

SIQUEIROS Y TRES DE SUS PRIMEROS MURALES EN LOS ÁNGELES¹

Shifra M. Goldman

La imagen de Latinoamérica como un paraíso tropical donde los felices mortales yacen bajo palmeras paladeando frutos que espontáneamente se desprenden de los árboles, pudo haber cautivado a los americanos al norte del Río Bravo, pero no formaba parte de la visión del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros cuando llegó a Los Ángeles como refugiado político en mayo de 1932.²

Durante esa visita, pintó tres murales en diferentes sitios de la ciudad, de los cuales sólo uno se conserva intacto. El de mayor extensión, *América tropical*, pintado sobre la pared exterior del segundo piso de un edificio de la calle Olvera (parte de la ciudad original) ha desaparecido casi por completo bajo las capas de pintura blanca aplicadas en 1932 y 1934 y por el descuido y las inclemencias de más de 40 años. A pesar de los miles de turistas que cada año visitan la histórica calle Olvera, el conocimiento mismo de la existencia del mural casi había desaparecido hasta que, hace varios años, se generó un

renovado interés debido a los planes de restaurarlo.³

El interés por la posible restauración del mural se dio en el plano nacional, pero en ningún lugar fue tan intenso como dentro de la gran comunidad mexicano-americana de Los Ángeles,

¹Traducción de Ana María Kobeh, artículo publicado en *Art Journal*, 33, núm. 4, verano de 1974.

²En ese entonces Siqueiros se encontraba en una situación política delicada. Al ser liberado de una cárcel de la ciudad de México, estuvo prácticamente preso en Taxco durante muchos meses. Para él, viajar a los Estados Unidos fue una forma de liberación dadas las condiciones políticas de su país. Entrevista de Jesús Salvador Treviño a Siqueiros. 4 de junio de 1971.

³Iniciado por la autora en 1969 y documentado en la película para KCET-TV de Treviño, *América Tropical*, en 1971. Amablemente, Treviño me dio acceso a su investigación. La única fotografía completa del mural, propiedad de uno de los miembros del equipo original de pintores fue descubierta por la autora. Para cobertura periodística: ver Jack Jones, "Disputed Mural May Emerge From Hiding" (Polémico mural podría salir de su escondite), *Los Angeles Times*, 23 de mayo; "Bricks of Downtown Conceal a Classic" (Tabiques del Centro ocultan un clásico) *Los Angeles Herald Examiner*, 17 de mayo de 1971. p. 8.

particularmente porque éstos son los únicos murales que Siqueiros pintó en los Estados Unidos. ¿Cuáles fueron las circunstancias que rodearon la creación de los murales exteriores *Mitín obrero* y *América tropical*? ¿Del mural *Retrato actual de México*, propiedad de un particular? ¿Porqué se destruyeron los dos primeros? ¿Cuál era su aspecto original? Estas preguntas –y las implicaciones inherentes a la existencia y destrucción de los murales– se han vuelto un punto de presión temático cuando se considera la actual búsqueda de identidad, voz política, y justicia económica que llevan a cabo los chicanos del suroeste del país, asuntos que preocupaban profundamente al artista cuando los creó. Para el creciente movimiento artístico chicano, la estética del muralismo mexicano coexiste con las manifestaciones artísticas más avanzadas para expresar la particular experiencia de vida del chicano urbano.

Una demanda más general, pero igualmente urgente de reivindicar estos murales para la historia del arte, es la espléndida calidad pictórica de *América tropical*, oculta durante casi medio siglo.

Los tres murales marcaron un momento crucial en el desarrollo de Siqueiros: la descarga y liberación de una gran energía creativa privada de muros para pintar durante casi diez años. En este primer encuentro con los grandes recursos industriales de los Estados Unidos, la búsqueda de un nuevo estilo artístico, afín a

sus ideales revolucionarios, se incrementó debido a los medios técnicos para cambiar la metodología del muralismo que se había conservado sin cambios desde el Renacimiento. Las innovaciones importantes de este periodo incluyeron el desarrollo de una superficie pictórica dinámica para el espectador en movimiento y la experimentación con cemento y brocha de aire para la aplicación al fresco –innovaciones resultantes del deseo de crear murales exteriores "bajo el sol, la lluvia, de cara a la calle" y a las multitudes que van de paso– y fueron extremadamente importantes para su trabajo de madurez.

Siqueiros fue el tercer gran muralista mexicano en venir a Estados Unidos –fue precedido por José Clemente Orozco, quien había pintado su monumental fresco, *Prometeo*, en Pomona College, Claremont, en 1930; había completado una serie de murales en la New School for Social Research en Nueva York y había recibido recientemente el encargo de llevar a cabo el gran ciclo de murales en Dartmouth College en New Hampshire, durante la época en que Siqueiros se encontraba en Los Ángeles. Diego Rivera había pintado murales en la Casa de Bolsa de San Francisco; en la Escuela de Bellas Artes de California; en casa de un particular y había sido comisionado en el Detroit Institute of Fine Arts para pintar *El retrato de Detroit*. La famosa "batalla del Rockefeller Center" que termi-

nó en la destrucción del mural de Rivera no ocurriría sino hasta un año después; sin embargo, junto con la casi simultánea destrucción de los murales de Siqueiros, se advertía un deslizamiento hacia la derecha de las corrientes políticas del momento.

