añadir que el religioso trató amistosa y fraternalmente a la comunidad dominicana del CUC a mediados de los años ochenta.

contrasentido que caracterizó a la retórica de Siqueiros, la que lo puso en tensión.

[...] la representación de Cristo no le ha servido a Siqueiros para señalar solo, con la síntesis de la plástica, el aspecto negativo de la iglesia católica a través de la historia, su más tremendamente dramática contradicción de paz guerrera, sino también el magnífico esfuerzo que a partir de Juan XXIII, sobre todo, se viene realizando en favor de una revisión total de los principios correspondientes al cristianismo, a la vez que la readaptación de éstos a las luchas que libra el socialismo por la liberación de los pueblos y la solución potencial de los problemas materiales y espirituales.¹⁷

El imaginario cristiano de Siqueiros está centrado en el esfuerzo por transformar al hombre y con ello, a la sociedad. Como advirtió Angélica Arenal, Siqueiros nunca fue indiferente ante los problemas materiales y espirituales de la humanidad. Ahora bien, Siqueiros con su ideología y su arte suscribió la lucha socialista y se asumió como militante político, con todo lo que ello implicó. Pero esa lucha socialista tiene toques místicos en el sentido más amplio del término. Siqueiros ha tomado el papel de agente del cambio social. En mi opinión, la mística de Siqueiros está en relación directa con la vida debido a sus rasgos característicos,¹⁸ que son: 1) hay una pregunta sobre el sentido de la existencia, 2) búsqueda de la plenitud humana con un planteamiento comunitario, 3) el punto de partida de ese cambio social es universal, 4) el punto de llegada es la unidad, entre los hombres y Dios, y 5) el dinamismo de su arte, su retórica política y sus creencias religiosas son partes de una complementariedad más que de una contrariedad. La mística de Siqueiros se fue desarrollando paulatinamente, quizá no alcanzó un nivel de

¹⁷ Angélica Arenal, *El "Redentor vencido" de Siqueiros*, manuscrito, s. f., Archivo documental de la SAPS.

¹⁸ Véase Charles André Bernard, *Introducción a la teología espiritual*, Estella, Verbo Divino, 2001.

conciencia transpersonal en el sentido de lograr la reconciliación plena, sin polaridades, como aquellos personajes de la historia que pugnan por una lucha pacífica al final de cuentas, pero sí puede afirmarse que su experiencia religiosa tuvo innegables rasgos místicos que afirman su humanismo.

A finales de los años sesenta el Papa Paulo VI encargó a veinte pintores célebres de todo el mundo una obra para la sección de Arte moderno del Museo del Vaticano. A solicitud del Papa, los monseñores Pascual Macchi y Paul Marenkos se presentaron en el Polyforum¹⁹ ante David Alfaro Siqueiros, quien se encontraba en aquella lista. En 1970 el pintor mexicano entregó *El Cristo de la Paz* a Monseñor Rafael Vázquez Corona, representante del Sumo Pontífice en México y asistente nacional de Acción Católica Mexicana. En el cuadro aparece Cristo con corona de espinas, su rostro está de perfil, lleva barbas, los ojos cerrados y el torso desnudo con los brazos extendidos al frente, sus manos entrelazadas muestran los nudillos sangrantes (imagen 4).

Para Monseñor Vázquez Corona esta obra tenía una importancia trascendental no sólo por sus valores artísticos, sino por su inseparable vinculación con el Polyforum, ya que Siqueiros había venido luchando, sobre todo en ese momento de madurez plena, por ideales con contenido cristiano: “Fue impresionante, en el acto de entrega, cuando alguien pidió que hiciera su gesto revolucionario, con la mano en alto: Siqueiros dijo: no, así: y apretó fuertemente las manos sobre su corazón y pronunció esa frase que explica

¹⁹ Guadalupe Appendini, “El Cristo de la Paz es la obra de mi vida”, en *Excelsior*, jueves 11 de junio de 1970, sec. B, pp. 1-B, 2-B y 3-B.

toda su obra: 'Hombres de todas las creencias, uníos en torno de Cristo, para conseguir la paz'.²⁰

Es un Cristo con fisonomía judía. La técnica de la obra es acrílico sobre masonite. Y en él está inscrita la fecha y el lugar: 6-1970, México. Llevaba escrito en una placa asociada al cuadro el siguiente mensaje: "Cristiano: ¿qué has hecho de Cristo en más de dos mil años de su doctrina?". La colección de arte religioso moderno del Museo del Vaticano fue inaugurada el 23 de junio de 1973. A pesar de que Siqueiros no asistió, el Papa Paulo VI envió dos medallas como reconocimiento a la donación del Cristo, el cual provocó polémica entre los grupos católicos. La prensa escrita se ocupó de la nota en los periódicos de mayor circulación nacional como el *Excélsior*²¹ y *El Universal*. Su misiva cuestionaba a los cristianos por su contenido y la imagen les mostraba un líder judío. La crítica se desconcertaba también, pero por considerarlo un militante incrédulo: "[...] su condescendencia de ningún modo debiera interpretarse como una 'conversión' a la Iglesia en que nació. Y calmó sus escrúpulos de ateo militante con la explicación que dio para sí y para los demás: que producía la imagen del primer revolucionario que se había rebelado contra el mundo pagano, que era opresor".²²

Posterior a su último periodo de presidio, Siqueiros realizó obras con tema religioso. En 1969 creó, en acrílico sobre madera, un *Cristo mutilado viendo el Monte Calvario*, de 46.5 x 46.5 cm. (imagen 30). En la técnica

²⁰ *Ibidem*.

²¹ El domingo 14 de junio de 1970 el periódico *Excélsior* en la sección de sociales, presentada al público como suplemento dominical en color, reprodujo *El Cristo de la Paz* de David Alfaro Siqueiros.

²² Abraham López Lara, "El Cristo de Siqueiros. Deformación de 2000 años", en *Excélsior*, sec. 2-A, lunes 8 de julio de 1970, pp. 6-A y 8-A.

litográfica hizo varias copias de éste que pertenecen a galerías y colecciones privadas. Hay otros cristos de los que se sabe poco o nada, como *La Vía Crucis de Cristo* y *El Cristo negro*, porque se perdieron o pertenecen a colecciones particulares.

De tema religioso, el archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros tiene catalogadas obras de caballete con los siguientes títulos: *Lucha entre moros y cristianos* (1967), un acrílico sobre madera que muestra el encuentro sangriento. En primer término se ve al cristiano sujetando con una de las manos al moro, están combatiendo por lo que sus extremidades superiores e inferiores figuran gran movimiento. *Adán y Eva* (1967), ésta es una litografía en color de 50 x 39 cm, en la que los personajes tienen forma vegetal y se encuentran unidos de una de las ramas que sube como si fuera una mano y en la que hay una manzana; al reverso se lee: "Adan y Eva no fueron seres de carne y hueso, sino partes de un mismo árbol, que se retorcieron en un afán sensual. La manzana o tuna (la primera) la encontró Eva pero se la "soplaron" juntos. Siqueiros" (imagen 31).

La hija pródiga o *Viva la vida* (1968), acrílico, la composición es abstracta a pesar de que el plano superior representa a una mujer a la que se le ve el rostro, su cabello, y su brazo izquierdo extendido está en actitud de vuelo. *Juicio final* (7-1969), en esta obra la composición la determinan dos figuras antropomorfas, del lado izquierdo en el plano superior se sugiere la presencia de un crucificado, del derecho un hombre de perfil lo mira estupefacto. Y la pieza *Inmolación* (2-1969), acrílico sobre novopan, muestra

un trazo abstracto, con los que se infiere una figura antropomorfa que se desdobra al momento de sacrificarse.

En 1965 pintó, en pequeño formato, *El retrato de fray Bartolomé de las Casas*, un acrílico sobre masonite, perteneciente a la colección de Rafael Mareyna Ossi (imagen 32). La obra muestra la cabeza del fraile, quien está de perfil con un mirada de concentración hacia el horizonte. De trazo sintético, nos muestra su rostro muy iluminado. No hay duda de que Siqueiros ha retomado la iconografía tradicional del santo para reproducir la postura del fraile, aunque lo presenta de manera simplificada y enfocando la atención en el rostro de fray Bartolomé. Las fuentes indican que en el siglo XVI ya se había realizado un retrato de fray Bartolomé, de autor anónimo,²³ que probablemente influyó en las creaciones artísticas posteriores. Y por ejemplo el de Félix Parra en el siglo XIX.

Un grabado de 1791, sobre este religioso dominico, publicado por la Imprenta Real de Madrid se difundió en la edición de la obra: *Retrato de españoles ilustres con el epítome de sus vidas*.²⁴ J. L. Enguídamos lo dibujó y T. L. Enguídamos lo grabó. La difusión de los grabados se da en el contexto del siglo XVIII, ya que en España la leyenda negra resurgió debido a los enfrentamientos políticos entre conservadores e ilustrados. Es posible que el pintor chihuahuense hubiese conservado fiel la fisonomía del fraile dominico a juzgar por el parecido que tiene su acrílico con el grabado. Es probable también

²³ Puede consultarse la página web www.artehistoria.jcyl.es, que recoge obras de la colección del Museo del Prado.

²⁴ J. L. Enguídamos, dibujó y T. L. Enguídamos grabó, *Retrato de españoles ilustres con el epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real de Madrid, 1791.

que Siqueiros haya sentido una fuerte atracción hacia el carácter apasionado, polémico y combativo de este misionero, quien sostuvo la tesis de la igualdad humana, de la condición racial del indio y el principio fecundo de que no era posible convertir infieles al cristianismo por la violencia.

La biografía de fray Bartolomé de Las Casa es ejemplar.²⁵ Se dedicó a partir de 1511, cuando presencié el suplicio del cacique Hatuey (Cuba), a la defensa y protección de los indios americanos, por lo que hizo numerosos viajes a España. Se le conoce con el nombre de “Apóstol de las Indias” por sus esfuerzos para que se instituyera el “derecho natural y de gentes”, lo que hoy día es el derecho de las naciones.²⁶ Obtuvo la promulgación de leyes protectoras y de liberación para los indios, las cuales fueron llamadas en su momento *Nuevas leyes*, y propuso que se trajeran esclavos negros de África. Se le hizo obispo de Chiapas en 1542. Sus obras, muy conocidas, son *Historia general de las Indias* y *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Para comprender mejor su doctrina y su defensa, su libro *De unico vocationis modo* concentra todo el programa de su vida. Actualmente fray Bartolomé de Las Casas tiene una causa de beatificación ante el Vaticano.

²⁵ Al igual que otros frailes dominicos que fueron sus contemporáneos en la lucha por la dignidad indígena. Antonio de Montesinos se opuso abiertamente al sistema de repartimiento de indios instaurado en la isla de “La Española”, causa a la que se sumaría Bartolomé de Las Casas posteriormente. Mencionamos también al primer obispo de la Nueva España, fray Julián Garcés obtuvo del Papa Paulo III la bula *Sublimis Deus* en 1537 para permitir el matrimonio legal entre españoles e indios, y a Francisco de Vitoria, quien es considerado el padre del derecho internacional, formuló el derecho de guerra, la potestad civil y los derechos de los indios.

