

“Retratistas y retratados frente a frente”: Las escenografías de David Alfaro Siqueiros en Lecumberri*

“Portraitists and Portrayed Face to Face:”
The David Alfaro Siqueiros’ Scenographies in Lecumberri

DINA COMISARENCO MIRKIN
Universidad Iberoamericana

Resumen:

Durante la década de 1960, la violenta represión del Estado mexicano en contra de la disidencia política alcanzó una intensidad simbólica inusitada cuando, acusado del ambiguo delito de disolución social, se confinó al gran muralista David Alfaro Siqueiros en la prisión de Lecumberri. El espacio de la cárcel, como el lugar por excelencia donde se materializa el dispositivo del poder normativo del Estado, ofreció a Siqueiros un revelador punto de partida para analizar el problema de la temática y el estilo del muralismo en relación con sus públicos específicos, en este caso, con el de los reclusos y sus familias, que a través de su original incursión en el diseño de escenografías teatrales, tuvo interesantes consecuencias tanto en su producción artística personal como en la historia del muralismo moderno mexicano.

Palabras clave:

David Alfaro Siqueiros, arte carcelario, escenografía.

Abstract:

During the 1960s, the violent repression carried out by the Mexican State against political dissent, reached an unusual symbolical intensity when, accused of the ambiguous crime of social dissolution, the outstanding muralist David Alfaro Siqueiros was confined to the prison of Lecumberri. The prison’s space, as the place where the normative power of the State by excellence is materialized, offered a revealing point of the departure to Siqueiros in order to analyze the problema of the subject matter and style of mural painting in regard to its specific publics, in this case, with the one of the inmates and their families, which through its original experimentation with theater’s scenographies, had interesting consequences in his personal artistic production and in the history of the modern mexican mural movement.

Keywords:

David Alfaro Siqueiros, prison art, scenography.

Nº 4 (Enero-Junio 2017), pp. 43-59

www.revistadeprisiones.com

Recibido: 1-9-2016.

Aceptado: 30-12-2016.

REVISTA DE HISTORIA DE LAS PRISIONES

ISSN: 2451-6473

*Aquí te dejo, con la luz de enero
el corazón de Cuba liberada
y, Siqueiros, no olvides que te espero
en mi patria volcánica y nevada.
He visto tu pintura encarcelada
que es como encarcelar la llamarada.
Y me duele al partir el desafuero!
Tu pintura es la patria bien amada.
México está contigo prisionero.*

Pablo Neruda

INTRODUCCIÓN¹

Durante la década de 1960, la violenta represión del Estado mexicano en contra de la disidencia política llegó a alcanzar una intensidad real y simbólica inusitada cuando, acusado del ambiguo delito de disolución social, el destacado muralista David Alfaro Siqueiros (1896-1974) fue confinado en la prisión de Lecumberri.

Más allá del sufrimiento experimentado por su reclusión, que se extendió durante largos cuatro años, el espacio de la cárcel, como el lugar donde se materializa el dispositivo del poder normativo del Estado por excelencia, ofreció a Siqueiros un revelador punto de partida para reflexionar sobre algunos de los presupuestos del movimiento muralista mexicano, tanto en relación con el alcance concreto de sus temáticas y estilos, como y principalmente en torno a su recepción de acuerdo con la idiosincrasia característica de sus audiencias.

A través de la escenografía, que en palabras del mismo artista enfrentaba a “retratistas y retratados frente a frente,” (Scherer, 1961) Siqueiros ensayó una nueva forma de arte público, entendida como otra forma de resistencia política, más dinámica e independiente del poder estatal que el muralismo, y que pese a su significación estética y política, hasta la fecha no ha sido estudiada con la profundidad que merece.

1. Mi agradecimiento más profundo a Mónica Montes, encargada del archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) por todas sus atenciones y generosidad para consultar el material del archivo relativo a Siqueiros en Lecumberri. Mi más profundo reconocimiento al personal del archivo Héctor García y al del Archivo General de la Nación (AGN) por los permisos de las fotografías con las que ilustro el presente ensayo. Agradezco también, muy profundamente a mis asistentes de investigación la Lic. Flavia González Negrete y el Lic. Tonatiuh López Jiménez por su valiosísimo apoyo en la consulta de la mayor parte del material documental utilizado para realizar la presente investigación. También estoy en deuda con la Lic. Diana Paulin, por sus valiosas recomendaciones de material documental consultado para el presente trabajo.