La controversia envolvía y continuaba envolviendo las actividades de los tres muralistas.⁴ Un ejemplo particularmente evidente de este provincialismo y patriotismo es el siguiente: "El arte mexicano en México es indígena y totalmente apropiado; ... a ellos les gusta el delineamiento gráfico del sufrimiento y la agonía. Las antiguas religiones, primitivas y paganas, que exigen sacrificios sangrientos y extraños ritos físicos les son afines y las valoran". El autor de la afirmación anterior no lograba comprender porqué "debemos imitarlo y adoptarlo en nuestro país cuyas tradiciones son completamente ajenas a todo ello" o "ponerlo en los muros de una institución educativa [refiriéndose a la Escuela de Arte Chouinard] donde la juventud asimila su inspiración y sus ideales para la vida" o hacerlo parte de "nuestra expresión nacional cuando no lo es y nunca lo será." Irónicamente, el artículo reconoció a la calle Olvera como el lugar ¡"donde se valora el antiguo origen mexicano de Los Ángeles"!⁵

El bautizo político y artístico de Siqueiros comenzó mucho antes de su viaje a Los Ángeles. A los quince años participó en una huelga de alumnos en la Academia de San Carlos en

la ciudad de México, en la que exigían el abandono de los antiguos métodos de enseñanza. Fue oficial durante la revolución mexicana antes de su viaje de estudios en Europa. En 1922 fue el principal organizador del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que detonó el renacimiento muralista y fue el autor de su manifiesto, donde se elogiaba al soldado indio que dio su vida "con la esperanza de liberar a su raza de la degradación y miseria de siglos". Siqueiros siempre consideró a su obra artística como herramienta política y vehículo del pensamiento revolucionario, con conceptos inseparables de la estética" ... Los hacedores de la belleza", afirma en su manifiesto, "deben hacer sus mayores esfuerzos para materializar un arte con valor para el pueblo", con "belleza que ilumine y mueva a la lucha".⁶ Casi treinta años después mantenía

⁴"... Los Comentarios del Editor" de *California Arts & Architecture*, junio de 1932, p.7, contienen una versión escueta del reclamo crónico lamentando la moda de los muralistas mexicanos mientras "nuestros competentes artistas americanos, que han dominado la técnica del fresco, observan pensativos". Los comentarios como éste, a menudo más acerbos, reflejan tanto los problemas de la Depresión (que dejó a muchos artistas sin trabajo) como los remanentes del aislamiento político posterior a la Primera Guerra Mundial.

⁵Madge Clover, *Saturday Night*, 15 de octubre de 1932, p.2.

⁶Guillermo Rivas, "David Alfaro Siqueiros," en *Mexican Life*, diciembre de 1935, citado en Bernard S. Myers, *Mexican Painting in Our Time*, Nueva York, 1956, p. 29.

la misma opinión: "Mi mural (*América tropical*) fue el mural de un pintor que había luchado en la Revolución".⁷ Es dentro de este contexto que los murales de 1932 deben ser considerados. Forman la base de su expresión plástica y de su incesante experimentación técnica y estética para crear una transformación de la técnica pictórica acorde a su visión de los desarrollos científicos y sociales de nuestro tiempo.

En 1932 Estados Unidos se encontraba en la agonía de la Gran Depresión. Los Ángeles era una ciudad de más de dos millones de personas que emergía de su condición rural bajo el impacto de sus industrias más importantes: la agricultura, el petróleo y la cinematografía. La política era volátil y polarizada. Upton Sinclair, los partidos Comunista y Socialista y los miembros de la comunidad del cine proporcionaban el punto de apoyo a las actividades de la izquierda. Los conflictos laborales estaban muy extendidos, y a menudo eran violentos, particularmente en el próspero Imperial Valley, donde se empleaban muchos trabajadores mexicanos. Los Ángeles, (a diferencia de San Francisco) era una ciudad antisindical; presumía un escuadrón policiaco anticomunista comandado por un tal Capitán Hynes y los votantes incluían a miles de jubilados de avanzada edad empobrecidos por la depresión pero firmes en su conservadurismo político.⁸ Durante los meses de la estancia de Siqueiros, los diarios de Los Ángeles reflejaban las tremendas dificulta-

des y confrontaciones del momento: el escuadrón anticomunista de Hynes prohibió un discurso del candidato presidencial comunista; una subasta "de esclavos" del trabajo de ciudadanos desempleados al mejor postor; se llevó a cabo en un parque de la localidad; los desempleados buscaban oro con bateas en los ya agotados arroyos de San Francisco y el gobierno investigaba las inmensas propiedades del imperio de J. P. Morgan.⁹

De particular significado para el artista y de importancia directa para la elección del tema de *América tropical*, fueron las deportaciones masivas de ciudadanos mexicanos¹⁰ y las condiciones miserables de los trabajadores mexicanos migrantes

⁷David Alfaro Siqueiros, *Mi respuesta*, México, 1960, p. 32.

⁸Walton Bean, *California: An Interpretative History*, Nueva York, 1968, p. 411.

⁹En orden: "Police Win Court Fight to Block Red Speaker" (La policía gana la batalla legal para bloquear a un orador comunista), *Los Angeles Times*, 26 de junio de 1932, primera plana; "Humans to be Sold in Park (Se venderán seres humanos en un parque)", *Los Angeles Record*, 6 de julio de 1932, p. 2; "10 000 Jobless Comb Streams Seeking Gold" (Diez mil desempleados escudriñan los arroyos en busca de oro), *Record*, 8 de julio de 1932, p. 8; "Morgan Power Combines Due for Early Quiz" (Morgan Power Combines tendrá un examen anticipado), *Los Angeles Examiner*, 7 de octubre de 1932, p. 3.