²⁶ Fray Bartolomé de las Casas no vaciló en protestar contra un movimiento de conquista codicioso y fanático que ejercía el despojo de tierras a los indios y su conversión al cristianismo por medio de la violencia. Las doctrinas de fray Bartolomé promulgaban los derechos sagrados de la independencia y autonomía de las naciones así como la liberación indígena. Causas que le valieron fuertes enemigos en su época. Véase Vicente Riva Palacio (dir.), *México a través de los siglos*, tomo III: Historia del virreinato, México, Cumbre, 1983, cap. XXXIII, pp. 335-348.

Además de su imaginario cristiano, existen dos fuentes de las que abrevó Siqueiros. Se trata de dos modelos iconográficos importantes. Uno es un libro de arte titulado *Cristos del mundo*,²⁷ en el que aparecen imágenes de cristos de países remotos como China, India, África, y que llaman la atención porque su fisonomía es regional. En esas piezas escultóricas o pictóricas los cristos pueden ser delgados, de baja estatura y piel amarilla o morena y ojos rasgados. Sin duda alguna, estas imágenes conforman un repertorio alternativo respecto de la tan conocida iconografía occidental.

La otra fuente es precisamente el *Cristo a la columna* que pertenece a la colección de su hija Adriana. Es una pieza escultórica de la época virreinal, muy probablemente del siglo XVIII a juzgar por su espalda llagada, que fue adquirida durante un paseo de la familia Siqueiros Arenal cerca de San Miguel de Allende, Guanajuato, poco tiempo después de su regreso de Chile, según información proporcionada por Adriana Siqueiros en entrevista. Esta escultura alude al momento específico de la flagelación de Jesús durante la Pasión. Un tema muy recurrente durante el barroco novohispano. La escultura representa a un Cristo de cuerpo entero encorvado para recibir los azotes. Su espalda muestra laceraciones provocadas por el flagelo y tiene descarnada la piel (imagen 33).

²⁷ Joseph Jobé, *Cristos del mundo*, México, Novaro, 1967. La edición original en francés fue publicada en 1962 por la Editorial Lausanne de Suiza. El libro es parte del fondo bibliográfico de la SAPS.

Cuando le pregunté a Adriana Siqueiros sobre las creencias de su padre, me dijo: “El no creía en el Vaticano, nada más creía en Cristo, no en toda esa burocracia del Vaticano y todo aquello...”²⁸

Por lo que corresponde al retrato de Santo Domingo, le pregunté a Antonio Alberto Rodríguez Villela, universitario que de niño asistió a la inauguración de la obra de Siqueiros, sobre su experiencia cultural y religiosa en el CUC, él me contó que en esos años había el rumor de que Siqueiros, al momento de morir, estuvo acompañado por frailes dominicos, de quienes recibió la eucaristía.²⁹

Estas afirmaciones nos llevan al planteamiento sobre las ideas del pintor para conocer su apreciación sobre la figura histórica de Jesús de Nazareth, con la institución eclesiástica, tanto regular como secular, y precisar su espiritualidad. Recordemos que en su mural *América Tropical*, en Los Ángeles, representó a un obrero mexicano como Cristo: crucificado.

²⁸ Entrevista a Adriana Siqueiros, el 17 de febrero de 2007, en Polanco, ciudad de México.

²⁹ Toño, como es llamado por sus amigos, cuando era muy joven, llegó a visitar, acompañando a sus hermanos Rosa y Luis, exposiciones que mostraban las colecciones de Cuevas y que participó en los trabajos pastorales de Prepa 6 a cargo de fray Didier Leurent. Entonces el CUC ofrecía a los universitarios la vida cultural que la UNAM no tenía por no contar en aquellos años con el Centro Cultural Universitario. Entrevista a Antonio A. Rodríguez V., el 12 de junio de 2007, en Ciudad Universitaria.

La espiritualidad de Siqueiros

En un intento por definir la espiritualidad de David Alfaro Siqueiros es necesario estudiar sus escritos, las anécdotas de su vida de las que tenemos noticia, su gran obra pictórica tanto mural como de caballete, dibujos y litografías, que muestren claras referencias cristianas, ya que en el terreno de la vida espiritual, la persona reacciona libremente ante un determinado ambiente social, cultural e histórico.

Su acercamiento religioso data desde la infancia. Recordemos que nació el 29 de diciembre de 1896, en Santa Rosalía, Chihuahua, hoy Ciudad Camargo. Como es sabido, Siqueiros realizó sus primeros años de estudio, al igual que su hermano Jesús, en el Colegio Franco-Inglés bajo el cuidado de los padres maristas. Esto supone una educación moral católica. Su padre, el abogado Cipriano Alfaro Palomino, tomó la decisión de internarlos después de la muerte de su joven esposa en 1899. Los tres hijos: Jesús, David y María de la Luz,¹ quedaron huérfanos a la edad de seis, cuatro y dos años, respectivamente. Quizá a raíz de esta pérdida, el padre acrecentó su fervor religioso. El pequeño David fue testigo de aquella devoción católica de don Cipriano, ya que debía asistir con la familia a las misas y platicar con los sacerdotes. Bajo estas circunstancias, no hay duda de que Siqueiros llegó a conocer bien la doctrina cristiana por lo menos en los primeros años de su vida.

¹ Adriana Siqueiros me comentó, en entrevista, que la hermana de su padre murió muy joven dando a luz a su hijo, quien un día llegó a conocer a su tío David cuando estuvo preso en Lecumberri, después del atentado a Trotsky. El sobrino era sacerdote. Estuvo en la Parroquia Francesa de Polanco. Entrevista grabada.

Es probable que Siqueiros viviera esta religiosidad por imposición de su padre, quien pertenecía a la cofradía de los Caballeros de Colón “[...] y [fuera] miembro militante del Partido Católico, hombre sumamente recto y preparado pero rígido por lo que respectaba [sic] a la educación de sus hijos, cuya actitud lo llevó a internar a sus dos hijos varones[...]”.²

Esta imposición a Siqueiros en su niñez y su primera juventud, de acuerdo con el relato de Angélica Arenal, provocó en el futuro artista, un instinto de rebeldía contra su padre y el mundo que éste representaba. A los dieciséis años abandonó el hogar paterno, se mudó a la Escuela de Pintura al Aire libre de Santa Anita, Ixtapalapa, llamada el Barbizón mexicano. Siqueiros fue creyente, pero su fe se caracterizó más por una razón práctica y extremadamente crítica que por una conservadora religiosidad de culto.

De acuerdo con su temperamento y sus intereses personales, Siqueiros comenzó su vida política a una edad temprana al incorporarse a las fuerzas revolucionarias, bajo el mando de Venustiano Carranza en 1913. Poniéndose del lado del pueblo, exigiendo justicia social para los campesinos, los obreros y los artesanos, los revolucionarios se propusieron tomar el poder. Fue miembro del Partido Comunista Mexicano en 1923. Apenas un año más tarde creó el periódico *El Machete*, junto con Diego Rivera y Xavier Guerrero. Su activismo lo llevó más tarde a “ingresar” al ejército popular español en el periodo de la guerra civil española, durante el año de 1937, en donde alcanzó el grado de

² Angélica Arenal, “Prólogo”, en Ruth Solís (comp.), *Vida y obra de David Alfaró Siqueiros. Juicios críticos*, México, FCE, 1975, p. 13.

teniente coronel. Comandó las brigadas 46, 52, 82 y 88 del ejército republicano.³

Su decisión de tomar las armas marcó su personalidad beligerante que lo distinguió toda su vida. Un luchador social en toda la extensión de la palabra en un entorno de enfrentamientos, que enmarcó el cambio de siglo en México y que en el ámbito posrevolucionario culminó con el movimiento estudiantil hacia finales de los años sesenta. Las exigencias políticas de dignidad, equidad y libertad lo comprometieron en diferentes etapas de su vida. Estuvo preso en distintas ocasiones, en 1918, 1930, 1940 y 1960. Blanca Luz Brum, poeta uruguaya y pareja sentimental del artista, escribió en el catálogo de su primera exposición en el Casino Español de la ciudad de México que Siqueiros era un pintor y un revolucionario.⁴ Separaba los términos para subrayar y clarificar las identidades que mejor lo definían: artista y político mexicano. En este punto, Jorge Alberto Manrique ha reflexionado sobre la relación indisoluble entre su postura política y su creación plástica.

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 [...] 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.⁵

³ Véase la información de la página web www.siqueiros.inba.gob.mx/biografia.html

⁴ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo II: *El arte del siglo XX*, México, UNAM, 2001, p. 70.

⁵ Jorge Alberto Manrique, “Siqueiros el desconocido”, en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, México, IIE-UNAM, 2004, pp. 313-318.

En el ámbito artístico Siqueiros tuvo el mismo carácter combativo que en la política. Participó activamente en la producción de manifiestos, redactó escritos sobre teoría del arte y lo mismo trabajó de forma colectiva que individual en la creación plástica. Su producción artística fue vasta, logrando materializarla en murales, esculto-pintura, gráfica, litografía, dibujo y pintura de caballete, entre otras. Sin dejar de señalar sus aportes en la experimentación de técnicas con óleo, piroxilina, acrílico y carbones sobre papel, tela, madera, asbesto, ya que a Siqueiros le preocupaba investigar e integrar a su producción plástica los avances que se iban produciendo en torno a los materiales.

A su regreso de Europa, donde pudo involucrarse con el mundo artístico de vanguardia, se incorporó al proyecto de pintura mural de 1922 a solicitud de José Vasconcelos, entonces titular de la Secretaría de Educación Pública. Sus primeros murales en la Escuela Nacional Preparatoria los realizó en ese año. Entre 1932 y 1943 creó algunas obras monumentales en Los Ángeles, California, en Buenos Aires, La Habana y Santiago de Chile. En la ciudad de México pintó obra mural en el edificio del Sindicato Nacional de Electricistas, la entonces Tesorería del Gobierno del Distrito Federal ubicada en la Ex-Aduana de Santo Domingo, en el Palacio de Bellas Artes, en el edificio de la Rectoría de la UNAM, en Ciudad Universitaria, en el Museo Nacional de Historia, al igual que en la ANDA y el Polyforum Cultural Siqueiros, entre otros.

A pesar de que la pintura mural era una de sus técnicas preferidas por las posibilidades expresivas de integralidad, monumentalidad y funcionalidad del mensaje político que ofrecía, su obra de caballete, de gran pluralidad

temática, quizá nos muestra mejor la riqueza artística de David Alfaro Siqueiros.⁶ Lo mismo representó temas históricos que plasmó la epopeya de los héroes de la revolución mexicana o rusa; e inclusive dibujos con referentes bíblicos; pintó también paisajes, unos de orden cósmico, como *Fantasía sobre el Sol* (1968), *Paisaje cósmico* (1968), *El hombre ante el cosmos*, nota para mural (1969), *Paisaje en verde o La tierra vista desde la estratosfera* (1971). También creó retratos de sus contemporáneos o de personajes célebres, como *Primera nota para un retrato de Lenin* (1970), *Retrato estructurado de Adriana* (1973), varios de Fidel Castro y de Emiliano Zapata (1966); así como proyectos escenográficos para danza y teatro; retratos de mujeres, de una fuerte presencia materna, quienes a modo de madonas protegen a sus hijos que cargan en brazos; además de tipos sociales como estudiantes y obreros de la era revolucionaria y posrevolucionaria como *Revolucionario* (1970) y pintura de tema religioso, en la que se cuentan los cristos y el *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* que nos ocupa en este estudio (imagen 34).

