



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DAVID ALFARO SIQUEIROS: ELEMENTOS Y NOCIONES QUE INTEGRAN LA
REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA EN SU PINTURA DE CABALLETE DE 1939.

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CURIEL DÍAZ JADE CITLALLI

DRA. DÚRDICA SÉGOTA TOMAC
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MTRA. SANDRA ZETINA OCAÑA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MTRA. ITZEL RODRÍGUEZ MORTELLARO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D. F., MARZO DE 2014



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.

DEDICATORIA

A mis padres, por su tolerancia y apoyo en cada una de las etapas de mi vida, a quienes, con este logro, quiero devolver un poco de lo que me han dado.

A mi tía Isabel, a quien quiero como a una madre, por siempre estar dispuesta a ayudarme sin importar nuestras diferencias de opiniones.

AGRADECIMIENTOS

A Dúrdica Ségota, Sandra Zetina e Itzel Rodríguez, miembros del comité tutor de esta tesis, por su valiosa guía y asesoramiento en la realización de la misma.

Al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, por darme la oportunidad de realizar esta investigación y por todo el apoyo que recibí para poder finalizarla.

A la Hemeroteca Nacional, la Biblioteca Justino Fernández, la Biblioteca Samuel Ramos y la Biblioteca Central pertenecientes a la UNAM donde pude consultar una innumerable cantidad de fuentes que me permitieron dar forma a este trabajo.

A Mónica Montes, Taiyana Pimentel, a la Sala de Arte Público Siqueiros, y al INBA en general, por haberme facilitado la consulta del archivo documental de Siqueiros, y por otorgarme los permisos de reproducción de las imágenes consultadas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. LA EXPOSICIÓN DE SIQUEIROS EN LA PIERRE MATISSE GALLERY	4
Los obstáculos de la exposición	6
El principio y el final de una década para Siqueiros	9
CAPÍTULO II. SIQUEIROS ENTRE EL ARTE Y LA GUERRA.	12
Siqueiros al finalizar su participación en la Guerra Civil Española	15
Siqueiros y su regreso a la pintura	21
La fusión arte/política en una pintura internacional	26
CAPÍTULO III. LAS OBRAS CON TEMÁTICA INDÍGENA EN LA SERIE DE 1939	30
El enaltecimiento del indígena	30
La maternidad en la idealización del indígena: Un estudio de sentimientos	38
Arte popular y “Anti-arqueologismo”	70
El paisaje indígena	82
CONCLUSIONES	99
FUENTES DE INFORMACIÓN	105
ANEXO	112

INTRODUCCIÓN

David Alfaro Siqueiros (1896-1974) pintó en México, en el año de 1939, una serie de cuadros destinados para el público norteamericano. Las obras se expusieron en la Galería Pierre Matisse (PMG), ubicada en Nueva York, desde el 9 de enero hasta el 3 de febrero de 1940.¹ En esta muestra se incorporó la percepción del artista con respecto al mundo indígena, que es el principal interés del presente ensayo de investigación.

Con la meta de impactar a un público extranjero, Siqueiros creó una serie compleja, llena de explosiones, escenas de guerra, y lo que se ha denominado “temas mexicanos”, por contener paisajes nacionales e imágenes de indígenas. De todos estos contenidos decidí seleccionar la representación del indígena en la obra de este artista, porque es una temática en la que no se ha profundizado. Existen algunos estudios, dentro de los cuales vale la pena mencionar el de Christopher Fulton, historiador del arte, quien centra su investigación en la figura de Cuauhtémoc, personaje indígena presente en la obra de Siqueiros a lo largo de varias épocas.² También es importante mencionar a Xavier Moyssén, quien se percató de que a principios de la década de 1930, Siqueiros elaboró varios cuadros en los cuales se encuentra la conjunción de lo indígena con la crítica social.³ Al respecto de esa serie se ha realizado más investigación en torno a la temática indígena, contenida en la mayoría de los cuadros que elaboró el artista cuando se encontraba en Taxco viviendo en libertad condicional bajo fianza (entre 1930 y 1931). Obras que, junto con algunas producidas poco antes dentro de la penitenciaría (1930), conformaron la primera exposición de Siqueiros en el Casino Español (1932).

Las investigaciones existentes, sobre la imagen del indígena en la pintura de Siqueiros, se han centrado en la obra de comienzos de la década. Sobresale la

¹ Phillip Stein, *Siqueiros: his life and works*, Nueva York, International Publishers, 1994, p.111.

² Cfr. Christopher Fulton, “Siqueiros against the Myth: Paenas to Cuauhtémoc, Last of the Aztec Emperors”, *Oxford Art Journal*, Nueva York, vol.32, núm.1, marzo de 2009, pp.67-93.

³ Cfr. Xavier Moyssén, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de Caballete*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994, pp.18-20, 75-76.

investigación realizada por James Oles para elaborar las fichas catalográficas de la exposición *Retrato de una Década* presentada en el Museo Nacional de Arte en la ciudad de México en 1996, pues además de la serie de Taxco incluye a la de 1939, que pocos estudios abordan.

Por esta razón, mi intención es analizar la manera en que Siqueiros abordó la temática indígena sólo en la serie expuesta en 1940, y dentro de esas obras, elementos compartidos que hacen de esta serie una etapa de transición en su forma de pintar dicha temática, claramente abordada de distinta forma que en 1931.

Intentaré exponer, partiendo del supuesto que estas obras estaban destinadas hacia el público extranjero, la manera en la que Siqueiros manejó esta temática en su obra tras un periodo de cambios intensos en su vida. Para ello, seleccioné un conjunto de pinturas de la serie expuesta en la PMG, que he relacionado directamente con cuestiones indígenas.

En primer lugar, *Etnografía*, donde Siqueiros plasma en una sola figura la unión del indígena prehispánico con el indígena contemporáneo. Es la imagen de un campesino con el rostro cubierto por una máscara, la cual está inspirada en un vestigio arqueológico.

En segundo lugar, dos obras que representan diferentes miembros de un posible núcleo familiar con ascendencia indígena: *Niño Tarahumara* y *La patrona*; donde se encuentran los rostros de un infante, y de una mujer que posiblemente sea la madre.

En tercer lugar, *Magüey*, pues a través de esta pintura Siqueiros exploró la idea del paisaje que le “pertenece” a este grupo social y su contacto directo con el campo como su principal fuente de trabajo.

Y finalmente introduzco a *El Caracol* que a primera vista parece no estar relacionado con el tema, pero que formalmente tiene su inspiración en un modelo teotihuacano.

Se estudió estas obras solamente como parte del conjunto en el que fueron creadas, y se observaron los cambios que hubo con respecto a la temática indígena

de épocas anteriores en la producción de Siqueiros, con la intención de delinear la propuesta la imagen del indígena que el artista introdujo en su pintura.

Es posible pensar la pintura de Siqueiros de 1939 como “parteaguas” en su manera de pintar, y para comprobarlo fue necesario hacer la comparación con las imágenes de indígenas en series anteriores, una relación con muchas otras obras que forman parte de la misma serie, e –indudablemente– incluir el tema del artista como militante político, pues tanto el arte como la política fueron dos aspectos de su vida a los que dio importancia de forma permanente.

Así, el primer capítulo detalla la información al respecto a la serie expuesta en la PMG, y las características generales de la imagen con la que Siqueiros representó al indígena en una serie anterior.

En el segundo capítulo se esboza el contexto personal y sociopolítico en el que se encontraba el artista cuando pintó la serie para la PMG. También se muestra la manera en que algunas ideas y emociones emergidas en dicho contexto son representadas en su pintura de 1939.

En el tercer capítulo, se interpretan las obras seleccionadas para esta investigación, estableciendo relaciones entre los elementos de cada obra, y entre varias de la obras de la misma serie, siempre a la luz del contexto y comparando con obra de una época anterior para encontrar los cambios que Siqueiros realizó en la forma de representación del indígena en su pintura de 1939.

CAPÍTULO I. LA EXPOSICIÓN DE SIQUEIROS EN LA PIERRE MATISSE GALLERY

La trascendencia de la exposición comenzó desde su gestación con la ayuda de la Galería de Arte Mexicano (GAM). Inés Amor, directora de la galería y una vieja amiga de Siqueiros, relató una serie de anécdotas donde encuentro el interés de los involucrados por elaborar este evento.

A continuación cito una parte de estas historias, donde se muestra el punto de vista de la señora Amor con un tono de reproche hacia Pierre Matisse por no haber sido del todo respetuoso durante la colaboración entre galerías:

[...] Llegó a México Pierre Matisse que tenía una finísima galería en Nueva York. De todo lo que vio en México, lo que más le interesó fue Siqueiros, después Tamayo. [...] A ellos dos les unía el interés común por exhibir con Matisse. La única exposición que se llevó a cabo en la galería de Matisse después de aquella visita fue la de Siqueiros. [...] Yo fui a la inauguración en Nueva York; no así Siqueiros, que no tenía visa por entonces. Matisse, que se las sabía todas, se llevó la parte del lobo y a mí me pagó mal unas diez pinturas y me regresó el resto años después. Es más, me llegó a mentir diciendo que no había vendido determinada pintura, cuando que [sic] yo conocía a la persona a quien se la había vendido. Esto hizo que yo no volviera a tener tratos con él [...] Tengo fotos preciosas, con Tamayo y Siqueiros, de excursiones que hicimos a Tula, Teotihuacán y otros sitios, acompañados por Pierre Matisse.⁴

Siqueiros fue favorecido gracias al interés del galerista por su arte, y también debido a la intercesión de su amiga de la infancia. Esas fueron las razones para elegirlo en lugar de Tamayo, durante los primeros tratos entre ambas galerías. Además, fue benéfico para el artista en varios sentidos: el económico, el renombre, y el público al que estaba destinado la exposición.

⁴ Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) – Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 2005, pp.74-75.

Al respecto del beneficio económico, el relato de Inés Amor revela la determinación del pintor y de los galeristas para mantener una buena relación hasta cerrar los tratos concernientes a la exhibición. Si bien, es natural que haya sucedido de esta manera por la conveniencia financiera para todos los involucrados, las ganancias no fueron igualitarias al resultar más rentable para la PMG que para la GAM. Tal vez para Siqueiros, era importante exhibir en una de las galerías más prestigiosas de Nueva York,⁵ pues podría obtener una buena remuneración por su trabajo artístico, principalmente tras suspender su trabajo como pintor por casi dos años debido a su participación militar en la Guerra Civil Española.

En cuanto al reconocimiento que obtendría con esta exposición, estoy considerando un nexo con la visibilidad que tuvo su *Taller Experimental Siqueiros* (*Siqueiros Experimental Workshop*) entre 1936 y 1937, en Nueva York. Esto es porque el crecimiento de un posible reconocimiento artístico entre los espectadores norteamericanos se menguó cuando desapareció de la prensa, durante su militancia en España; al menos, hasta la oportunidad de 1939. Por otra parte, posiblemente Matisse prefirió a Siqueiros y a Tamayo cuando vino a México, debido a su previa exposición a los medios de comunicación norteamericanos, ya que ambos habían permanecido en Nueva York ofreciendo talleres y conferencias sobre pintura.⁶

Es probable que Siqueiros buscara exponerse nuevamente al público estadounidense. Reutilizaría los experimentos de su taller para lograr un resultado diferente, pues su pintura ya no era la serie “apocalíptica” que realizó alrededor de 1936, cambió en color, en luminosidad y en temas. Es decir, además de confirmar sus postulados técnicos, actualizó sus críticas al respecto de las nuevas guerras, de México y de los problemas sociales que lo habían rodeado en ese tiempo.

⁵ Con respecto al prestigio de la galería V. Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Museo Nacional de Arte (MUNAL), 1996, p.61.

⁶ En 1936 Tamayo también viajó a Nueva York para participar en el *American Artist's Congress* (perteneciente al frente popular del partido comunista de Estados Unidos), que era un vehículo para unir las artes gráficas en proyectos con el objetivo de combatir al fascismo. En ese mismo año, Siqueiros dio una conferencia la American School of Art, también en Nueva York, la cual se refería a la educación de los profesionales del arte y a la educación artística de las masas, según comenta el artista en una carta dirigida a Angélica Arenal. Cfr. Raquel Tibol (comp.), *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987, p.141. Cfr. David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal”, Nueva York, 5 de junio de 1936, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.150.

Los obstáculos de la exposición

A pesar del apoyo de Amor, y de las expectativas en el proyecto, la exposición tuvo varios contratiempos, y la recepción en la prensa norteamericana fue tibia.⁷

Parte de esas adversidades fueron causadas por el propio Siqueiros quien, tras la derrota en España, aumentó su participación política en México –puso particular atención en el asilo político de Trotsky– y descuidó su actividad artística nuevamente. La galerista también relató sobre las distracciones del artista, quien le dijo literalmente “Enciérrame con esta llave durante cuatro meses y te pinto la exposición quiere Pierre Matisse”.⁸ Amor estuvo reticente a hacerlo, pero en dos o tres ocasiones la reclusión fue efectiva.

Mackinley Helm (1896-1963) –escritor y coleccionista norteamericano– supervisó al artista durante la realización de los cuadros.⁹ Helm se encontró frecuentemente con Siqueiros durante los últimos seis meses de 1939,¹⁰ pues tuvo que presionar a Siqueiros cada vez que abandonaba su estudio para irse a descansar a Taxco.

Helm relató los problemas relativos a la cantidad de obras y a la diversificación de intereses del pintor:

Como una de las tres personas responsables de preparar el montaje de la exhibición de Siqueiros mostrada en la Galería Pierre Matisse en febrero, de 1940,

⁷ Hay algunos artículos, pero la mayoría de ellos son pequeños y alaban principalmente el colorido de esta serie en comparación con trabajos previos del autor. Cfr. Ray King, “Fine Exhibit of Siqueiros Paintings”, *Daily Worker*, Nueva York, 24 de enero de 1940. Cfr. “Exotic and the groups”, *The New York Times*, Nueva York, 14 de enero de 1940.

⁸ Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, *Memorias de Inés Amor...*, *op.cit.*, p.75.

⁹ MacKinley Helm estaba en una buena posición para escribir sobre los artistas mexicanos de las décadas de 1920 y 1930, puesto que entre sus amigos durante este periodo fueron Inés Amor, Alfred Barr, Henry Clifford, Federico Cantú, y William Spratling.

¹⁰ El propio Helm lo menciona varias veces en su libro: “Durante algunos meses cuando lo vi casi diariamente (en 1939-1940) [...] Vi a Siqueiros frecuentemente durante los últimos seis meses de 1939, mientras él trabajaba preparándose para la primera exposición de sus pinturas en muchos años, y observé el progreso diario de su técnica”. Cfr. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, Nueva York, Dover Publications, 1974 (1ed. en 1941 por Harper & Brothers), pp. 89, 94.

yo estaba particularmente ansioso debido a mi gran admiración por el pintor, porque debería ser imponente tanto en tamaño como en calidad. [...] Por unas pocas semanas después de su establecimiento en un estudio bien alumbrado en un tranquilo suburbio de la ciudad de México, Siqueiros produjo una pintura por semana. Después tomó vacaciones en Taxco. El tiempo para la muestra de Nueva York se acercaba rápidamente, y aun el número de piezas que se habían acordado estaba lejos de ser completado. Mandamos mensajes urgentes a Siqueiros, pidiéndole que regresara a casa y se pusiera a trabajar. Cuando regresó, recibió una comisión inesperada de pintar murales con Duco en el sindicato de electricistas. El nos dijo que podía terminarlos en diez días y aun tener tiempo suficiente para terminar las cinco o seis pinturas faltantes. Al final de los diez días descubrimos que los electricistas aun no habían ni cableado la escalera para colocar la iluminación, y Siqueiros aun no había empezado su trabajo. Perdimos la esperanza de obtener alguna pintura adicional y mandamos a Nueva York las que ya teníamos en mano.¹¹

El propio Helm mencionó que fue una exposición menos prodigiosa de lo esperado por la reducida cantidad de las obras. Además de comprar algunos de los cuadros de la exposición, se ocupó de la promoción en Estados Unidos. A pesar de las complicaciones que se venían acarreado desde la producción en México, Helm logró colocar varios de los cuadros entre las colecciones del Museo de Arte Moderno y tiempo después entre las del Museo de Filadelfia.¹²

¹¹ Mackinley Helm escribió: "As one of the three people responsible for assembling the Siqueiros exhibition shown at the Pierre Matisse Gallery in February, 1949, I was particularly anxious, because of my great admiration for the painter, that it should be imposing both in size and quality. He had been too long absent from the public eye. For a few weeks after his establishment in a well-lighted studio in a quiet suburb of Mexico City, Siqueiros produced a picture a week. Then he took vacation in Taxco. The time for the New York show rapidly approached, and still the number of pieces for which we had contracted was far from complete. We sent urgent messages to him, asking him to come home and get back to work. When he returned he received the unexpected commission to paint Duco murals for the electrical syndicate. He told us he could do them in ten days and still have ample time to paint the five or six missing pictures. At the end of the ten days we discovered that the electricians had not yet so much as wired the staircase for lighting, and Siqueiros had not yet begun his work". La traducción es mía. Cfr. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, Nueva York, Dover Publications, 1974 (1ed. en 1941 por Harper & Brothers), p.97.

¹² Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década...*, *op.cit.*, p.63.

De cualquier manera, la exhibición de Siqueiros no pudo competir con las múltiples ferias internacionales, y exposiciones de artistas de fama mundial, que se encontraban durante ese momento en los Estados Unidos.¹³

Los colaboradores del proyecto, aún con los problemas que enfrentaron, estaban fascinados por la calidad de las obras que elaboró Siqueiros en tan poco tiempo. Amor mencionó que gracias al “encierro” de Siqueiros surgió “la prodigiosa exposición de Pierre Matisse con pinturas como *Etnografía*, *El sollozo*, *La niña dormida*, *Caracol* y otras catorce o quince más”.¹⁴ El artista pintó sólo en ese otoño del 39, diecisiete cuadros (Véase Anexo).¹⁵

También Helm hizo una descripción de la serie exhibida:

Las pinturas que produjo en ese año –que fueron exhibidas a principios de 1940 en Galería Pierre Matisse en Nueva York– fueron hechas en Duco sobre una tabla de triplay patentado. Iban de fantásticos paisajes –dado que la técnica se permitía a sí misma la fantasía– a estudios de figuras recordando las guerras españolas o pintadas de modelos típicos de la vida común de la gente de México.¹⁶

¹³ Había grandes acontecimientos culturales ocurriendo por todo Estados Unidos incluyendo Nueva York. Fue una época llena de ferias y exhibiciones artísticas, de manera que la exhibición de Siqueiros estuvo un poco descuidada en la prensa. Desde 1939 se encontraba una feria Internacional en Nueva York llamada *El mundo del futuro*, y en el mismo año se encontraba la gran feria de San Francisco, *Golden Gate*. Además, la exposición de *20 siglos de Arte Mexicano* se planeaba también para 1940, aunque pocos meses después, ya estaba en boca del público y de los artistas participantes, como Covarrubias (involucrado tanto en la *Golden Gate* como en *20 siglos de Arte Mexicano*). A principios de 1940 también Picasso celebraba una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Cfr. “Picasso en Nueva York, *España Peregrina*, México, vol.1, núm.2, marzo de 1940. Cfr. “Le monde de demain”, *L’illustration*, París, núm.1, 10 de junio de 1939.

¹⁴ Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, *Memorias de Inés Amor...*, *op.cit.*, p.75. Inés Amor llama a la obra *El sueño* como *La niña dormida*, describiendo el propio cuadro para referirse a la pintura. Además el total de cuadros de la exposición fue de diecisiete aunque ella cuenta un número mayor. Estas aclaraciones las hago, porque, al ser tomadas de un libro de memorias escrito en base de anécdotas contadas muchos años después del momento en que sucedieron las cosas, es lógico que haya inexactitudes. La mente humana no es perfecta, pero no por ello quita el valor a la información que proporcionan esas memorias, en este caso los estoy retomando para esta investigación por la relación fraternal que existía entre Siqueiros y Amor, que facilitó la creación de las obras seleccionadas.

¹⁵ Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década...*, *op.cit.*, p.61.

¹⁶ Helm escribió: “The paintings produced in that year–they were shown early in 1940 at the Pierre Matisse Gallery in New York–were made in Duco on a patented three-ply board. They range from fantastic landscapes–the technique lends itself to fantasy–to figure studies remembered from the Spanish war or painted from models typical of the common life of the people of Mexico”. La traducción es mía. Cfr. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, *op.cit.*, p.94.

Este autor, como coleccionista norteamericano, hace una descripción centrada en los materiales y en los temas que fueron utilizados por el artista. La rápida compra que hizo Helm del cuadro *La Patrona*, antes de siquiera terminar la preparación de la exposición, me da unos pocos indicios del gusto norteamericano del momento y del público al que Siqueiros enfocó su exposición de la PMG. Así, es posible esbozar el perfil del espectador como alguien similar a Matisse y a Helm, personas que viajaban constantemente entre ambos países, que gustaban de los temas “mexicanos” por sus recorridos, coleccionistas conocedores del trabajo de muchos artistas americanos,¹⁷ y que además podrían sentirse atraídos por las técnicas experimentales del artista.

El principio y el final de una década para Siqueiros

En 1939, Siqueiros no reprodujo la representación del indígena que había incorporado a su pintura a principios de la década de los treinta, aunque muchas de las pinturas de esa época habían tenido buena aceptación entre compradores norteamericanos. El artista no reutilizó aquella fórmula ya probada para colocarse en el mercado estadounidense, y estudiar las diferencias entre ambas pueden brindar información para encontrar el porqué.

Al respecto de las obras de Taxco, Anita Brenner (1905-1974), destacada fotógrafa y reportera que participó en la organización de la muestra de Siqueiros en el Casino Español en 1932, dijo lo siguiente: “[...] fueron experimentos de técnica. [...] mezclando con sus colores copal y otras materias que dan calidad viscosa y una sensación de volumen y peso [...] Empieza el artista a utilizar, en vez de tela, gruesos

¹⁷ En aquella época aún existía un gusto por lo llamado “primitivista” o “exótico” así que a lo largo de toda América existían artistas que buscaron inspiración en los pueblos originarios. De hecho, en la enseñanza de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (1920-1937) se manejaba la idea de un genio innato, tanto en el niño como en el indígena, a partir de una ideología romántica del “buen salvaje” y de una exaltación del espíritu primitivo (primigenio). Se decía que seres, como los niños, los locos y los indígenas, que escapan ontológicamente a las influencias malignas de la sociedad, son artistas potenciales desde su misma conciencia. Así pues los grandes coleccionistas de la época también estaban inmersos en un mercado del arte que demandaba y ofertaba de una u otra manera con lo primigenio, lo exótico y los pueblos originarios de América. Cfr. Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920–1940*, Barcelona, Océano, 1984, pp. 1-19. Cfr. Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the Post-columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1993, pp.10-13, 21-49.

tejidos de henequén [...] que dan al cuadro la calidad de muro”.¹⁸ Además, Jesús S. Soto –escritor, poeta y gobernador de Guanajuato de entre 1923 y 1924– dijo al respecto de la exposición que “está llena de noble simplicidad; los colores bañados de sombra, son patéticos, en perfecta armonía con el motivo desarrollado, [...] se convierte, no en la expresión de un individuo sino en el dolor de una multitud, de una raza, de una clase”.¹⁹

Estos autores que fueron espectadores contemporáneos a la serie, la describieron ampliamente. Cuando se suma esta descripción al estudio de Xavier Moyssén, se concluye que fue una serie oscura, donde figura la imagen del indígena –muchas veces en grupo– con una piel texturizada a la manera de la piedra, y cuerpos basados en esculturas prehispánicas. El ejemplo más conocido es *Accidente en la mina* (fig.1), ampliamente mencionado entre las publicaciones que tratan la pintura de Alfaro Siqueiros a lo largo de su vida y en las que se menciona el tema indígena.

En esa época Siqueiros hizo un estudio profundo sobre el indígena basándose en los materiales, la representación del cuerpo, los colores de las escenas, y la composición. Esas características sólo son compartidas entre los cuadros de la serie de Taxco, y muy pocas de ellas perduraron en la imagen del indígena en la serie de 1939. En la serie para la PMG los materiales cambiaron, pues utilizó aquellos con los que experimentó en su taller. Además, el cuerpo ya no es representado como una escultura prehispánica, las obras tienen colores más brillantes, y hace acercamientos a los rostros. Estos cambios se debieron a la distancia temporal, y a una visión internacional que probablemente se consolidó por los viajes que Siqueiros realizó.

¹⁸ Anna Brenner, “La exposición de David Alfaro Siqueiros”, Conferencia de inauguración de la exposición de Siqueiros en el Casino Español, Ciudad de México, el 25 de enero de 1932. Consultado en Angélica Arenal, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios Críticos*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1975, p.27.

¹⁹ Jesús S. Soto, *Exposición Siqueiros: Casino Español*, México, enero de 1932. Folleto publicado con motivo de la clausura de la exposición de Siqueiros en el Casino Español, con una síntesis de opinión de su obra. Consultado en Angélica Arenal, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios Críticos*, op.cit., p.32. Además al respecto de los términos que Soto utiliza, recordemos que en aquella época todavía hay una marcada diferenciación de los grupos sociales, refiriéndose a cada uno de ellos como razas. Cada grupo con sus características positivas y negativas. Es también aquella época donde ya se ha difundido la idea de fundamentar la nueva nacionalidad mexicana –y latinoamericana– en la combinación de varios pueblos, diversidad de características aportadas de la tradición tanto europea como indígena con lo que Vasconcelos llamó “raza cósmica”. V. José Vasconcelos, *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana*, Madrid, Aguilar, 1967.



Fig. 1 David Alfaro Siqueiros, *Accidente en la Mina*, 1931, óleo sobre tela de yute ixtle, 139 x 224 cm, Colección del Museo Nacional de Arte (INBA), Ciudad de México. Obtenido de http://musal.mx/musal/?page_id=900&pza_id=2768

CAPÍTULO II. SIQUEIROS ENTRE EL ARTE Y LA GUERRA

Desde febrero de 1937, el conocido artista, suspendió sus interesantes prácticas del *Siqueiros Experimental Workshop* de Nueva York para trasladarse al campo republicano de la guerra española. El pintor llegó a España para apoyar la causa antifranquista desde sus posibilidades con los medios artísticos.