¹⁰El artículo de *Los Angeles Record*, "1 500 Mexicans Leave" (Parten 1 500 mexicanos), 7 de julio de 1932, p. 2, se refiere a la deportación de mexicanos carentes de modo de subsistencia y sin derecho al sistema de beneficencia del condado.

cuyos esfuerzos por organizar convenios colectivos fueron repetidamente aplastados por ciudadanos auto-electos como policías y leyes represivas.¹¹ La utilización de este tema –sorprendentemente repetido en el suroeste de los Estados Unidos hoy en día– contribuyó, sin duda, a la propia expulsión de Siqueiros del país al expirar su visa por seis meses.¹²

La noticia de la presencia de Siqueiros se extendió rápidamente (con la ayuda de los artistas mexicanos Alfredo Ramos Martínez y Luis Arenal) en el cerrado y pequeño mundo artístico de Los Ángeles. Joseph von Sternberg, el extravagante director de la película *El ángel azul*, mecenas de las artes y coleccionista del "arte moderno más violento", le ayudó a ingresar al país sus pinturas y litografías detenidas en la frontera y le encargó su primer retrato. Pintado en la oficina de Sternberg en los Estudios Paramount, sobre una lona burda de 1 X 1.21 m con pintura para pared y brocha gorda, presenta a "von Sternberg en su escritorio, feo, resuelto, imponente ... y sin embargo, curiosamente ... como él".¹³ El 9 de mayo se inauguró una exposición de litografías de Siqueiros en la librería Jake Zeitlin en el centro de Los Ángeles y cuatro días después se exhibieron 50 litografías, pinturas y bocetos para mural en la galería Stendahl Ambassador.¹⁴

La obra de Siqueiros del periodo anterior (1929-1932) era muy oscura

y casi desprovista de color. "Sentía que los tiempos no eran buenos y que el color no debía usarse," dice Arthur Millier, ex crítico de arte de

¹¹ Bean, California, p. 411.

¹² Las conversaciones con Ruth Hatfield, de la Galería Dalzel Hatfield y con la esposa de Alfredo Ramos Martínez revelaron que muchos estaban preocupados de que el artista sería deportado antes de terminar *América Tropical*. Los agentes federales estaban ansiosos por deportarlo, ya que como escribió Don Ryans en el *Illustrated Daily News* del 11 de octubre de 1932, a su obra la consideraban propaganda; Walter Gutman, en su columna "News and Gossip" (Noticias y chismes) escribió después de la partida de Siqueiros a Sudamérica, que las autoridades norteamericanas se rehusaron a extender su permiso de estancia probablemente debido a su postura política, en *Creative Art*, enero de 1933, p. 75.

¹³ Arthur Millier, "Von Sternberg Dotes on Portraits of Himself" (Von Sternberg se ufana con retratos de sí mismo), *Los Angeles Times*, 12 de junio de 1932, pp. 13, 19. El retrato fue reproducido en *Script*, 2 de julio de 1932, p. 5. Se desconoce su localización actual.

¹⁴ Las conversaciones sostenidas con Jake Zeitlin y Alfred Stendahl confirman que se hicieron catálogos (hoy perdidos). La obra expuesta se detalla en el libro de Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*, México, 1969, p. 298. La mayor parte de la obra está fechada entre 1930 y 1931. El retrato de Marguerite Brunswig (Staude) fue pintado en Los Ángeles. La señora Staude cuenta que visitó a Siqueiros en su hotel en el centro de la ciudad con el propósito de aprender la técnica de la litografía. Él echó llave a la puerta para impedir su salida y le pintó un retrato no solicitado, el cual posteriormente fue rechazado por su familia por "feo" (conversación con la señora Staude, abril de 1973). El retrato de Blanca Luz Brum, poetisa uruguaya, quien acompañaba a Siqueiros, fue adquirido por un coleccionista de Los Ángeles, desconocido a la fecha.

Los Angeles Times.¹⁵ En 1932, Millier escribió que las pinturas expuestas en la Galería Stendahl eran "oscuras y sin marco. Las grandes formas y las cabezas emergen de un aura de negrura. La primera impresión es de brutalidad y oscuridad, de una falta absoluta de 'encanto', de esa muy agradable manipulación de pigmentos tan significativa para los ingleses y norteamericanos. Sin embargo, hay algo más: una imperante sensación de tragedia."¹⁶ Las pinturas sombrías y los temas dolorosos no se congraciaban con todos los críticos: sentían que las enormes telas tenían una "temática primitiva", que despertaban "emociones de repulsión, horror y otros sentimientos igualmente instintivos y primitivos". A pesar de que Carl Zigrosser había escrito favorablemente sobre Siqueiros, a la reportera de la nota periodística le pareció que "la falta de color agradable, el contorno rígido y las superficies sin textura" eran de mal gusto.¹⁷

En ese entonces, al igual que sucedió después, Siqueiros no estaba satisfecho con los retratos y pintura de caballete; añoraba los muros. Aún en su obra de caballete, utilizaba arpilleras de costal encalada sobre la cual pintaba con una mezcla de aceite, cola, miel y pintura que producía un efecto de "semifresco".¹⁸ Las figuras estaban a una escala enorme. Muchas obras posteriores de Siqueiros producen la misma impresión: figuras que salen con fuerza de la superficie y

cuya enormidad y energía parecen violar el marco buscando un contexto más amplio.

A principios de junio (después de una exposición en el Plaza Art Center y una cena de honor en el California Art Club) Siqueiros fue contactado para impartir una clase de pintura al fresco por Millard Sheets, un notable joven acuarelista maestro de la Chouinard Art School. Entre varias prácticas técnicas, Siqueiros pidió a sus alumnos realizar paneles al fresco con diseños propios, utilizando marcos de madera y tela de alambre cubierta con capas de yeso. Posteriormente, éstos fueron expuestos como "tableros al fresco." El grupo estaba compuesto por diez artistas profesionales, cada uno de los cuales pagó una cuota de cien dólares. Como resultado del cubismo, muchos artistas estaban interesados en el tema del Renacimiento pero no existía información disponible sobre la pintura al fresco, excep-

¹⁵Entrevista con Arthur Millier, julio de 1973. Todos los comentarios de Millier se derivan de esta entrevista a menos que se indique lo contrario.