Raquel Tibol, en su artículo *Siqueiros y el cristianismo*,⁷ anticipó a los estudiosos, la amplitud de lo cristiano en la obra y el pensamiento del muralista mexicano. Señaló los aspectos biográficos y artísticos que refieren a la religión católica, así como las ideas que retomó de otros artistas sobre este tópico. Es de interés observar la relación entre don Cipriano Alfaro y su hijo, pues como se ha mencionado líneas arriba, la devoción católica de su padre y el gusto que manifestó por el arte religioso fueron las causas que los llevaron a recorrer juntos iglesias y conventos renombrados, además de que Siqueiros tuvo la

⁶ Véase Xavier Moyssén, *David Alfaro Siqueiros, Pintura de caballete*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.

⁷ Raquel Tibol, "Siqueiros y el cristianismo", en *Proceso*, núm. 916, 23 de mayo de 1994, pp. 68, 69 y 71.

oportunidad de escuchar sus extensas explicaciones sobre el arte sacro del periodo virreinal. Una anécdota que resalta Tíbol fue cuando su padre lo visitó en París en 1919, logrando que se casara por la iglesia con Graciela Amador, pues lo había hecho anteriormente sólo por el civil.⁸

Hay que agregar a estos datos biográficos la inclusión de un artículo y una carta abierta publicados en *Excélsior* en 1950 y 1959, respectivamente, en donde Siqueiros expone sus ideas sobre Dios, el arte religioso cristiano y su función. El más reciente de ellos es interesante porque contiene de forma explícita el pensamiento religioso del pintor, a propósito de la obra *Los reyes del mundo*⁹ de Luis G. Basurto:

¿Qué frente al catolicismo –al catolicismo de usted– es obra heterodoxa y hasta cismática? Nada de eso, en mi concepto, en ella está la esencia ideológico-mística y desesperada del catolicismo. ‘Dios está en las llagas. ¡Dios está en la miseria y Dios está en el sufrimiento y, sobre todo, en el sufrimiento de todos al mismo tiempo!’ Digo yo, interpretando a usted: ¡Oh divino placer éste de la amargura que nos ha donado Dios para merecer la gloria eterna!¹⁰

La identificación de Dios con el sufrimiento en las líneas de Siqueiros nos habla, en primer lugar, del Dios encarnado, ese Dios hecho hombre, que en la historia doctrinaria del catolicismo ha producido subsecuentes cambios en

⁸ *Ibidem*.

⁹ En una entrevista realizada el 28 de junio de 1986 por Gonzalo Valdés Medellín, Luis G. Basurto ha considerado a esta obra dramática la mejor que ha escrito. Confiesa también que en la gente más pobre y miserable está la esperanza de Dios: “[...]lleva ese título porque veo que los miserables han soportado durante siglos la explotación, la miseria, las humillaciones, las lacras, las enfermedades, con grandeza de reyes.” Para el dramaturgo la idea de Dios es la Suprema Belleza y con su teatro se ha planteado debatir sobre los problemas humanos más universales y manifiesta, a su vez, las dudas e inquietudes que tiene en relación con la búsqueda de Dios, expresándose siempre de una manera crítica. Véase la entrevista en *Teatro de Luis G. Basurto*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, pp. 19-37.

¹⁰ *Ibidem*, p. 71.

el arte religioso, particularmente en la forma de presentar a Jesucristo. Siqueiros, como hombre de su tiempo, vivió un sentimiento religioso que tuvo a la compasión como el criterio de piedad; es decir, una especial sensibilidad a la Pasión jesuana que lleva, más tarde, a la salvación espiritual. Su receptividad conduce luego a reconocer en el sufrimiento de los pobres la misma suerte de Jesucristo.

Para revisar dos cambios trascendentales en el modo de presentar la divinidad y humanidad de Jesucristo hay que considerar los concilios de Trento (1445) y de Vaticano II (1962). A partir del siglo XV, en el movimiento renacentista se ha enfatizado la naturaleza humana de Dios por medio de la representación del Cristo sufriente. Sin embargo, este culto al cristo doloroso tiene sus raíces en la Edad Media.¹¹ Algunos elementos tienen sus fuentes en la tradición patristica, pero fue enriquecida por la mística cisterciense y después por las variantes introducidas por los franciscanos. Durante el siglo XIII esta forma de piedad religiosa se hizo popular y dominó los siglos siguientes.¹²

El fondo doctrinal de la imagen subyace en la idea del Jesucristo redentor, que por el amor que le inspira la humanidad ha pasado por un intenso sufrimiento. Este sentido profundo de la encarnación apelaba no sólo a la reparación de la falta cometida por Adán, sino que daba a los hombres ejemplo de generosidad: un cristiano respondía con compasión ante el sufrimiento

¹¹ Véase Christopher Dawson, *Historia de la cultura cristiana*, cap. XIV: *La ciudad medieval: la escuela y la universidad* y cap. X: *La reforma católica; los jesuitas y el Concilio de Trento*, México, FCE, 2001, pp. 342-357 y 217-230, respectivamente.

¹² Véase Francis Rapp, *La iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, cap. V: *La educación religiosa*, Barcelona, Labor, 1973, pp. 80-116.

humano y divino. Pero es necesario advertir que Jesucristo sufre, se ahoga en el dolor de la Cruz, sólo antes de alcanzar la resurrección que le da el Padre como asentamiento de su entrega total. De esta forma, el cristiano tiene ante sí un modelo a seguir para alcanzar la salvación. Esta forma de representación, en contraste con el arte gótico y bizantino que reprodujeron las imágenes del *Pantócrator*, supera la ampulosidad propia de la naturaleza divina de Dios, y de la cual los creyentes seguramente se sentían más alejados.

En el arte occidental del siglo XV y subsecuentemente se representa al Hijo, la segunda persona de la Trinidad, en su Pasión porque comienza una búsqueda que trata de identificar a la persona humana con Jesucristo. En el contexto de la Contrarreforma, durante el virreinato en la Nueva España, se produce una impresionante cantidad de arte sacro, en el que predominan las imágenes de Cristo en la Cruz, a la columna o al Vía Crucis. Esta teología de la Cruz, con sus bases en la escolástica medieval, propone un sentido al sufrimiento y mira en éste un pasaje hacia la vida eterna. Se debe admitir que estas creencias han sido populares desde la llegada de los misioneros hasta el día de hoy; sin embargo, en 1962, cuando se llevó a cabo el Concilio Vaticano II que propuso una renovación en la Iglesia católica mucho más moderna en los ámbitos de la liturgia y la eclesiología, principalmente. A partir de ese momento, los teólogos dieron más peso a la resurrección, tratando de eliminar los sufrimientos sádicos, sin sentido, que fueron y son expresión de una religiosidad malentendida y poco profunda a nivel espiritual. Y ve la salvación como un esfuerzo dado mediante las obras humanas: el hombre se transforma en Cristo, es imagen de él y éste es imagen de Dios. Por medio de la vida de

Jesús el hombre entra en relación directa con Dios. Él es el mediador en esta experiencia de amor.

El artículo completo de Siqueiros sobre arte cristiano con fechas del 18 y 25 de abril y 9 de mayo de 1950 fue publicado por la misma Raquel Tibol en 1996, en una antología de textos del muralista.¹³ En el escrito, Siqueiros muestra su parecer sobre la exposición de grabado y pintura religiosos organizada por Pax Romana en la galería Clardecor. Y describe las cualidades del arte religioso, que es “[...]ilustrativo, necesariamente dogmático, forzosamente anecdótico, que sólo puede ser descriptivo[...]”.¹⁴ Estas reflexiones las hace en el sentido de proclamar a los abstraccionistas los nuevos hacedores de un arte moderno religioso, que, según el, no poseía perspectivas históricas razonables que asegurasen un resurgimiento, ya que la inclinación formalista había rechazado cualquier injerencia temática con carácter ideológico en el arte moderno. Esta contradicción era, en la opinión del pintor, un acto herético y confuso porque pasaba por alto lo que él llama los principios de todo arte cristiano, que se fundan en un sustrato ideológico.

Para esclarecer este asunto, Siqueiros retoma las palabras de Fra Angélico y Paul Claudel, uno del siglo XV y otro de la época actual, respectivamente. Estos ejemplos suponen la esencia del arte cristiano: “El que quiera pintar las cosas de Cristo tiene que vivir con Cristo” (Fra Angélico)¹⁵; “Mal haya eso que llaman arte y belleza si su cometido fuera servir más a las

¹³ Véase David Alfaro Siqueiros, “¿Arte cristiano?”, en Tibol, Raquel (ed.), *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996, pp. 321-335.

¹⁴ *Ibidem*, p. 322.

¹⁵ Pintor dominico Guido di Pietro (ca. 1400-1455), nacido en la región de la Toscana, se le conoció dentro de la orden como Fra Giovanni da Fiesole, pero su apelativo más famoso es el de Fra Angélico.

criaturas que al Creador” (Paul Claudel).¹⁶ La célebre frase de Fra Angélico, perteneciente a la orden dominicana, la empleará más tarde Siqueiros en el *Cristo del pueblo*, como hemos visto.¹⁷

Se habla del fideísmo que el artista de cualquier época debe tener al pintar imágenes de contenido religioso. En el vocabulario piadoso, la fe es la anuencia firme de la voluntad a una verdad basada únicamente en la revelación divina. Desde esta perspectiva, la fe se circunscribe en un conjunto de creencias, las cuales conforman un sistema que, en sentido estricto, es una religión institucionalizada. De tal forma, se exige que el artista religioso sea creyente, pues la imagen religiosa no está al mismo nivel que la imagen profana porque evoca una realidad trascendente, muchas veces a través del símbolo.

Es en este contexto que adquieren relevancia los principios que defiende Siqueiros: la experiencia de vida religiosa del artista y la función celebradora de este arte. Ambos constituyen los fundamentos que darán un auténtico sentido a la producción de arte religioso. Tal parece que el carácter sagrado dotara de especial belleza al objeto artístico. Este rubro de la actividad artística adquiere indiscutiblemente un halo místico, el cual se propone alcanzar la coherencia entre la práctica y la creencia con el fin de buscar la unión íntima con Dios. Rasgo ausente en los 24 artistas presentes en la exposición de Clardecor, de

¹⁶ Ibidem, p. 324.

¹⁷ Estos ejemplos corresponden a las siguientes referencias bibliográficas: la primera a *Teorías* de Maurice Denis; la segunda a la correspondencia de Paul Claudel con André Gide, publicada en *Le Figaro Littéraire* de 1949.

acuerdo con la opinión de Siqueiros, incluyendo el caso de Orozco y su *Crucifixión*.

Otra de las cuestiones esenciales que trató en el artículo fue la de la relación entre religión y política para explicar el arte religioso. En la antigüedad este arte desarrolló su expresión como “fenómeno absoluto de la cultura” y lo conceptualizó como un instrumento de Estado. Consciente del aspecto institucional del arte sacro, Siqueiros afirmó que con el surgimiento del mundo moderno la función artística pasó a ser responsabilidad de particulares ricos, quienes transformaron el mercado, su función, su estilo y su esencia como fenómeno cultural. Estas aseveraciones vienen después de haber hecho una revisión del arte virreinal y desmenuzar con detalle su función en la sociedad novohispana, en cinco etapas que vienen a ser los antecedentes históricos del arte moderno en México. El artículo llama la atención porque en este respecto su terminología estilística resulta, a los ojos del lector de hoy, ya superada.