Al respecto, su esposa Angélica Arenal, escritora y periodista, detalló en un escrito el propósito que lo animó a enfilarse en la guerra: “entregar al pueblo español, en lucha contra el fascismo coaligado, las experiencias y prácticas de su *Taller Experimental* sobre todos los aspectos del arte de propaganda. Pero su propósito no se realiza”.²⁰

El objetivo de Siqueiros de crear obra artística que fuera difundida como propaganda de acción social se modificó al poco tiempo de encontrarse en la contienda republicana. Para conocer mejor las razones de este cambio, cito a continuación, una carta que el pintor mandó a su esposa donde aparece cierta información al respecto:

Yo vine a trabajar en el arte de propaganda, pero el aspecto físico de la lucha es tan terminante que me fue imposible eludir el ingreso a las filas del nuevo ejército. [...] se inició una importante ofensiva de nuestras fuerzas para liberar del enemigo la carretera de Madrid a Valencia. [...] Viví una mañana espléndida en medio de los duelos de la artillería, bajo los terribles aeroplanos que bombardearon nuestras columnas en marcha. [...] Esto es maravilloso como hecho histórico, como espectáculo y como problema. Ya cerca, se ve la lucha como cosa humana [...] Al principio, la enorme cantidad de terribles problemas te angustia, pero después sirven sólo para acentuar la determinación de victoria, [...]²¹

²⁰ Angélica Arenal, “Biografía Profesional de David Alfaro Siqueiros”, en *70 i.e. Setenta obras recientes de David Alfaro Siqueiros: Exposición*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1947, p.22.

²¹ David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal”, Madrid, 17 de febrero de 1937, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, pp.152-153.

Se advierte en la carta, la importancia que le daba Siqueiros a la Guerra Civil Española. Esa valoración se convirtió en una de las motivaciones para cambiar “el pincel por la pistola”. Además al escribir “nuestras fuerzas”, se revela un compromiso de participar activamente en la guerra al grado de sentirla como propia.

En la Guerra Civil Española, entró en contacto con algunos intelectuales que serían importantes para su desarrollo artístico y político. Entre estos personajes destacan la escritora española María Teresa León (1903-1988) y su esposo el poeta Rafael Alberti (1902-1999). Siqueiros la conoció en junio de 1935, mientras su marido efectuaba una gira mundial en favor de los mineros de Asturias masacrados tras haberse levantado en la huelga general revolucionaria de España, en octubre de 1934.

En esta relación de amistad entre activistas políticos, había intereses comunes que dejaron huellas en las acciones y en la obra de Siqueiros. De hecho era Alberti quien le ayudaría a realizar una exposición en Madrid que tenía planeada para 1937 como parte de una serie de exposiciones simultáneas internacionalmente.²² Por el momento puedo decir, citando a Raquel Tibol, que Alberti y María Teresa convencieron a Siqueiros para que se incorporara al Ejército Popular de la República.²³ Así fue como decidió participar como militar.

Arenal indicó que “una vieja inclinación militar –y quizás algo de romanticismo– lo hacen incorporarse al Ejército Popular Español”.²⁴ Este embeleso por la guerra que mencionó su esposa, pudo haberse iniciado en su primera participación militar: en la Revolución Mexicana. Se mencionó en las memorias de Siqueiros sobre los beneficios que esta revuelta les trajo: múltiples conocimientos de geografía, de las

²² En una carta Siqueiros escribió: “[...] deseo salir para Europa con objeto de organizar exposiciones en París y Madrid. [...] y Alberti, que estimó extraordinariamente mi obra en su reciente viaje a México, me ayudará en lo que respecta a España”. Cfr. David Alfaro Siqueiros, “Carta a Blanca Luz Brum”, Nueva York, 9 junio de 1936, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, p.146.

²³ David Alfaro Siqueiros, “Carta a María Teresa León”, 27 de abril de 1938, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, p.158. La autora nos explica cómo se conocieron Siqueiros y María Teresa León como una breve introducción a la transcripción de una carta donada por Alberti al archivo Sala de Arte Público Siqueiros – La Tallera (SAPS). El artista escribe esta carta en el frente de guerra, como respuesta a una carta enviada por la escritora española.

²⁴ Angélica Arenal, “Biografía Profesional de David Alfaro Siqueiros”, en *70 i.e. Setenta obras recientes...*, *op.cit.*, p.23.

virtudes humanas que la guerra desentraña, la importancia de la disciplina y muchos más.²⁵

El romanticismo del que habla Arenal se observa en una frase dentro de una de las cartas que recibió desde España: “Tengo una alegría inmensa de saber que puedo ser útil en esta inmensa lucha por la libertad de todo los pueblos del mundo”.²⁶ Pero estas palabras del artista con respecto a la guerra civil española, más allá del romanticismo, dejan ver que el pintor era una persona ambiciosa con sus ideales, y que poseía una ideología extraterritorial, previamente observada por Alicia Azuela.²⁷ Pareciera que Siqueiros buscaba participar activamente en la resolución de problemas sociales mundiales, ya fueran específicos dentro de cada país o compartidos internacionalmente. Probablemente abordaba de la misma manera la problemática de los pueblos indígenas, tanto en México como en el mundo.

También es probable que, entre sus motivaciones para ayudar a las clases trabajadoras de México, hubiera también un interés a nivel mundial,²⁸ relacionado con muchas de las organizaciones comunistas y algunos movimientos obreros mexicanos que ya eran parte de la red internacional iniciada por la Unión Soviética.

²⁵ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo (Memorias)*, México, Biografías Ganesa, 1977, pp.105, 128-131. Angélica Arenal, su esposa, informa en la introducción al libro de memorias de Siqueiros, que la mayor parte de las historias ahí encontradas fueron dictadas a Julio Scherer, periodista, cuando el artista se encontraba en Lecumberri (1960-1964). El periodista iba de visita diariamente al penal con su máquina de escribir portátil, de tal forma que el libro nació de una recopilación de anécdotas contadas en desorden y ordenadas por Arenal y otras personas para ser publicado. Los datos que he tomado de esta publicación póstuma a Siqueiros, pueden no expresar directamente los pensamientos de Siqueiros, puesto que no fue él quien personalmente lo escribió; pero son cuestiones que introduce a esta investigación debido a que la persona que se encargó de hacer dichas memorias de Siqueiros fue su esposa, personaje que conocía sus intereses, y deja ver por lo menos su opinión al respecto de Siqueiros; además de haber un rastro de verdad debido a la recopilación de las anécdotas de propia voz, aunque hayan sido adornadas y unidas por los autores de dicha publicación.

²⁶ David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal”, Madrid, 17 de febrero de 1937, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, p.153.

²⁷ Alicia Azuela, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros...”, *op.cit.*, p.143.

²⁸ Desde muy tempranamente parece interesarse por una “internacionalización” en el arte. En el manifiesto de *Vida Americana* expresa al respecto: “Desechemos las teorías basadas en la relatividad del “arte nacional”; ¡universalicémonos!, que nuestra natural fisionomía racial y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemente. Para 1938 es un concepto que incorpora no solo a su ideología artística, sino también a la política. Cfr. David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo de 1921, en Raquel Tibol (comp.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p.22.

Bajo los principios de la Internacional Comunista, se consideraba que todas las clases trabajadoras del pueblo mexicano (siendo indígenas, campesinos, obreros y cualquier sector social que no pudiera considerarse plenamente libre) debían mantenerse unidas bajo la bandera comunista. Participar en la liberación mundial se podría hacer sólo una guerra a la vez, en esa ocasión divisó potencial en ayudar a España, primero con el arte y finalmente con las armas.

Siqueiros al finalizar su participación en la Guerra Civil Española

En contra de sus intenciones, la participación del artista en España duró muy poco, fueron menos de dos años. Siqueiros estaba totalmente estimulado por participar en esa lucha social, pero su retorno a México fue demasiado pronto comparado con sus expectativas, por lo que cambiaron sus ánimos desde su llegada a principios de 1939.

Además, fue un regreso obligatorio e involuntario. Siqueiros comenzó con expectativas de victoria pero “se vio forzado a dejar ese país dado el avance de las fuerzas franquistas”.²⁹ En este caso es necesario explicar que aunque la derrota era inevitable, Siqueiros se negaba a aceptar dicha situación.

Uno de los indicios de su estado de ánimo, salió a la luz durante un mitin organizado por agrupaciones de obreras de filiación cetemista que se encontraban en Monterrey, N.L. para recibir a Siqueiros y otros tres excombatientes de la guerra española, el 21 de febrero de 1939. En este acontecimiento, el artista afirmó: “la lucha del pueblo español no se ha terminado [...] la guerra no está perdida [...] no caigamos en el error de esta creencia y por eso dejar de ayudar al pueblo español [...] de ustedes depende que no falte el pan [...] la victoria de los españoles será nuestra victoria”.³⁰ En la última frase, es perceptible aquella empatía proveniente de su

²⁹ Alicia Azuela, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros...”, *op.cit.*, p.139.

³⁰ Consultado en los artículos “Anoche llegó un grupo de excombatientes de la guerra de España” y “Qué el Gobierno de Azaña no ha perdido la guerra, que México debe seguir enviando dinero, dijo Siqueiros”, Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 21 y 22 de Febrero de 1939.

postura política internacionalista y sus ambiciones con respecto a la unión de organizaciones obreras mexicanas con otras a nivel mundial.

En el artículo “Qué el Gobierno de Azaña no ha perdido la guerra; que México debe seguir enviando dinero, dijo Siqueiros”; Diario *El Porvenir*, del 22 de Febrero de 1939, se menciona lo siguiente:

Continúa en el uso de la palabra el pintor David Alfaro Siqueiros, preguntando cual es la diferencia que existe entre los voluntarios que fueron a un lado de Azaña y los que estuvieron con Franco [...] explica que unos fueron a España con sus propios recursos, los primeros, y los otros enviados por Alemania e Italia de sus propios ejércitos, pagados [...] Salieron de España los voluntarios por respetar el tratado que se firmó de no intervención. El Gobierno de España retiró a todos los voluntarios; pero Alemania, Italia y Portugal de manera “cínica” continuaron enviando refuerzos [...] “Italia para teparle el ojo al macho”, retiró 10,000 de sus voluntarios; pero estos eran elementos cansados y enfermos que no estaban en condiciones de continuar, pero después envió sus barcos con refuerzos.³¹

Así pues, el artista no pudo aceptar la derrota y probablemente se encontraba frustrado por no haberse quedado en España debido a la obligatoriedad de la retirada de los voluntarios extranjeros exigida por el tratado de no intervención. Siqueiros no planeaba regresar a México sin haber ganado, pues ya había acentuado su determinación de victoria,³² pero tenía que acatar el acuerdo aceptado por el Gobierno de España. No pudo ignorar dicho acuerdo respetando el honor y la palabra de la fracción azañista.

Enfaticó desde su llegada a México que sus intenciones eran permanecer en España: “Nuestro regreso no es una escapada, nosotros no hubiéramos vuelto a

³¹ “Qué el Gobierno de Azaña no ha perdido la guerra, que México debe seguir enviando dinero, dijo Siqueiros”, Diario *El Porvenir*, 22 de Febrero de 1939.

³² Recordemos el primer texto citado en este apartado, donde Siqueiros habla de acentuar la determinación de victoria. La victoria se había convertido en su más grande ambición de ese momento de su vida, había dejado de lado otras de sus actividades, incluyendo la artística, para hacerla realidad. Pero debido a situaciones fuera de su control, no pudo ni siquiera continuar en España, fue prácticamente obligado a retirarse y aquella sed de victoria se convirtió en una intención truncada. Cfr. David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal”, Madrid, 17 de febrero de 1937, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros*, op.cit., p.153.

México sin antes vencer o morir”,³³ pero tenían que acatar el acuerdo aceptado por el Gobierno de España. Me parece interesante que frente a las agrupaciones obreras destacó que el acatamiento al acuerdo era por respeto, no por cobardía. Supongo que no sólo no podía aceptar la derrota, además, al considerarse un ejemplo de excombatiente, no podía presentarse como alguien que huye, y por ello lo resaltó.

Otra cosa que también subrayó fue la injusticia tras la obediencia del tratado. Acusó a los fascistas de no haber respetado el acuerdo, colocándolos en el papel de villanos, por no cumplir como los azañistas lo hicieron. Fomentó con esta división de “buenos” y “malos” que las organizaciones continuaran con el apoyo a la lucha.

Con esto, aunque le fue imposible permanecer al frente, al menos podría hacer que desde México se enviaran alimentos e insumos para socorrer a los que dejó atrás. Es decir, una forma alterna de mostrar su apoyo, de continuar con aquello que estaba haciendo y de movilizarse nuevamente en la participación aunque fuera desde la lejanía.

Hasta ahora he citado de manera extendida porque son palabras donde se aprecia parte de la frustración con la que llegó de regreso a su patria. Textos donde he encontrado una serie de emociones, ideas y actitudes que se congregan, dando una imagen de la situación en la que se encontraba el pintor al momento en que realizó la serie de cuadros que conciernen a este estudio.

Tanto en sus palabras como en su pintura, se percibe que estaba cansado y desilusionado por los años de guerra que no lo llevaron a la victoria. Uno de los ejemplos que más se ajusta al ánimo de sus palabras, es la obra llamada *Postrado pero no vencido* (fig.2), pintura que realiza en México en 1939 pero que no fue expuesta en Nueva York a principios de 1940, como las obras seleccionadas para este estudio.

Esta no pertenece al *corpus* de la investigación debido a que la selección de obras fue realizada por una mutua relación en torno a la temática indígena y a la exposición en el extranjero. *Postrado pero no vencido* no comparte el tema y al haber

³³ “Qué el Gobierno de Azaña no ha perdido la guerra, que México debe seguir enviando dinero, dijo Siqueiros”, *op.cit.*

sido adquirida rápidamente por Luis I. Rodríguez³⁴ no estuvo destinada para exponerse en el extranjero junto con la serie que fue enviada a la Galería *Pierre Matisse*.

Irene Herner comentó esta imagen como “una alegoría de la lucha del pueblo de la República Española”.³⁵ Por otra parte, James Oles dice que podemos intentar otra lectura de la misma si pensamos que es un autorretrato carente de la agresiva confianza en sí mismo, que había mostrado en los anteriores a este.³⁶ En la obra se alcanza a ver que la figura central es semejante a Siqueiros, y presenta el estado emocional en que se encontraba el artista, por lo que coincido en interpretarlo como un autorretrato.

Al observar la imagen lo primero que salta a la vista es el puño cerrado que forma una espiral con la mano porque la presiona con gran fuerza. Ese mismo gesto es el que se observa en alguien que expresa su enojo e intenta controlarlo. Hay una demostración de intensa frustración en la figura humana al cerrar sus puños y fruncir el ceño mientras mira hacia abajo.

También atrae la corporalidad de la figura. Es un estudio del cuerpo. Debido al escorzo, el tamaño de los hombros es enorme; el efecto es el de un hombre fornido. El perímetro de los músculos es dibujado tajantemente con tonos oscuros para remarcar la fuerza. Un hombre derrotado a pesar de contar con la fuerza y poder corporal.

El escorzo también hace desaparecer los brazos, están presentes pero se ocultan por el peso del cuerpo. En la manera en la que yo lo veo, los brazos son lo único que evita que el cuerpo y la cabeza toquen el piso. Es un hombre que se resiste

³⁴ En ese momento, era el líder del Partido Nacional Revolucionario, y había sido el secretario del presidente Lázaro Cárdenas. Se dice que Rodríguez compró dicha pintura como mecenas de Siqueiros gracias a Cárdenas, quien apoyó oficialmente a la causa republicana. Cfr. James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década...*, op.cit., p.194.

³⁵ Irene Herner, *Siqueiros/Pollock:Redes. Catálogo para la exposición Siqueiros/Pollock Pollock/Siqueiros en la Kunsthale*, Dusseldorf, Alemania, 1995, p.94.

³⁶ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década...*, op.cit., p.194.

a caer. Un hombre que hace fuerza con brazos y puños, motivado por la negación de la derrota.

Así, toda la carga del cuerpo se encuentra aplastando a esos brazos, un peso que los vuelve inmóviles. Atrapados en esa posición, es como si sus manos estuvieran atadas, y aunque no lo estén, no puede hacer mucho. Es como el Siqueiros que no pudo hacer nada en contra del tratado de no intervención, pero que intenta ayudar aún alejado de la lucha.

Ante la inmovilidad, es de esperarse que el hombre en la pintura demuestre su frustración apretando sus puños. Con la fuerza con la que sostiene todo el cuerpo, se resiste a caer, pues es como si estuviera esforzándose por mantener en alto también la cabeza, por lo menos, lo más arriba que pueda en esa posición de impotencia. Otro movimiento ligado a la tensión en sus manos.

Probablemente, con la elaboración de esta pintura sella su participación en la guerra de España. No puede ganar esa batalla, pero eso no significó que dejara de participar en otras batallas sociales. Esto lo volverá a hacer a través de su arte, pero sin dejar las armas: decide hacer las dos cosas a la par.



Fig. 2 David Alfaro Siqueiros, *Postrado pero no vencido*, 1939, piroxilina sobre mansonite, 103 x 79 cm, Colección Particular. Sin Firma. Obtenido de Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, op.cit., p.194.

Siqueiros y su regreso a la pintura

Después de su participación en el Ejército de la República Española, la consecuencia más interesante que se observa, es la motivación para retomar su práctica artística al mismo tiempo que intervenía en otras luchas sociales. Esto es lo que se deduce del hecho de que, a finales de 1939, Siqueiros pinta toda una serie de obras, pero en mayo de 1940, se ve involucrado en el asalto a la casa de Trotsky.

Al haber experimentado el fracaso en esa lucha donde cambió el arte por las armas, era de esperarse que su nueva actitud tratara de evitar aquella decisión. Así pues, para no tener que elegir una actividad sobre la otra, Siqueiros exploró múltiples formas de repercutir en el ámbito artístico y político a lo largo de 1939.

Por ejemplo, mientras pintaba la exposición para la PMG, llegó a distraerse por su participación en el lanzamiento de piedras hacia los edificios de ciertos periódicos conservadores,³⁷ aunque en algún momento lo haya negado.³⁸ Sobre esta situación, Helm mencionó que Siqueiros era “víctima de una naturaleza violenta, un hombre de incontables excesos”.³⁹ Lo traigo a consideración porque para demostrarlo habla al respecto de su activismo político de esa época: “tiraría sus máquinas de pintar en

³⁷ Entre el 4 y 5 de abril de 1939, varios grupos de trabajadores afiliados a la CTM entre quienes iban mezclados elementos comunistas capitaneados por Siqueiros, lapidaron el edificio del Casino Español, a “Excelsior” y a otros periódicos de la calle de Bucareli. Lanzaron balazos al aire, y armados de piedras hicieron añicos varios de los ventanales de los edificios, razón por la que Siqueiros fue consignado. Cfr. “Un gran escándalo en el centro de la Ciudad de México”, Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 5 de abril de 1939. Cfr. “El famoso ‘Coronel’ Siqueiros está en la penitenciaría”, Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 7 de abril de 1939.

³⁸ En una nota de redacción de su publicación *Documental*, Siqueiros se defiende diciendo que fue el quién retiró a la multitud y evitó un choque de mayores consecuencias, y que nada tuvo que ver con “la pedriza punitiva que los jóvenes revolucionarios propinaron a las casas que los mercaderes del periodismo tienen en la calle de Bucareli”. Cfr. David Alfaro Siqueiros [et.al.], “Nota de Redacción”, Revista *Documental*, México, 18 de mayo de 1939, p.4. Consultada en el Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

³⁹ Helm escribió: “But Siqueiros is the victim of a violent nature, a man of uncontrollable excesses”. La traducción es mía. Cfr. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, op.cit., p.91.

cualquier momento para salir de prisa a la calle a hacer una demostración, o arrojar piedras (de acuerdo con los periódicos) a ventanas capitalistas”.⁴⁰

Desde comienzos de ese año, antes de comenzar a pintar la serie ya se involucraba en marchas y mítines políticos,⁴¹ lo cual continuó como una distracción para su actividad artística de ese año, pues en la biografía de Siqueiros que escribió su esposa Angélica Arenal se destaca para esas fechas que “alterna sus actividades antifascistas con la producción artística”.⁴² De hecho a finales de ese año, en diciembre, hay incluso una protesta del artista hacia el presidente Cárdenas por reprochar ciertas acciones por parte del gobierno ruso.⁴³

En 1939 también comenzó con sus trabajos del mural del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME),⁴⁴ y publicó su propia revista de propaganda política llamada *Documental*.⁴⁵ Es decir, todo su tiempo y sus acciones girando completamente en

⁴⁰ Helm escribió: “He will throw down his panting-machines at any moment to rush out into the street to make a demonstration, or throw stones (according to the newspapers) at capitalistic windows”. La traducción es mía. *Cfr. Ibíd.*

⁴¹ *Cfr.* “Himno Nacional y marcha en honor a los derrotados, una asamblea comunista en Bellas Artes”, Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 6 de marzo de 1939. En dicha asamblea Siqueiros es uno de los oradores. El artista supone que al poco tiempo de esa reunión probablemente surgiera un movimiento fascista y militar en México, para lo cual propuso fomentar que las organizaciones obreras y campesinas se convirtieran en las reservas del ejército nacional listas para atacar a los fascistas cuando surgieran.

⁴² Angélica Arenal, “Biografía Profesional de David Alfaro Siqueiros”, en *70 i.e. Setenta obras recientes...*, *op.cit.*, p.23.

⁴³ *Cfr.* “Protestas comunistas contra Lázaro Cárdenas”, *Jueves de Excélsior*, México, Distrito Federal, 14 de diciembre de 1939. Lázaro Cárdenas reprocha a Rusia su ataque a Finlandia, y por ello una cierta facción comunistas donde está incluido Siqueiros, protestan en contra del presidente por dejar de apoyar a Rusia, pues esto les parecía ser el fin de sus acciones en contra de los regímenes capitalistas. Otra publicación conservadora le reprocha a Siqueiros el haber protestado en contra del presidente, poniendo en duda la nacionalidad mexicana al haber militado bajo banderas extranjeras. *Cfr.* “Los pobrecitos rusos”, *Sucesos para todos*, México, Distrito Federal, 19 de diciembre de 1939.

⁴⁴ En este mural plasma toda una teoría del movimiento y del arte revolucionario, creando un universo aparte, con sus propias complicaciones, donde intervienen las preocupaciones de Siqueiros, problemas con las técnicas y materiales, con el espectador activo y la crítica a la pintura de caballete. En dicho trabajo tuvieron que ajustarse las múltiples voluntades del grupo de artistas que lo llevaron a cabo, y como obra colectiva dirigida hacia el público sindical, sacrificaron la individualidad. Destaca la participación del español Joseph Renau, quien relató los problemas a los que se enfrentó por ser un mural de elaboración colectiva. *Cfr.* José Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, *Artes Plásticas*, México, núm.25 (nueva época), enero-febrero de 1976.

⁴⁵ Esta revista tuvo un fin propagandístico, se creó de tal manera que cada página de la revista pueda ser desprendida y repartida como volantes de denuncia política. Desde las páginas de este órgano, Siqueiros “da la batalla cotidiana en favor de sus camaradas del Ejército Popular Español”. *Cfr.* Angélica Arenal, “Biografía Profesional de David Alfaro Siqueiros”, en *70 i.e. Setenta obras recientes...*, *op.cit.*, p.23.

torno a una revolución artístico-política. Así, no es extraño también suponer que, su participación en el asalto a la casa de Trotsky fue planeada desde finales de 1939 o quizá a principios de 1940. Una vez liberado del trabajo de las obras de caballete, tal vez mientras se exponían en Estados Unidos, Siqueiros se encontraba en México y pudo concentrarse completamente en el mural del SME y en su activismo político contra Trotsky.

Reiterando los obstáculos a los que Helm se enfrentó para preparar la exposición, probablemente las vacaciones que tomó en Taxco, fueron para planear el asalto a la casa de Trotsky que –según Siqueiros– tenía como motivo fundamental robar unos documentos que pondrían en evidencia al político ruso como enemigo de México y delataría su participación en una supuesta conspiración de una potencia imperialista para matar a Stalin, faltando así al compromiso de no hacer política mientras residiera en México como refugiado.⁴⁶

Según Helm, cuando regresó de Taxco, Siqueiros fue comisionado para pintar el cubo de la escalera del Sindicato de Electricistas. Cuando Mackinley Helm e Inés Amor decidieron mandar a Nueva York solo las pinturas que ya tenían, se debió a que Siqueiros no había siquiera empezado el mural y los organizadores perdieron la esperanza de obtener alguna obra más.⁴⁷

Joseph Renau explica como fue la distribución de las tareas del mural del SME,⁴⁸ pero destaca que Siqueiros se limitaba a hacer observaciones generales o a completar algunas secciones cuando visitaba el edificio, pues se ausentaba a menudo

⁴⁶ Cfr. "Sheldon Abrió la puerta a D. A. Siqueiros", *Novedades*, 16 de noviembre de 1940. Cfr. David Alfaro Siqueiros, *El Asalto a la casa fortificada de León Trotsky*, octubre de 1940. Declaración judicial de D. A. Siqueiros acusado de complicidad en el caso del asesinato de León Trotsky, donde expone las razones de su participación. Documento núm. 11.2.187. Consultado en el Archivo SAPS. Cfr. David Alfaro Siqueiros, *Ampliación de mi declaración indagatoria ante el C. Juez Mixto de 1ª Instancia en Coyoacán*, 1940. Documento núm. 11.2.146. Consultado en el Archivo SAPS.

⁴⁷ Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, *op.cit.*, p.97. Al tomar vacaciones en Taxco pudo obtener la oportunidad de planear bien el atentado contra Trotsky, situación que seguramente fue ideada desde muy temprana su llegada a México, porque el descontento de Siqueiros por el recibimiento del líder político ruso había comenzado desde que estaba en España, donde sus compañeros le recriminaban que su gobierno recibiera a dicho personaje, situación que relata como parte de su declaración judicial tomada en octubre de 1940, por motivo de la investigación del asalto a la casa de Trotsky y de su asesinato.

⁴⁸ Cfr. José Renau, "Mi experiencia con Siqueiros", *loc.cit.*

por motivos no especificados, que Lawrence P. Hurlburt atribuye quizás a actividades políticas.⁴⁹

Helm menciona que estuvo trabajando activamente con los otros pintores en la primavera de 1940, pero todavía no estaba terminada la obra mural cuando Siqueiros tuvo que huir a otro estado, pues al parecer un participante en el asalto armado a la casa de Trotsky confesó y denunció a Siqueiros como uno de los conspiradores.⁵⁰ Cuando esto sucedió, se ocultó de la policía disfrazándose de campesino en Jalisco. (fig.3)



Fig. 3 Autor Anónimo, *Como Macario Romero c/Angélicas Arenal en la Sierra de Jalisco*, 1940, 4.2 x 5.6 cm, plata sobre gelatina. Se obtuvo copia digitalizada de la fotografía con núm. AAA4271 en el Archivo Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

⁴⁹ Laurence P. Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en estados unidos*, México, Editorial Patria, 1991, pp.249-250. Gracias a una entrevista que hizo a Roberto Berdecio en 1975, el autor encuentra que las experiencias vivida en España tienen que ver con la agresión contra Trotsky, pues al parecer volvió cambiado, ya como todo un estalinista. El autor encontró dos facciones comunistas contradictorias del artista, una en su activismo y la otra en su plástica; la primera estaba relacionada con el ataque armado a la casa de Trotsky, un acto de devoción arriesgado para recuperar la estimación del Partido Comunista que lo había censurado, y ejecutado por varios hombres que habían combatido bajo su mando en España, época en la que se relacionó, con la GPU.