¹⁶Arthur Millier, "The Pictorial Ferment of Mexico Agitates Present Day Los Angeles" (El fermento pictórico de México agita al Los Ángeles de hoy), en *La Opinión*, 30 de junio de 1932, p. 4.

¹⁷Prudence Woollett, *Saturday Night*, 21 de mayo de 1932, p. 2.

¹⁸"An International Portfolio: Mexico" (Un portafolios internacional: México) en *Arts & Decoration*, junio de 1934, p. 24.

to en cuanto a los muralistas mexicanos¹⁹ quienes habían resucitado su práctica (y la de la encáustica) hacía diez años. Gracias a la señora de Nelbert M. Chouinard, un muro de la Chouinard Art School, en el 743 de So. Grandview, fue obtenido hacia mediados de junio. Diez artistas, junto con los alumnos de posgrado llamados por Siqueiros el (Block of Mural Painters), comenzaron a pintar un mural exterior de 5.80 x 7.30 m llamado *Street Meeting (Mitin obrero)* en el patio escultórico de la escuela. "Resolvió su cabeza," recuerda Millard Sheets, "muy emocionante para nosotros porque estábamos acostumbrados a la idea de un boceto muy terminado. Siqueiros comenzó en la parte superior del mural y trabajó hacia abajo".²⁰

A menos de dos semanas, tiempo sin precedentes, el mural había sido casi terminado, faltando únicamente la figura principal de la parte inferior. En la parte superior del muro, visible desde la calle, se pintaron dos andamios ocupados por las enormes figuras de obreros de la construcción, brazos entrelazados, mirando fijamente hacia abajo, proyectando largas sombras oscuras entre las ventanas que perforaban la superficie del muro. Estilísticamente, la composición se relacionaba fuertemente con la pintura de 1931, *Accidente en la mina*.²¹ ¿Qué miraban los obreros? ¿A quién escuchaban? Nadie sabía. Siqueiros respon-

día con risa a estas preguntas y decía "esperen un rato, aún falta lo mejor".²² Millier recuerda que "Siqueiros se fingió cansado. Todos se fueron a casa. Cuando el grupo regresó por la mañana el trabajo había sido terminado. Un orador de camisa roja (parado sobre una caja de jabón) arengaba al pueblo hambriento." A ambos lados de la caja, escuchando atentamente, un hombre negro y una mujer blanca, ambos con una criatura.

Ochocientas personas asistieron a la conferencia, develación y exposición del 7 de julio patrocinadas por el Comité Artístico de la Asociación para la Fundación de una Nueva Escuela de

¹⁹Entrevista con Phil Paradise, julio de 1973.

²⁰Entrevista entre Treviño y Millard Sheets, mayo de 1971. El equipo estaba compuesto por Millard Sheets, Merrell Gage, Paul S. Sample, Phil Paradise, Donald Graham, Katherine McEwen, Barse Miller, Henri de Kruij, Lee Blair y Tom Beggs. En 1921, Sheets, Sample, Miller, Paradise y Blair fueron fundadores de la conocida Sociedad de Acuarelistas de California; Beggs fue director de arte de Pomona College. La idea de un equipo o colectivo de artistas fue una parte importante de la ideología de Siqueiros, y sin embargo, los murales ostentan la marca vigorosa de su propia personalidad artística.

²¹*Mitin obrero* se reprodujo más claramente en *California Arts & Architecture*, julio-agosto de 1932, p. 2; tanto esta obra como *Accidente en la mina* aparecen en Raquel Tibol, *Siqueiros: introductor de realidades*, México, 1961, figs. 22, 25.

²²Blanca Luz Brum, *El Universal*, 17 de agosto de 1932, citado en Tibol, *Siqueiros*, 1969, pp. 244-246.

Investigaciones Sociales en Los Ángeles (New School for Social Research).²³ La reacción pública ante el mural fue ambivalente. Algunos pensaron que era una pintura valiente y poderosa, diferente a cualquiera realizada con anterioridad en el sur de California; otros la atacaron por sus connotaciones políticas, como en el caso de *California Arts & Architecture*: "en este país, el arte de la pintura al fresco languidecerá hasta que sea capaz de liberarse de las congostas de México y del rojo resplandor opaco del comunismo".²⁴

Existe un desacuerdo en cuanto al destino del mural. Merrell Gage recuerda que la policía (¿oficiales?) se presentó en la escuela para informar a la señora Chouinard que el mural tendría que ser removido y ella lo mandó a cubrir con pintura. Sheets, Paradise y Millier afirman que la técnica experimental con brocha de aire que se utilizó era tan defectuosa que los colores se despostillaron o se deslizaron del muro con la primera lluvia y éste tuvo que encalarse.²⁵ En cualquier caso (o en ambos) el mural fue tapado durante su primer año y sólo nos es posible juzgar sus méritos mediante reproducciones. A pesar de sus debilidades, su importancia como obra seminal en cuanto a técnicas pictóricas, es considerable.