De todas las ocasiones que Siqueiros estuvo preso, destaca la del último periodo, de 1960 a 1964, porque durante estos años se dio una cierta constancia en la producción de cristos, como ya lo hemos visto; sin embargo, no hay que olvidar que en distintas ocasiones desde 1918 hasta 1971 se tienen referencias a cristos en su obra plástica. En el *Cristo del pueblo* de 1963, cuando repite la sentencia de Fra Angélico sobre el imperativo acerca del fideísmo del pintor, nos provoca pensar que Siqueiros se confiesa como un hombre de fe.

Además, en *La piel y la entraña* el mismo Siqueiros expresó de forma explícita su identificación con Cristo: “¿No fue Jesucristo, como yo, una víctima del delito de disolución social, un perseguido?”¹⁸ La comparación da buena cuenta de la relación que el artista tenía con Cristo. Siqueiros sentía que en su experiencia como preso vivía la misma fortuna que Jesucristo, lo cual lo acercaba íntimamente hacia él. Sus cristos, en conjunto, son una metáfora del hombre violentado, al que invariablemente le falta alguno de sus miembros. La metáfora de la imposibilidad. La persecución, el cautiverio, la violencia psicológica o física son los elementos que restan al potencial humano. En la cárcel Siqueiros vivió la falta de acción y la plasmó en sus cristos.

Más tarde, cuando realizó las obras para el mural externo del Polyforum, Siqueiros creó el *Cristo de la Paz*. En 1970, como ya se mencionó, hizo una donación de éste para el Museo del Vaticano. Su intenso sentimiento religioso tomó la forma de su carácter de rasgos combativos. En ese año, en una entrevista para la revista *Visión* le preguntaron: “¿Sus creencias antirreligiosas [comunistas] han sufrido un cambio?”, a lo que Siqueiros contestó “De ningún modo [...] Es sólo el reconocimiento a un Cristo que proclamó la igualdad de todos los hombres”.¹⁹ Siqueiros reconoció la lucha de Jesús por transformar la vida humana y asemejó al comunismo con el cristianismo en cuanto a sus planteamientos fundamentales sobre la vida en común y la justicia social.

¹⁸ La anécdota a la que se hace referencia aparece bajo el título “Un sabor que no alimenta”, la cual cuenta sobre la visita del sacerdote jesuita Benjamín Pérez del Valle a Lecumberri en un día de Cuaresma. Véase Julio Scherer García, *La piel y la entraña*, México, Era, 1965, pp. 146-148.

¹⁹ Véase *Visión*, 3 de julio de 1970, en la sección “Hechos y gente”.

Dado que la llamada vida sobrenatural se inserta en una conciencia humana personal, aquí resulta trascendente notar los dos elementos decisivos de la experiencia cristiana del pintor chihuahuense: 1) ésta parte de la aceptación de la fe, y 2) vive su fe con base en la presencia de las tres personas divinas (la Trinidad), ya sea como referencia externa a Cristo, pues es el origen histórico de la religión, o como relación intrínseca. Vemos que Siqueiros alcanza una identificación con Cristo, no sólo representándolo, sino relacionándose íntimamente con él. El periodista Abraham López Lara en la página editorial del *Excélsior* publicó un artículo a la memoria del pintor chihuahuense en el que hizo énfasis de la relación del pintor con Cristo. Recuerda que en un programa de televisión que se dedicó a hablar sobre el Cristo del Vaticano, fueron convocados especialistas:

[...] supimos por boca del propio Siqueiros cómo el Cristo había sido tema obsesivo en su carrera de pintor. Aun cuando se confesaba públicamente ateo, en perfecta congruencia con su marxismo inveterado, la figura del Cristo doliente y crucificado lo persiguió toda su vida. Abundaba en explicaciones: que era la imagen representativa de las víctimas de la injusticia; que era reminiscencia de su niñez pasada al abrigo de un hogar cristiano; que la tragedia del Cristo era un tema desafiante... Lo cierto es que la imagen del Nazareno doliente lo acompañó a lo largo de su vida, y repetidamente plasmó con su arte la imagen que llevaba en su interior.²⁰

De esta manera, puede observarse fácilmente que su religiosidad era cristocéntrica, por ello quizá su obra plástica nos remite esencialmente al misterio de la encarnación redentora, a través del Cristo doliente. Si Siqueiros centró su atención en el misterio pascual es porque comprendía

²⁰ Abraham López Lara, "Cristo y Siqueiros. La obsesión redentora", en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, pp. 6-A y 8-A.

teológicamente los significados del acceso definitivo de la humanidad a la esfera divina. Es la manifestación de un entendimiento doctrinario. Otras características no menos importantes son las que marcan las estructuras objetivas del creyente. Se trata de la oración, la lectura de las Sagradas Escrituras y la vida sacramental. Respecto de la primera y la segunda, poco podemos saber objetivamente debido a que son actividades que bien pueden experimentarse en estricta privacidad, pero si se toma en cuenta la educación moral que recibió en los primeros años de su vida, tuvo instrucción para hacerlo. En cuanto a la tercera característica, se sabe con seguridad que recibió dos sacramentos, que son el bautismo y el matrimonio.

Otros datos interesantes salieron a relucir después de su muerte, en la nota periodística del *Excelsior* del 7 de enero se escribió: “Una colección de cristos de variados materiales y un cuadro de la crucifixión que él pintó hace tiempo, había cerca de Siqueiros durante su enfermedad y ahora su muerte”.²¹ En el pie de la fotografía de su escritorio, que ilustra la nota, dice: “Escritorio de David Alfaro Siqueiros. En la pared, crucifijos y retratos de familia.” El mueble es rústico y la cantidad de crucifijos es sorprendente, pues en la fotografía aparecen siete. Por lo visto, su devoción a Cristo se intensificó hacia los momentos finales de su vida (imagen 35).

Puede concluirse que el contacto de Siqueiros con la realidad del mundo espiritual es indisputable, a pesar de su estricta posición crítica que siempre expresó contra la jerarquía católica, derivado del materialismo dialéctico y la

²¹ Federico Ortiz, “Estuvo enfermo un año”, en *Excelsior*, lunes 7 de enero de 1974, pp. 1-A y 15-A.

doctrina comunista que siguió fervientemente y fue sujeto de su arte. Así, su participación en el atentado contra León Trotsky, por el que fue encarcelado en 1940, deja ver una fuerte contradicción entre su vida espiritual y su vida política, dando prioridad a la segunda, pues lo imperante fue evidenciar ante la opinión pública el hecho de que en su fortaleza, protegido por el gobierno cardenista, se hallaban garitas y armamentos en su interior resguardadas por fuerzas extranjeras. Siqueiros, junto a sus compañeros ex-combatientes de la guerra civil en España exigían la expulsión de Trotsky ante la inflexible postura del presidente Lázaro Cárdenas que defendió el derecho de asilo político. El Siqueiros de los años cuarenta estaba lejos del de la década de los setenta.

Por ejemplo, él sentía un rechazo radical a las instituciones de cualquier tipo que mantuvieran oprimidos a los grupos más populares de la sociedad. Esto quedó muy bien enfatizado en su obra *El diablo en la iglesia*, pintada en 1947 (imagen 36). Siguiendo la hipótesis de Renato González Mello, esta pintura mostraría la resistencia política de Siqueiros a la “unidad nacional” que planteó en su momento Miguel Alemán, quien durante su candidatura eliminó la posibilidades de negociación con la izquierda, representada por el Partido Comunista Mexicano. En los momentos previos a su toma de poder, la vida cultural quedó marcada por una intención jacobina que rechazaba la posible imposición de una forma de vida católica. Y en homenaje a Orozco y su singular anticlericalismo, Siqueiros en esa obra iguala a la figura demoníaca con las altas esferas de la sociedad. Nos da su propia visión sobre el diablo y hace un fuerte miramiento a la religiosidad de tintes fanáticos. Pero estos contrapuntos que evidencia su biografía no hacen más que confirmar que la

vida espiritual de las personas es muy particular y, en este sentido, la acción política de David Alfaro Siqueiros no anula su vida espiritual, concretamente en un determinado periodo de su actividad artística.

El Siqueiros integral no nada más incluye las facetas artística y política, sino también la espiritual. Y es imperativo señalar que su búsqueda humanista, que tanto lo obsesionó, se vio marcada por un halo de religiosidad subyacente. Al plasmar a aquellos miserables, los favoritos de Dios, en su pintura y dirigir al pueblo su arte, se hace evidente la denuncia que hace en su papel profético. Siqueiros predica con su plástica y nos ofrece mediante su activa lucha social un compromiso con las bases sociales. El hombre político y el hombre artista están entramados con el hombre de fe. Ninguno de los tres aspectos se da independiente. En mi opinión los tres aspectos son Siqueiros si quiere entenderse plenamente la vida de este pintor.

Como muestra de ese carácter polifacético que lo personalizó, Siqueiros creó el ícono de Santo Domingo de Guzmán para la comunidad del CUC, los creyentes en el santo fundador de la Orden de Predicadores.

La creación del ícono

El *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* está colocado en el espacio preferencial del CUC, con el fin de captar la atención de aquellos que visitan el recinto, así como por su innegable carácter simbólico para los miembros de la Orden. Adquiere la naturaleza simbólica al funcionar como un medio de representación de las cualidades espirituales del santo patrono de la Orden de Predicadores.

¿Es el cuadro de Santo Domingo un retrato? Para Siqueiros el género del retrato constituía un reto tanto creativo como técnico, que podía derivar incluso en una representación psicológica, y sobre la que creo a él no le interesaba teorizar. Sin embargo, Siqueiros hablaba de lograr con el retrato una plástica integral, ya que el retrato plantea que además de que el pintor se ejercita en la representación de la realidad objetiva, también expresa una cuestión metafísica: “Creo que el retrato es, además, una gimnasia plástica de primer orden, pues coloca en primer lugar al pintor o al escultor en un terreno objetivo. Se necesita pues, acabar con la falsa teoría y aconsejar a los nuevos pintores y escultores mexicanos que se ejerciten también en el retrato”.¹

La objetividad de la que habla Siqueiros la logra en el *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* por la forma en que lo representó, con esa búsqueda de realismo, aunque el mismo Domingo de Guzmán no haya sido el modelo auténtico que posara para su pintura. Esta expresión objetiva pretendida por

¹ David Alfaro Siqueiros, “El retrato es también una buena forma de plástica pictórica, a pesar de quienes pretenden lo contrario” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996, p. 59.

Siqueiros la tiene el retrato y, aún más, alcanzó la función del ícono religioso debido al lugar en que fue puesto; es decir, el entorno religioso dominicano permite una recepción específica propia de los ambientes de espiritualidad cristiana.

El retrato como género, a lo largo de la historia ha mostrado determinadas cualidades, tales como: la inmortalización, la memoria, el acortamiento de distancias, el culto, entre otras. Han sido vehículos que prolongan la existencia del sujeto representado. Y esto no tiene nada de raro si se acepta el hecho de que la imagen hace referencia a una ausencia, haciendo presente a alguien que no está, simplemente por la correspondencia que la obra guarda con la persona.