⁵⁰ Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, op.cit., p.97-98.

Fue una época muy activa para Siqueiros, sobre todo políticamente, pero nunca dejó el arte por completo. Pareciera que no quería sentirse derrotado por la guerra perdida moviéndose entre ambas esferas, sin preferir una por sobre la otra. Por este motivo, destaca que participó activamente en el mural del SME, pero en ocasiones se ausentaba por razones políticas. Era un trabajo importante porque marcaría el comienzo de un nuevo movimiento para el muralismo mexicano,⁵¹ pero compartió su tiempo con otras actividades, situación que pudo haber fomentado, aun más, el interés por hacerlo de manera colectiva.⁵²

Es en algunas de las cartas enviadas desde el frente a Angélica Arenal donde se nota su intención de retomar la práctica artística, provocada por la suspensión de dicha actividad durante el periodo de guerra. En una carta Siqueiros escribió: “Tengo hambre horrible de pintar, muchos años, muchas cosas. Nunca estuve más seguro de la exactitud de mis ideas. En México, sin sentirme derrotado en la guerra, nuestra guerra de España, pelearé por más grandes murales y por máquinas, muchas máquinas, y haré equipo con los que quieran”.⁵³ Su deseo por pintar se acrecentó, pero también su motivación por usar máquinas para su pintura –como fue la pistola de aire que ya había probado antes– y lograr un mayor tamaño de murales mediante la acción colectiva.

Además, en el texto citado Siqueiros expresó su intención de no sentirse derrotado por la guerra mientras aumentaba su producción artística, haciendo una especie de correlación entre el arte y la guerra.

⁵¹ Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters, op.cit.*, p.98. Helm menciona que sus ayudantes y los otros pintores participantes en el mural del SME lo veían como una revolución en la manera de hacer murales.

⁵² En un documento que Siqueiros elabora con respecto al mural del SME, menciona que el trabajo colectivo es un reparto de muros dentro de un plan conjunto. Me parece un documento que trata de justificar todos los aspectos involucrados en este mural sobre todo la manera colectiva de realizar el trabajo, pues tres rubros no desarrollados indican que hubo problemas de individualismo en la producción artística desde los primeros bocetos, hasta las aplicaciones en el muro. También establece que por problemas en la unidad integral salen del trabajo dos de los artistas: Luna y Prieto, cuestiones que se pueden poner en duda pensando en el activismo político que realiza al mismo tiempo que pinta este mural, pues la mayor parte del equipo de pintores eran exiliados españoles y personas que también participaron en la Guerra Civil Española. *Cfr.* David Alfaro Siqueiros, “Tesis auto-crítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plástica en el Edificio Social del Sindicato Mexicano de Electricistas”, fechado 1939, Consultado en el Archivo SAPS.

⁵³ David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal”, París, 12 de diciembre de 1938. *Cfr.* Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, p.154.

La fusión arte/política en una pintura internacional

Así pues, la pintura que realiza en 1939 estaba bañada con las intenciones de fusionar el arte y la política. El artista quería evitar que se repitiera la derrota en otras partes del mundo, buscó la manera de incluir las experiencias de la guerra civil española en su arte. Al respecto Siqueiros dijo: “considero que mi participación en esa contienda trascendental para el mundo entero, fue una valiosísima enseñanza para mi profesión de pintor [...] La patriotería, en arte, equivale a pintoresquismo, a pequeñas y ridículas histerias plásticas”.⁵⁴

En aquellas palabras Siqueiros denota lo importante que fue el haber participado en la guerra para su profesión artística, que repercutió en temas, tecnologías, intenciones, etc. Además ahí encuentro la idea de cambiar la pintura de caballete por una de interés multinacional, pues según el artista, hasta ese momento había sido tan sólo pintoresca –en el sentido de repetitiva y extravagante– que terminaba siendo un patriotismo sin sentido; por ello, tengo la impresión de que también confirma su postura internacionalista en el arte, complementando su postura antifascista “internacionalista” del ámbito político.

Puede ser gracias a esa postura también, el que haya decidido retomar aquel proyecto suspendido de exponer con Matisse en Nueva York. Pienso que Siqueiros estaba confirmando su postura previa sobre las exposiciones simultáneas internacionales,⁵⁵ así como las diminutas figuras humanas incrustadas en un paisaje gigantesco que surge durante 1936 en su Taller Experimental de Nueva York (fig.4), porque en ese momento estaba seguro de la exactitud de sus “viejas ideas” –como las llamó a finales de su participación militar– sobre las herramientas materiales y formas modernas.⁵⁶

⁵⁴ Angélica Arenal, “Biografía Profesional de David Alfaro Siqueiros”, en *70 i.e. Setenta obras recientes...*, *op.cit.*, p.23.

⁵⁵ David Alfaro Siqueiros, “Carta a Blanca Luz Brum”, Nueva York, 9 junio de 1936, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros*, *op.cit.*, p.146.

⁵⁶ David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal”, París, 29 de noviembre de 1938; París, 12 de diciembre de 1938, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros*, *op.cit.*, pp.156-157.

El pensamiento internacional es un concepto que podemos encontrar en las obras de 1939. Siqueiros también hace una referencia escrita en una de sus cartas, retomando las proporciones que inició en 1936: “[...] me han dado un nuevo sentido de las cosas al darme un nuevo sentido de la escala y las proporciones en el espacio y en el tiempo. Una nueva escala me ha roto todos los elementos puramente imaginativos, ideales diríamos, del paisaje global del mundo, dejándome en cambio un recuerdo terroríficamente objetivo”.⁵⁷



Fig. 4 David Alfaro Siqueiros, *Suicidio Colectivo*, 1936, Laca sobre madera con secciones aplicadas, 124.5 x 182.9 cm, Colección Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Donado al museo por el Dr. Gregory Zilboorg, catalogado con el número: 208.1937. Fotografía: Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, México. Obtenida de la base de datos en línea de las colecciones del MoMA en http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79146

Esta sensibilidad, similar a la de 1936, se refleja en las pinturas donde figura el paisaje como *Los gigantes* (1939) y *Selva Eléctrica* (1939). Lo nuevo es la inversión en la escala: hacer acercamientos al cuerpo humano. En la serie de 1939 fracciona el

⁵⁷ David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal”, París, 2 de diciembre de 1937, en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, p.154.

cuerpo humano para agrandar cierta parte que normalmente se ve de un tamaño pequeño. Por ejemplo, al realizar un acercamiento presenta un ojo inmenso en comparación con la escala “normal” con la que presentaba el cuerpo en las series de caballete anteriores (fig.5).



Fig. 5 David Alfaro Siqueiros, *Autorretrato (Siqueiros por Siqueiros)*, 1939, piroxilina sobre mansonite, 43 x 61 cm, Colección Particular. Firmado ángulo inferior izquierdo “39”; ángulo inferior derecho “Siqueiros por Siqueiros”. Obtenido de Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, op.cit., p.194.

Considero que por estas nociones sobre la internacionalidad, más adelante en su vida dice que “sólo un concepto universal, cosmogónico –si cabe el término–, puede crear un arte poderoso”,⁵⁸ intentando defender su arte como una pieza importante para crear cambios políticos a nivel mundial.

⁵⁸ Angélica Arenal, “Biografía Profesional de David Alfaro Siqueiros”, en *70 i.e. Setenta obras recientes...*, op.cit., p.22.



Fig. 6 David Alfaro Siqueiros, *Etnografía*, 1939, piroxilina sobre Mansonite, 82 x 122 cm, Colección Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Obtenido de Xavier Moyssén, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de Caballete*, op.cit., p.77.

CAPÍTULO III. LAS OBRAS CON TEMÁTICA INDÍGENA EN LA SERIE DE 1939

En el capítulo anterior, mencioné someramente algunas cuestiones relativas al retorno de Siqueiros a la pintura. Expuse la idea de una nueva escala en la pintura, una serie de reflexiones sobre la relación arte-política, y el probable estado emocional del artista después de su participación en la Guerra Civil Española. En el presente capítulo, retomaré aquellas ideas, a la luz de las imágenes seleccionadas.

El enaltecimiento del indígena

De toda la serie de 1939, es en *Etnografía* (fig.6) donde encuentro más elementos para ahondar en la cuestión del indígena campesino. La obra contiene, al centro, la figura de un hombre, imagen que abarca casi todo el cuadro, como si fuera un acercamiento a su cara y torso; y al fondo, se ve el horizonte, quizás, mostrando un terreno montañoso en el cual aparece un pequeño edificio blanco a la derecha, y una serie de hendiduras a la izquierda. El hombre lleva puesta una máscara, que recuerda las esculturas prehispánicas, un sombrero de ala muy grande y redonda, probablemente de paja, y ropa holgada en color blanco. Rodeando a la figura se encuentran una serie de veladuras que dan la apariencia de humo.

Por el ropaje blanco del hombre en la pintura, se evoca a un personaje más antiguo, probablemente al indígena que participó en la Revolución, aquel personaje heroico que se alzó en armas para liberarse y defender sus tierras.⁵⁹ En este sentido, la pintura se volvió una glorificación de este sector social por las aportaciones que los

⁵⁹ La idea del indígena revolucionario estaba presente en la década de los 30's. Aunque no hubo real homogeneidad entre las comunidades indígenas que se sumaron a la Revolución, está claro que para la mayoría de los indígenas del país, fue un episodio importante, pues fue una coyuntura más que se enmarcaba dentro de su añeja, secular resistencia para preservar su identidad, su forma de ser, sus costumbres, y sus tierras. Cfr. Felipe Ávila Espinosa, "Los indígenas en la Revolución", en Miguel León-Portilla y Alicia Meyer (coords.), *Los indígenas en la Independencia y la Revolución mexicana*, Tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, pp. 475--477.

grupos indígenas dieron a la nación durante la Revolución Mexicana, y para hacerlo incluyó el imaginario colectivo de la época.

Itzel Rodríguez Mortellaro ha escrito sobre dos representaciones que sintetizan la idea que se tenía del destino histórico del indígena mexicano: “el artesano y el campesino son los tipos fundamentales de la identidad social asignada al indígena en la retórica del México nuevo”.⁶⁰ *Etnografía* es parte del conjunto de imágenes que ligán a la idea de campesino con la del contexto indígena, incluido el ámbito arqueológico, como hace pensar el rostro de la figura en la obra. Además, vistió al personaje en lo que parece ser ropaje de manta blanco, repitiendo el imaginario legado por las imágenes de la revolución (figs.7 y 8).

La ideología dominante en México estableció una cercanía esencial entre el indígena, la expresión artística, la tierra de cultivo y el pasado prehispánico. Siqueiros intentó con esta pintura enaltecer al indígena de manera “diferente” pero conservó los mismos elementos que la visión hegemónica. La expresión artística y el pasado prehispánico están presentes en la máscara de piedra, hábilmente labrada –ya sea por sus ancestros o por sí mismo– que recuerda las esculturas prehispánicas. La relación con la tierra de cultivo se encuentra en su vestimenta, sobre todo en el sombrero de ala ancha que recuerda la protección que llevan los trabajadores del campo; aunque también a la construcción blanca que puede hacer referencia a una hacienda de la época del Porfiriato, donde los campesinos indígenas trabajaban como peones; esto es lo que me indica que se quiere demostrar que el personaje era de ese grupo social utilizando las características que se habían condensado en el imaginario colectivo.

⁶⁰ Itzel A. Rodríguez Mortellaro, “El eterno indígena. Actualidad y presencia del pasado prehispánico en la representación del México revolucionario”, en Alicia Azuela (coord.), *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México Revolucionario, 1910-1945*. Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p.144.

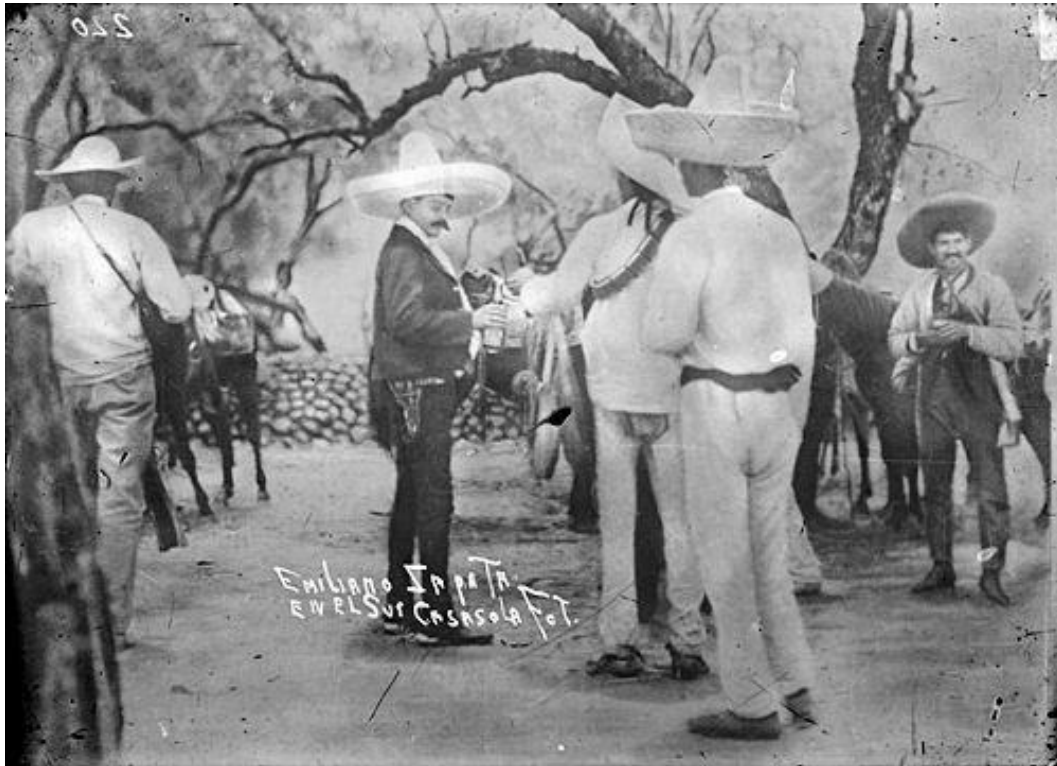


Fig. 7 *Emiliano Zapata en el cuartel general de Tlaltizapán, ca. 1915.* Fotografía: Archivo Casasola/ Fototeca Nacional INAH, Reg. 6109. Obtenida de: <http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-arcadia-zapatista-galeria>



Fig. 8 *Campesinos trabajando la tierra con un arado de bueyes, ca. 1917.* Fotografía: SINAFO/ Fototeca Nacional INAH, Reg. 458431. Obtenida de: <http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-arcadia-zapatista-galeria>

Me pareció acertado retomar un apartado de sus supuestas memorias, que ubica a Siqueiros, dentro del mismo contexto del cual dice salir en varios de sus textos, porque incluye a la expresión artística dentro de su propio imaginario del indígena. En el Colegio Franco-Inglés de hermanos maristas al que asistió Siqueiros cuando era un infante, había sido alumno destacado de la clase de dibujo. Al parecer había comenzado a practicar de manera autodidacta desde que se había fascinado con la pintura que unos artistas llegaron a realizar en el cielo raso de su casa. Cuenta que llegó a ser el alumno más destacado en su escuela diciendo:

Solamente competía conmigo, y débilmente, un muchacho muy morenito, quizá de raza puramente india, y que por ello era despreciado por todos los demás alumnos de la escuela, rubios en su mayoría por hijos de franceses, o blanquitos mexicanos, pues no hay que olvidar que tal tipo de discriminación fue característico del último periodo del general Díaz.⁶¹

En éste texto se buscaba enfatizar la destreza de Siqueiros, pero la habilidad artística de su compañero es atribuida a la herencia indígena. Esta cita también me hace pensar en las razones por las cuales quería enaltecer al indígena, sobre todo frente al público norteamericano. Al parecer había presenciado la discriminación del indígena por su fisionomía. Los visitantes extranjeros de esa época venían a México con la idea de observar a los indígenas, casi a la manera de un objeto o atractivo turístico, de manera que Siqueiros propone una nueva imagen del indígena, los representa con la dignidad que no se les concedía socialmente. Para el pintor, esta clase social era un punto clave en su discurso artístico-político, equivalente a la clase obrera, el sector más numeroso de la población mexicana, y por tener –según el artista– una “tradición miliciana” y “vigor constructivo en su arte”.⁶²

⁶¹ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo (Memorias)*, op.cit., p.49.

⁶² Sus comentarios sobre la tradición miliciana y el vigor constructivo están presentes en algunos artículos de su revista *Documental*. Cfr. David Alfaro Siqueiros, *Revista Documental*, México, 18 de mayo de 1939, pp.1, 11. Consultada en el Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

Por otro lado, la idea de vigor constructivo ya había sido nombrada por Siqueiros desde su primer manifiesto artístico en 1921. Cfr. David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo de 1921, en Raquel Tibol (comp.), *Los Textos de Siqueiros*, op.cit., p.22.

Sin embargo, en la reseña de Angélica Arenal, quien estuvo siguiendo de cerca la producción, encontramos otra relación entre el arte y el ámbito agrario. Ella mencionó lo siguiente:

Etnografía es, sin duda, una obra maestra. [...] un indio mexicano vestido a la usanza de la Meseta Central, que cubre su rostro con una máscara; una máscara sobre otra máscara, la de madera que forjaran con sus primitivos cinceles los grandes artistas de la antigüedad mexicana, quizás previendo el futuro de su raza, máscara que Siqueiros a reproducido con exaltadora maestría, y la que forjaran cuatrocientos años de opresión y de angustias sobre la carne del indio, hasta tomar tensos, estoicos e impenetrables cada uno de sus gestos...⁶³

Al describir la obra, Arenal habla de la liberación de este grupo social oprimido, lo cual sería justo el tipo de lucha social que Siqueiros buscaría introducir en su arte. La descripción de la máscara parece confirmar que en el imaginario de la época se ha afianzado la idea de que los indígenas han heredado genéticamente la maestría artística. Algo que ha llamado mi atención al respecto –aunque me salga un poco del tema– es que Angélica Arenal valora la habilidad artística de su esposo justo después de mencionar la del indígena, como lo hizo en las memorias, donde Arenal buscó exaltar a Siqueiros en todo momento. Es una defensa para aclarar que –a diferencia de otros artistas– no está utilizando la temática indígena como un pintoresquismo turístico. Considero que la habilidad artística indígena permitió a Siqueiros justificar la incorporación de la imagen indígena a su pintura.

En esta cita Arenal hace suponer que es la imagen del indígena sometido por siglos de opresión. Pero también es posible interpretar esta imagen –aunque haga referencia a la opresión que ha soportado– como la del indígena enaltecido. La postura es el primer indicador que hace pensar en ello: se alza imponente ante la vista, como si el espectador lo estuviera observando desde abajo. No existe un registro de la altura a la que pudo haber sido colocada la pintura durante la

⁶³ Angélica Arenal, “Siqueiros, pintor”, *Hoy*, México, núm.161, marzo de 1940, pp.58-59, 102. Este documento es la crítica que hace la esposa de Siqueiros a la exposición de la PMG. En el principio se menciona también sobre el enriquecimiento que Arenal encuentra en la pintura de Siqueiros gracias a la guerra, participación que no es de extrañarse para los que –dice incluyéndose– conocen a fondo al pintor, como político y como militar. Es por esta cercanía de su esposa en todo ámbito que considero a este documento uno de los documentos centrales en la presente investigación, por lo que lo seguiré citando en apartados posteriores. Además existe un borrador incompleto de este artículo, en el archivo de Siqueiros SAPS-La Tallera.

exposición, pero partiendo del supuesto que era la obra central, por tamaño y precio, –según el listado de la GAM– considero que la obra se debió haber mostrado en un punto clave, donde al verla, se proyectaría el respeto que debería recibir, toda la grandeza indígena en alto desde la mirada del espectador.⁶⁴



Fig. 9 David Alfaro Siqueiros, *Etnografía*, 1939. Detalle. Lado inferior derecho.

64

Aprovecho esta oportunidad para aclarar las menciones anteriores del concepto de “raza”. Es un concepto que Arenal, Siqueiros y la mayoría de los intelectuales de la época aun estaban usando, puesto que el momento histórico estaba cargado aun de las ideas que conforman el paradigma de las razas. Las denominaciones como “blanco”, “negro”, e “indio”, etc., como categorías de representación, eran lo que aun se estaba utilizando en el momento para referirse al espectro de clases sociales. De hecho utilizan también la palabra “indio” para referirse a cualquier miembro (precolombino o contemporáneo) de los grupos étnicos existentes en México y América Latina sin importar si era de distinto origen étnico y diversa fisonomía. Aunque no responde a ninguna homogeneidad, porque cada grupo es diferente, se homogeneizaron ambos conceptos debido a una realidad política con consecuencias socioeconómicas. Cfr. Manuel Gamio, *Hacia un México Nuevo: problemas sociales*, México, D.F., Instituto Nacional Indigenista, 1987.

En el presente estudio he estado utilizando el concepto de “indígena” con un sentido ligeramente diferente al etimológico, que viene del latín *indigena* y significa “nativo” u “oriundo”. Aunque el término sigue cargado históricamente y políticamente por una discriminación, lo utilizo como por la época. Dentro de esa categoría se nombraba a las colectividades que asumían una identidad étnica con base en su cultura, sus instituciones y una historia que los define como los pueblos autóctonos del país y descendientes de las sociedades mesoamericanas, que hoy en día es denominada con el término “pueblos originarios”.

Además hay otros detalles que dan indicios al respecto de este elogio a los pueblos indígenas. En la esquina inferior derecha se encuentra la pequeña estructura arquitectónica blanca con una columna tipo obelisco que sobresale (fig.9). Es un edificio cuadrangular con el espacio para un patio interior y que parece tener arcos o una serie de ventanales en el lado mostrado al espectador. Existe una circunferencia pintada alrededor que puede representar una cerca o delimitación del terreno perteneciente al edificio. Se trata de una vista aérea, y en contexto con el individuo de vestimenta campesina, podría ser una hacienda establecida justo al centro de sus tierras de cultivo con una torre de capilla, en un color bastante común para una hacienda porfiriana (fig.10).



Fig. 10 *Antigua Hacienda El Sauz*, Mpio. Pedro Escobedo, Querétaro, ca. 1884. Fotografía: Anónimo. Obtenido de Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México en: <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM22queretaro/municipios/22012a.html>

Esta pequeña estructura muestra el cambio en el concepto de escala al que hace referencia Siqueiros en sus cartas a Angélica. Una escala donde un sólo

individuo no puede nada hacer frente a la monstruosidad del paisaje.⁶⁵ Ahora es al revés, la pequeña estructura es diminuta en comparación con aquel hombre campesino de proporciones colosales. Cualquiera pensaría que este efecto se debe a la lejanía, un edificio que se ve en el horizonte, diminuto por la distancia desde la cual es percibido, pero posiblemente tiene una significación diferente. Podría referirse al sistema “feudal” del pasado, del hacendado poseedor de las tierras, que no puede hacer nada frente al indígena, legítimo heredero de la tierra con derecho a recibir los frutos de trabajarla arduamente. Es el indígena que luchó por su propia liberación y está dispuesto a seguir trabajando la tierra, siempre y cuando sea propia.

Este hombre glorificado, a la manera de un excombatiente victorioso –en comparación con el cuerpo tirado e inmovilizado de *Postrado pero no vencido*– está cargado de nuevos problemas que soporta en su rostro, problemas que de hecho son parte misma de su grandeza. La tierra ya es suya, pero en la nueva época posrevolucionaria surgió lo que se conoce como “problema indígena”,⁶⁶ donde la sociedad del nuevo estado revolucionario no sabe como incorporar al indígena.

El problema indígena es importante porque explica el fenómeno que vemos representado en la obra de “Etnografía” de Siqueiros. Es decir, el héroe indígena revolucionario sostiene la carga del pasado mientras se despoja de su ropaje de peón para incorporarse a la nueva nación. A casi dos décadas de haberse terminado la Revolución Mexicana, el reparto de tierra aún no era efectivo.⁶⁷ Los nuevos problemas

⁶⁵ Cfr. Sandra Zetina, *La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros: Explosión en la ciudad y su materialidad* [tesis de maestría], México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

⁶⁶ En *Forjando Patria*, Gamio plasmó su propuesta de integración social, económica y políticamente de los indígenas en la sociedad mexicana. Posteriormente, Gamio hizo una recopilación de su experiencia como director de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana y del Instituto Indigenista Interamericano, donde hace un estudio de la situación de los grupos indígenas. Cfr. Manuel Gamio, *Forjando Patria*, México, Porrúa, 1960. Cfr. Manuel Gamio, *Consideraciones sobre el problema indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1966. Cfr. Manuel Gamio, *Hacia un México Nuevo: problemas sociales*, op.cit. Por otra parte, el problema indígena está ligado a una disociación entre las disciplinas que estudiaban a las comunidades indígenas y los proyectos nacionales para resolver su situación económica y social. Cfr. Apen Ruiz, *Cultura y poder en arqueología mesoamericana*, México, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993.

⁶⁷ Guillermo Palacios, *Los intelectuales posrevolucionarios y la construcción sociocultural del problema campesino en los años treinta*, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 1996. y *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "Problema Campesino" en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Centro de Investigación y Docencia Económicas, División de Estudios Políticos, 1999.

de los grupos indígenas se unieron sus viejos problemas, de la misma manera en que esta imagen une el pasado y el presente.

El hombre que se ha alzado venciendo los problemas, sin negar su pasado, aparece como un nuevo símbolo que busca cambiar la manera de ver a los indígenas (como ya había mencionado, con discriminación o utilizando su imagen como paisaje para el mercado extranjero). El poder de ésta imagen trascendió el tiempo, y fue reapropiada por un grupo social indígena, cuando fue usada por los zapatistas del EZLN en los 90's.⁶⁸ Este uso confirma que uno de los puntos clave de esta pintura es la problemática de la tierra, punto que retomaré cuando profundice al respecto de la obra *Maguey*, en una de las secciones posteriores del presente capítulo.

La maternidad en la idealización del indígena: Un estudio de sentimientos

La dignificación al indígena perceptible en *Etnografía*, también está presente en *La patrona* (fig.11) y *Niño Tarahumara* (fig.12). Como el lector podrá haber notado –por el nombre de esta sección– en estas obras pareciera que el ennoblecimiento de los personajes se vincula con los estudios de sentimientos de esta serie expuesta en la PMG.