La experimentación era parte integral de las nuevas posibilidades del muralismo que Siqueiros buscaba en Los Ángeles y *Mitin obrero* fue el conejillo de indias de esta experimen-

tación. Los Ángeles ofrecía numerosos edificios modernos con muros de concreto que requieran, según Siqueiros, un nuevo método de ejecución complementario a la arquitectura y a la actividad dinámica de la vida contemporánea. Fue de particular importancia el deseo de que los murales fueran realmente públicos al realizarlos en el exterior; donde las tradicionales superficies para el fresco, cal y arena, no podían ser utilizadas. Después de consultar con los arquitectos Richard Neutra (recientemente llegado de Alemania y contratado por Chouinard) y Sumner Spaulding, Siqueiros experimentó con cemento blanco a prueba de agua. El secado rápido lo llevó a la utilización de la brocha de aire para la aplicación acelerada del color al fresco (fig. 1; nótese la compresora de aire a los pies de Siqueiros). Se emplearon esténsiles de metal y de celuloide para dar un contorno al "efecto vaporoso" producido por la brocha de aire. La parte inferior del mural se recubrió con encáustica aplicada con un soplete —originalmente estrenado por Diego Rivera diez años antes. De esta manera, toda una gama de técnicas experimen-

²³Afiliada a la institución neoyorquina que encargó murales a Orozco en 1930. El Comité artístico pro-Siqueiros incluía, entre otros, a la señora Chouinard, Millier, Gage, Zeitlin, Richard Neutra, Sumner Spaulding y F.K. Ferenz, director del Plaza Art Center. De la copia de una invitación en poder de la autora.

²⁴*California Arts & Architecture*, p. 2.

²⁵1973, conversaciones con Gage, Paradise, Millier. En cuanto a Sheets: ver nota 19.



Fig.1. Siqueiros (derecha) trabajando en *Mitín obrero* (fotografía cortesía de Mary Lee Murphy).

tales se desarrolló en este primer mural en California. Las técnicas fueron registradas por el artista en un artículo escrito durante la realización misma del mural:

Después de hacer nuestro primer boceto, utilizamos la cámara fotográfica y la cámara de cine para ayudarnos en la elaboración de nuestro primer dibujo, particularmente de los modelos. Dibujar nuestras figuras a partir de modelos posando sería

como regresar a la carreta tirada por bueyes como medio de transporte. Para reemplazar el lento y costoso método de calca a lápiz y proyección con líneas perforadas, utilizamos la proyección de la cámara. Un método para ampliar el dibujo y proyectar nuestro diseño directamente sobre el muro.

En la preparación de nuestros muros usamos el taladro neumático para dar textura a la superficie y mayor adhesión a la capa terminada de yeso que se aplicó con la brocha de aire. Con-



Fig. 2. *América Tropical*, 1932, fresco sobre cemento, Calle Olvera, Los Angeles, California.

sideramos a la brocha de aire un instrumento esencial en la producción plástica de nuestra decoración.²⁶

Mitin obrero culminó la primera fase del contacto de Siqueiros con los Estados Unidos. A pesar de que estilísticamente estaba ligado a su obra anterior; representó, sin embargo, un impulso agresivo, aunque incompleto, hacia la modernización de la tecnología del muralismo. Después de abandonar los Estados Unidos hacia Sudamérica, produjo sus primeras obras con piroxilina, en la búsqueda de un material satisfactorio para uso en exteriores que pudiera ser resistente al sol y a la lluvia.

Pronto se presentó una oportunidad para continuar con la experimentación. Poco después de finalizar *Mitin obrero*, F. K. Ferenz, del Plaza Art Center

en la calle Olvera, le ofreció un contrato para pintar un mural llamado *América tropical*. Como los fondos estaban limitados, los materiales fueron donados por particulares y compañías locales; el equipo fue prestado, los carpinteros erigieron andamios y los electricistas iluminaron el área para el trabajo que se prolongaba durante el día y la noche. El equipo estaba formado por un grupo numeroso de ayudantes, que se junta-

²⁶David Alfaro Siqueiros "The New Fresco Mural Painting" (La nueva pintura mural al fresco), en *Script*, 2 de julio de 1932, p. 5. Estas ideas se ampliaron en una conferencia impartida al Club John Reed de Hollywood, el 2 de septiembre de 1932, citado en Tibol, *Siqueiros*, 1969, pp. 101-115. Una conversación con Sandro Reveles en abril de 1973 reveló que Dean Cornwell utilizó un proyector eléctrico para transferir dibujos al muro. Es plausible que esto haya sido la fuente de la innovación de Siqueiros.



ron para pintar el inmenso muro de 4.63 x 73.10 m del segundo piso del viejo Italian Hall. Una figura clave fue Dean Cornwell quien recientemente, y después de cinco años de trabajo, había terminado un mural en la rotonda de la Biblioteca Pública de Los Ángeles.²⁷ Una relación contemporánea nos recrea el suceso:

Plaza Art Center es la escena de un grupo de artistas muy ocupado que, bajo la dirección de Siqueiros, con Dean Cornwell como santo patrono, está cubriendo un muro exterior con pintura al fresco. Había sido el sueño del señor Ferenz, aún antes de que la Chouinard School fuera decorada. Pero, ¿qué hacer en cuanto a dinero en esta época de austeridad? Necesitaba yeseros, carpinteros y mezcladores de cemento, al igual que artistas ... El tema de la obra será sobre Méxi-

²⁷Junto con Cornwell, el equipo incluía, entre otros, a artistas de la industria cinematográfica: Wiard Boppo Ihnen, Richard Kollorsz, Martin Obzina, Tony y Leandro Reveles, Jeanette Summers y John Weiskall; artistas profesionales, Luis Arenal (posteriormente aliado de por vida de Siqueiros), Jean Abel, Victor Hugo Basinet, Arthur Hinchman, Murray Hantman, Reuben Kadish, Myer Shaffer, Stephen de Hospodar y Sanford (Pollock) McCoy, hermano mayor de Jackson Pollock (esta lista corrige y aumenta la lista más completa en Tibol, *Siqueiros*, 1961, p.55). Existen razones para creer que Jackson Pollock pudo haber visto (o aún participado en) el mural de la calle Olvera durante un viaje en el verano de 1932, en cuyo caso será su primer contacto conocido con Siqueiros, anterior a su participación, junto con Sanford en el Experimental Workshop de Siqueiros en Nueva York en 1936. Siqueiros ubicó a Jackson Pollock en 1932 en conversaciones con la autora en los años de 1971-1973. Ver: Francis V. O'Connor, "The Genesis of Jackson Pollock: 1912-1943" (La génesis de Jackson Pollock: 1912-1943), en *Art Forum*, mayo de 1967, p. 23 n. 9 y *pásim*.