Los retratos han sido vistos de igual modo como depositarios de la esencia del protagonista, como si el objeto artístico adquiriera parte de la personalidad del representado, y al ser los retratos, muchas veces, imágenes idealizadas de la persona que representan, participan de cierto modo de esa realidad que expresan. Es probable caer en fetichismos, convertirlos en objetos de culto o volverlos víctimas de la iconoclasia si se cree que la imagen adquiere las cualidades del sujeto por el hecho de estar representado. Colgar un retrato en la pared de la casa, guardar una fotografía, rayar un cuadro o destruirlo son acciones simbólicas que exaltan o destruyen no al objeto, sino al sujeto representado. No obstante, en el arte todas estas posibilidades se han consumado debido a que la significación para el receptor ha activado la imagen.

En este sentido, la representación de Santo Domingo va más allá del retrato porque supera esa simple presencia, esa evocación referida. Se constituye como imagen ideal del santo, sí, pero logra fijar el espíritu de la persona de Domingo de Guzmán en la representación, ya que además de expresar una realidad trascendente, es soporte de meditación. Esto quiere decir que para los miembros y amigos de la Orden de Predicadores que conocen el carisma dominicano, el *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* les inspira a seguir la persona del santo, cuyas cualidades son los fundamentos de la vida regular de la orden.

La realidad trascendental que simboliza Santo Domingo es alcanzada por el receptor mediante esta imagen. La representación alcanza el grado de iconicidad al configurarse como un mediador entre el contenido simbólico que concentra y su receptor. Por ello, el cuadro de Siqueiros tiene una función de ícono dentro del contexto en el que se encuentra actualmente y en consideración a las posibles recepciones de suscitar, que tengan un interés en el santo patrono o la orden. Así, para quienes pretenden vivir la espiritualidad dominicana, la pintura es objeto de devoción que transporta a realidades trascendentales y concentra la realidad que simboliza.

Como hemos señalado, esta figuración adquiere eficacia simbólica principalmente entre los frailes predicadores y los seglares dominicos, quienes ven en ella al mismísimo santo. Mirar el *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* es resultado de la analogía de la imagen de él con éste. Para los miembros y

amigos de la orden, así como para ciertos espectadores ajenos a la vida del clero regular, pero que admiran a este predicador, el retrato se convierte en una imagen de devoción con la que pueden relacionarse a través de un sentimiento religioso. Domingo de Guzmán adquiere vida espiritual mediante su representación, mediante la veneración y homenaje a los santos y a los ángeles que permite la Iglesia: dulcía.

Y a decir verdad, como santo, se convierte en un modelo de cristiandad no sólo para las personas que forman parte de la familia dominicana, principalmente, sino para cualquier cristiano que conozca su vida y sienta devoción por él. Como puede verse, el cuadro participa de la realidad divina conferida a Domingo de Guzmán desde que fue canonizado y, como objeto destinado a expresarla, forma parte sustancial de la vida cotidiana del Centro Universitario Cultural, por lo que el retrato sirve como ejemplo de vida para los asiduos al lugar.

El ícono es un medio de comunicación entre dos realidades, que a través de él se relacionan. Mauricio Beuchot estudia al ícono que,² bajo su tipología de imagen, según Peirce,³ no alcanza la perfección. La imagen, explica, es aproximada. Así, el cuadro de Santo Domingo que está situado entre los límites del mundo sensorial y el mundo espiritual, es una apertura que moviliza en un eje vertical lo terreno con lo celeste. El ícono de Domingo abre

² Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM/Itaca, 2000.

³ "Peirce concede un papel central [al análisis de la estructura semiótica] que se basa en la relación signo/objeto, en virtud de que, para él, un signo representa (luego es ícono) y 'remite a realidades extralingüísticas' (luego es índice), y 'está en lugar de' (luego es símbolo)." Véase Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1998.

realidades y hace que lo espiritual se refleje en la tierra. El ícono de este santo a diferencia del original conduce como el puente, llevando al todo.

La funcionalidad de la efigie del santo consiste en hacer presente una realidad trascendental intangible. Por ello, el espectador que cree en este santo puede reaccionar emocionalmente ante este cuadro. El ícono de Santo Domingo, a excepción del ícono de Cristo que es prolongación de la encarnación, en su fragmentalidad relaciona al creyente con la realidad divina. El *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* de Siqueiros se erige ante nuestra mirada como un ícono, funcionalmente hablando, ya que opera por la similitud que hay entre el original y la pintura, que reproduce características materiales como el color o lo corpóreo.

Conclusiones

Ahora podemos considerar a Siqueiros como un admirador del dominicanismo. En diferentes ocasiones hizo referencia a personajes dominicanos. Como se ha visto, pintó el Cristo negro de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México. Citó a Fra Angélico con su célebre frase. Pintó a fray Bartolomé de Las Casas, obispo de Chiapas, además de haber plasmado el ícono de Santo Domingo de Guzmán. Quizá le atrajo el rasgo apostólico del dominicanismo, que en sus mejores momentos se ha caracterizado por una búsqueda de cambio social con el que tanto se comprometió Siqueiros en vida. Probablemente la vitalidad religiosa e intelectual de la Orden de Predicadores le haya parecido atrayente. De cualquier forma son cuatro referencias innegables que hablan por sí solas de la admiración que despertaron en él ciertos pasajes de la vida dominicana.

El estudio del *Retrato de Santo Domingo de Guzmán* ha permitido hacer una valoración sobre los intereses religiosos de David Alfaro Siqueiros, desarrollar una reflexión sobre su espiritualidad y redimensionar su posición de ateísmo como consecuencia “natural” por haber sido comunista. El pintor chihuahuense unió el arte y la política en un momento histórico signado por el comunismo. Sus intereses ideológicos lo condujeron a su propia búsqueda artística, pero también y, sobre todo, al final de su vida, lo llevaron a cuestionar la religión, a partir de Cristo, así como la humanidad y su propia espiritualidad.

No existe duda de que las experiencias en la prisión que vivió en varias ocasiones fueron para él un detonador de las cuestiones más trascendentales

en su vida, principalmente la última ocasión, ya que llegó a identificarse con el Cristo mutilado, como afirmó en Lecumberri, cuando dijo que al igual que él fue culpado de disolución social por no estar conforme con los sistemas políticos de su época. No obstante, en su biografía sobran los datos que informan sobre la fuerte influencia de su padre, devoto cristiano, cuando era todavía un niño. Los cristos que pintó tampoco fueron exclusivos de su último periodo artístico, los hay desde épocas más tempranas. Puede afirmarse entonces que sus creencias religiosas permanecieron en su interior por siempre y que fue hasta que alcanzó la madurez cuando se atrevió a reflexionar sobre ellas en su arte.

Su humanismo no es del todo ateo a juzgar por su confesión de fe al escribir la frase atribuida a Fra Angélico en uno de sus cuadros: “que pinte a Cristo quien crea en él”. Cabe la posibilidad de que quizá a lo largo de su vida hubo momentos en que se confesó “creyente”, en la intimidad, pero es evidente que en su vida pública no siguió las costumbres religiosas como el común de los practicantes. Su religiosidad no era cultural; sin embargo, siempre refrendó su compromiso con la sociedad, a través de una lucha genuina por la justicia, la libertad, la igualdad del pueblo frente al aparato y poder del Estado. Esto lo plasmó en su vida desde cualquiera de sus vertientes: la política, la artística y la espiritual. Cabe agregar que desde su trinchera ideológica, política, estética y artística siempre estuvo atento a representar la historia del hombre tanto de México como universal. Le preocupaba lo humano desde la perspectiva política, social y espiritual. Además fue un artista que logró plasmar en su pintura las dimensiones humanista y espiritual en el más amplio sentido, sin perder de vista su convicción ideológico-política.

David Alfaro Siqueiros, dentro de la complejidad de su personalidad y las contradicciones durante su vida, toca valores universales y dentro de su obra de tema religioso reflexiona sobre Cristo. Consciente de que me aventuro al decir que el arte de tema religioso de Siqueiros es místico porque pretende y logra la unión con Dios, afirmo que es místico también porque posee el afán de transformar a la sociedad, darle dignidad y condiciones de equidad al proletariado, luchar por el indio, liberar a la mujer, etcétera. Al final de cuentas, Siqueiros fue un hombre polifacético y espiritual y trató de representar esas cualidades en su arte. En él se conjunta política, arte y religión, haciendo un trinomio que va evolucionando conforme va avanzando su vida, y conforme se fue afianzando como hombre de fe.

Su obra artística fue dinámica desde el punto de vista dialéctico. Trató temas de diversa índole. Pudo ir de lo social a la ciencia ficción, de lo religioso a lo cotidiano, de lo político a lo abstracto, etcétera. Tal fue la historia de su vida. Los conflictos siempre fueron subyacentes a ella, como cuando afirmó su preferencia por la pintura mural en lugar de la obra de caballete, en un momento determinado de su vida, y luego más tarde esta producción artística fue abundante. O la de tener una fuerte amistad con clérigos, pero representarlos en sus obras murales con toques anticlericales. Buscó el prestigio, sí; pero lo más importante es que se interesó por los problemas del hombre.

Siqueiros fue un hombre abierto a las experiencias, ilustrado, arriesgado y comprometido. Tuvo vivencias fuertemente contrastantes como la de haber

sido encarcelado en varios momentos de su vida y la de tratar con personalidades internacionales de la cultura y la política. Fue polifacético y en este prisma de posibilidades nos damos cuenta de que sí tuvo un marcado interés por el cristianismo. Jesucristo fue para él un ejemplo de lucha, con el que se identificó.

En suma, este trabajo es una aproximación a la posición dialéctica, contradictoria y compleja que permeó la personalidad y vida de Siqueiros. Se requiere de una amplia investigación en la que una hipótesis sería que pintar temas cristianos para él responde un tanto a su papel mesiánico dentro del arte mexicano y de otros países latinoamericanos, pero también a la identificación del sufrimiento de Cristo con el del pueblo representado por campesinos, obreros y pobres, que como él estaban crucificados, y finalmente la mayoría de ellos estaba dentro de su feligresía.

Bibliografía

1. Acha, Juan, *Crítica de arte*, México, Trillas, 1992.
2. Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de D. A. Siqueiros*, México, Grijalbo, 1977.
3. - - - - -, "El retrato es también una buena forma de plástica pictórica, a pesar de quienes pretenden lo contrario", en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996.
4. - - - - -, "¿Arte cristiano?", en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996.
5. - - - - -, *No hay más ruta que la nuestra*, México, 1945.
6. Arenal, Angélica, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1980.
7. - - - - -, "Prólogo", en Ruth Solís (comp.), *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*, México, FCE, 1975.
8. - - - - -, *Carta a la ciudadanía. A propósito de la última obra del pintor Siqueiros tirulada: "Redentor vencido"*, manuscrito, s. f., Archivo documental de la SAPS.
9. - - - - -, *El "Redentor vencido" de Siqueiros*, manuscrito, s. f., Archivo documental de la SAPS.
10. Basurto, Luis G., *Teatro de Luis G. Basurto*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986.
11. Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1998.
12. Bernard, Charles André, *Introducción a la teología espiritual*, Estella, Verbo Divino, 2001.
13. Beuchot, Mauricio, *Tratado de Hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, UNAM/Itaca, 2000.
14. Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura mexicana contemporánea*, México, Imprenta universitaria, 1953.
15. Castañeda Iturbide, Francisco, *Los años por contar. Cuatro décadas de presencia dominicana en el CUC y la Parroquia Universitaria*, México, CUC, 2000.
16. Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura mexicana contemporánea*, México, Imprenta universitaria, 1953.