La faz, es la parte del cuerpo esencial en la representación de sentimientos o emociones, y en estas tres obras, saltan a la vista inmediatamente los rostros indígenas. Cuando estas obras no son observadas a detalle, las figuras centrales muestran gestos neutrales que parecen carecer de toda expresión. Es necesario prestar atención al detalle para encontrar la emoción oculta en el semblante, o quizás escondida detrás de la máscara.

⁶⁸ Cfr. Olivier Debroise, "Imagen contra palabra", *Curare: La Jornada*, México, D.F., núm.2 (segunda época), 25 de febrero de 1994, p.1.

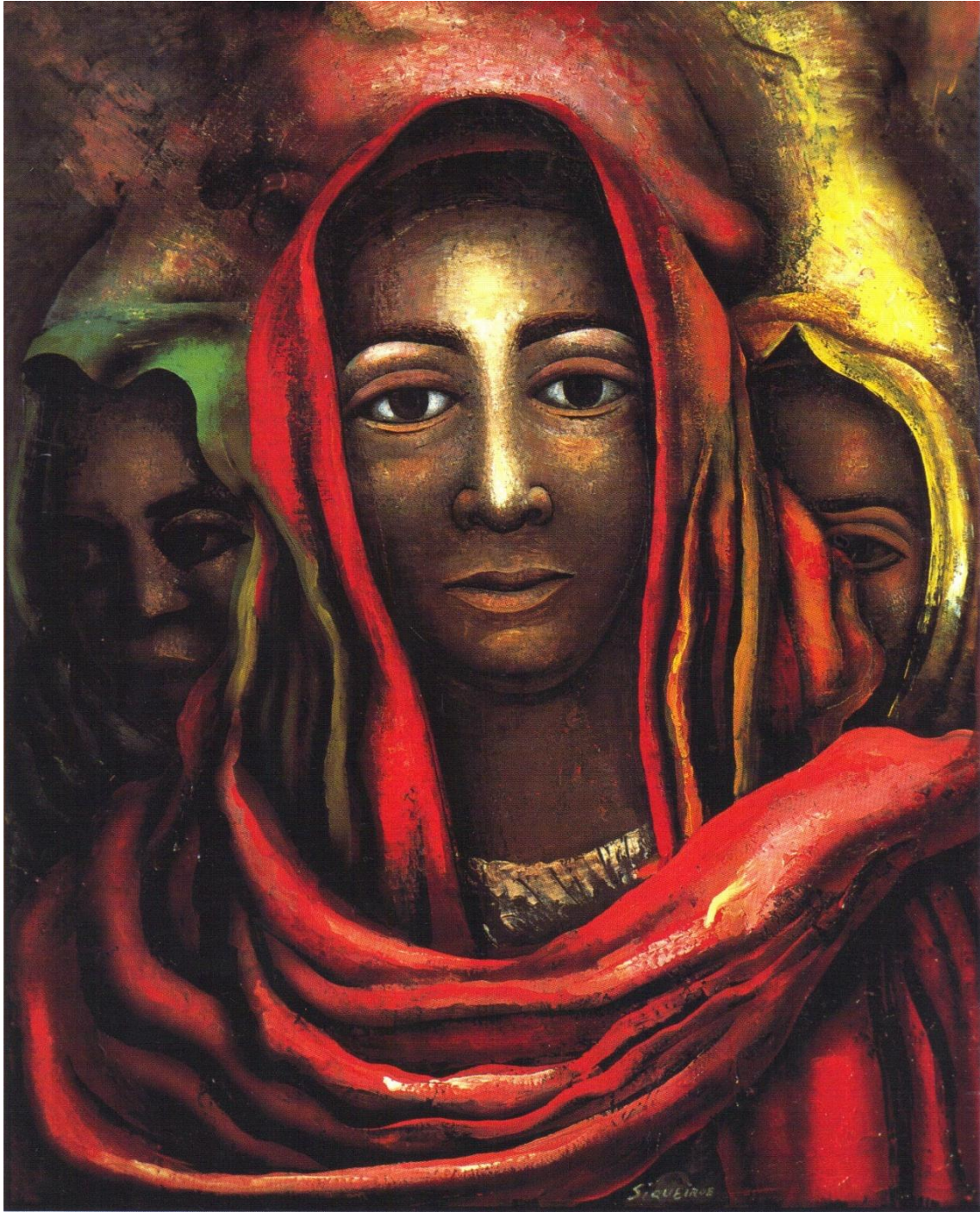


Fig. 11 David Alfaro Siqueiros, *La Patrona (Indian Women)*, 1939, piroxilina sobre mansonite, 75 x 61 cm, Colección Marchall & Helen Hatch. Obtenido de Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, op.cit., p.185.



Fig. 12 David Alfaro Siqueiros, *Niño Tarahumara (Tarahumara Baby)*, 1939, piroxilina sobre mansonite, 76 x 62 cm, Colección Privada, Boston. Obtenido de Sothesby's [seudónimo], "Lot 25: David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Niño Tarahumara", *Artifact*, Nueva York, directorio de Subastas (sección arte latinoamericano), 20 de noviembre de 2007. En <http://www.artifact.com/auction-lot/david-alfaro-siqueiros-1896-1974-,-nino-tarahum-25-c-av64cvj7vf>

En *Etnografía* se observa un rostro hierático, el material con el que fue representado parece estar inmóvil, denotando una actitud imperturbable y solemne, aunque la condición mostrada tiene cierta tensión contenida. El rostro hermético que oculta la máscara no es el importante aquí, sino el rostro revelado por la misma, pues es la cara que quiere mostrar al espectador. Sólo se le puede mirar desde abajo, como a un indígena que se alza imponente, lleva la cabeza en alto aunque tenga una pesada carga sobre su cara. Un hombre que tiene la fuerza de levantar su cabeza sin importar el peso del pasado.

La Patrona tiene el semblante de una mujer cuyos ojos miran directamente al frente, da la sensación de que es ella quien nos mira y no nosotros a ella. Aunque su faz capta la mayor parte de nuestra atención, en un segundo plano se perciben parcialmente dos rostros femeninos. Uno, trata de ocultarse tras la figura principal dejando ver tan sólo uno de sus ojos, cuya mirada se dirige también hacia el espectador. La otra mujer está en la obscuridad, se podría ver completamente si no fuera por la sombra que se proyecta y oculta la mitad de su cara, pero su mirada cambia de dirección, se desvía hacia un lado. El aspecto solemne de la figura central es enfatizado gracias a la tímida expresión de las mujeres a su lado.

Niño Tarahumara muestra la faz de un pequeño infante que se asoma al espectador desde la espalda de su madre. No se ve más que la cabeza del niño, y un poco de tela, y por la manera en la que están colocados sobre el cuadro, recuerdan el gesto de las mujeres que solían cargar a sus bebés sobre su espalda utilizando un amarre especial del rebozo. Al igual que en *La patrona*, sus ojos miran directamente al espectador, no es un semblante tímido, ni quiere ocultarse.

Los tres personajes presentan una mueca característica, una boca seria con una sonrisa oculta. Esa sonrisa es casi imperceptible, tan sólo un ligero cambio en una de las comisuras de la boca es lo que me hizo pensar en esta idea. En la serie de Taxco no representó a los indígenas con una abierta expresión de felicidad, y tampoco lo hizo en estas obras más recientes, pero hay un cambio de la boca de tristeza de las obras de principios de la década. Es una emoción que no quiere mostrar abiertamente así que la esconde tras una boca inexpresiva y solemne.

En la boca de la máscara de *Etnografía*, el labio inferior tiene una tonalidad más parecida a la piel, que a la piedra, no sucede así en el labio superior. Una boca que no es completamente piedra, puede hacer pensar en que está viva, en que tiene una voz. Aun está inmobilizada, pero se encuentra cerca de activarse, pues sobre la mejilla derecha, a la altura del labio inferior, se alcanza a ver una fisura en la piedra, como si estuviera a punto de romperse. En ese mismo lado, a la altura de la barbilla se levantan dos extremos de piedra, lascas que, si fueran retiradas, liberarían a la mandíbula en un acto que le permitiría mover su boca. Aunque no es posible decir que esté feliz, proyecta un orgullo nuevo y una capacidad de hablar –no utilizada en ese momento– que parece producir un placer oculto (fig.13).

En la boca de *La Patrona*, igualmente existe un gesto sutil que podría indicar la intención de decir algo (fig.14). En *Niño Tarahumara* llama la atención que su boca es mucho más expresiva, al aislarla del resto del rostro sus abultadas mejillas esbozan una sonrisa (fig.15), pero al observar el ceño fruncido que enmarca su mirada, parecería más bien una expresión de llanto o enojo diferente al de obras anteriores que representaban situaciones similares como la obra *Niño*, de 1934 (fig.16), donde el infante no mira al frente, tanto sus cejas como su boca indican infelicidad, y por el enlace de sus manos hay timidez, y probablemente miedo también. En la obra de 1939, la expresión del niño tarahumara indica –más que tristeza– una inconformidad por no poder moverse libremente, pues maniatado, no puede más que intentar girar la cabeza para echar un “vistazo al mundo”, donde encuentra al espectador con una mirada directa, proyectando así su valentía.



Fig. 13 David Alfaro Siqueiros, *Etnografía*, 1939. Detalle de boca y mandíbula.

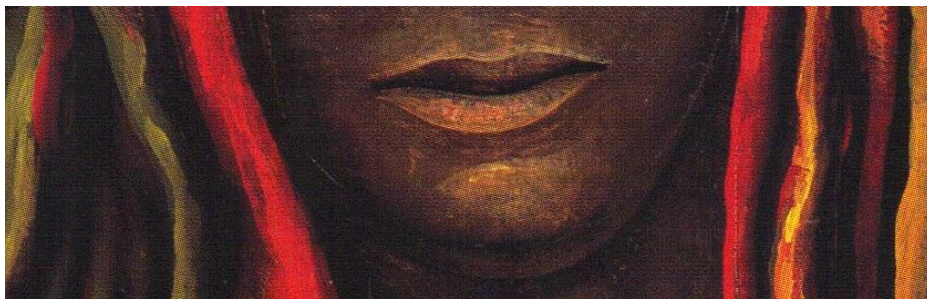


Fig. 14 David Alfaro Siqueiros, *La Patrona (Indian Women)*, 1939. Detalle de la boca. Figura Central.



Fig. 15 David Alfaro Siqueiros, *Niño Tarahumara (Tarahumara Baby)*, 1939. Detalle de boca y mejillas.



Fig. 16 David Alfaro Siqueiros, *Niño*, 1934, piroxilina sobre madera, 47 x 54 cm, Colección Particular. Sin firma. Obtenido de Olivier Debroyse (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, op.cit., p.168.



Fig. 17 David Alfaro Siqueiros, *Mujer Sentada*, 1931, óleo sobre tela de yute, 43 x 76 cm. Colección Rodney y Gussie Medeiros. Obtenido de Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, op.cit., p.124.

La penetrante mirada al frente que poseen *La Patrona* y *Niño Tarahumara* es resaltada por el intenso color blanco de los ojos, diferente a la manera en la que Siqueiros representaba al indígena casi una década antes. En la serie de Taxco los ojos eran muy oscuros, la esclerótica no llegaba a tener una tonalidad blanca sino un color similar al de la piel: ojos esculpidos como en un monolito prehispánico (fig.17). Los ojos más recientes denotan la recuperación de su humanidad, y ahora sin ser vistos como objetos –como esculturas prehispánicas– se les concede la dignidad humana manifestada con una mirada directa y serena. Los ojos de *La Patrona* y *Niño Tarahumara* son extremadamente blancos, enmarcan perfectamente al iris y a la pupila para propiciar la idea de una mirada penetrante. Los ojos resaltan frente a otras zonas del cuadro (fig.18 y fig.19).

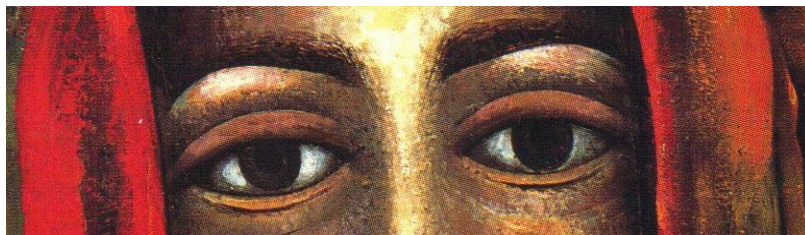


Fig. 18 David Alfaro Siqueiros, *La Patrona (Indian Women)*, 1939. Detalle de los ojos. Figura Central.



Fig. 19 David Alfaro Siqueiros, *Niño Tarahumara (Tarahumara Baby)*, 1939. Detalle de los ojos.

Mackinley Helm habla un poco sobre estas obras en su libro de pintores mexicanos, para quien los rostros en la pintura del artista también están expresando emociones, como el lector podrá percibir en el siguiente extracto:

Así mismo, en materia de tonos de sentimientos, Siqueiros hizo un prodigioso avance en pocos meses. En el estudio de acompañamiento de un Bebé Tarahumara, hecho cerca del mismo tiempo, él proyectó mucha más ternura de la que se podría haber esperado del spray de una pistola de aire; y en la cara y

rodamiento de la madre en la gran “La Patrona”, [...] donde hay una inusual belleza mezclada con nobleza.⁶⁹

Esta cita de Helm, me da las pautas para pensar en que tanto *Niño Tarahumara* como *La Patrona* eran parte de una misma solución plástica para la maternidad donde, como lo dice el coleccionista, hay un aire de orgullo en sus rostros. Estaba intentando cambiar el concepto del indígena. Aquella representación del indígena como el subordinado del hacendado, que mira hacia abajo y es tímido por “naturaleza” –o mejor dicho, debido a los años de discriminación y marginación– es cambiada por la imagen del indígena poderoso, que se ha alzado a un estatus mayor, y que en algunos casos, es ahora el dueño de las tierras.

Antes no eran enaltecidos por Siqueiros, pero desde épocas tempranas, el artista mostró interés por esta clase social. Primero fue por su arte, pues en su primer manifiesto artístico escribió: “acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (*mayas, aztecas, incas, etc.*); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras”.⁷⁰ Aunque en ese primer momento, le interesaba darle prioridad a la estructura y construcción de la obra de arte antes que a la decoración, es importante que, para hacerlo, haya dirigido su mirada hacia las obras del indígena, tiempo en el que todavía predominaba la idea de lo prehispánico frente a la clase social contemporánea.

Poco después, priorizando lo político frente a lo artístico, como parte del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (STOPE) dedican el manifiesto de 1924 “a la raza indígena humillada durante siglos; [...] a los obreros y campesinos

⁶⁹ Helm escribió: “Likewise in the matter of feeling tones, Siqueiros made a prodigious advance in a few months. Into the accompanying study of a Tarahumare [sic] baby, made at about the same time, he projected more tenderness than would have been expected for the spray of a paint gun; and in the face and bearing of the mother in the grate “La Patrona,” the jacket decoration and frontispiece of this book, there is uncommon beauty mingled with nobility”. La traducción es mía. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, op.cit. p.95.

⁷⁰ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo de 1921, en Raquel Tibol (comp.), *Los Textos de Siqueiros*, op.cit., p.22.

azotados por la avaricia de los ricos”,⁷¹ entre otros. El interés mostrado en este documento por la población indígena viva, la pone en relevancia como una de las clases sociales de interés para la postura política de Siqueiros debido a la historia de discriminación y de lucha de este sector. En este manifiesto parece querer convencer al obrero y al campesino de permitir a los artistas el unirse a su causa, por ejemplo:

En el que tú obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; [...] en el que tú soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas la tierra que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después [...] inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.⁷²

Como denota el Manifiesto, el interés por el indígena en esa etapa es de solidaridad, por ser una clase social que históricamente ha permanecido en condiciones de pobreza y discriminación si bien era esencial su labor en el campo y sus participaciones “heroicas” –como las llama Siqueiros– en varias luchas para defender los derechos del pueblo.

Posteriormente, con la serie de Taxco, se encuentra la representación del indígena en su obra artística. En ésta serie el artista mostró las condiciones de pobreza e infelicidad en las que vivían los indígenas contemporáneos, sus escritos donde estaba presente el interés teórico por esta clase social cambiaron por una integración en la práctica de su pintura. En esta etapa, aún prevalece la asociación con lo prehispánico, un vínculo sanguíneo con los antiguos pobladores, y el legado de su escultura. Impregnado con el imaginario de su época, la representación que hace el artista es parecida a la de un objeto prehispánico si bien clama el respeto por la clase social. El propio Siqueiros aún no los humanizaba completamente en su pintura.

⁷¹ David Alfaro Siqueiros [et.al.], “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, *El Machete*, México, núm.7, 1924. Consultado en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros*, op.cit., p.23-25.

⁷² David Alfaro Siqueiros [et.al.], “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, *El Machete*, México, núm.7, 1924. Consultado en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros*, op.cit., p.23.

Es, hasta 1939, que Siqueiros dignifica a los indígenas, les regresa su humanidad sin ponerlos en una situación marginal. El hombre en *Etnografía* utiliza un objeto prehispánico, pero la intención es diferente a la de la serie de Taxco donde los indígenas eran completamente representados como objetos, sin la postura glorificada que tiene el campesino de la máscara. Se puede considerar que Siqueiros cambió la forma de representación de los indígenas, para promover un cambio en los espectadores, encaminado hacia el respeto y no sólo a la toma de conciencia de sus condiciones.

Es en los rostros de mujeres y niños donde cambió más radicalmente la expresión. De ahí surge una pregunta: ¿Es posible decir que ésta preocupación por dignificar al indígena se centró en mujeres y niños? Al respecto Angélica Arenal mencionó, en más de una ocasión, que la ternura de Siqueiros alcanzó a todos los niños, inclusive a los que dio vida en sus cuadros de caballete, “niños pobres, desnudos, hambrientos, testimonio de su esencial preocupación por todos ellos”,⁷³ también lo calificó como una persona muy generosa, que adoraba a los niños y que daba dinero a la gente que lo necesitaba.⁷⁴ Es interesante que, al comparar las pinturas donde Siqueiros incluyó mujeres y niños, se encuentran elementos comunes en la representación, y diferencias en la consternación por las clases sociales desfavorecidas.

James Oles ya había notado que Siqueiros “marca un regreso a las imágenes de mujeres envueltas en rebozos de principios de la década, pero parece haber trascendido su pesar [...] con una autoconfianza ausente en obras más tempranas”.⁷⁵ Al comparar la serie de 1939 con la de Taxco, es obvio que *La Patrona* tiene cubierta la cabeza con un rebozo, de la misma forma que todas las mujeres indígenas que Siqueiros había pintado a principios de la década. Pero la diferencia con aquellas figuras no es sólo la autoconfianza, también es la libertad. En la serie más temprana

⁷³ Angélica Arenal, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Editorial Grijalbo, 1980, pp.109-110.

⁷⁴ “Entrevista a Angélica Arenal, viuda de Siqueiros”, *Mujeres para una Época*, España-México, Archivo de Televisión Española, 21 de mayo de 1985. Obtenido de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-para-una-epoca/mujeres-para-epoca-20101014-1825/902822/>

⁷⁵ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década...*, *op.cit.*, p.184.

no todas ocultan el rostro con el rebozo, pero aun con su faz libre, desvían la mirada; además llevan la prenda mucho más apretada, cubriendo perfectamente el pelo, el cuello y hasta los hombros, a diferencia de la figura de 1939 quien lleva el rebozo más holgado e inclusive llega a notarse el cuello blanco de su blusa, o tal vez un huipil. Esta nueva dama indígena es mucho más libre que antes, y por tanto libremente puede mostrar el orgullo de pertenecer a su linaje.

Además, considero que aquí ha surgido un elemento que parece ser indispensable para Siqueiros en sus representaciones de los individuos indígenas: el rebozo. Esta prenda ha tomado presencia, tanto en las mujeres como en los niños, y sobre todo en la unión de ambos. Ya sea cubriendo las cabezas de las damas, envolviendo a niños y niñas, o madres cargando a sus bebés gracias al rebozo, ésta prenda propicia la unión entre lo femenino y los infantes a través del concepto de “maternidad indígena”.

Oles al hacer la ficha para el catálogo de la exposición *Retrato de una década*, hace algunos comentarios al respecto de *La Patrona* que permiten reflexionar sobre la maternidad:

La notoria carencia de detalles “etnográficos”, distingue a ésta imagen de los retratos de mujeres de Rivera. Aunque esta pintura apareció con el título *Indian Women* cuando se expuso en Nueva York, se le conoce generalmente como *La Patrona*. Esta última frase se refiere indudablemente a la Virgen de Guadalupe, patrona del continente americano y la figura más venerada del catolicismo mexicano. Como la Virgen, la figura central de esta pintura está envuelta en un manto –aunque es rojo brillante, en vez del tradicional manto azul con estrellas doradas– y puede representar una reencarnación moderna de la Virgen en términos seculares. A pesar de ser una pintura seductora concebida para venderse en Nueva York, *La Patrona*, también puede comprenderse junto con *Etnografía*, como un comentario sobre la perseverancia de la tradición (en este caso católica) y la nobleza inherente del campesinado mexicano.⁷⁶

⁷⁶ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década...*, *op.cit.*, p.184.

De esta cita rescato tres puntos importantes: la falta de sugerencias etnográficas, la maternidad en la idea de la representación de la Virgen Guadalupana, y un posible vínculo con la pintura *Etnografía*.

En primer lugar, es posible establecer una relación entre *La patrona* y *Etnografía*, porque ambos cuadros representan a una persona indígena en una posición dignificada, en el nombre no especifican el grupo indígena al que pertenecen, y no hay elementos en la pintura que lo sugieran. Siqueiros intenta enaltecer a todas las etnias y probablemente por eso no hay especificidad sobre el grupo indígena, se muestra una posición de respeto generalizado. Para James Oles el nombre del cuadro con la figura masculina representa una crítica a la etnografía por ocultar el rostro humano del hombre que es visto como un objeto-tesoro arqueológico. Sin embargo, si observamos las dos imágenes a la vez, se puede complementar dicha interpretación. En ese caso, la crítica de Siqueiros incluye olvidar las categorías etnográficas que los separan, porque probablemente para él todos los grupos han heredado la grandeza del pasado y deberían ser considerados como iguales y respetados en la nueva sociedad revolucionaria. Probablemente la generalización de ese pasado glorioso está vinculada con el interés de Siqueiros de buscar inspiración en su arte y en la monumentalidad del mismo. En la unión de todos, sin importar la variedad en tradiciones y arte, es donde el artista encuentra el poder para hacer valer los derechos indígenas como humanos y como miembros de la sociedad mexicana. Puede ser la opinión de Siqueiros con respecto al problema de la integración del indígena en todos los aspectos políticos, económicos y sociales de México, sección del pueblo mexicano que había quedado sin voz ni voto. En ese momento, como mexicanos y como seres humanos, era necesario hablar de una igualdad social, aunque eso implicara dejar fuera las diferencias culturales de cada etnia.

La falta de sugerencias etnográficas también involucra a la obra de *Niño Tarahumara*. Para James Oles, esta obra es “el único ejemplo en la obra del artista donde un indígena sea identificado como tal”,⁷⁷ refiriéndose a que el título indica la etnia a la que pertenece el bebé representado. Sin embargo, la falta de elementos

⁷⁷ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década...*, op.cit., p.168.

etnográficos directamente en la imagen –así como en *Etnografía* y en *La patrona*– me hace pensar que si es tarahumara o de otro grupo étnico, no hace una gran diferencia en su concepción general con respecto al indígena. Por ejemplo encontré una fotografía, que fue publicada varias veces entre 1936 y 1940,⁷⁸ donde la figura del infante es muy parecida a la del cuadro de Siqueiros (fig.20). Este tipo de imágenes se usaron en trabajos académicos etnográficos y sociológicos en la época, así que ésta u alguna similar pudo haber sido la inspiración iconográfica de la obra.

Tomando hipotéticamente a esta imagen como modelo de la pintura de Siqueiros, que es de una indígena kikapú, cuya población se encuentra principalmente en Coahuila, y a su vez tomando el título que nos indica la cultura Rarámuri, inmediatamente es una obra que ubica al espectador en el norte de México, justo en la frontera con Estados Unidos, país al que estaba dirigida la exposición de 1939. Se podría decir que Siqueiros buscaba incluir en su discurso de igualdad social a aquellos grupos que habían quedado aislados y que de una u otra forma estaban más cerca de la nación norteamericana.

De hecho, durante la década de los treinta, Lázaro Cárdenas donó tierra ejidal para la cría de ganado a los Kikapú de México, tribu que siglos antes era seminómada y habitaba lo que hoy es Indiana, Missouri, Kansas, Oklahoma y Texas, pero tras años de defender sus tierras de la colonización norteamericana, se vieron obligados a exiliarse en México. Benito Juárez les cedió las tierras que posteriormente Cárdenas amplió, concediéndoles el derecho de conservar su lengua y sus tradiciones. Los Kikapú han considerado a su comunidad “El Nacimiento” como una nación soberana dentro de otra nación, tras su historia de movilidad entre las fronteras que han tenido México y Estados Unidos.⁷⁹

⁷⁸ Encontré este material en Carlos Basauri, *La población indígena de México*, México, Secretaria de Educación Pública, 1940, donde se menciona que es una recopilación de trabajos que ya habían sido publicados con anterioridad, probablemente en *Revista Mexicana de Sociología* que fue fundada por la Universidad Nacional de México en 1939, dirigida por Alfonso Caso. Para mayor información sobre publicaciones de etnografía y antropología de la época, Cfr. Juan Comas, *La antropología social aplicada en México: trayectoria y antología*, Instituto indigenista interamericano, 1964.

⁷⁹ Elisabeth A. Mager Hois, *Lucha y resistencia de la tribu kikapú*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 128-144, 160-162.

También, en los años treinta, al calor de las reformas cardenistas, los tarahumaras consideraban a su etnia, en el discurso y la práctica, casi como otra nacionalidad inmersa en el Estado nacional. Es entonces cuando surge por primera vez en la comunidad Tarahumara el tema de la autonomía indígena, defendida, entre otros, por una comisión gubernamental que, a instancias del presidente Cárdenas, recorrió el territorio serrano en 1936 y llegó a proponer la autonomía política de esta etnia y el reconocimiento explícito de su sistema de gobierno. La expresión más acabada de este indigenismo son las celebraciones periódicas de los congresos tarahumaras y su constitución, en 1939, del Consejo Supremo Tarahumara, organismo concebido por sus promotores como un auténtico representante político de los indígenas ante el Estado.⁸⁰

Además en junio de 1939 Lázaro Cárdenas estuvo visitando por varios días los pueblos de la tribu Yaqui, en sus apuntes menciona que:

en pláticas tenidas con las comisiones de la tribu, [...] aceptan que el Gobierno les ayude con obras que beneficien a sus tierra en cambio de lo que hoy no puede devolverseles [...] La población sonorenses no tiene confianza en la tribu yaqui y es que la tribu tampoco la tiene en aquella. Ha habido una larga lucha por sus tierras, que la han sufrido los pueblos de Sonora y la propia tribu Yaqui. Sin embargo, debe hacerse justicia al caso de los yaquis que han venido manteniéndose en lucha por la defensa de sus tierras.⁸¹

Cárdenas escribió esto a manera de bitácora, apuntes que registró a lo largo de su vida política. En la sección citada se denotan los problemas que habían estado sucediendo entre la población yaqui que defiende sus tierras y otros sectores de la sociedad mexicana que fueron ocupando sus tierras. Aunque a través de programas de ayuda para el trabajo de la tierra se llegó a un acuerdo sobre el tamaño de la propiedad repartida –menor al territorio que originalmente era de los yaquis– aún

⁸⁰ Juan Luis Sariago Rodríguez, “La cruzada indigenista en la Tarahumara”, *Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, vol. 12, núm. 24, julio-diciembre, 2002, pp. 129-141.