co tropical, con ruinas mayas y unas cuantas figuras. Como cada extremo de la pared podrá ser visto desde la calle, abajo, se planea que sea un cuadro completo conservando al mismo tiempo la unidad general del diseño.²⁸

Para Siqueiros, un muro exterior en la calle Olvera, localizada en una parte del centro de Los Ángeles entonces llamada Sonora Town (por su gran población de mexicanos), cerca de la terminal del ferrocarril y de la alcaldía, literalmente accesible al "flujo del tráfico y millones de personas" debió haber sido especialmente atractivo. Firmó el contrato rápidamente. Sin embargo, su visión de América tropical difería radicalmente de las ideas folklóricas prevalecientes: en lugar de pintar "un continente de hombres felices, rodeados de palmeras y loros donde los frutos espontáneamente se desprenden de los árboles para caer en las bocas de los felices mortales", afirmó, "pinté un hombre ... crucificado en una doble cruz, sobre la cual, orgullosamente, se posaba el águila de las monedas norteamericanas".²⁹

Iniciado a finales del mes de agosto, el trabajo de *América tropical* continuó por más de un mes. Todas las fuentes coinciden en que Siqueiros pintó personalmente la mayor parte del mural, asignando a sus asistentes las tareas de texturizar la superficie de ladrillo con taladros; aplicar las capas de cemen-

to blanco de Portland; cuadrangular el muro; amplificar el diseño para hacer el trazo final y pintar pequeñas secciones.³⁰ El día anterior a la develación, la figura principal continuaba siendo un misterio. "Una vez más," cuenta Millier, "'Fatigados. Vamos todos a casa.' A la una de la madrugada, en una calle Olvera desierta, encontré a Siqueiros, de camiseta, sudando en el aire fresco, sentado en un andamio pintando al peón atado a la doble cruz, como si de esto dependiera su vida".³¹

A la develación asistieron multitudes. Millier escribió en el *Times*, que "cuando finalmente se retiraron los andamios ... los asistentes contuvieron la respiración. Nadie, excepto el autor, había sido capaz de visualizar el poderoso e intrincado diseño, oculto y ensombrecido por esos andamios durante tanto tiempo"³² (fig. 2) No sólo era el muro mucho más grande que Chouinard, sino que el concepto

²⁸Madge Clover, *Saturday Night*, 27 de agosto de 1932, p. 2.

²⁹Siqueiros, *Mi respuesta*, p. 32.

³⁰Conversaciones con Kollrsz, Ihnen, Leandro Reveles, Weiskall, 1971, 1973.

³¹De una copia de la carta escrita por Millier a Jack Jones de *Los Angeles Times*, mayo de 1970. Reproducción de un mural inconcluso en *Los Angeles Times*, 9 de octubre de 1932, p. 1, con el pie, Gran obra de arte será develada: ceremonia para el fresco de Siqueiros (sic) programada para hoy en la tarde". Seguramente fotografiado el 8 de octubre, el mural no muestra rastros del indio.

³²"El poder sin adornos distingue el mural de la calle Olvera." *Los Angeles Times*, 16 de octubre de 1932, pp. 16-20.

había sido expresado con gran claridad y con un color brillante.

A pesar de la cantidad de anuncios comerciales, carteles, aparadores y tanques de gas con los que tenía que competir, el mural no tendría problemas en llamar la atención.

La composición de Siqueiros tuvo que lidiar con una puerta y dos ventanas de persianas metálicas que atravesaban la pared forzando una ligera asimetría. La sobria geometría de la pirámide tipo maya y dos estelas cilíndricas labradas con formas plumíferas hacen contrapunto a grandes árboles retorcidos y el cuerpo curvo del indio. Las piedras desprendidas de la pirámide y las esculturas prehispánicas desperdigadas entre los árboles hablan sobre la destrucción de la anti-

gua civilización indígena, mientras que el grito del águila de alas extendidas domina este calvario moderno. Falta el tradicional espíritu pasivo del luto cristiano. Dos francotiradores armados amenazan al águila desde el techo de un edificio adyacente.

La crucifixión misma, que establece los ritmos dinámicos de la composición, es fundamental para el diseño. (fig. 3) Nos atrapa el círculo definido por las alas del águila, los brazos extendidos y el taparrabo del indio (fig. 4). Aparecen repeticiones semicirculares en los diseños en forma de concha de la pirámide, el semicírculo bajo el águila y el torso del indio que se refuerzan por las elipses de las estelas. La forma trunca de la pirámide hace eco a los elementos del friso de la misma y a las piernas del indio.



Fig. 3.
América Tropical,
1932,
Calle Olvera,
fresco sobre
cemento.