17. Coreth, E. y otros, *La filosofía del siglo XIX*, núm. 9, Barcelona, Herder, 1987.
18. Dawson, Christopher, *Historia de la cultura cristiana*, México, FCE, 2001.
19. Enguídamos, J. L., *Retrato de españoles ilustres con el epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real de Madrid, 1791.
20. Escalada, Xavier (ed.), *Cristo. Esencia y trascendencia Imágenes de Jesús en el Arte y en la vida de México*, México, Enciclopedia Guadalupeña, A. C., 1992.
21. Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo II, "El arte del siglo XX", México, UNAM, 2001.
22. - - - - , *El lenguaje de la crítica de arte. Discurso*, México, UNAM, 1965.
23. Galmes, Lorenzo y Vito T. Gómez, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.
24. Gelabert, Miguel y José María Milagro (eds.), *Santo Domingo visto por sus contemporáneos. Su vida, Su Orden. Sus escritos*, Madrid, BAC, 1947.
25. González Mello, Renato, "El diablo en la bóveda", en *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Arte y Espacio*, México, IIE-UNAM, 1997.
26. Huerga, Álvaro, "La representación artística de Santo Domingo", en Baltasar Hendriks (ed.), *Santo Domingo, ayer y hoy*, Centro de Estudios de los Dominicos del Caribe, Bayamón, Puerto Rico, 1984.
27. *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, México, Centro Nacional de Investigación Documental e Información en Artes plásticas-INBA/FCE, 1997.
28. Iturgáiz Ciriza, Domingo, *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española*, Madrid, Edibesa, 2003.
29. Jobé, Joseph, *Cristos del mundo*, México, Novaro, 1967.
30. Manrique, Alberto, "La crítica de arte. Un juicio a la torera", en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, 1973.
31. - - - - , "Siqueiros el desconocido", en *Una visión del arte y de la historia*, tomo II, México, IIE-UNAM, 2004.
32. Martínez Díez, Felicísimo, *Espiritualidad dominicana. Ensayos sobre el carisma y la misión de la Orden de Predicadores*, Madrid, Edibesa, 1995.
33. Melcón, Angel, *Dominicanismo. Agonía y Esperanza*, México, Parroquia Universitaria, 1970.

34. Meyer, Lorenzo, "VII: El último decenio: años de crisis, años de oportunidad", en *Historia Mínima de México*, México, COLMES, 2003.
35. Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", en *Historia general de México*, México, Centro de Estudios Históricos-COLMEX, 2000.
36. Moyssén, Xavier, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de caballete*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.
37. - - - - , "Siqueiros antes de Siqueiros", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1976, núm. 45, vol. XIII, pp. 177-193, ils.
38. Museo Nacional de Arte, *Retrato de una década (1930-1940). D. A. Siqueiros*, noviembre 1996-febrero 1997, México, MUNAL/INBA.
39. Palma Rojo, Rodolfo, *Cristos y vírgenes. Devoción de México*, México, Lindero Ediciones/MVS Editorial, 2004.
40. Rapp, Francis, *La iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1973.
41. Riva Palacio, Vicente (dir.), *México a través de los siglos*, tomo III: Historia del virreinato, México, Cumbre, 1983.
42. Royston Pike, *Diccionario de religiones*, México, FCE 1996.
43. Scherer García, Julio, *La piel y la entraña*, México, Era, 1965.
44. *Siqueiros en la colección del Museo Carrillo Gil*, México, CONACULTA, 1996.
45. *Siqueiros en la mira*, México, UNAM-IIE, 1996.
46. *Siqueiros por Siqueiros*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
47. Stein, Philip, *Siqueiros: his Life and Works*, Nueva York, International Publishers, 1994.
48. Tibol, Raquel, *Textos de D. A. Siqueiros*, México, FCE, 1974.
49. Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*, Xavier Moyssén (ed.), México, UNAM, 1965.
50. Vargas Lugo, Elisa (coord.), *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo*, tomo II, segunda parte, IIE-UNAM, 1985.

Hemerografía

51. Aguilar Zinser, Carmen, "Ayer murió fray Alberto de Ezcurdia", en *Excélsior*, sábado 4 de julio de 1970, pp. 1-C y 3-C.
52. Appendini, Guadalupe, "El Cristo de la Paz es la obra de mi vida", en *Excélsior*, jueves 11 de junio de 1970, pp. 1-B, 2-B y 3-B.
53. Briuolo Destéfano, Diana y Dafne Cruz Porchini, "Roberto Reyes y David Alfaro Siqueiros: radicalismo, monumentalidad e idealismo compartido", en *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, IIE-UNAM.
54. Espinosa, Elia, "Apuntes sobre el Polyforum, paradójico 'reciclaje' técnico, estético, religioso y político de la Historia del Arte", en *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, IIE-UNAM.
55. *Excélsior*, domingo 14 de junio de 1970, reproducción en color de El Cristo de la Paz de Siqueiros.
56. Herner, Irene, "Los cristos de Siqueiros", en *El ángel, revista cultural*, núm. 309.
57. López Lara, Abraham, "El Cristo de Siqueiros. Deformación de 2000 años", en *Excélsior*, lunes 8 de junio de 1970, p. 2-A.
58. - - - -, "Cristo y Siqueiros. La obsesión redentora", en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, pp. 6-A y 8-A.
59. López Orozco, Leticia, "Notas de un paisaje solidario: Copiapó", en *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 8-9, marzo 2001-febrero 2002, IIE-UNAM.
60. "Marxismo, búsqueda de la liberación, dice Flores Olea, y cristianismo, diversidad de corrientes: Leo Gabriel", en *Excélsior*, lunes 6 de julio de 1970, p. 29-A.
61. Ortiz, Federico, "Estuvo enfermo un año", en *Excélsior*, lunes 7 de enero de 1974, pp. 1-A y 15-A.
62. Saldaña, Magdalena, "En Tetelpan descansa fray Alberto de Ezcurdia", en *Excélsior*, domingo 5 de julio de 1970, p. 1-C y 3-C.

63. Tíbol, Raquel, "Siqueiros y el cristianismo", en *Proceso*, núm. 916, 23 de mayo de 1994.
64. - - - -, "El Cristo de la Paz y las declaraciones de Siqueiros", en *Oposición*, 1-15 de julio de 1970.
65. Saldaña, Magdalena, "En Tetelpan descansa fray Alberto de Ezcurdia", en *Excélsior*, domingo 5 de julio de 1970, pp. 1-C y 3-C.
66. Revista *Visión*, 3 de julio de 1970, sec. "Hechos y Gente".

Entrevistas

67. A Fray Julián Pablo Fernández, el 14 de noviembre del 2006, en la Iglesia de Santo Domingo, Centro histórico de la ciudad de México.
68. A Fray Laudelino Cuetos, el 7 de febrero del 2007 en el CUC.
69. A Adriana Siqueiros, el 17 de febrero del 2007, en Polanco, ciudad de México.
70. A Antonio A. Rodríguez V., el 12 de junio del 2007, en Ciudad Universitaria.

Cine y video

71. *Il Salón Independiente*, 1969, México, color, 10', directores Arturo Ripstein, Rafael Castanedo y Felipe Cazals, Prod. Cine Independiente de México.
72. *Siqueiros: el "Maestro". La Marcha de la Humanidad en América latina*, 1969, Chicago, Illinois, color, escrito por Sam Allen, editada por Ulf Bäckström, producida y fotografiada por Bert Van Bork, Prod. Encyclopaedia Británica Educational Corporation, distribuida por Ebesa.

Internet

73. www.artehistoria.jcyl.es
74. www.siqueiros.inba.gob.mx/biografía.html

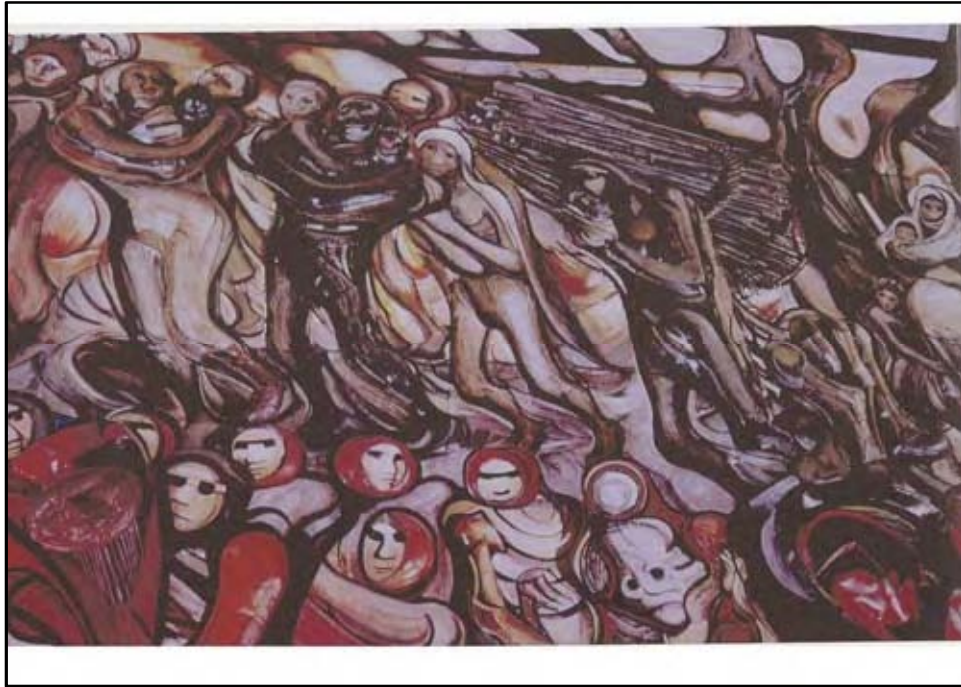


Imagen 1. David Alfaro Siqueiros, *La marcha de la humanidad*, 1971. Detalle.
Polyforum Cultural Siqueiros



Imagen 2. David Alfaro Siqueiros, *Paisaje de Copiapó*, 1972. Detalle.
Unidad Habitacional Vicente Guerrero.



Imagen 3. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*.
Detalle de la firma en el ángulo inferior derecho.



Imagen 4. David Alfaro Siqueiros, *Cristo de la Paz*, 1970.



Imagen 5. El Centro Universitario Cultural, A. C., en construcción.