⁸¹ Lázaro Cárdenas, *Obras: Apuntes 1913-1940*, Tomo I, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, p.426-427.

parecía haber desconfianza entre la sociedad indígena y el resto de la sociedad mexicana.



Fig. 20 Autor desconocido, *Indígena kikapoo de Múzquiz*, 1939, fotografía, Obtenido de: Carlos Basauri, *La población indígena de México*, Tomo I, México, Secretaría de Educación Pública, 1940, p.655.

Así, existían muchas situaciones relacionadas con la problemática indígena en el norte del país, por lo que si bien el título de la pintura se refiere a una sola etnia, situaría la atención del público en los estados del norte, un territorio relativamente cercano a Estados Unidos. Si llegara a comprobarse la hipótesis del referente fotográfico entonces no quedaría duda de que su intención era plantear una problemática indígena que concernía a ambos países.

La postura en aquella fotografía de la mujer kikapú cargando a su hijo en la espalda, es una figura representativa de la maternidad que Siqueiros usó en la obra *Niña Madre* (1936). En 1939 parece hacer referencia a esta postura utilizando el nuevo concepto de escala, pues enfocó solo el rostro del niño, como sucedería en un acercamiento de una cámara cinematográfica o fotográfica.

Además, es imposible desvincular la maternidad de la idea de la representación de la Virgen que consideró James Oles en su interpretación encaminada hacia la tradición religiosa del indígena mexicano, pues la Virgen Guadalupeana es considerada popularmente como una madre para los mexicanos. Así, sea o no una representación moderna de esa figura religiosa, sabemos que proyecta un aire de maternidad al igual que de nobleza. Debido a su posición enaltecida y a la seriedad en la faz de *La Patrona*, con el gesto de su boca parece estar a punto de dar un discurso. En ese momento histórico, decir unas palabras, probablemente un comando, representa una acción contraria a la esperada en las representaciones de mujeres indígenas.

Al respecto de este cuadro, no hay que dejar fuera a las dos figuras laterales que recuerdan las representaciones de principios de la década, ocultándose o desviando la mirada, completamente diferentes a la mirada iluminada de la figura central, con el manto rojo. En estas figuras lo más llamativo son los mantos de colores más intensos –amarillo y verde respectivamente– probablemente haciendo una alegoría de lo pintoresco y atractivo que habían resultado ese tipo de representaciones entre el público extranjero. Existe la posibilidad de que sea el cambio que ha atravesado la sociedad indígena en su postura, mientras que las mujeres del fondo recuerdan el pasado donde se ocultaban, hay una liberación de su opresión hasta tomar la postura de la figura central, enmarcada en rojo –

probablemente comunista– para resaltar que el cambio se debe a la lucha activa por su libertad.

Aunque los mantos de las tres se funden en uno sólo, las facciones de los rostros son tan diferentes que no podemos decir que sean una misma persona en tres momentos diferentes. Pero esa tela roja recuerda varias imágenes a lo largo de toda su producción donde aparece el manto casi como una representación de la sangre, anunciando la muerte pero también la importancia de la lucha que llevó a ese estado, como si fuera un sacrificio por el bienestar social el que ha ocurrido. Siguiendo esta línea de ideas podemos pensar que existe, para Siqueiros, una cierta solemnidad en el mundo indígena, relacionado con su sacrificio y probablemente como un grupo de interés para sus ideales comunistas.

Hasta cierto punto es como si aquellos que tienen una tela roja, en cualquier parte del cuerpo, estuvieran siendo condecorados por su valentía frente a la terrible situación en la que se encuentran o se encontraron. Algunos ejemplos que se pueden nombrar son: *Accidente en la mina* (1931), obra ya nombrada en esta investigación, donde está representado un hombre agonizante en posición horizontal atrapado bajo bloques de piedra tras un derrumbe, otros tres hombres intentan liberar al atrapado, uno de sostiene con su mano la tela roja que parecía estar a punto de colocar bajo la cabeza del hombre recostado; *Madre Proletaria* (1931) donde un bebé que parece estar recién nacido está recostado sobre una tela roja, su madre con rasgos indígenas y una cara triste toca la tela con sus pies mientras soporta con sus hombros a otros dos infantes vestidos de blanco; la obra mural *Retrato Actual de México* (1932), pues en uno de los muros laterales aparecen dos trabajadores muertos con la boca ensangrentada y en uniforme azul, probablemente obreros de alguna fábrica, uno de los cuales –el que está en primer plano– está casi envuelto en una tela roja; *Eco de un grito* (1937) que presenta un niño llorando, sentado sobre escombros en un ambiente de destrucción, el rostro del pequeño es repetido y agrandado a manera de analogía del eco que su llanto produce, y el cuerpo del infante semidesnudo solo es cubierto por una tela roja; y en *Ejercicio plástico* (1939) –parte de la misma serie– se observa el cuerpo recostado de una mujer con una mano gangrenada, toda esta escena sobre una enorme tela roja en la que se crean muchos pliegues por la acción de la extremidad dañada, que mostrando su dolor, presiona entre su puño el manto.

Pero esta tela roja, solo cobra la forma de manto en algunas situaciones, es muy probable que sea la bandera roja del comunismo cumpliendo diferentes funciones, en algunas, parece ser una representación de la sangre derramada y por ello el artista envuelve o sostiene a los personajes con la prenda, a manera de consuelo en su dolor; y en otros, los cubre con la gloria de su libertad, mostrando que son importantes para esta corriente de izquierda y que los miembros del comunismo no se olvidarán de luchar por ellos.⁸² No muchos miembros de la sociedad indígena estuvieron en contacto con su obra, pero el artista enaltece al mismo tiempo a su postura comunista por ser la esperanza de los grupos marginados, la gloria de los que superan esas condiciones, y el heroísmo de los que siendo parte del comunismo y que luchan por esa libertad. De hecho, el mismo Siqueiros se envolvió en esa bandera en 1945 con su obra *El Coronelazo* (fig.25).

En la serie de 1939, obras como *El Sollozo*, *Angélica*, y *Sueño*, muestran un estudio sobre los sentimientos de dolor y tristeza, así como de la fragilidad de la vida, obras donde también está presente el color rojo de una u otra forma. Por lo visto, existe una relación entre estos sentimientos, el dolor que ha sufrido la sociedad indígena, y su nueva glorificación. La mujer en *Madre Proletaria*, obra de casi una década atrás, se sacrifica por sus hijos, puros e inocentes y por tanto vestidos en color blanco, su rebozo es verde pero la tela roja está bajo sus pies, donde se ha colocado al bebé probablemente fallecido. El rojo representaría la muerte, la sangre y la tristeza que muestra en su rostro pues ella misma está vestida de rojo. Años después, en *La Patrona* la mujer indígena se ha convertido en una madre solemne y liberada, que se pone el manto sobre sí misma. En estas dos obras se muestra las diferentes situaciones en las que Siqueiros alaba el comunismo y su relación con los grupos indígenas.

⁸²

En ese sentido es comprensible también que parte del imaginario sobre el indígena en el México Revolucionario incluía un sentido social y labores colectivas, que muchos llamaban comunista. Algunos incluso decían que el comunismo mexicano de la época no era de origen ruso, sino que provenía del pasado comunal del indígena. Cfr. Itzel A. Rodríguez Mortellaro, "El eterno indígena. Actualidad y presencia...", en Alicia Azuela (coord.), *La mirada mirada: Transculturalidad...*, op.cit., pp.138, 146.



Fig. 21 David Alfaro Siqueiros, *Madre Proletaria*, 1931, óleo sobre tela de yute ixtle, 118 x 188 cm, Colección del Museo Nacional de Arte (INBA), Ciudad de México. Obtenido de: http://musal.mx/musal/?page_id=900&pza_id=2774

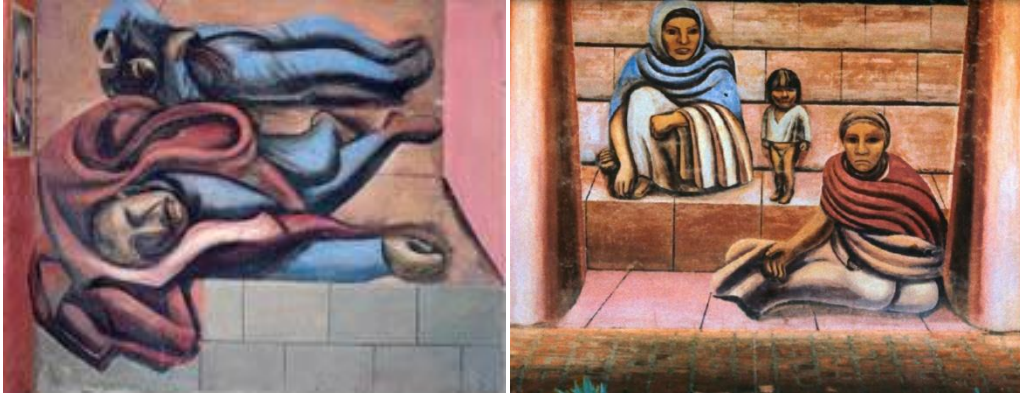


Fig. 22 David Alfaro Siqueiros, *Retrato Actual de México*, 1932, Temple de caseína sobre cubierto con yeso. 251 x 975 x 257 cm, Colección del Museo de Arte de Santa Bárbara, EE. UU. Detalles frontal (derecha) y lateral (izquierda). Fotografía: The estate of David Alfaro Siqueiros/ VAGA, Nueva York. Obtenido de: <http://www.sbmuseart.org/siqueiros/imagenes.html>

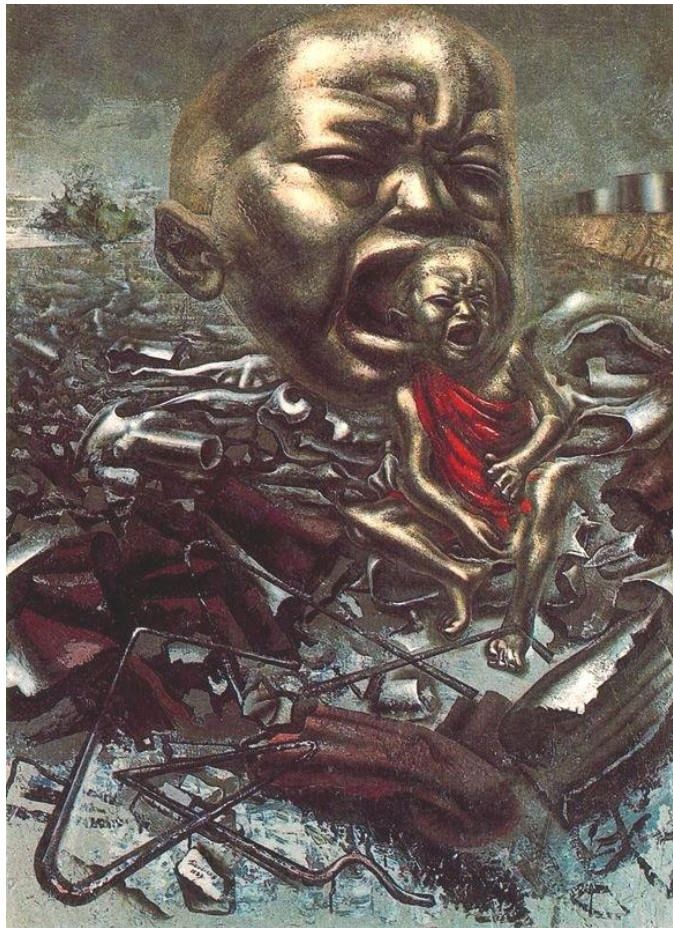


Fig. 23 David Alfaro Siqueiros, *Eco de un grito*, 1937, piroxilina sobre triplay, 121.9 x 91.4 cm, Colección Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Donado al museo por el Edward M. M. Warburg, catalogado con el número: 633.1939. Fotografía: Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, México. Obtenida de la base de datos en línea de las colecciones del MoMA en: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80144



Fig. 24 David Alfaro Siqueiros, *Ejercicio Plástico o La Guerra*, 1939, piroxilina sobre mansonite, 122 x 160 cm, Colección del Museo de Arte de Filadelfia. Obtenido de Olivier Debroyse (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros, op.cit.*, p.190.



Fig. 25 David Alfaro Siqueiros, *El Coronelazo*, autorretrato 1945, piroxilina sobre celotex, 91.5 x 121.6 cm. Colección del Museo Nacional de Arte (INBA), Ciudad de México. Obtenido de: http://munal.mx/munal/?page_id=900&pza_id=2641

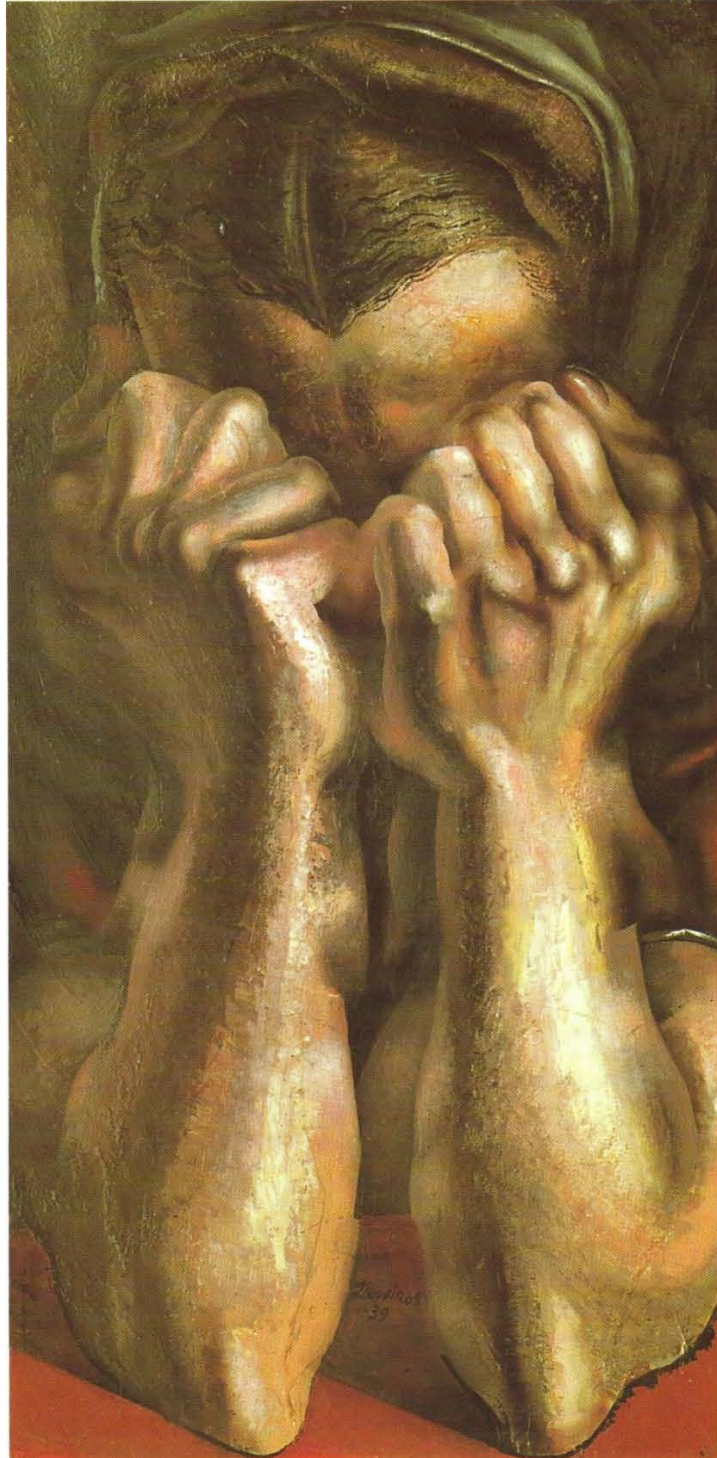


Fig. 26 David Alfaro Siqueiros, *El Sollozo*, 1939, piroxilina sobre madera prensada, 123.2 x 62.9 cm, Colección Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York. Donado al anónimamente, catalogado con el número: 490.1941. Fotografía: Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, México. Obtenida de la base de datos en línea de las colecciones del MoMA en: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79820

En 1939, la glorificación del manto rojo sucede en lo indígena, mientras que los estudios de sentimientos donde aparece ese mismo color –en la tela y en otros materiales– está centrado en su familia y en las consecuencias de la guerra. En *El Sollozo*, aparece Angélica Arenal con sus codos sobre una mesa roja, un duro material que sostiene la lamentable postura de una mujer sufriente (fig.26). En *La Patrona*, el color rojo si toma su forma suave en una tela que rodea el rostro central y hay pliegues que parecen formar un gorro frigio oculto en el fondo sobre la misma figura que por su historia ha sido tomado como símbolo de la libertad (fig.27).



Fig. 27 David Alfaro Siqueiros, *La Patrona (Indian Women)*, 1939. Detalle del fondo, parte superior del cuadro.

Así, me surge la idea de que *Niño Tarahumara* es como el hijo de la figura en *La Patrona*, pues está envuelto por su manto rojo. Aunque no es el mismo tono de rojo, la referencia al manto está uniéndolos sin tener que representarlos en una misma pintura. Esta conjetura de que el manto del bebé tarahumara sea el mismo que el de la patrona no es tan descabellada. En la obra de Siqueiros anterior a 1939, la mayoría de los infantes aparecen vestidos en color blanco, y del mismo color eran los rebozos en muchas imágenes de la maternidad donde las madres cargan a sus hijos con él. El mejor ejemplo que involucra tanto el concepto de la infancia como el de la maternidad, es *Niña Madre* de 1936 (fig.28).



Fig. 28 David Alfaro Siqueiros, *Niña Madre*, 1936, piroxilina sobre triplay, 76 x 61 cm. Colección particular. Obtenido de Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros, op.cit.*, p.177.



Fig. 29 David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución*, 1957-1966, acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 419 m2. Colección del Museo Nacional de Historia, Ciudad de México. Obtenido de: <http://www.mnh.inah.gob.mx/recorridosP/salasHistoria/salaSiqueiros.html>

Alrededor de 1960, Siqueiros pinta en su mural *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966) una escena donde madres –probablemente de ascendencia indígena– cargan a sus hijos con un rebozo blanco, pero cubriendo las cabezas de las mujeres en primer plano con una tela roja (fig.29). Esto me indica que al principio de su

producción, tanto en la maternidad como en la infancia existía una pureza que solo podía ser representado en blanco, relacionando a las madres con sus hijos; mientras que al final de su producción los niños seguían siendo representados como puros pero las madres más activamente dentro del comunismo. Entonces, ¿En qué momento cambió esta noción de maternidad? Posiblemente sea en 1939. Antes de ése año, los niños envueltos en rojo estaban siendo consolados, a veces llorados, por la bandera comunista. *Niño Tarahumara* más que inocencia muestra valentía y nobleza; tampoco parece estar en una situación de peligro, marginal, ni de tristeza; además la bandera comunista no lo consuela, solo lo carga; por lo tanto, tiene a quien lo protege: su madre. Si no está solo, esa tela que sostiene al pequeño niño, probablemente en la espalda de alguien, debe estar cubriendo también a su madre. En este sentido, existe la posibilidad de que, en épocas tempranas dentro de la producción de Siqueiros la maternidad tuvo tintes relacionados con la pureza, uniendo a madres e hijos con un rebozo blanco; posteriormente, introdujo cuestiones que podrían entenderse como nobleza y libertad, cambiando el color del rebozo a rojo; y finalmente muchos años después hubo una combinación en los colores, recurso que le permitió retomar la idea de la inocencia en la maternidad mezclada con ideales que podrían relacionarse con la bandera comunista de la facción por la que simpatizaba Siqueiros.

Además, gracias a la crítica periodística de Angélica Arenal sobre la serie expuesta en Nueva York, la relación de este manto con la idea de sangre, dolor y muerte también puede esbozarse para justificar el color en esta obra, aun siendo una pieza alabada por su ternura. Arenal menciona:

Quedan aún “El Caracol”, “El sueño”, “La Mujeres Indígenas”, “Concentración”, “Los Niños Tarahumaras”, cada una no menos vigorosa y fecunda en valores plásticos. Muy especialmente conmueve la última obra, que sin duda fue realizada en un momento de tregua, más al calor que cualquier otra realidad mexicana. Apenas si están esbozadas las tres cabezas de niños, y ya hay en ellas gestos angustiosos de adultos... Niños mexicanos de los magueyales, de las áridas y severas estepas norteñas, o de las palúdicas selvas del sur, todos ellos desnutridos, conocedores de una misma fonética, de los golpes a mano cerada [sic] hasta hacer brotar la sangre, del pulque, del aguardiente y de la muerte a la que acompañan austeros, sin lágrimas, sólo que repercute como si fuese llanto de

fiera o angustia de montaña... Esto y más sugiere la contemplación de los “Niños Tarahumaras”, aunque técnicamente hablando sea quizás menos pura que las otras, más pintura mexicana por lo mística, como si le tocara servir de enlace entre dos épocas, tan representativas ambas.⁸³

En el texto citado Arenal habla de sus gestos de angustia, de sus terribles condiciones e incluso de la muerte que los rodea, por lo que encuentro una posible concordancia con que el manto sea rojo a partir de las asociaciones simbólicas de éste color. Aun así, es extraño que Angélica hable en plural de la obra *Niño Tarahumara* cuando los demás autores, en el manuscrito con la lista las obras de la GAM (Véase Anexo), y en la invitación oficial de la exposición (fig.30), aparece en singular. Hace alusión también a que son tres cabezas de niños. No me queda más que suponer que son tres cabezas de niños que podemos encontrar no en una sola obra sino en tres obras distintas, y de las cuales solo dos fueron enviadas al extranjero junto con la exposición, recordando la rapidez con la que tuvieron que mandar las obras. Probablemente la primera sería la obra *Niño Tarahumara* y la otra *Concentración* cuyo nombre alternativo es *Cabeza de Niño* y que por lo que se alcanza a ver tiene una cabellera similar a la del bebé tarahumara, pero a una edad mayor (fig.31).



Fig. 30 Invitación Oficial Para la Exhibición de Siqueiros en la Pierre Matisse Gallery, Nueva York, 1940. Consultado en el Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS-La Tallera).

⁸³ Angélica Arenal, “Siqueiros, pintor”, *op.cit.* En la parte final del texto citado, se habla de dos épocas representativas que probablemente hacen alusión a la ya mencionada serie de indígenas que hizo en Taxco, pues en esa serie también hay una gran cantidad de niños indígenas representados.

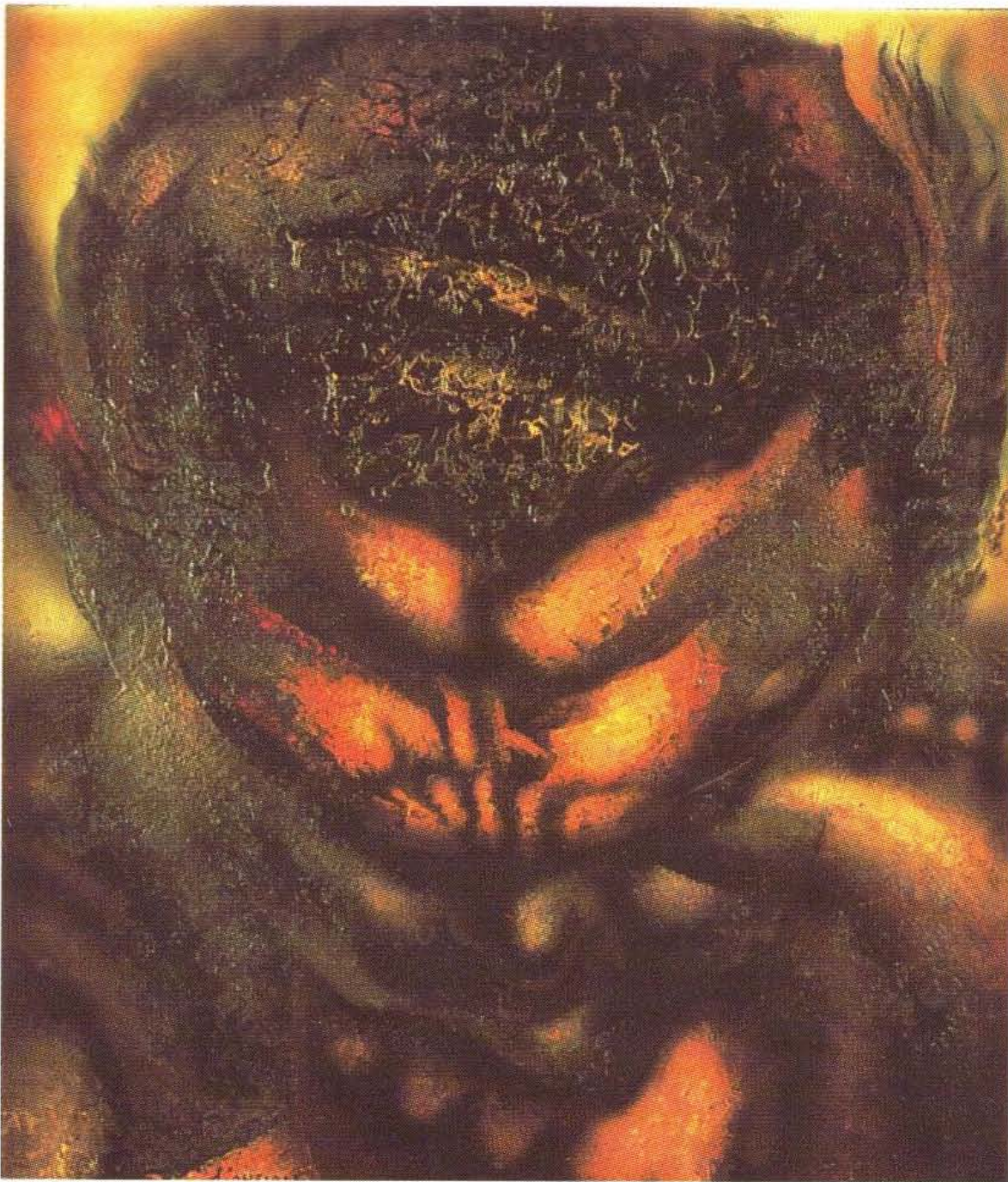


Fig. 31 David Alfaro Siqueiros, *Concentración o Cabeza de Niño*, 1939, piroxilina sobre mansonite, 61 x 69 cm, Colección Particular. Obtenido de Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros, op.cit.*, p.200.