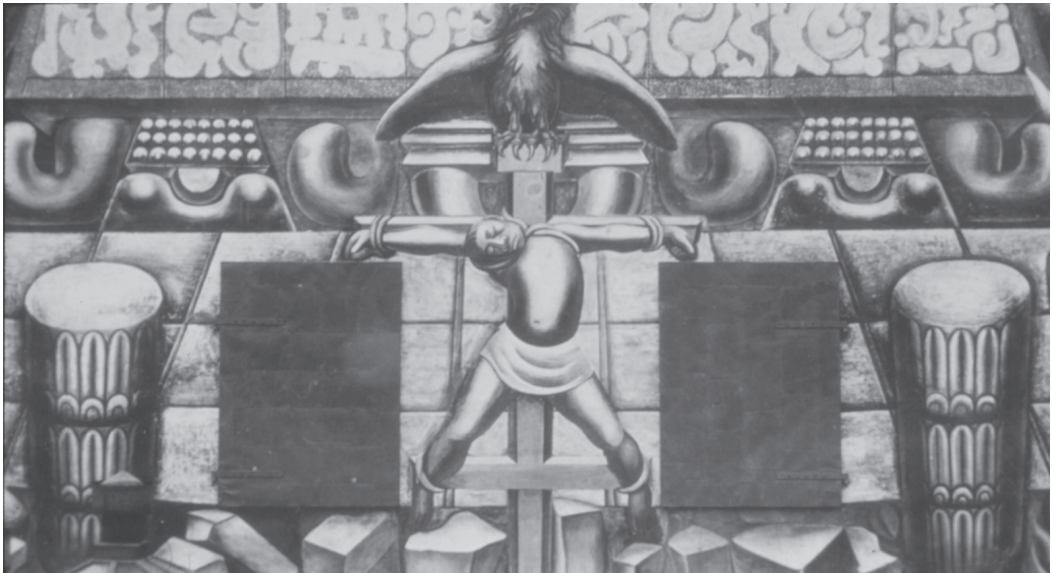


Fig. 4. *América Tropical*, detalle.

No cabe duda que de los tres murales, *América tropical* fue, por mucho, el más poderoso, original y marcó una clara ruptura con el trabajo anterior. Confirmó a Siqueiros como maestro de las formas monumentales. *América tropical* es la ruptura definitiva con el "folklorismo" y la idea "pintoresca" que comenzó en sus murales de la Escuela Nacional Preparatoria en México. Refiriéndose a éstos pero proféticamente aplicables al mural de la calle Olvera, Jean Charlot dijo: "hasta la creación de estos murales, el indigenismo había sido sinónimo de folklore o de arte folklórico Siqueiros fue el primero en erigir un cuerpo indio desnudo tan lejano de las imágenes pintorescas

como un atleta griego desnudo, una figura de significado universal dentro de su universo racial."³³

La influencia más poderosa que opera en esta pintura es el estilo barroco, predilección del padre del artista.³⁴ Las formas sinuosas, la plasticidad escultórica, el fuerte claroscuro y el movimiento espacial dinámico, marcan el impacto del estilo más espectacular del México colonial. En este mural aparece, por vez primera, el *leitmotiv* de obra muy posterior: la pirámide replegada.

³³Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925 (El renacimiento muralista mexicano 1920-1925)*. New Haven, 1967, p. 207.

³⁴Tibol, Siqueiros, 1961.

En *América tropical* se pueden encontrar algunas teorías de los futuristas italianos, como puntos de vista múltiples y perspectiva prismática (que interesaron a Siqueiros cuando viajó a Europa en 1919, a pesar de que el autor lo negó en *Script* (ver nota 25). Nótese la perspectiva interior de la pirámide, incluyendo la ligera inclinación de ambos lados de la base que crea dos planos, los cuales realzan la plasticidad de las formas frente a la pirámide inferior; los puntos de fuga de las estelas y del edificio de los francotiradores y la perspectiva de la cruz superior. Se derivan sensaciones dinámicas del ritmo, la inclinación y el movimiento de cada objeto. Las misteriosas formas curvas de la pirámide son un enlace entre las horizontales retorcidas y flamígeras de los árboles en ambos extremos de la composición. A Siqueiros le intrigaba particularmente el movimiento. Tiempo después, desarrolló pinturas sobre superficies curvas con figuras de exposición múltiple donde el espectador en movimiento cumplía la función de un "switch" que echa a andar la obra,³⁵ una idea pictórica reforzada por su encuentro con el cineasta pionero Sergei Eisenstein en 1931. El espectador, en vez de recibir pasivamente las imágenes, sustituye el papel activo de la cámara cinematográfica.

El artista veterano de Los Ángeles, Lorser Feitelson, recuerda la respuesta, en 1932, a *América tropical*, "la reacción en el mundo del arte fue

maravillosa. Es posible que en el caso de Siqueiros no sepamos lo que son ciertas formas, pero son magníficas en cuanto a formas. Aportó tenebrismo, ilusionismo y también calidad arquitectónica. ¡Tenía agallas! Hacía que todo lo de esa época pareciera ilustración para caja de caramelos. Muchos de los artistas dijeron, '¡Dios mío! Este vocabulario es maravilloso!'.³⁶

Sin embargo, el entusiasmo y la alta calidad no fueron suficientes para salvar el mural. Su poderosa denuncia del imperialismo norteamericano y de la explotación no podía ser tolerada. Después de la deportación del artista y la terminación del mural, el señor Ferenz fue obligado a pintar de blanco la sección del mural visible desde la calle Olvera (fig. 5), aunque se aseguró que se utilizara una pintura inocua. "Había provocación en el tono político de la obra, considerada por muchos observadores como propaganda comunista" ... según lo publicó el 27 de abril de 1935, el *Christian Science Monitor*. Varios años después, la señora Christine Sterling (la "madre" de la calle Olvera, según Millier) renovaba el contrato de arrendamiento del club del segundo piso, que se había convertido en un bar, con la condición de que el fresco estuviera completamente cubierto. Me veo obligada a concluir que las tesis "modernistas" de Clive Bell (muy populares en las décadas de los años

³⁵Entrevista con Siqueiros, agosto de 1965.