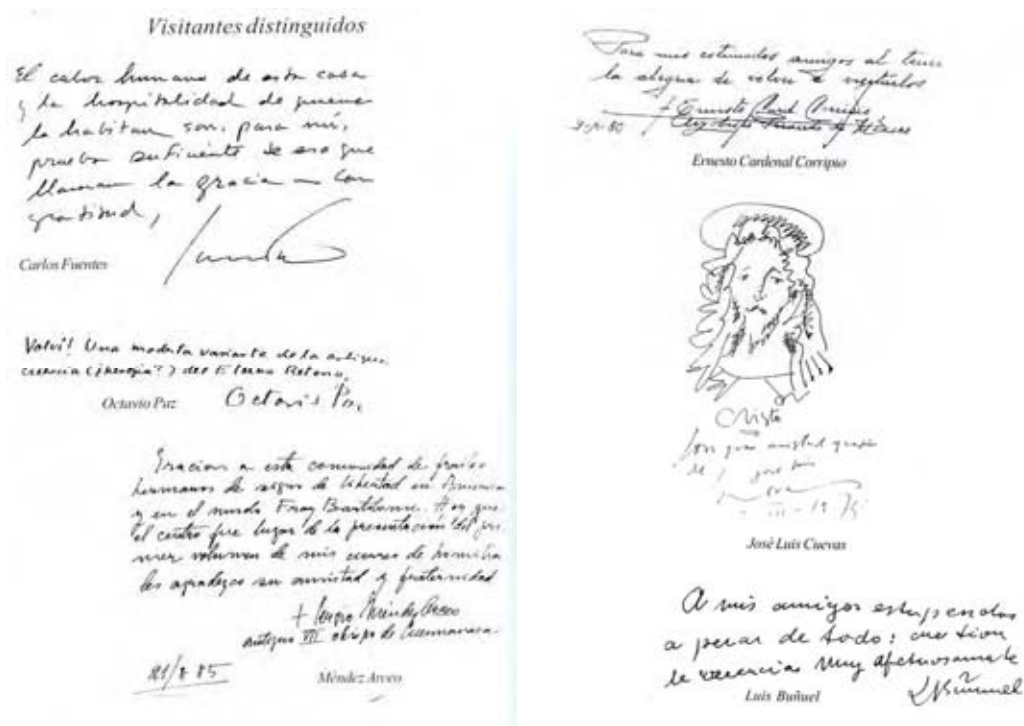


Imagen 6. El libro de visitas del Convento San Alberto Magno.

En estas dos páginas aparecen los autógrafos de Carlos Fuentes, Octavio Paz, José Luis Cuevas, Luis Buñuel, don Sergio Méndez Arceo y Ernesto Cardenal Corripio.



Imagen 7. Vista panorámica del Centro Universitario Cultural, A. C.

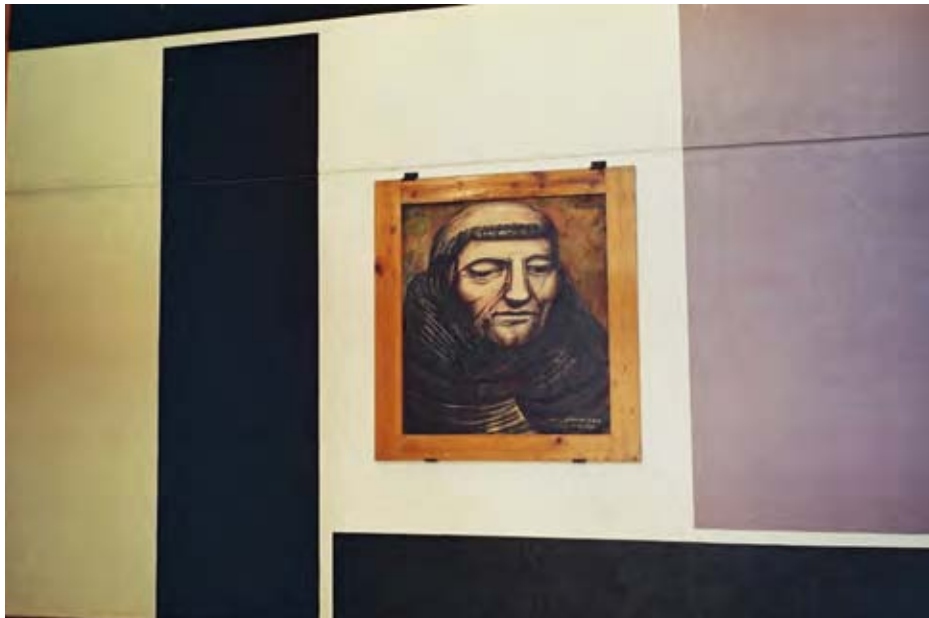


Imagen 8. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*.
Vista general desde el vestíbulo del CUC.

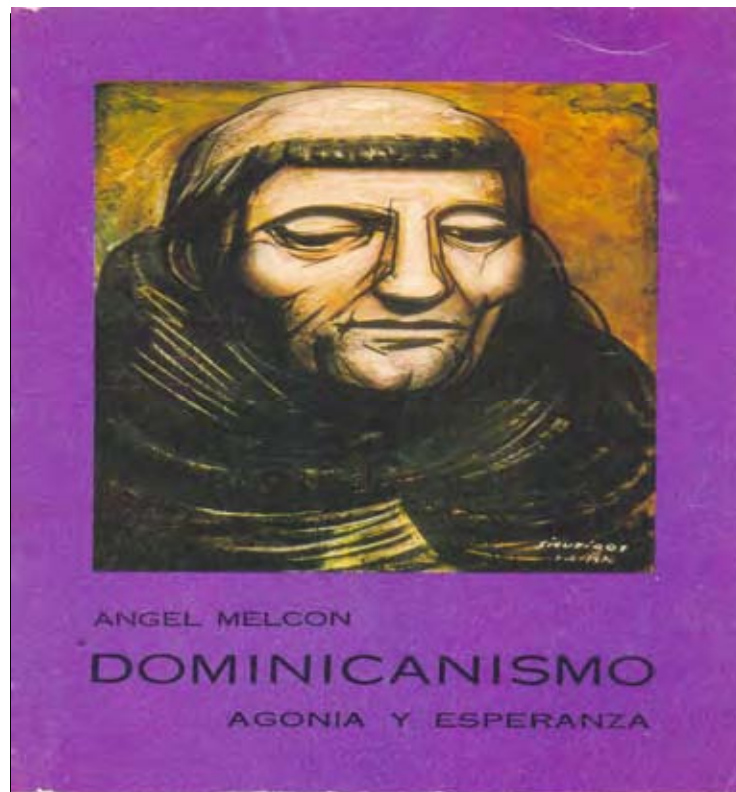


Imagen 9. Portada del libro *Dominicanismo. Agonía y Esperanza*, publicado en 1970.



Imagen 10. Grabado que muestra el rostro hipotético del santo patrono de la Orden de Predicadores, en *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*, edición de 1947.



Imagen 11. El busto de terracota que reproduce el rostro del santo.



Imagen 12. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*.



Imagen 13. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*.
Detalle del rostro, que muestra la mirada del santo.



Imagen 14. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*.
Detalle del rostro y del fondo del retrato.



Imagen 15. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*.
Detalle de la barba y la capa negra.



Imagen 16. Ambrosio Benson, *Santo Domingo*.
Museo del Prado.



Imagen 17. Juan Correa, Santo Domingo de Guzmán, siglo XVII.
Pinacoteca de la Iglesia de la Profesa.



Imagen 18. José Clemente Orozco, *Humanismo*, 1938.
Hospicio Cabañas.



Imagen 19. David Alfaro Siqueiros pintando *El fusilamiento de Hidalgo, excomunión y pena de muerte*, 1953, Universidad Nicolaíta de Morelia, Michoacán.
Archivo Fotográfico IIE, Col. Juan Guzmán.



Imagen 20. David Alfaro Siqueiros, *Retrato de Santo Domingo de Guzmán*.
Detalle de la capa negra que muestra la técnica utilizada por el pintor.



Imagen 21. Cristo negro de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México.

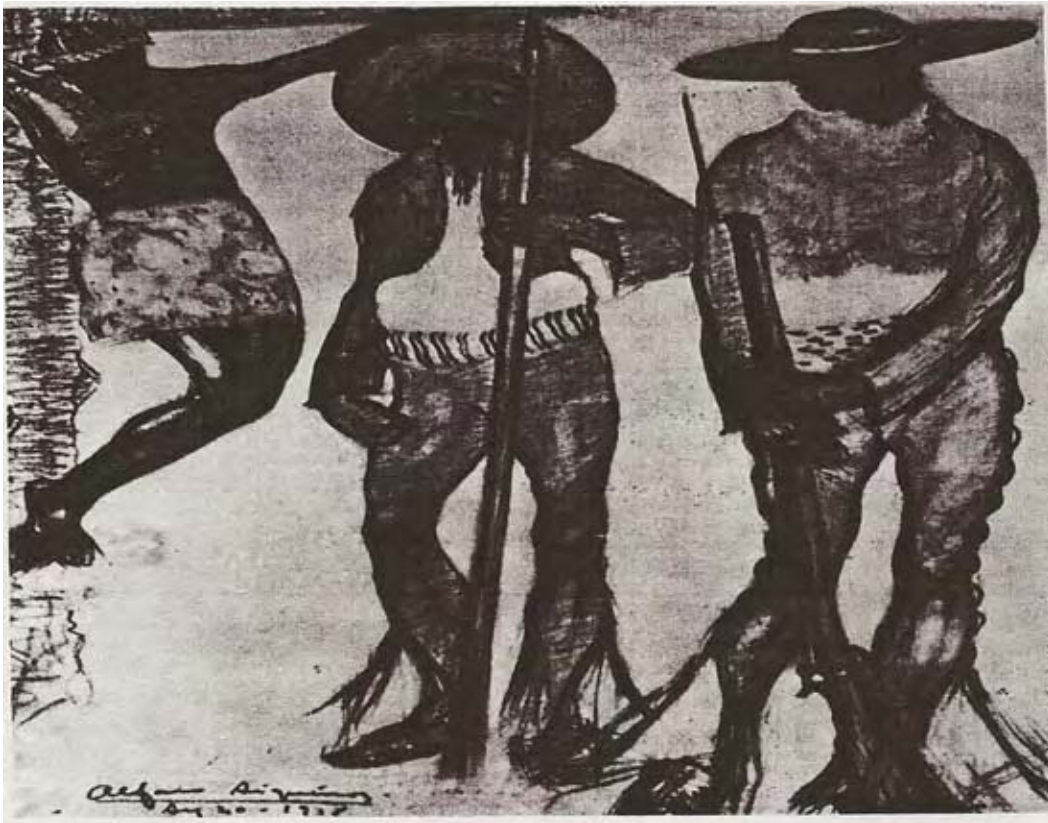


Imagen 22. David Alfaro Siqueiros, *El Cristo del Veneno*. Dibujo. Acuarela y crayón, 1918. Colección señora Sofía Bassi.



Imagen 23. David Alfaro Siqueiros, *El triunfo de la Gracia sobre la fuerza*.
Dibujo, 1918.



Imagen 24. David Alfaro Siqueiros, *Nueva Resurrección*, 1947.
Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil.



Imagen 25. David Alfaro Siqueiros, *El esteta en el drama*, 1947.