De cualquier forma, algunos detalles de la reseña de Arenal cuando habla de que es una pintura mística, permite esbozar una relación con *Etnografía*, y con la atemporalidad de tres obras. *La Patrona* y *Niño Tarahumara* representan un futuro ideal de liberación indígena enlazando a la nobleza con su pasado ancestral por ser – en el imaginario de la época– una herencia biológica. *Etnografía* también es un enlace entre dos épocas, gracias a la máscara de talla prehispánica junto con un cuerpo imponente, algo no común en las representaciones del indígena en esa época. Las tres obras son problemáticas en cuanto a una ubicación histórica a pesar de las breves nociones que traen los títulos y sus vestimentas. Las tres son de indígenas que no parecen ser oprimidos como en épocas anteriores, con herencias del pasado prehispánico e idealizando mejores condiciones para una fecha probablemente cercana a 1939, una construcción del artista cargada con elementos del imaginario colectivo, con sus aspiraciones para dicha clase social y con sus intereses políticos ligados al comunismo. La atemporalidad radica, sobre todo, en que son idealizaciones del artista, donde cualquier comunidad indígena con la ayuda del comunismo obtiene la igualdad, el respeto y los derechos humanos de los que habían sido privados, sin renunciar a muchos aspectos que heredaron de su pasado.

Es como si toda la serie de 1939 fuera un estudio de sentimientos donde se van incorporando y disgregando ideales que Siqueiros tiene desde su postura política, las imágenes y emociones provocadas por la guerra, estereotipos del indígena y de la maternidad, así como su interés por el “close-up” y otras cuestiones artísticas.



Fig. 32 David Alfaro Siqueiros, *El Caracol (The Shell)*, 1939, piroxilina sobre mansonite, 62 x 53 cm, Fotografía de Sotheby's, Nueva York. Firmado ángulo inferior izquierdo "Siqueiros/5-39". Obtenido de Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros, op.cit.*, p.195.

Arte popular y “Anti-arqueologismo”

En los apartados anteriores se interpretaron las obras humanas que involucran al indígena en la serie de 1939. Pero también se pueden observar estudios de formas específicas que, posiblemente, también se relacionan con la percepción de Siqueiros sobre el mundo indígena. Curiosamente, a pesar de haberse manifestado en contra de ello, el artista incluyó copias de piezas arqueológicas.

Cuando Siqueiros pinta *El Caracol* en 1939 (fig.32), ya llevaba aproximadamente 5 años reprochando el “arqueologismo” de Diego Rivera.⁸⁴ Este caracol le permitía experimentar sobre un símbolo que consideraba propio desde 1922, cuando pintó el mural *Los Elementos* (fig.33), y habló sobre el significado de este referente:

Haber buscado y encontrado símbolos de las culturas ancestrales del mundo llamado occidental, e inclusive de nuestro mundo prehispánico, hubiera sido relativamente fácil. Pero [...] Nuestro propósito fundamental era crear, inventar nuestro arte [...] Fiel a esa relativa orientación, [...] el agua la simbolicé con dos caracoles, porque el caracol es marino, [...]⁸⁵

Es un significado que Siqueiros atribuyó a su propia creatividad. Pero considero que se inspiró en los detalles prehispánicos para hacer esa simbolización. Aunque en esa cita Siqueiros parece negar la reapropiación de símbolos de culturas antiguas, hay un énfasis en que el mundo prehispánico es “nuestro”, justificando así la búsqueda de inspiración en el pasado indígena.

⁸⁴ Cfr. David Alfaro Siqueiros, “El Camino Contrarrevolucionario de Rivera”, *New Masses*, Nueva York, 29 de mayo de 1934. Consultado en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, pp.113-123.

⁸⁵ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo (Memorias)*, *op.cit.*, p.194.



Fig. 33 David Alfaro Siqueiros, *Los Elementos o El Espíritu de Occidente*, 1922-1923, encáustica, 4,40 x 3 m. Antiguo Colegio de San Ildefonso (CONACULTA-UNAM), Ciudad de México. Obtenido de Alicia Azuela, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm.35, enero-junio 2008, p.114.

Su primera esposa, Graciela Amador, nos da una pista de cómo Siqueiros introdujo esta significación en sus caracoles describiendo un boceto para dicho mural: "[...] en realidad es un retrato mío y varios motivos de mar, posiblemente inspirados en los frisos de la Ciudadela de San Juan Teotihuacan, tales como ondas, caracoles, estudios aislados de cabezas, torsos, manos, pies, etc."⁸⁶ Ella menciona que probablemente se inspiró en las esculturas de ese sitio arqueológico mientras elaboraba el boceto.

⁸⁶ Graciela Amador, "Mi vida con Siqueiros", *Hoy*, México, núm.577, 6 de marzo de 1948, p.48.

De hecho, esta pintura recuerda el manifiesto de 1924 publicado en la revista *Vida Americana*, donde Siqueiros incita a los pintores latinoamericanos a crear una vanguardia a partir del estudio del arte indígena. En ese momento escribió: “[...] acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.); [...] Adoptemos su energía sintética, sin llegar naturalmente a las lamentables reconstrucciones arqueológicas [...]”.⁸⁷ Es decir, en 1939 retomó la idea de inspirarse en lo arqueológico, sin copiarlo.

Probablemente la idea de incorporarlo en esta serie enfocada al público norteamericano surgió de su contacto con coleccionistas, pues en ese ámbito se movían muchos espectadores estadounidenses interesados en comprar arte mexicano, como lo fue el propio Mackinley Helm. Siqueiros tuvo amistad con coleccionistas, quienes poseían grandes colecciones de caracoles y vestigios arqueológicos, como William Spratling y Pablo Neruda; éste último, era embajador chileno en México en esa época. Neruda llegó a visitar múltiples veces a Siqueiros en la cárcel, después del atentado contra Trotsky en 1940, y fue quien intercedió para que saliera y fuera enviado a Chile.⁸⁸

Neruda, no sólo había escrito sobre el mar y los caracoles en múltiples poesías, también se decía que “entrar en la casa de Pablo y de Delia es entrar en reinos mágicos [...] de miles de caracoles con el rumor marinero [...] será también aquí- en este México [...] donde Neruda dará amplitud y extensión a una de sus colecciones más famosas: la de caracoles marinos”.⁸⁹ El propio Neruda tenía una pieza de María Izquierdo con caracoles y conchas.⁹⁰ Mackinley Helm, estando a cargo

⁸⁷ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo de 1921, en Raquel Tibol (comp.), *Los Textos de Siqueiros*, op.cit., p.22.

⁸⁸ Se tiene más evidencia del contacto entre Siqueiros y Spratling a principios de la década, cuando el artista fue confinado en Taxco, pero recordando que Helm dijo que Siqueiros tomó vacaciones en Taxco mientras creaba la serie a exponer en la Pierre Matisse Gallery, es muy probable que haya estado en contacto con Spratling también en ese tiempo. Cfr. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, op.cit., p.97.

⁸⁹ Edmundo Olivares Briones, *Pablo Neruda: los caminos de América*, Chile, Editorial LOM, 2004, pp.311-312.

⁹⁰ *Ibíd.*

de la exposición de Siqueiros pudo haber informado acerca de lo que llamaba su atención, este personaje también fue amigo de Spratling, y estaba fascinado con la obra de Cantú, pintor surrealista quien en algunas obras también incluyó caracoles.⁹¹

Al relacionar esta obra con el coleccionismo de sus amistades, nos da una visión más completa de cómo ese caracol, estaba destinado a un público extranjero, y al mismo tiempo retoma formas prehispánicas. En el manifiesto de *Vida Americana* Siqueiros estaba en contra de pintar “indianismo”, es decir, no ocuparse de los indígenas de este continente como tema predilecto,⁹² así que explora otras formas de referirse a lo indígena además del elemento humano que están en las obras *Etnografía, La Patrona y Niño Tarahumara*.

Probablemente, Siqueiros realizó cambios en la pintura de 1939 como un laboratorio de representación de lo “popular”, y lo “mexicano” sin caer en lo que llamaba “dieguismo”, “arqueologismo” o “indianismo”. Siendo estas obras parte de una experimentación, es lógico que no fuera a “prueba de fallos” y también cae en una contradicción al destinar estas imágenes al turista extranjero. Lleva en su exposición, algunos de los estereotipos que gustaban al público norteamericano. Apenas es el comienzo de los cambios que pretendía.

Al respecto de esta búsqueda escribe en un documento –que se encuentra en la SAPS– llamado *Tesis Autocrítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plástica en el Edificio Social del Sindicato Mexicano de Electricistas*. Quiere innovar lo popular y lo demuestra escribiendo lo siguiente:

La forma de nuestro trabajo deberá ser una forma popular, nos dijimos. ¿Pero, qué se entiende por una forma popular en las Artes Plásticas? El “dieguismo” nos legó un concepto retrospectivo de lo popular; un concepto que pudiéramos llamar arqueológico de lo popular. Nos legó un método que consiste en la búsqueda de lo popular dentro de la tradición popular de la misma manera que los “snob” buscan la estética, en lo primitivo, en lo popular y en los museos. Pero es que lo popular de hoy no es lo popular de ayer, aunque tenga contacto, de la misma manera que el

⁹¹ Cfr. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters, op.cit.* También se dice que Cantú iba a ilustrar uno de los últimos libros que escribió Helm llamado *Story of Pipila*.

⁹² Xavier Moysén, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de Caballete, op.cit.*, p.20.

lenguaje popular de hoy no es el lenguaje popular de ayer. A una nueva realidad social, corresponde una nueva forma de lo popular, sin que esto niegue que lo de hoy sea una continuidad lógica de lo de ayer. [...] antes el pueblo decía expresiones de origen campesinos [sic] tales como alicantes pintos, pájaros cantantes, etc. y hoy dice “le patina” “le suena el moffle.”⁹³

Encuentro en este documento un interés por modernizar lo popular, y por deshacerse de las formas populares que se representan “arqueológicamente” a la manera en la que se había heredado del Diego Rivera, como uno de los artistas mexicano mejores pagados por el mercado extranjero.

Poco tiempo después de iniciar la producción de esta serie, Siqueiros comenzó su participación colectiva para el mural de SME, razón por la que escribe este documento. Al ser de la misma época, considero que demuestra los intereses de Siqueiros para con la pintura en ese momento. De esta manera puedo pensar que los cuadros seleccionados de la serie de 1939, con temática indígena, son experimentos de cómo representar a México y a sus pobladores de una manera distinta para una realidad social diferente a la representada por diversos estereotipos del indígena, que desde el punto de vista del artista, habían sido promovidos por Diego Rivera y otros pintores. En la creación de nuevos conceptos de “lo popular”, donde encuentro la relación con el enaltecimiento del indígena que se observó, sobre todo, en *Etnografía* y *La Patrona*.

De ahí que *Etnografía*, también puede interpretarse como una crítica a estos “arqueologismos” de los que hablaba. James Oles aclara que “la obra es única dentro de la producción de Siqueiros, ya que en ninguna otra aparece un elemento prehispánico claramente identificable”,⁹⁴ para el historiador del arte es importante que la máscara fuera representada con una precisión casi fotográfica con respecto a la pieza arqueológica real.

⁹³ David Alfaro Siqueiros, “Tesis auto-crítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plástica en el Edificio Social del Sindicato Mexicano de Electricistas”, fechado 1939, Consultado en el Archivo SAPS.

⁹⁴ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década...*, *op.cit.*, p.192.

En este caso –aunque en épocas anteriores la pintura de Siqueiros haya estado inspirada en la escultura prehispánica– yo creo que hay una sutil diferencia con respecto a la pieza prehispánica, porque hay una intención de no hacer una copia idéntica: la máscara creada por Siqueiros está “labrada en piedra”, y la arqueológica está hecha de madera.



Fig. 34 Máscara, Olmeca (aprox. 1500-400 a.C.), encontrada en la primera mitad del siglo XX en el estado de Guerrero, México, 19 x 20.5 x 11, Colección Arqueológica de México y América Central, Museum of Natural History (AMNH), Nueva York. Objeto adquirido por el AMNH en 1949 por compra al coleccionista Joseph Brummer, catalogado con el núm. 30.2/9373. Obtenido de la base de datos en línea de las colecciones del AMNH en: http://anthro.amnh.org/anthropology/databases/projects/mca_objects.cfm?case_number=20

La máscara de madera ha sido rastreada y clasificada como estilo olmeca (fig.34). Se dice que el referente iconográfico, sea probablemente una fotografía de Anita Brenner tomada cuando recién fue descubierta dicha máscara en 1931 en una cueva cerca de Iguala, Guerrero. En ese año Siqueiros aun se encontraba en Taxco, así que probablemente tuvo la oportunidad de ver la máscara directamente, y no sólo a través de la fotografía. Además si leemos esa etapa de su vida en sus memorias,

nos damos cuenta de que tenía frecuentes encuentros con Brenner, así que pudo haber estado en contacto con ambas –tanto con la pieza real como con la fotografía– sobre todo porque la prensa utilizó la foto de Brenner para notificar sobre el descubrimiento arqueológico.

Ya que se han establecido diferencias marcadas entre sus experimentos del 1939, y sus representaciones indígenas en la época de Taxco, considero que la serie más reciente partió de sus concepciones previas de lo indígena para introducir un cambio. De esta manera, algunas de sus intenciones se concentraron en proponer un cambio en la forma en la que representaba al indígena una década antes.⁹⁵

Lo popular y lo indígena estaba relacionado con la época en la que se encontraba en Taxco, mismas fechas en que la máscara olmeca fue descubierta. Así que utilizó un referente de ese momento para modificarlo. Probablemente por eso eligió esa máscara y no otro elemento arqueológico, pero surge de ahí una nueva pregunta: ¿Por qué una pieza arqueológica si trata de evitar los “arqueologismos”? La respuesta posiblemente se encuentra en los acontecimientos de la época.

En ese año de 1939, se estaban haciendo exploraciones en Tres Zapotes y en la Venta, donde fueron descubiertas las gigantes cabezas olmecas. Utilizar un referente antiguo olmeca en una época donde los descubrimientos olmecas estaban en auge, indican en primera instancia, que su pintura incluye una denuncia a la arqueología. Entre los participantes de las exploraciones se encontraba Miguel Covarrubias, quien era parte del círculo de artistas de la GAM y por tanto conocido de Siqueiros. Por esta razón creo que Siqueiros estaba al tanto del proyecto arqueológico, aunque no fuera parte del mismo. De hecho, es en una reunión donde estaba también presente Siqueiros que Covarrubias pone el nombre a la exposición de *20 siglos de Arte Mexicano* –la cual también tuvo lugar en Nueva York en 1940, aproximadamente tres meses después de la exhibición de Siqueiros– indicando así el

⁹⁵ Comenzó con los materiales, ahora ya no usa yute ni elementos tradicionales, solo pintura y materiales modernos. Incluso el soporte en madera le permitió olvidarse de basarse en la escultura para la forma, pues el propio material moderno le permitían crear volúmenes tan solo aplicando la pintura, es decir, el problema de lo que en un futuro sería la escultopintura ya se estaba resolviendo casi por sí mismo, ahora solo faltaba corregir la temática, pero ¿cómo innovar lo que es el campesino? Cfr. Elsa Arroyo [et.al.], “Baja viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones”, en Elsa Arroyo [et.al.], *Baja viscosidad, el nacimiento del fascismo y otras soluciones*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), UNAM, 2013.

ambiente de comunicación que había entre los artistas de la GAM.⁹⁶ Desde mediados del año de 1939, ya se había iniciado el proyecto de organizar una exposición de arte mexicano que resumiera todas las manifestaciones estéticas de México relacionadas con la vida del pueblo. Haya sido o no invitado a participar, estaba claro que Siqueiros tenía intereses distintos sobre el arte y la vida del pueblo que se querían proyectar en dicha exposición. El presidente del comité organizador era precisamente el arqueólogo Dr. Alfonso Caso, aunque también había varias personalidades del mundo artístico y de la investigación, como Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledesma, el propio Covarrubias, Justino Fernández y Manuel Toussaint.⁹⁷

En ese sentido, también puede haber una relación con el hecho de que en ese año (1939) se creara el INAH. Es la época en la que otros personajes también estaban haciendo crítica a la arqueología, por ejemplo, Chano Urueta (amigo de Siqueiros y cineasta) dirige en ese año la película “El signo de la muerte” con guión de Salvador Novo. Fue una película un tanto cómica que se mofa del idealismo que se tiene sobre el arqueólogo Alfonso Caso. En el filme existen elementos comunes con Etnografía al tratar con el “problema indígena”. Uno de esos problemas es el sacrificio, que en la película evocan con una máscara y con la presencia de copal, que nos recuerdan la máscara y las veladuras etéreas en el fondo de la pintura. Nada nos indica que Siqueiros haya visto y basado su pintura en dicho filme, pero en el ambiente está la crítica a los arqueólogos y a la creación de instituciones del mismo ámbito.

James Oles consideró que por el título “es una crítica a la etnografía [...] la máscara oculta la identidad auténtica del hombre, tal y como el énfasis exagerado en los tesoros arqueológicos ocultan las condiciones de vida reales de los indígenas”.⁹⁸ Esta idea es bastante seductora, pero después de haber detectado el enaltecimiento

⁹⁶ Cfr. Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, *Memorias de Inés Amor...*, *op.cit.*, p. 76.

⁹⁷ El comité que se formó quería exponer en París, pero la guerra vino a frustrar este plan y se cambió la sede de esa exhibición al Museo de Arte Moderno en Nueva York. Cfr. Manuel Toussaint, “Veinte Siglos de Arte Mexicano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol.2, núm.5, 1940, pp.5-10.

⁹⁸ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década...*, *op.cit.*, p.192.

en esa pintura, se puede redirigir esa crítica hacia la arqueología y su constante representación en lo que al arte se refiere. Su propuesta es evitar las copias directas de objetos arqueológicos, y por esa razón la máscara de *Etnografía* no es una copia idéntica: la suave y frágil madera fue cambiada por una dura y pesada piedra, como cambiando la representación del indígena débil y tímido por la de un indígena fuerte y glorificado. Como en *El Caracol*, parece ser que quiere recuperar la forma creándole un sentido diferente.



Fig. 35 Miguel Covarrubias, Revista *DYN*, México, editorial Quetzal, vol. 4-5, 1943. Dibujo copiado del original, con la leyenda "Ahora en Nueva York en una colección particular".

Para que el lector pueda darse una idea de los cambios que realiza Siqueiros para evitar que sea una copia, proporciono algunos datos sobre la máscara. Como ya se ha dicho previamente, es considerada Olmeca por los rasgos físicos del rostro y

por el lugar en el que fue encontrada. Ahora pertenece al Museo de Historia Natural, también en Nueva York. En el lapso de tiempo en el que salió de México y llegó a Estados Unidos, se le perdió la pista, hasta 1943, cuando apareció un dibujo de la misma en la revista DYN, ilustrando un artículo de Covarrubias donde habla sobre las excavaciones olmecas del 39 (fig.35). Lo interesante es que en esa revista se indica que en la cueva donde se encontró la máscara, también se encontraron restos de una silla de montar que pudieron pertenecer a Agustín Lorenzo, un miembro de los bandidos de Río Frío durante el siglo XIX, y además se menciona específicamente la ubicación de la cueva: Cerro de la Cruz y Cañón de la Mano (ubicados en la frontera entre los estados de Morelos y Guerrero).

Llaman la atención, algunos puntos importantes que pudieron haber hecho que Siqueiros lo eligiera como referente iconográfico. Existe la posibilidad de que no sea una máscara prehispánica, sobre todo por el material fácilmente biodegradable. Fue una sensación entre los coleccionistas norteamericanos que la consideraron prehispánico,⁹⁹ y *Etnografía* estaba dirigida hacia el público norteamericano. Además, según las historias que Inés Amor compartió con Siqueiros en su infancia, el padre de Siqueiros les contaba cuentos tomados de *Los bandidos de Río Frío*, y otras leyendas.¹⁰⁰

Así pues, el título de la pieza podría relacionarse con una idea complementaria a la que propuso James Oles. Se integra una crítica a la etnografía que Gamio había legado, disciplina dentro de la cual estudiaban las características de cada etnia para clasificar los grupos, una separación inconveniente para los ideales de unión de esta clase social al comunismo. Aunque Gamio estaba interesado en mejorar las condiciones de vida de las poblaciones indígenas, se puede observar, en los anuarios de investigaciones y las revistas sociológicas de la época, que muchos estudios, siguiendo su modelo de investigación, poseen gran parte de la información de carácter biológico, por lo que se denota una perspectiva vinculada a la eugenesia. Se

⁹⁹ Gracias al rastreo que hace James Oles de la Máscara podemos saber que la pieza se subastó. Al parecer hubo una pelea entre dos coleccionistas por la pieza, ganó el que tuvo más dinero. También el hecho de que después fue fragmentada para poder sacarla ilegalmente del país. Y que haya terminado entre los museos de Estados Unidos. James Oles, "Catálogo de Obra", en Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década...*, op.cit., p. 192.

¹⁰⁰ Cfr. Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, *Memorias de Inés Amor...*, op.cit., p. 71-72.

podría considerar entonces que, Siqueiros no quiso asociar la imagen fuerte y glorificada a un sólo grupo y por ello no utilizó el nombre de una etnia específica, pero si involucró a la disciplina que las separaba.

La descripción que hace Arenal sobre la obra, permite regresar a la interpretación de esta obra como crítica al “arqueologismo”, ella dijo: “Confunde a primera vista como si se tratara de una enorme escultura policromada, [...] El indio deja de ser una pieza arqueológica, para convertirse en un símbolo”.¹⁰¹ Las palabras de Arenal hacen pensar que a primera vista se puede llegar a creer que es un copia de alguna escultura o cualquier otra pieza arqueológica, pero la forma de representarla sobre este campesino de postura alzada hace que trascienda la pasividad de la inerte máscara, la máscara vive porque está siendo usada, se convierte en un símbolo del indígena vivo, unión del presente y del pasado, dejando atrás la idea del indígena estudiado como sujeto-objeto. Este indígena es uno sólo pero no es un individuo, es la representación de todos aquellos pertenecientes a su misma clase. Un sólo rostro de piedra que esconde pero también revela el interior: los rostros de los campesinos son indígenas, los verdaderos herederos de la tradición prehispánica.

Helm confunde el título del cuadro lo llama *La Máscara* aunque ese no sea su nombre. También mencionó que el “acero de la máscara usado por la figura central [...] es metálica, impenetrable; su túnica de algodón, por el contrario, es suave y flexible”.¹⁰² Aquí considero importante que los colores y el material hicieron pensar a Helm que la máscara había sido creada en metal, sugiriéndole que el rostro estaba siendo aprisionado por la máscara. Ésta puede ser una posibilidad, aunque no me parece convincente. Las manos están cerradas pero no están siendo presionadas como en *Postrado pero No Vencido* donde había impotencia y rabia contenida, tampoco están atadas, así que considero que es un hombre libre. Sus manos parecen realizar una acción directamente sobre su camisa. Una posibilidad es que se esté desabotonando aquel traje representativo de la época explotación porfiriana y el

¹⁰¹ Angélica Arenal, “Siqueiros, pintor”, *op.cit.*

¹⁰² Helm escribió: “The steel mask worn by the central figure, an Indian peasant on a holiday, is metallic, impenetrable; his cotton tunic, on the contrary, is soft and flexible”. La traducción es mía. Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters, op.cit.*, p.95.

trabajo del indígena como peón campesino (fig.36). Si está despojándose del ropaje y no de la máscara, probablemente es porque no puede despojarse de su pasado prehispánico porque es su herencia sanguínea, pero si puede ir quitándose de encima los símbolos del peonaje.



Fig. 36 David Alfaro Siqueiros, *Etnografía*, 1939. Detalle de manos y camisa.

Mackinley Helm también dice que es un “indígena campesino en un día festivo”.¹⁰³ Lo dice por la máscara, pues en muchas fiestas de tradición indígena utilizan máscaras durante los bailes. Podría ser el caso de un día festivo, pero de esa cita lo importante para la presente investigación es la alusión a que el indígena está vivo; aunque la máscara impenetrable está cubriendo su rostro, no le impide respirar, ver, y por la grieta cercana a la boca, incita a pensar que está por liberar su voz. Puede ser duro llevar tan pesada carga en el rostro, pero la lleva con la cabeza en alto porque es su origen.

¹⁰³ Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters*, op.cit., p.95

De hecho, si no llevara esa máscara, que es lo que llama la atención en el espectador, probablemente sería tan solo calificado como otra representación más del indígena en el estereotipo campesino. En la composición del cuadro ese elemento – posiblemente pétreo– le da la estabilidad a la figura que no sería más que un ente gaseoso, casi fantasmal, debido a las veladuras grises del fondo y la ligereza de su túnica, que parece estar desapareciendo. Arenal menciona que estas veladuras “son casi etéreos y transparentes en la personalidad del indio, recóndita y misteriosa, que trasciende con sus [sic] sensibilidad tan refinada y a la vez tan violenta”.¹⁰⁴ Arenal relaciona esas transparencias con la personalidad misteriosa del indígena, aunque también podría ser el incienso usado en las fiestas, o la misma túnica que se está evaporando. Claro que parece haber algo oculto, que no se puede revelar fácilmente; además, el ambiente sombrío da al cuadro una sensación de tristeza, y las veladuras de irrealidad; definitivamente en una escena atemporal, pero no es la situación ideal como la de *La patrona* -que está completamente liberada- donde resaltan los colores brillantes de los que carece *Etnografía*.

El paisaje indígena

El paisaje indígena también se encuentra en *Etnografía*, se encuentra en el fondo, tras la figura central con la máscara. Se trata de un escenario oscuro, que tal vez se podría interpretar como raíces, probablemente relacionadas con los orígenes indígenas y sus derechos sobre la propiedad de las tierras que trabajan. Del lado izquierdo, en la esquina inferior del cuadro, hay un quiebre en el paisaje, grietas que parecen volverse raíces, montañas que a la vez evocan los troncos de *Los gigantes*. En el cuadro estas raíces se mezclan con la tierra, y enmarca el paisaje al que pertenece aquel campesino indígena (fig.37).

¹⁰⁴ Angélica Arenal, “Siqueiros, pintor”, *op.cit.*



Fig. 37 David Alfaro Siqueiros, *Etnografía*, 1939. Detalle del fondo en el lado inferior izquierdo.