³⁶Entrevista con Feitelson, julio de 1973.



Fig. 5. *América Tropical*, detalle.

veinte y treinta) que descartaban a la temática por su condición irrelevante frente a la "forma significativa" no se aplicaban a una obra de explícito contenido polémico. Parecería que el arte sí opera dentro de un círculo social específico y no en el ámbito de la estética pura. Debe recordarse también que únicamente cinco años separan a América tropical del *Guernica* de Picasso y que ambas obras fueron protestas monumentales en contra de actos inhumanos, aunque el tema fue tratado en forma diferente.

Para 1973, los años de lluvia y sol sobre el mural a la intemperie, cobraron su cuota, desprendiendo tanto el



Fig. 6. *Mitin Obrero*, 1934.
Detalle.



Fig. 7. *Retrato actual de México* (*Entregamiento de la burguesía mexicana surgida de la revolución en manos del imperialismo*), 1932, fresco, 16 m cuadrados, patio, Santa Mónica, California.

encalado como, finalmente, la mayor parte del color subyacente (fig. 6). El dictamen final de dos restauradores que llegaron de México en 1971 a examinar el mural fue que no era posible la restauración.³⁷

Hay muy poca información disponible acerca del tercer mural conocido como *Retrato actual de México* (originalmente *Entregamiento de la burguesía mexicana surgida de la revolución en manos del imperialismo*). Fue pintado en el patio techado del domicilio particular del director cinematográfico Dudley Murphy en Santa Mónica.³⁸ La superficie del muro está dividida en tres partes por dos columnas pin-

³⁷Una primera exploración superficial del mural fue llevada a cabo en noviembre de 1968 por Ben Johnson del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, pero no se tomó una decisión final. En abril de 1971, los restauradores Jaime Mejía y Josefina Quezada examinaron cuidadosamente el mural durante una semana. Entonces se afirmó que se podría preservar el mural pero no restaurar y Siqueiros se negó a que se preservara. El reporte de los restauradores reveló una sola capa de cemento en la base (en lugar de las tradicionales) que provocó que el color se fijara inmediatamente sobre la superficie sin penetrar. Para 1971, se produjeron grietas y desprendimientos de la pared.

³⁸Ver "White Walls and a Fresco" (Paredes blancas y un fresco) *Art & Decoration*, junio de 1934, p. 29. La casa fue adquirida en 1949 por el señor Willard Coe y su esposa quienes amablemente permitieron al artista fotografiar el mural. Se ha restaurado en dos ocasiones. La última vez por Roland Sasser en 1960.



Fig. 8. *Retrato actual de México*, detalle.

tadas, detrás de las que aparece la habitual pirámide replegada. Sobre la escalinata, hay un niño y dos mujeres (fig. 7), aparentemente las viudas de los hombres asesinados pintados en el muro contiguo (fig. 8). A la izquierda de la pirámide se encuentra la figura sentada de un soldado revolucionario, con rifle y sombrero, cuya máscara roja caída descubre el rostro del expresidente de México Plutarco Elías Calles. Los dos sacos de oro a sus pies representan la traición al pueblo de México (fig. 9).

Se pueden observar las propiedades del color de *América tropical* haciendo referencia a *Retrato actual de México*, un mural bien conservado.

Los azules, cafés, verdes, rojos y ocre realzan las figuras de calidad abstracta y modeladas esculturalmente.

A pesar de que la composición no es tan dinámica como la de *América tropical* (el tamaño es sólo de 52.42 metros cuadrados), el mural de Santa Mónica mantiene un equilibrio delicado entre la sinuosidad barroca y la estructura geométrica. Las figuras horizontales de los dos hombres muertos son particularmente rítmicas y conmovedoras.

En la década de los sesenta, toda una nueva generación de artistas demostró su interés en el muralismo mexicano. Surgieron murales callejeros —muchos con influencia de Siqueiros



Fig. 9. *Retrato actual de México*, detalle.

y de Orozco— en Nueva York, Boston, Chicago, Detroit, Santa Fe (Nuevo México), San Francisco y particularmente en los *ghettos* negros y barrios puertorriqueños y chicanos de Los Ángeles. Entre los participantes activos en estos movimientos populares se encontraban ex discípulos de Siqueiros.⁴⁰

La ciudad de Los Ángeles se animó con la expectativa de recibir, como obsequio del artista al pueblo de Los Ángeles, un *América tropical II* repintado sobre once tableros móviles de 4.87 x 12.19 m. Consistiría en la sección central del mural (la pirámide y el indio crucificado) recreada al tamaño original (la fig. 4 corresponde al nuevo mural). Estos planes fueron abortados debido a la desafortunada lesión sufri-

da por Siqueiros en abril de 1973. La muerte del artista en 1974 puso fin a la esperanza de poder resucitar el mural de 1932 para la inspiración de los futuros muralistas del sudoeste de los Estados Unidos.

⁴⁰Arnold Belkin (Nueva York) y Mark Rogovin (Chicago). Ver: Raquel Tibol, "Otra vez, muralismo en E.U.", *Excélsior*, "Diorama de la Cultura", p. 3 y *Cry for Justice*, en Chicago, Amalgamated Meat Cutters and Butcher Workmen of North America, (Carniceros Unidos de Norteamérica), 1972. En cuanto a otras actividades muralistas, ver Melvin Roman, "Art and Social Change" (Arte y cambio social), en *Americas*, febrero de 1970. pp. 13-20, Eric Kroll, "Folk Art in the Barrios" (Arte folclórico en los barrios), en *Natural History*, mayo de 1973, pp. 56-65; Elsa Honig Fine, *The Afro-American Artist (El artista afro-americano)*, Nueva York, 1973, pp. 198-203.