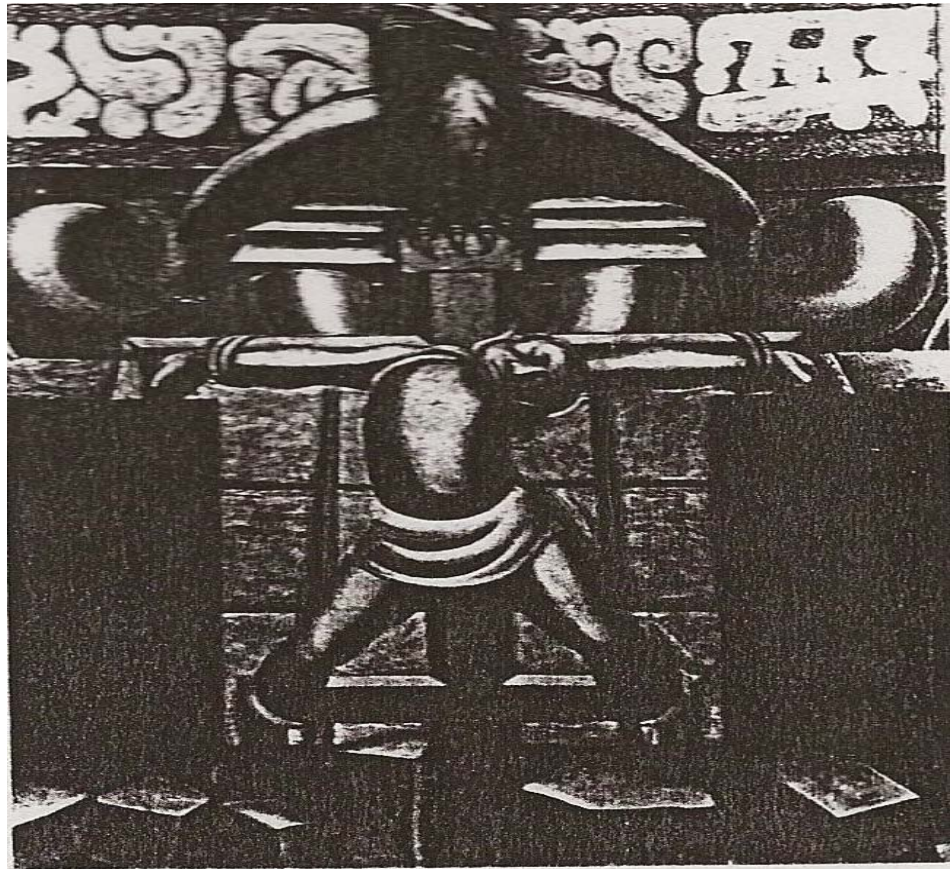


Imagen 26. David Alfaro Siqueiros, *América tropical*, 1932. Detalle..



"QUE SOLO AQUEL QUE
CREA EN CRISTO
PINTE A CRISTO"
ESCRIBIO FRAY ANGELICO

PORESO YO LO HE PINTADO
PENSANDO ^{SIN DUDA} EN AQUELLOS
TERRIBLES CRISTOS ^{MEXICANOS} DE PUEBLO
EN QUE CREI CUANDO NIÑO

MEY 2 DE
AGOSTO DE
1963

SIQUEIROS
CARCEL
PREVENTIVA

Imagen 27. David Alfaro Siqueiros, *Cristo del pueblo*, 1963.



"EL VIACRUCIS DE CRISTO"

SUS ENEMIGOS

- PRIMERO, LO CAUCITICARON (HALL 2.000 AÑOS)
- DESPUES, LO NUTILARON (A TRATADO DE LOS GRANDES MEDIOS)
- Y HOY, SUS NUEVOS Y VERDADEROS AMIGOS LO RESTAURAN BAJO LA PRESION POLITICA DEL COMUNISMO (POST CONCILIO ECUMENICO)

Esta pintura está dedicada a los últimos.

SIQUEIROS
CARCEL PREVENTIVA
AGOSTO 9 DE 1963

Imagen 28. David Alfaro Siqueiros, *El Cristo mutilado*, 1963.

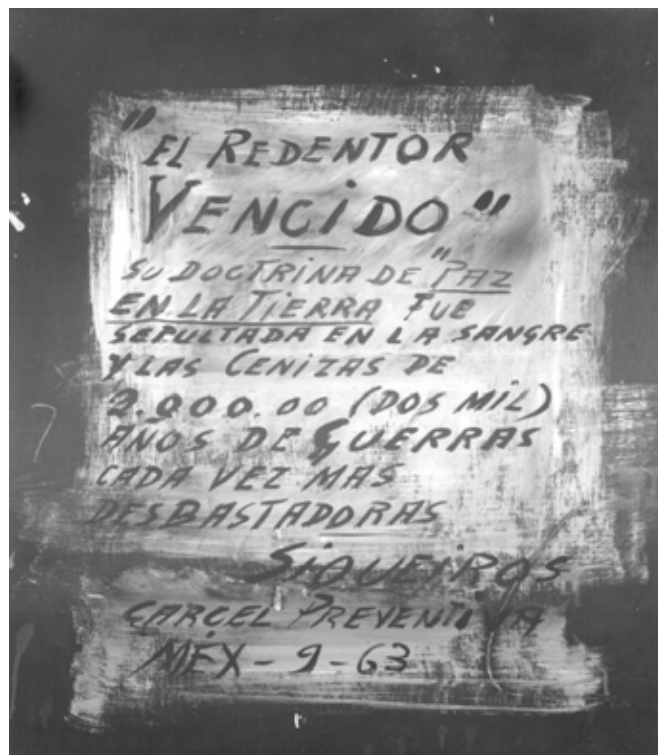


Imagen 29. Portada de la revista *Marca*, no. 138, publicada el domingo 23 de agosto de 1964. En ella se reprodujo *El redentor vencido*, de David Alfaro Siqueiros (1963).



Imagen 30. David Alfaro Siqueiros, *Cristo mutilado viendo el monte Calvario*, 1969.
Colección señora Adriana Siqueiros.

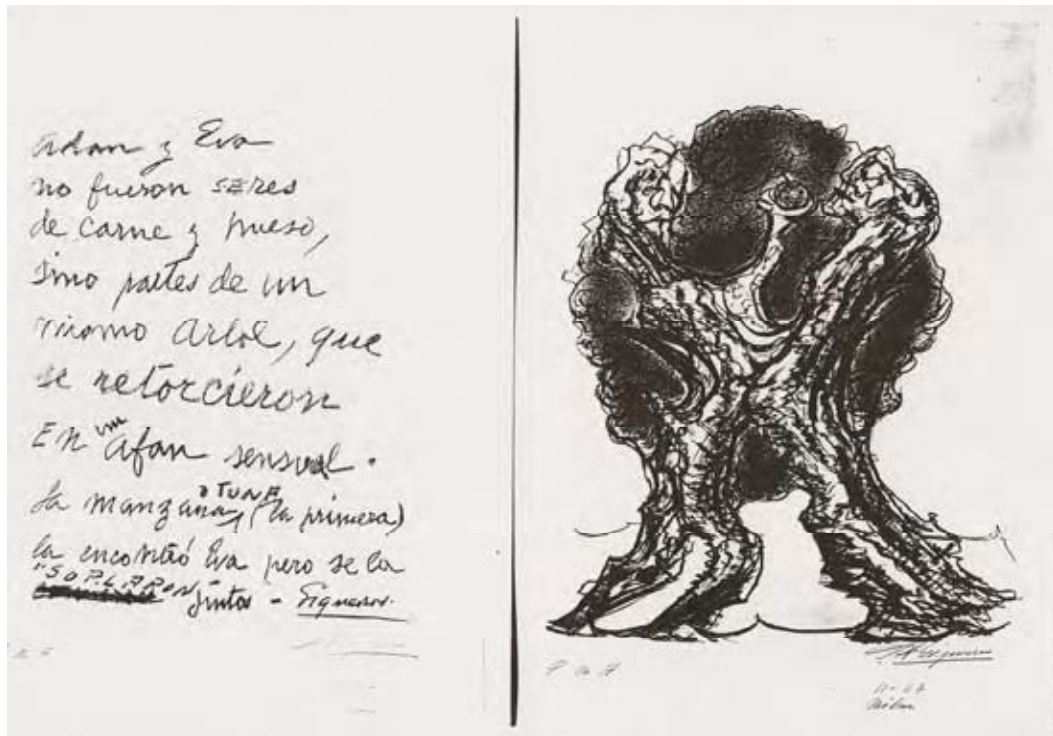


Imagen 31. David Alfaro Siqueiros, *Adán y Eva*, 1967.



Imagen 32. David Alfaro Siqueiros, *Fray Bartolomé de las Casas*, 1965.
Colección de Rafael Mareyna Ossi.



Imagen 33. Vista frontal del *Cristo a la columna* de la colección de Adriana Siqueiros.
Fue un modelo para el pintor chihuahuense.



Imagen 34. David Alfaro Siqueiros, *Primera nota para un retrato de Lenin*, 1970.



Imagen 35. Fotografía del escritorio de D. A. Siqueiros, publicada en *Excélsior*.

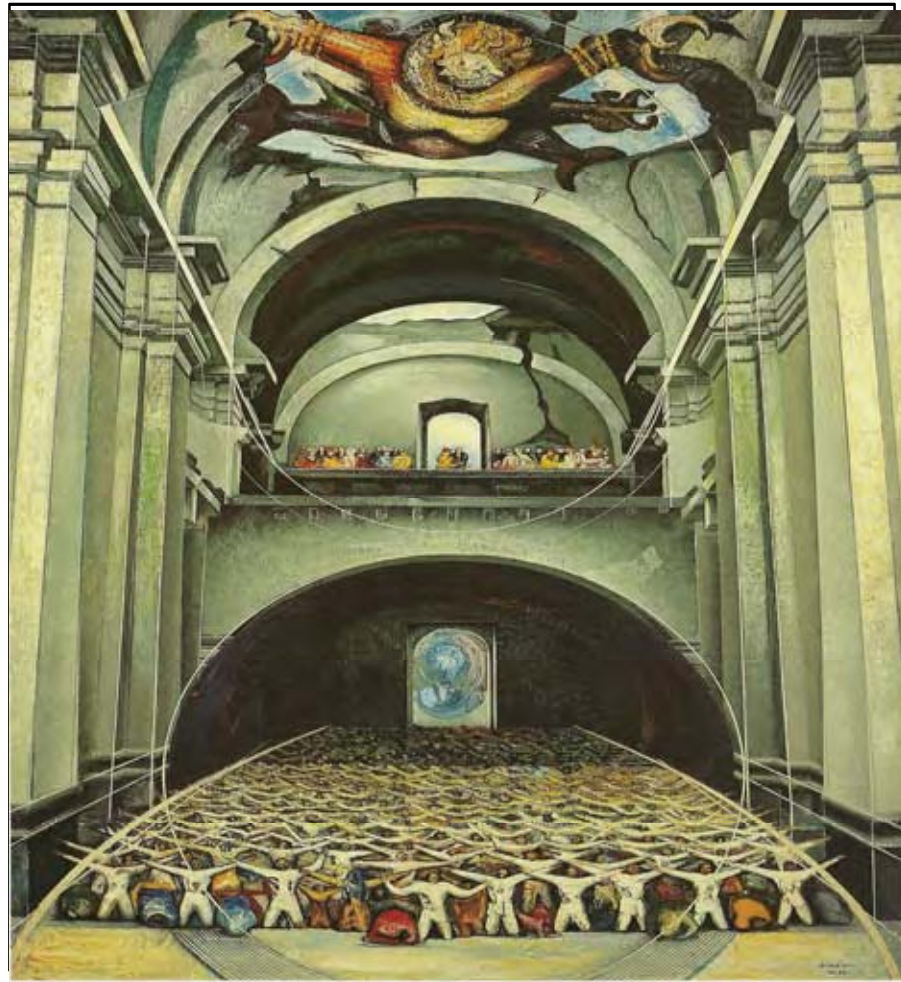


Imagen 36. David Alfaro Siqueiros, *El diablo en la Iglesia*, 1947.



Vistas de distintos ángulos del *Cristo a la columna* de la Colección señora Adriana Siqueiros. Una figura escultórica novohispana, que representa a Cristo llagado y sangrante, como era común en la imaginería del Virreinato durante el siglo XVIII.