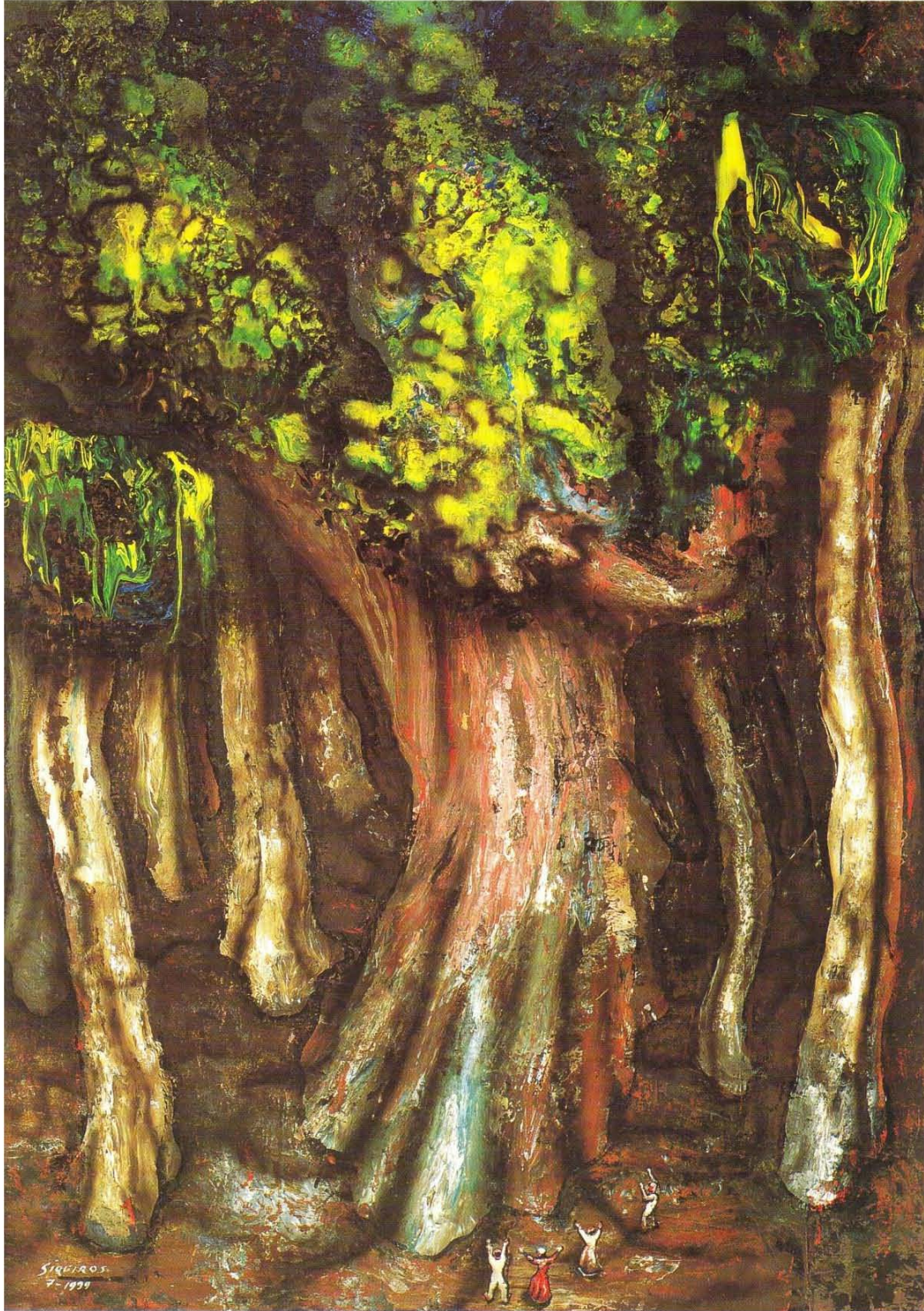


Fig. 38 David Alfaro Siqueiros, *Los Gigantes*, 1939, piroxilina sobre mansonite, 81 x 116 cm, Colección del Museo de Arte de Filadelfia. Obtenido de Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros, op.cit., p.62.*

En la obra *Los gigantes*, de la misma serie, Siqueiros introdujo una serie de personajes, diminutos en comparación con el paisaje selvático de árboles de dimensiones exorbitantes. Lo que une a estos personajes con las obras del presente estudio son dos detalles. El primero, es la vestimenta blanca de los pequeños seres humanos que se alcanzan a apreciar, similar a la del campesino en *Etnografía*. Pero, además se alcanza a distinguir dos figuras femeninas, de las cuales solo una lleva vestimenta roja, la cual nos recuerda a *La Patrona*, porque además bajo ese árbol es la única que no levanta tanto los brazos, como si fuera la que está oficiando una especie de rito o extendiéndolos mientras deja salir las palabras para la ocasión. El siguiente detalle es un acento de pintura que hace notar que llevan algo puesto sobre sus cabezas. Aunque no pueden verse los frentes de sus caras, hay algo que cubre hasta el inicio de su pelo, dejando libre la parte trasera de la cabeza. Si sólo cubre el rostro, quizás sea una máscara (fig.39).

Los elementos comunes con *Etnografía* son: la máscara, la vestimenta, el terreno ondulado o agrietado; y con *La Patrona*, por la vestimenta y la postura diferente a las demás. Aquí el comunismo nada tiene que ver con el color rojo, pues no es hay bandera que tome forma de manto o tela, parece unir los tres diferentes cuadros para denotar otro aspecto de la percepción que el artista tenía del mundo indígena: el ritual.



Fig. 39 David Alfaro Siqueiros, *Los gigantes*, 1939. Detalle del ángulo inferior.

Además, el paisaje de *Los Gigantes* se encarga de mostrar la apreciación de la escala de Siqueiros, y de unir a su más reciente representación de los indígenas, como personajes disminuidos frente a un paisaje que es mucho más grande que ellos, esbozando la idea de la relación del indígena con la naturaleza. Demuestra con esta escena que no se había trascendido la idea de cercanía al mundo natural, convirtiendo a esta pieza también en una repetición de estereotipos sobre el indígena, y por dicha razón, un paisaje que probablemente fue de fácil aceptación entre el público norteamericano.

Al respecto James Oles habla sobre otra dos de las piezas de este estudio que llamaron la atención entre los espectadores: *La Patrona* y *Maguey*. La primera, al parecer tuvo un lugar privilegiado en la exposición, dice que “era al mismo tiempo, la pintura más claramente “mexicana” y la menos problemática de la muestra”.¹⁰⁵ Esto seguramente lo dice porque muchas imágenes en la serie muestran tristeza, manos gangrenadas o explosiones y *La Patrona* resalta al no presentar esos contenidos y tener colores muy brillantes. Tal vez por esta razón, Helm había comprado el cuadro de *La Patrona* incluso antes de mandar la exposición a Estados Unidos, adquirida por el coleccionista muy poco tiempo después de haber sido terminada.

Maguey, obra que puede considerarse un paisaje como *Los Gigantes*, también pudo haber sido de interés para los asistentes a su exposición, pues –como dijo James Oles– Siqueiros tal vez quiso realizar una obra de fácil venta que tuviera claras referencias hacia México,¹⁰⁶ y las representaciones de magueyes era un tema recurrente entre los artistas en los años veinte y treinta, desde que inspiró tanto al fotógrafo Edward Weston como a Sergei Eisenstein.¹⁰⁷ Era un referente popular entre

¹⁰⁵ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debroyse (coord.), *Retrato de una década...*, op.cit., p.184.

¹⁰⁶ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debroyse (coord.), *Retrato de una década...*, op.cit., p.183.

¹⁰⁷ Eisenstein en su apartado “Magueyes” de la película *¡Que Viva México!* escenifica la tragedia de un campesino victimado por rebelarse en contra de su patrón. Durante la filmación de este episodio, dice Aurelio de los Reyes, “Eisenstein concibió la idea de la película que deseaba hacer; fue ahí cuando trato de modificar o, en todo caso, de dar un sentido más profundo a las imágenes que ya ha captado”. Esto lo dice porque el viejo sistema porfiriano de explotación persistía en el campo, y Eisenstein se percató de esto mientras filmaba el episodio de “Magueyes” en una hacienda donde sobrevivía ese sistema. Además, el recorrido que hizo por el país le demostró que la Revolución Mexicana no había resuelto con el problema de la desigualdad entre las clases sociales. Probablemente durante este recorrido hubo un contagio mutuo de intereses, tanto el cineasta ruso se

el público norteamericano, y probablemente muchas de las imágenes de indígenas estaban siendo creadas como obras clave para facilitar la disposición de los compradores y equilibrar el número de obras con referencias a peligros y sentimientos negativos. Existe evidencia fotográfica de que el artista conocía el gusto dentro de los Estados Unidos por adquirir obras con la representación de dicha planta, pues cuando se encontraba en Nueva York para un congreso, Siqueiros se reunió con otros artistas mexicanos en la casa de la periodista estadounidense Alma Reed y la habitación dentro de la cual se encontraban estaba decorada con una pintura que tiene este elemento (fig.40).



Fig. 40 Autor Anónimo, *Delegación Mexicana que asistiría al Congreso de Artistas Americanos en Nueva York*, 1936, 12.5 x 17.35 cm, plata sobre gelatina. Se obtuvo copia digitalizada de la fotografía con núm. AAA4268 en el Archivo Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

llenó con ideas del nacionalismo mexicano, como los intelectuales y artistas mexicano tomaron algunas de sus ideas con respecto a la fotografía y al cine. Una posible red de relaciones de interés para este estudio es Chano Urueta – Siqueiros – Spratling, todos conocieron a Eisenstein cuando filmaba en Taxco. Aurelio de los Reyes plantea, para el caso de Eisenstein, que este cineasta asimiló algunas de las inquietudes nacionalistas de los intelectuales mexicanos. El personaje ruso no propone por sí mismo un tema o ciertos elementos de su filme, sino que asimila del medio mexicano inquietudes que plasma en su película. Cfr. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1991, pp.99-107.



Fig. 41 David Alfaro Siqueiros, *Magüey*, 1939, piroxilina sobre papel, 61 x 48 cm, Colección Particular, México. Firmado ángulo inferior izquierdo "Siqueiros". Fotografía del cartel donde se promovió la exposición en la PMG. Proveniente del Archivo de la Galería de Arte Mexicano (GAM). Obtenida de Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros, op.cit.*, p.183.



Fig. 42 David Alfaro Siqueiros, *Maguey*, 1939. Fotografía reciente por: Jorge Luis Jaral. Tomada el 3 de julio de 2011, durante la Exposición Siqueiros Paisajsta, en el Museo Carrillo Gil.

Aunque fuera una obra que podría venderse con facilidad, existe una diferencia que podría denotar una relación con el indígena campesino y con la problemática indígena: las múltiples repeticiones de la forma vuelven a esta obra un tanto agresiva; contrario a lo que se esperaría de una obra que repite estereotipos para facilitar su colocación en el mercado.

Angélica Arenal al describir la serie de Siqueiros de 1939, escribió sobre “niños mexicanos de los magueyales, de las áridas y severas estepas norteñas, o de las palúdicas selvas del sur, todos ellos desnutridos [...]”. Ella da la pista de que *Los Gigantes* podría referirse a los indígenas del sur, y *Maguey* a los del norte, de tal manera que, el reparto y la pertenencia de la tierra podría ser el problema central que une a todas las obras seleccionadas para este estudio.

Con respecto a esto último, *Maguey* resalta como un paisaje indígena donde Siqueiros parece mostrar una intención de modernización, pues gracias al efecto con la pistola de aire y al color que utilizó, da la apariencia de ser una planta metálica, aunque sigue conservando sus cualidades vegetales (fig.42).

Al respecto, James Oles también destaca la interesante técnica para lograr ciertos efectos con la pistola de aire en *Maguey* y en *Selva Eléctrica*: “[...] líneas que causan la energía frenética [...] son únicas en la obra de Siqueiros [...] aparecen en la línea curva en primer plano de *Maguey*, hecha, aparentemente, al aplicar pintura con pistola de aire sobre una cuerda enredada que el artista colocó primero sobre el papel y quitó después dejando sólo la silueta blanca”.¹⁰⁸ En el caso de *Selva Eléctrica* las líneas que menciona Oles hacen una referencia obvia a la electricidad. Sin embargo con la misma técnica logra líneas más curvas y delicadas en *Maguey*, líneas que nos dan una sensación menos agresiva y al mismo tiempo nos recuerda una característica del material que se extrae de la planta: las fibras. Esto indicaría que Siqueiros está poniendo en su pintura, no sólo aquel paisaje que envuelve al indígena campesino, sino también la importancia misma de dicha planta, como fruto del trabajo del campesino, como legado prehispánico, como alimento –sea bebida o comida- y como

¹⁰⁸ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debroyse (coord.), *Retrato de una década...*, op.cit., p.183.

utensilio. Y probablemente, Siqueiros está usando un hilo o fibra derivado de esta planta como plantilla para el detalle de la obra.

Las ventajas de estos matorrales desérticos ya eran conocidas desde mucho tiempo antes de esta época. “Este árbol de las maravillas se empleaba tanto en las artes y en la economía” dice el jesuita José de Acosta en su *Historia Natural y Moral de las Indias*, libro que el autor José Carmen Segura retoma, concluyendo que es una planta milagrosa que da: agua, vino, aceite, vinagre, miel, arrope, hilo, aguja y otras cien cosas más.¹⁰⁹ Siqueiros, probablemente puso las fibras en primer plano, para darle un toque de suavidad a la pintura. El frente es flexible y delicado, mientras que el fondo es un mar de peligrosas espinas, agresivo y violento. Además de ser un ejercicio formal, la flexibilidad del primer plano y rodeando la base del Maguey central, me hace pensar en un orgullo gentil similar al de *La Patrona*. Mientras esto sucede al frente, hay en el horizonte la saturación de espinas representaría la defensa de las tierras del indígena, tierra que de hecho comparte la agresividad en sus condiciones geográficas, como si el artista quisiera comparar ese paisaje con un “carácter heredado” a los indígenas que lo habitan, nuevamente haciendo uso de los estereotipos en el imaginario colectivo y dirigiendo la atención hacia la zona norte del país.

Así, el *Maguey* de su obra puede ser tan gentil como agresivo, no es sólo un individuo ya que está insertado en todo un ejército de otros ejemplares iguales a él, surge a pesar de las dificultades de en esa tierra oscura donde se encuentra –que parece similar al espacio lúgubre de *Etnografía*– como en una especie tiempo inmemorial.

En 1936, en el periódico *El Machete* apareció un poema llamado *El Indio* de Rafael Alberti, quien tenía una estrecha relación de amistad con el artista. Este poema estaba dedicado al indígena:

[...] Es como lumbre. Lava antigua, volcánica, rodando, color de hoyo con ramas, que se quema [...] Es como tierra. Como tierra de cactus y magueyes [...] se sabe, se comprueba que no eres esa curva monótona y sin músculo que por los anchos

¹⁰⁹ José Carmen Segura, *El maguey y el beneficio de sus productos*. México, D.F., *Oficina TIP. de la Secretaría de Fomento*, 1891, pp.26-27.

muros oficiales Diego Rivera ofrece a los turistas. Contra el gringo que compra en tu retrato tu parada belleza ya en escombros, prepara tu fusil. No te resignes [...] Que no eres sólo el tema de una estrofa, ni el color complemento del paisaje [...] Eres México antiguo, horror de cumbres que se asombran batidas por pirámides, trono oscuro de selvas observadas [...]¹¹⁰

En este poema hay algunas ideas que concuerdan con lo que he mencionado sobre la representación del *Maguey* y un posible vínculo a lo que entonces se consideraba la personalidad del indígena, que fueron características específicas otorgadas a todos los miembros de esa clase social desde el imaginario colectivo de la época, y que eran inseparables del individuo en cuestión, por haberse heredado de sus ancestros. Además, coincidía con Alberti en opiniones sobre la guerra, ideales del comunismo y las formas de activismo social, así que existe la posibilidad de haber compartido también las ideas sobre los rasgos que se le atribuían al indígena. El poema revela que se le cargaban cualidades guerreras a estos grupos. También deja ver que desde mediados de esa década ya se había introducido el discurso anti-turístico pues le asignó un cansancio a ser visto como objeto –en este caso, como atractivo turístico– aunque probablemente a muchos de los individuos les tenía sin cuidado desde su realidad social. También se expuso la idea de ser buscador y defensor de su propio paisaje y de su pasado. Finalmente Alberti menciona que es tierra de cactus y magueyes, donde se encuentra la idea de que, el indígena es agreste como el maguey, denotando que ambos elementos son prácticamente inseparables dentro del imaginario de la época.

Esas mismas ideas parecen estar presentes en *Maguey* y en *Etnografía*, obras que con elementos formales recuerdan el objeto turístico, lo agreste, la naturaleza y el pasado, simbolizando a los individuos indígenas. El artista podría haber estado interesado en la “agresividad” de esa clase social como una puerta de entrada para su unión a su facción comunista pero evitan ponerle un rostro humano a la representación masculina del indígena en esta serie. La parte femenina y lo referente a los infantes son acogidos por su bandera, pero no tienen el potencial partícipe como las representaciones masculinas de formas duras y agrestes, aunque al hacerlo repitió la práctica de hacerlos ver como objetos.

¹¹⁰ Rafael Alberti, Poema “El Indio”, *El Machete*, México, 20 de agosto de 1936, p.3.

James Oles también plantea que existe una agresividad en esta pintura, y de hecho lo relaciona con los otros paisajes de la misma serie: “tres paisajes restantes presentan –en el mismo tono- vegetaciones exuberantes y arrasadoras que amenazan a la humanidad”.¹¹¹ Oles encuentra aquí la nueva escala del paisaje de Siqueiros en las obras de *Maguey*, *Selva Eléctrica* y *Los Gigantes*, obras que representan el ambiente en el que, según Arenal, vivían los niños indígenas, adoptando su personalidad.

La relación entre Siqueiros y *El Machete* ya es conocida, participó activamente con ésta publicación en la década de los años veinte, y aunque no lo hace en los treinta, algunos de sus conocidos –como Alberti– si lo hacen. En el periódico *El Machete* se menciona acerca de la problemática indígena con respecto a la tierra que existía en México cuando Siqueiros se encontraba en la Guerra Civil Española:

[...] el campesino era un hombre sin patria [...] otra cosa que su propia desolación, porque la patria le negaba el goce cabal del pan cotidiano, porque le era regateado hasta el pequeño sorbo de agua que reclamaba su garganta reseca, y porque ni techo ni abrigo eran suyos jamás [...] En el otoño de 1936, el campesino lagunero tuvo al fin patria, porque solamente es patria el suelo que otorga albergue, pan, agua y paz fecunda para el trabajo. La Patria no es una idea, ni un sentimiento, es una realidad. Y fue realidad el reparto de la tierra [...] Hoy como en el futuro la tierra será madre y no madrastra, hogar en vez de prisión [...] el campesino habla con ternura a la vez que con civil orgullo de “nuestra” tierra.¹¹²

Esta nota periodística expone uno de los avances que las políticas cardenistas lograron en lo que se refiere a la población campesina, pues para ese momento, aunque ya habían pasado muchos años de haberse terminado la Revolución, no fue sino hasta el gobierno de Cárdenas que se terminó verdaderamente con el sistema porfiriano de explotación del indígena y se trasladó la propiedad de las tierras a sus trabajadores.

¹¹¹ James Oles, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debrouse (coord.), *Retrato de una década...*, op.cit., p.183.

¹¹² Anónimo, “La Revolución en la Laguna: Nuestra Tierra”, *El Machete*, México, 04 de diciembre de 1937.

En la obra *Maguey*, son más patentes las relaciones del indígena con el paisaje, y con la problemática del reparto de las tierras que esbozó la cita anterior. Al unir ambas ideas puedo reafirmar que en *Maguey* se observa un paisaje inseparable al indígena, que visto como un guerrero por Siqueiros, muestra su agresividad para defender su tierra y negarse a ser un objeto más del paisaje turístico.

Al respecto es importante mencionar que en la época hubo personajes como Henry Bamford Parkes –historiador inglés que formó parte de la Facultad de Historia de la Universidad de Nueva York desde 1930– que visitaron México para hacer también estudios serios, no turísticos, que también estuvieron cargados con estereotipos de la personalidad del indígena “enraizada” en su pasado prehispánico. En 1938, Bamford Parkes, ya había publicado *Una Historia de México*, que es de interés para esta investigación porque en dicho libro se liga con el pasado prehispánico en diferentes etapas de la Historia de México relacionadas con el campesinado, aludiendo a la conservación del “sistema indígena de propiedad comunal de la tierra”.¹¹³ Los aspectos relativos a las prácticas comunales del indígena eran confundidos con un “comunismo primitivo”.¹¹⁴ Henry B. Parkes también consideró a la reforma agraria como un retorno consciente a las prácticas indígenas, siendo producto de la revolución, donde la figura de Zapata, como un nuevo “dios indígena” guió el movimiento para reconquistar México a favor de los indígenas.¹¹⁵ Esas ideas eran parte de la mirada extranjera.

¹¹³ Henry Bamford Parkes, *La historia de México*, México, Editorial Diana, 1979, p.101-120, 365-414.

¹¹⁴ Itzel A. Rodríguez Mortellaro, “El eterno indígena. Actualidad y presencia...”, en Alicia Azuela (coord.), *La mirada mirada: Transculturalidad...*, op.cit., p.139, 146.

¹¹⁵ Henry Bamford Parkes, “Idea and heritage” en *Saturday Review. Passport to Mexico: a special section*, Nueva York, 1951, p.39.



Fig. 43 David Alfaro Siqueiros, *Zapata*, 1931, óleo sobre tela, 135.2 x 105.7 cm, Colección del Museo Hirshhorn, Washington, D.C. Donado al museo por Joseph H. Hirshhorn en 1966, catalogado con el número: 66.4605. Obtenido de: http://www.hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_66.4605

Siqueiros supo dirigir sus obras de 1939 hacia el público extranjero valiéndose de ideas –que probablemente también él compartía– relativas a los vínculos entre la sociedad indígena y sus ideales comunistas. Para Siqueiros, Zapata no era un dios indígena, pero sí un héroe, que junto con la Revolución y el gobierno de Cárdenas, hicieron posible la “aplicación” de propuestas que pudieron considerarse comunistas, con la reforma agraria. En su revista *Documental*, del mismo año, apareció un pequeño párrafo al respecto de este personaje:

Emiliano Zapata, el caudillo más importante de la Revolución agraria de México, el hombre más honesto de las filas revolucionarias de su tiempo, fué [sic] llamado el “Atila del Sur” por los lobos reaccionarios de hoy, con una hipocresía miserable, se disfrazan de demócratas y hablan de libertad al pueblo mexicano de la “dictadura” cardenista.¹¹⁶

Por este escrito, encuentro que Siqueiros ve como sus “enemigos” a todos aquellos que hablan en contra de Cárdenas y de Zapata. Pienso que a ambos líderes democráticos los toma como héroes agrarios, especialmente en el caso del caudillo de ascendencia indígena, pues ha pintado múltiples obras con este personaje. Zapata fue parte de la serie de Taxco, con el mismo estilo basado en esculturas prehispánicas, lo que indica que haber sido parte de la comunidad indígena era una de las principales razones por las que este personaje captó la atención de Siqueiros (fig.43).

En el mismo número de *Documental* donde alabó a Zapata, dedica una página en homenaje a las acciones Cárdenas. Me parece interesante que de entre estos logros elige hablar de la tierra para abrir este documento: “que ha dado más tierra que todos sus antecesores revolucionarios juntos”. También mencionó que “ha protegido a la población indígena en una forma jamás realizada antes de su gestión”. En ambos puntos, Siqueiros compara las gestiones anteriores que no hicieron efectiva la liberación del indígena. Además, en esta publicación encontré otras pistas sobre su interés por los pobladores indígenas que recuerdan lo recién mencionado al respecto de la concepción del indígena para Siqueiros. Criticando a un partidario de Calles,

¹¹⁶ David Alfaro Siqueiros, “Los antes irreconciliables enemigos de la democracia maderista”, Revista *Documental*, México, núm.3, primera quincena de agosto, 1939, p.14. Consultada en el Archivo SAPS.

hace notar que era proveniente del “pueblo campesino” por ser de “raza indígena” a la que olvidó, negando así su “procedencia popular” su “tradición miliciana” y su “voluntad constructiva progresista”.¹¹⁷ Todos estos, aspectos de la personalidad del indígena que encontré como analogía en *Maguey*. Para él los indígenas son los “ciudadanos provenientes del sector más numeroso de la población mexicana”¹¹⁸ y es por eso que en todos estos experimentos sobre “lo popular”, buscaba representar al indígena que conformaba un gran sector del pueblo mexicano.

Aún así, reitero que el aspecto más importante de *Maguey* está relacionado con los héroes de la libertad indígena en el sentido agrario: Cárdenas y Zapata. Según un estudio del maguey, entre 1936 y 1940, la producción de maguey se incrementó en tal cantidad que se considera el periodo de producción de agave más alto de México gracias a los programas de reparto de tierras y de ayuda al campo que fomentó Lázaro Cárdenas.¹¹⁹ Por malos manejos, la producción se fue perdiendo en épocas posteriores, pero lo importante es que gracias al gobierno de Cárdenas hubo un gran avance en esa materia, no obstante la campaña de desacreditación del agave (y de la producción de pulque) que se había dado en gobiernos anteriores aludiendo a la falta de higiene que la producción de ésta bebida representaba.

Personalmente me sentí maravillada con la obra *Maguey* por una vivencia personal, al pasar por el estado de Jalisco junto a sembradíos de agave azul, pude captar de propia vista un efecto óptico que me recordó el mar. Justo como la densa cantidad de vegetación en *Maguey* se vuelve un mar de espinas, en mi experiencia, las líneas de los espacios entre líneas de agave crean una sensación de oleaje. Al moverme en un vehículo paralelamente al sembradío, la luz fue reflejada sobre cada hoja que era de color verdi-azul, y gracias a la forma de las hojas que creaban

¹¹⁷ David Alfaro Siqueiros, “Retrato documental de Amaro”, Revista *Documental*, *op.cit.*, p.1 (portada). Consultada en el Archivo SAPS.

¹¹⁸ David Alfaro Siqueiros, “LAS LLAMADAS personas decentes,...”, *Ibíd.*, p.11. Consultada en el Archivo SAPS.

¹¹⁹ Cfr. Rodolfo Ramírez Rodríguez, *El Maguey y el Pulque: Memoria y Tradición convertidas en Historia, 1884-1993* [tesis de licenciatura], Puebla, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, otoño 2004. En este estudio también hay un apartado donde se habla de la representación del maguey en el arte y la cinematografía, sin embargo, el estudio solo hace mención de cuales obras a lo largo de casi un siglo son las que poseen una imagen del agave, el estudio no profundiza en ninguna, tan solo enlista.

espacios intermedios y a las ondulaciones de su crecimiento, encontré recreado el movimiento del mar.

Existe una posible relación entre *El Caracol* y *Maguey* que es remitida por el mar y por la repetición de la forma, y probablemente ésta última como ejercicio formal que alude al movimiento. Ambos unidos con el vínculo de lo indígena, de una defensa de sí mismos, un lejano contacto con la maternidad, y en una constante tensión entre lo femenino y lo masculino. Ambos repiten incesantemente su forma característica, ambos parecen desdoblarse mostrando una parte de su interior. Llama la atención además la similitud en un pequeño detalle: la rotura de una de sus puntas.

En el caso de *Maguey*, la hoja al frente que no posee su espina podría denotar el corte de la penca para la recolección del aguamiel o para obtener la fibra en su valor productivo. Sin embargo, la forma inconstante de la rotura parece indicar más bien la propia problemática de las duras condiciones ambientales del maguey. Por otra parte, *El Caracol* pareciera estar más lastimado de sus puntas. La rotura más grande se encuentra entre las manos que lo sostienen y pudo haber sido hecha por esas manos al momento de sostenerlo y penetrarlo. Ambos elementos han sido dañados o se encontraban en un ambiente agreste, siendo la misma situación en la que está el campesino indígena de su época. Claro que, *El Caracol* es penetrado delicadamente, tendiendo a lo femenino; mientras que es difícil pensar que alguien podría penetrar el mar de espigas de *Maguey*, que es fuerte y masculino, obra que deja de lado la parte sentimental para dar paso a una agresividad viril.

Ambas obras se inspiraron formalmente en elementos que eran considerados “populares”, sobre todo entre el público extranjero: *El Caracol* como matriz –el origen de la maternidad– es la mujer indígena y el *Maguey* es el hombre indígena, incrustado siempre en el campo. Sin embargo, *El Caracol* puede considerarse más como pintura erótica, mientras que el *Maguey* no puede dejar fuera al ambiente indígena.

CONCLUSIONES

Aunque Siqueiros se afamaba de crear un arte político y social, que no estuviera dirigido tan solo al comercio entre turistas extranjeros, que él llegó a llamar “de turistas mentales”, todo en la serie de 1939 parece indicar que conocía los gustos del público norteamericano y creó imágenes que podrían ser fácilmente vendidas.

Siqueiros estaba dentro del círculo de artistas mexicanos, y se movía en las esferas intelectuales y políticas, por lo que seguramente estuvo familiarizado con las expectativas del público, aunque también se pueden detectar estereotipos del indígena que existían en el imaginario colectivo de la época.

En la prensa norteamericana su exposición pasó mayormente desapercibida, aunque probablemente no fue así entre los importantes coleccionistas privados, pues Pierre Matisse era el proveedor de arte de personajes como Nelson Rockefeller o como Chester Dale, quienes le compraban continuamente y se dejaban asesorar por sus consejos. En el caso de la exposición de Siqueiros, Nelson Rockefeller compró *El Sollozo*, quien posteriormente la donó al MoMA en 1941.

Como ésta muchas obras fueron compradas y donadas en épocas posteriores a diferentes museos a lo largo de Estados Unidos. Incluso algunas que regresaron a México fueron enviadas nuevamente al país norteamericano, como es el caso de *La guerra* que Inés Amor donó en 1945 al Museo de Arte de Filadelfia.

Debido a la información obtenida de las memorias de Inés Amor, podemos decir que cuando la exhibición de Siqueiros terminó, Pierre Matisse se tardó en regresar las pinturas restantes porque seguía colocándolas entre los coleccionistas, algunos de los cuales probablemente fueron difíciles de convencer debido a que en Nueva York la oferta artística era colosal. En ese tiempo existían una multiplicidad de eventos y exposiciones de artistas europeos y americanos con fama internacional, de tal forma que una gran variedad de galerías competían en el mercado del arte.

Tan solo en el MoMA hubo siete eventos en el mismo periodo en el que Siqueiros expuso, dentro de los que destacan *Picasso: Cuarenta años de su arte*,

Objetos Útiles del Diseño Americano, Pintura y Escultura de la Colección del Museo, Competencia del Smithsonian, Paris en Guerra, Maestros Italianos y Maestros Europeos y Americanos de la Colección del Museo. Y en el Museo Americano de Historia Natural se destacó la exhibición de escultura, pintura, diseño, grabado, acuarela, mural, posters y otros trabajos por artistas que trabajaban con la WPA, la conocida agencia Work Progress Administration, instituida por el gobierno norteamericano con programas para disminuir el desempleo.

Aunque probablemente las múltiples galerías fueron la verdadera competencia para la venta de los cuadros. En las galerías *Valentine* se efectuó una exposición con obras de Modigliani, Picasso, Matisse, Derain, Braque, Soutine y Utrillo. En la galería *Perls* una exposición de pintores modernos franceses y del trabajo de Theodore Stravinsky. En la galería *Bonestell* se expuso, por primera vez en Nueva York, una artista poco conocida llamada Maria Bartha. En las galerías *Grand Central* la exhibición *Cien Mejores Grabados*, mostró una selección de la *Sociedad de Grabadores Americanos*. En las galerías *Babcock, Neumann-Willard* y *The Grant Studios* se realizaron exhibiciones con variados artistas norteamericanos. Y se podrían nombrar muchas más.

La exposición de Siqueiros tuvo lugar en un pequeño apartado del *New York Times*, donde existe una nota encaminada a enunciar el tiempo que duraría la exhibición y el lugar donde se realizó, junto con otras ocho exhibiciones o muestras culturales. En ésta publicación es ubicado dentro de los “exóticos” porque no presentó obra “de caballete” en sentido estricto, ya que las pinturas poseían características de mural. Si observamos el listado de las obras de 1939, es cierto que la mayoría son de un tamaño muy grande, incluyendo algunas que en el presente estudio se relacionaron con cuestiones indígenas como son *Etnografía* y *Los Gigantes*. En esa publicación, también se alaban los colores y el uso de la pistola de aire que le da a sus pinturas la facilidad de ser aceptados como “diseño puro”.¹²⁰

En *Daily Worker*, un periódico publicado por el partido comunista de Estados Unidos, se alaba el nuevo colorido de su pintura, y comparándolo con obra anterior se

¹²⁰ Anónimo, “Exotic and the groups”, *The New York Times*, Nueva York, 14 de enero de 1940.

dice que las piezas de 1939 son “más atractivas en color y en diseño”, y que además, “gañó belleza formal”. Pero la nota tiene exactamente la misma intención de solamente indicar los datos de la exhibición para difundir que se estaba realizando, y promover la exposición entre sus lectores comunistas. Esta publicación era partidaria de algunas ideas que manejó Siqueiros, claramente debido a la postura política del periódico, por eso declaran a la muestra como “el mejor espectáculo del momento”. También, al principio de la nota, comparan a Rivera con Siqueiros: la nota plantea que desde que Rivera empezó a odiar a la humanidad, su arte de pinturas “bonitas” del mercado turístico había empezado a decaer, mientras que Siqueiros estaba vivo y lleno de entusiasmos por ser el único “del Trío” que continuaba desarrollando nuevas ideas.¹²¹

En ambas publicaciones ponen a *El Sollozo* como la pintura representativa de la muestra. Esto me indica que, la parte sentimental de su obra de 1939 fue lo que llamó la atención en primer lugar. Después parece haber un interés por el color, y por haber utilizado la brocha de aire dando lugar a que se le considerara “diseño” a su obra. A manera de epílogo, las obras terminaron por todo el territorio norteamericano en las colecciones de diferentes museos, y en la mayoría son descritas como algo más sentimental, comparándolo con su obra anterior, lo que da una razón a que *El Sollozo* fue la obra con mayor presencia en los artículos que hablan de la exposición de la galería Pierre Matisse. Parece indicar que lo que gustó entre el público norteamericano es que su obra se humanizó, como es el caso de *La Patrona* con respecto al mundo indígena, explicando a su vez que su compra haya sido inmediata por *Mackinley Helm*.

En ese sentido, también es interesante que sea a mujeres y niños a quienes humanizó, mientras que la representación de un indígena varón tomó en varios cuadros un desvío hacia lo objetual. *El Sollozo*, *Sueño*, *La Patrona*, *Niño Tarahumara*, *Concentración* y *Angélica* que son obras con niños y mujeres, fueron hechas en tamaños similares y probablemente por ello inclusive los precios también lo fueron. *Autorretrato* y *Maguey* como representaciones masculinas, junto con los estudios formales como *El Caracol* y las piezas que fueron hechas con pistola de aire sobre

¹²¹ Ray King, “Fine Exhibit of Siqueiros Paintings”, *Daily Worker*, Nueva York, 24 de enero de 1940.

papel, todas fueron de menor tamaño a las anteriormente enunciadas y por tanto con precios mucho más bajos. El precio de las obras fue directamente proporcional al tamaño de las mismas, pero ese pudo haber sido designado por varios de los involucrados; lo que resulta importante es la decisión del artista por haberlas creado en esos tamaños, y la relación que parecen esbozar los temas y las representaciones presentes en ellas.

En el caso de *Etnografía*, una combinación de lo humano, lo arqueológico y lo indígena altamente deseable para el espectador, alcanzó el segundo precio más alto de la exhibición tan solo por debajo de *Ejercicio Plástico* que probablemente fue la obra central por ser la de mayor tamaño –aspirando a un trabajo mural– y exponiendo una referencia directa a su participación en la Guerra Civil Española, pues la muestra representaba su retorno a la pintura después de haber suspendido dicha actividad por causa de aquella conocida decisión política, y por ser –la guerra– una fuente de inspiración artística. En algún momento Siqueiros le llamó “espectáculo” a la guerra,¹²² y deduzco que tomó a las imágenes de la guerra de España como repertorio formal para el arte de propaganda. Estos discernimientos fueron clave para inducir el sentimiento correcto entre el espectador, no directamente de la guerra, pero sí de su pintura después de la guerra.

Para el público extranjero en la época posrevolucionaria, las imágenes de indígenas no eran extrañas, al contrario, eran deseables dentro de la percepción exotista de México. El territorio mexicano se puso prácticamente al servicio del visitante promedio estadounidense vendiendo un paraíso de cosas y aventuras inusitadas, “exotismo” que formaba parte intrínseca de la realidad mexicana mostrada para los extranjeros en múltiples manifestaciones culturales.¹²³ Los extranjeros buscaban supervivencias de la antigüedad indígena y bajo esta expectativa hablaban, escribían y reflexionaban sobre sus viajes por México,¹²⁴ información que circulaba

¹²² David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal”, Madrid, 17 de febrero de 1937. Consultado en Raquel Tibol (comp.), *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, pp.152-153.

¹²³ Ricardo Pérez Montfort, “Down Mexico Way. Estereotipos y Turismo estadounidense en el México de 1920 a 1940”, en Alicia Azuela (coord.), *La mirada mirada: Transculturalidad...*, *op.cit.*, p.159-160.

¹²⁴ Itzel A. Rodríguez Mortellaro, “El eterno indígena. Actualidad y presencia...”, en Alicia Azuela (coord.), *La mirada mirada: Transculturalidad...*, *op.cit.*, p.137.

entre los círculos intelectuales y artísticos a los que pertenecía Siqueiros, por lo que conocía perfectamente los intereses del público extranjero. Se puede ver que además de presentar elementos deseables para el espectador incluye sus propios intereses políticos, principalmente en la representación de la bandera comunista, y referencias hacia las situaciones político-sociales que involucraba a los indígenas y a las relaciones entre Estados Unidos y México.

Muchas de las obras fueron estudios de técnica para la elaboración de su mural en el SME, las cuales combinaban el diseño con elementos “típicamente mexicanos” y probablemente por ello fueron aceptadas entre el público norteamericano. Varios de esos elementos fueron habituales en la pintura de otros artistas mexicanos, por lo que, obras como *Maguey* y *El Caracol* –que fueron estudios formales en la obra de Siqueiros– con origen en lo indígena dentro del imaginario de la época, seguramente fueron comparadas con obras de María Izquierdo o Pablo Cantú que incluyeron caracoles, o de José Clemente Orozco que ya había representado magueyes para entonces. Y obras como *La Patrona*, *Niño Tarahumara*, y *Etnografía* fueron las representaciones deseables para quienes gustaban de las imágenes de indígenas como una de las características “exóticas” de México.

En la serie de 1939, se repitieron ciertos estereotipos, pero también hubo un cambio en la forma de representación dentro de la propia obra de Siqueiros. El indígena subordinado que mira hacia abajo y es tímido por “naturaleza” en la serie de Taxco de 1931, es cambiada por la imagen del indígena poderoso, que mira al frente o que se ha alzado a un estatus mayor. Los cambios encontrados se debieron a la distancia temporal, donde el artista no sólo se mueve en el tiempo, también en el espacio: internacionalmente.

De manera simbólica, en la pintura de Siqueiros de 1939, el indígena es el dueño. En *Etnografía* esto se denotó por el “close-up” al campesino, mientras que, lo que parece ser una hacienda, queda pequeña y olvidada en la lejanía tras él. En *La Patrona* y *Niño Tarahumara*, la actitud y la mirada denotan su poderío y su libertad. Son imágenes con temática indígena que no muestran la expresión de preocupación e infelicidad de una década antes. Siqueiros aprovechó estas representaciones para indicar que como individuos (humanos) y como clase social (la colectividad) eran

necesarios dentro de sus ideales comunistas. Probablemente muchos de los ideales Siqueiros no eran compartidos con otros miembros de sus compañeros partidarios del comunismo estalinista; pero fue su propia interpretación del comunismo enfocada a su país y a los aspectos político-sociales que le interesaron.

Como ideales, o esperanzas futuras del artista en lo que se refiere a las poblaciones indígenas, era de esperarse que todas estas imágenes no puedan ser situadas históricamente: son atemporales. Además, también es posible que sean la representación de todos los pueblos en un individuo que puede ser cualquiera, aunque Siqueiros dio particular importancia a los pueblos de la zona norte de México, por ser colindantes con Estados Unidos, y por algunas situaciones que se estaban dando en dicha zona, que involucraban a ambos países.

La serie completa fue un experimento de materiales, técnicas, formas y temas que –tras un periodo difícil en la vida de Siqueiros– se enlazan entre el imaginario y sus ideas artísticas, políticas, sociales e inclusive económicas; entramado que revela ligeramente las concepciones del artista sobre las poblaciones indígenas.

FUENTES DE INFORMACIÓN

BIBLIOGRÁFICAS

ALFARO SIQUEIROS, David, *Me llamaban el coronelazo (Memorias)*, México, Biografías Ganesa, 1977.

_____, *70 i.e. Setenta obras recientes de David Alfaro Siqueiros: Exposición*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1947.

ARENAL, Angélica, "Biografía Profesional de David Alfaro Siqueiros", en *70 i.e. Setenta obras recientes de David Alfaro Siqueiros: Exposición*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1947.

_____, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Editorial Grijalbo, 1980.

_____, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios Críticos*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1975.

ARROYO, Elsa [et.al.], "Baja viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones", en Elsa Arroyo [et.al.], *Baja viscosidad, el nacimiento del fascismo y otras soluciones*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), UNAM, 2013.

ÁVILA ESPINOSA, Felipe, "Los indígenas en la Revolución", en Miguel León-Portilla y Alicia Meyer (coords.), *Los indígenas en la Independencia y la Revolución mexicana*, Tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

AZUELA, Alicia (coord.), *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México Revolucionario, 1910-1945*. Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

BASAURI, Carlos, *La población indígena de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1940.

BRAUN, Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post-columbian World: Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1993.

BAMFORD PARKES, Henry, *La historia de México*, México, Editorial Diana, 1979.

CÁRDENAS, Lázaro, *Obras: Apuntes 1913-1940*, Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

COMAS Juan, *La antropología social aplicada en México: trayectoria y antología*, Instituto indigenista interamericano, 1964.

DE LOS REYES, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1991.

DEBROISE, Olivier *Figuras en el trópico, plástica mexicana, 1920–1940*, Barcelona, Océano, 1984.

____ (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Museo Nacional de Arte (MUNAL), 1996.

GAMIO, Manuel, *Consideraciones sobre el problema indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1966.

____, *Forjando Patria*, México, Porrúa, 1960.

____, *Hacia un México Nuevo: problemas sociales*, México, D.F., Instituto Nacional Indigenista, 1987.

HELM, Mackinley, *Modern Mexican Painters*, Nueva York, Dover Publications, 1974.

HERNER, Irene, *Siqueiros/Pollock:Redes. Catálogo para la exposición Siqueiros/Pollock Pollock/Siqueiros en la Kunsthale*, Dusseldorf, Alemania, 1995.

HURLBURT, Laurence P., *Los muralistas mexicanos en estados unidos*, México, Editorial Patria, 1991.

LEÓN-PORTILLA, Miguel y Meyer, Alicia (coords.), *Los indígenas en la Independencia y la Revolución mexicana*, Tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

MAGER HOIS, Elisabeth A., *Lucha y resistencia de la tribu kikapú*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2004.

MANRIQUE, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) – Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 2005.

MOYSSÉN, Xavier, *David Alfaro Siqueiros. Pintura de Caballete*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.

OLES, James, “Catálogo de Obra”, en Olivier Debroise (coord.), *Retrato de una década: 1930-1940, David Alfaro Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Museo Nacional de Arte (MUNAL), 1996.

OLIVARES BRIONES, Edmundo, *Pablo Neruda: los caminos de América*, Chile, Editorial LOM, 2004.

PALACIOS, Guillermo, *La pluma y el arado: los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "Problema Campesino" en México, 1932-1934*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Centro de Investigación y Docencia Económicas, División de Estudios Políticos, 1999.

_____, *Los intelectuales posrevolucionarios y la construcción sociocultural del problema campesino en los años treinta*, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 1996.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "Down Mexico Way. Estereotipos y Turismo estadounidense en el México de 1920 a 1940", en Alicia Azuela (coord.), *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México Revolucionario, 1910-1945*. Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel A., "El eterno indígena. Actualidad y presencia del pasado prehispánico en la representación del México revolucionario", en Alicia Azuela (coord.), *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México Revolucionario, 1910-1945*. Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

RUIZ, Apen, *Cultura y poder en arqueología mesoamericana*, México, Gobierno del Estado de Chiapas, 1993.

SEGURA, José Carmen, *El maguey y el beneficio de sus productos*. México, D.F., *Oficina TIP. de la Secretaría de Fomento*, 1891.

STEIN, Phillip, *Siqueiros: his life and works*, Nueva York, International Publishers, 1994.

TIBOL, Raquel (comp.), *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____, (comp.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974

_____, (comp.), *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987.

VASCONCELOS, José, *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana*, Madrid, Aguilar, 1967.

HEMEROGRÁFICAS

ANÓNIMO, "Anoche llegó un grupo de excombatientes de la guerra de España", Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 21 de Febrero de 1939.

_____, "El famoso 'Coronel' Siqueiros está en la penitenciaría", Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 7 de abril de 1939.

_____, "Exotic and the groups", *The New York Times*, Nueva York, 14 de enero de 1940.

_____, "Himno Nacional y marcha en honor a los derrotados, una asamblea comunista en Bellas Artes", Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 6 de marzo de 1939.

_____, "La Revolución en la Laguna: Nuestra Tierra", *El Machete*, México, 04 de diciembre de 1937.

_____, "Le monde de demain", *L'illustration*, París, núm.1, 10 de junio de 1939.

_____, "Los pobrecitos rusos", *Sucesos para todos*, México, Distrito Federal, 19 de diciembre de 1939.

_____, "Picasso en Nueva York", *España Peregrina*, México, vol.1, núm.2, marzo de 1940.

_____, "Protestas comunistas contra Lázaro Cárdenas", *Jueves de Excelsior*, México, Distrito Federal, 14 de diciembre de 1939.

_____, "Qué el Gobierno de Azaña no ha perdido la guerra, que México debe seguir enviando dinero, dijo Siqueiros", Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 22 de Febrero de 1939.

_____, "Sheldon Abrió la puerta a D. A. Siqueiros", *Novedades*, 16 de noviembre de 1940.

_____, "Un gran escándalo en el centro de la Ciudad de México", Diario *El Porvenir*, Monterrey, N.L., México, 5 de abril de 1939.

ALBERTI, Rafael, Poema "El Indio", *El Machete*, México, 20 de agosto de 1936.

ALFARO SIQUEIROS, David, "El Camino Contrarrevolucionario de Rivera", *New Masses*, Nueva York, 29 de mayo de 1934.

_____, [et.al.], "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", *El Machete*, México, núm.7, 1924.

_____, [et.al.], "Nota de Redacción", *Revista Documental*, México, 18 de mayo de 1939.

_____, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo de 1921.

_____, "Los antes irreconciliables enemigos de la democracia maderista", *Revista Documental*, México, núm.3, primera quincena de agosto, 1939.

_____, "Retrato documental de Amaro", *Revista Documental*, México, núm.3, primera quincena de agosto, 1939.

_____, "LAS LLAMADAS personas decentes,..." *Revista Documental*, México, núm.3, primera quincena de agosto, 1939.

AMADOR, Graciela, "Mi vida con Siqueiros", *Hoy*, México, núm.577, 6 de marzo de 1948.

ARENAL, Angélica, "Siqueiros, pintor", *Hoy*, México, núm.161, marzo de 1940.

AZUELA, Alicia, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm.35, enero-junio 2008, p.109-144.

BAMFORD PARKES, Henry, "Idea and heritage" en *Saturday Review. Passport to Mexico: a special section*, Nueva York, 1951.

DEBROISE, Olivier, "Imagen contra palabra", *Curare: La Jornada*, México, D.F., núm.2 (segunda época), 25 de febrero de 1994.

FULTON, Christopher, "Siqueiros against the Myth: Paenas to Cuauhtémoc, Last of the Aztec Emperors", *Oxford Art Journal*, Nueva York, vol.32, núm.1, marzo de 2009, pp.67-93.

KING, Ray, "Fine Exhibit of Siqueiros Paintings", *Daily Worker*, Nueva York, 24 de enero de 1940.

RENAU, José, "Mi experiencia con Siqueiros", *Artes Plásticas*, México, núm.25 (nueva época), enero-febrero de 1976, pp. 3-20.

SARIEGO RODRÍGUEZ, Juan Luis, "La cruzada indigenista en la Tarahumara", *Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, vol. 12, núm. 24, julio-diciembre, 2002, pp. 129-141.

TOUSSAINT, Manuel, "Veinte Siglos de Arte Mexicano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol.2, núm.5, 1940.

DOCUMENTOS

ALFARO Siqueiros David, "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México", México, 18 de febrero de 1932. Transcripción de Conferencia.

_____, "Carta a William Spratling", L.A., California, EE.UU., 29 de noviembre de 1932.

_____, "Carta a Angélica Arenal", Nueva York, 5 de junio de 1936.

_____, "Carta a Blanca Luz Brum", Nueva York, 9 de junio de 1936.

_____, "Carta a Angélica Arenal", Madrid, 17 de febrero de 1937.

_____, "Carta a Angélica Arenal", París, 2 de diciembre de 1937.

_____, "Carta a María Teresa León", España, 27 de abril de 1938.

_____, "Carta a Angélica Arenal", París, 12 de diciembre de 1938.

_____, "Carta a Angélica Arenal", París, 29 de noviembre de 1938.

_____, "Tesis auto-crítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plástica en el Edificio Social del Sindicato Mexicano de Electricistas", fechado 1939. Documento núm. 11.1.87 de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

_____, "El Asalto a la casa fortificada de León Trotsky", octubre de 1940. Documento núm. 11.2.187 de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

_____, "Ampliación de mi declaración indagatoria ante el C. Juez Mixto de 1ª Instancia en Coyoacán", 1940. Documento núm. 11.2.146 de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS).

BRENNER, Anna, "La exposición de David Alfaro Siqueiros", México, 25 de enero de 1932. Transcripción de Conferencia.

SOTO, Jesús S., *Exposición Siqueiros: Casino Español*, México, enero de 1932. Folleto.

TESIS

ZETINA, Sandra, *La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros: Explosión en la ciudad y su materialidad* [tesis de maestría], México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

RAMÍREZ Rodríguez Rodolfo, *El Maguey y el Pulque: Memoria y Tradición convertidas en Historia, 1884-1993* [tesis de licenciatura], Puebla, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, otoño 2004.

AUDIOVISUALES

“Entrevista a Angélica Arenal, viuda de Siqueiros”, *Mujeres para una Época*, España-México, Archivo de Televisión Española, 21 de mayo de 1985. Obtenido de: <http://grupo-edam-videos.blogspot.mx/>

ANEXO

Lista de Pinturas de David Alfaro Siqueiros, para ser exhibidas en la Galería Pierre Matisse, Nueva York, el 2 de enero de 1940.¹²⁵

	Name	Nombre	Material	Tamaño aprox.	Precio
1	Ethnography	Etnografía	Duco sobre tabla	82 X 122 cm	\$700.00
2	The Sob	El Sollozo	Duco sobre tabla	61 X 121 cm	\$500.00
3	Sleep	Sueño	Duco sobre tabla	53 X 99 cm	\$400.00
4	The Shell	El Caracol	Duco sobre tabla	51 X 61 cm	\$250.00
5	Self-Portrait	Autorretrato, Siqueiros por Siqueiros	Duco sobre tabla	43 X 61 cm	\$250.00
6	Indian Women	La Patrona	Duco sobre tabla	61 X 76 cm	\$400.00
7	The Giants	Los Gigantes	Duco sobre tabla	81 X 116 cm	\$600.00
8	Tarahumara Baby	Niño Tarahumara	Duco sobre tabla	62 X 76 cm	\$500.00
9	Concentration	Cabeza de niño, Cabeza	Duco sobre tabla	61 X 69 cm	\$400.00
10	Plastic Exercise, War	La Guerra, Estudio de Formas	Duco sobre tabla	122 X 160 cm	\$800.00
11	Portrait	Angélica	Duco sobre tabla	61 X 74 cm	\$400.00
12	Maguey	Maguey	Duco sobre papel	48 X 61 cm	\$100.00
13	The Storm	La Tempestad	Duco sobre papel	48 X 61 cm	\$100.00
14	The Cloud	La Nube	Duco sobre papel	48 X 61 cm	\$100.00
15	Fire	Fuego	Duco sobre papel	48 X 61 cm	\$100.00
16	Oil Well on Fire	Pozo petrolero en llamas	Duco sobre papel	48 X 61 cm	\$100.00
17	Electric Forest	Selva Eléctrica	Duco sobre papel	48 X 61 cm	\$100.00

¹²⁵ Manuscrito Galería de Arte Mexicano. Consultado en Olivier Debrouse (coord.), Retrato de una década..., op.cit., p.201.