CONTEXTO HISTÓRICO

En México, los comienzos de la década de 1960, fueron una etapa crucial de la historia moderna del país. En política exterior hay que señalar, por un lado, el impacto del triunfo de la Revolución Cubana, ocurrida en enero de 1959, y por el otro, la consumación de la política norteamericana para América Latina conocida como la *Alianza para el progreso* (ALPRO), creada en 1961, en gran parte precisamente como un instrumento de incentivo económico para contrarrestar el posible influjo comunista en la región.

En cuestiones internas se trató de una etapa de gran movilización social, caracterizada por numerosas protestas públicas convocadas por distintas organizaciones sindicales, principalmente por el muy combativo gremio de los ferroviarios, que en 1959, tras varios intentos fallidos de negociación, organizó una huelga nacional de gran impacto, con la que se solidarizaron otros sindicatos tales como el de los telegrafistas y maestros. Por su parte, el gobierno mexicano reaccionó llevando a cabo acciones represivas de gran violencia, deteniendo a muchos sindicalistas y ocupando sus locales, poniendo así en evidencia el autoritarismo más absoluto del que era capaz, con acciones que en su arbitrariedad y virulencia, antecedieron de forma significativa a la brutal represión del movimiento estudiantil de 1968.

Efectivamente, durante aquellos años, la criminalización de la disidencia política y de los movimientos sociales fue frecuente, y el delito de “disolución social,” creado durante la Segunda Guerra Mundial, supuestamente para poder actuar en contra de los espías nazi-fascistas, fue utilizado en la práctica, para reprimir los movimientos sociales y gremiales que amenazaban al gobierno. En este contexto, el encarcelamiento de Siqueiros por parte del gobierno de Adolfo López Mateos (presidente de México entre 1958 y 1964) debe ser entendido principalmente, como un acto simbólico de gran impacto mediático, llevado a cabo para demostrar su afán por poner fin, sin importar el costo, a los levantamientos sociales que se suscitaban en el país cada vez con más fuerza.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El tema del arte producido tras las rejas por Siqueiros no ha pasado desapercibido por el medio curatorial mexicano, y en el pasado reciente se han organizado algunas exposiciones en torno a su producción artística realizada en prisión tales como: *La creación artística en Lecumberri* (1982), *Siqueiros: cartas desde Lecumberri* (1996), *Siqueiros en Lecumberri: Una lección de dignidad 1960-1964* (1999) y *Arte y prisión: efectos secundarios* (2006), las dos primeras en el Archivo General de la Nación (AGN) ubicado precisamente en las instalaciones del antiguo Palacio Negro, y las dos últimas en la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), casa del artista, que durante su encierro fue utilizada por su esposa, Angélica Arenal, como centro de solidaridad internacional para luchar por la libertad del Maestro, y que más adelante, en 1969, fue convertida por el mismo Siqueiros en Museo y centro de documentación. Sus respectivos catálogos reproducen interesantes fuentes primarias de gran valor documental, como por ejemplo la entrevista que Elena Poniatowska le realizó a Siqueiros en la

cárcel, o las anécdotas recopiladas por Julio Scherer García, en su emblemático texto titulado *Siqueiros: la piel y la entraña* (1965) basado en las reveladoras conversaciones que el periodista mantuvo con el artista plástico durante su encierro.

Sin embargo, en los textos que acompañan a dichos catálogos, pese al abundante material de archivo recopilado y expuesto para las muestras, lamentablemente no se contemplaron estudios analíticos de fondo. Frente a la belicosa militancia política de Siqueiros y a pesar de los muchos años transcurridos, en gran parte de la historiografía mexicana de aquel entonces, y me permito especular que hasta la fecha, perduran todavía los fuertes prejuicios ideológicos, que ensombrecen, o que incluso intentan ocultar deliberadamente, los logros estéticos y los profundos planteamientos teóricos realizados por el artista durante su sin lugar a dudas extraordinaria vida, epítome del artista activista por excelencia.

Con un fanatismo extremo, tanto en su propia época, como incluso en el momento actual, hay quienes llegan a recriminar a Siqueiros que en la cárcel gozó de ciertos privilegios que no se otorgaban a la gran mayoría de la población carcelaria de aquel entonces, como por ejemplo la utilización de una celda para pintar, sin reconocer siquiera, que más allá de algunas de estas atenciones mínimas que se tuvieron para con el internacionalmente reconocido artista, efectivamente se le privó de la libertad durante extensos y traumáticos cuatro años, que se suponía serían todavía cuatro más, hasta que, al borde de sus capacidades de supervivencia, finalmente fue indultado en 1964.²

En la lucha contra el borramiento historiográfico de esta singular y trágica etapa creativa del artista, ocupa un papel fundamental la documentación fotográfica realizada por los Hermanos Mayo,³ y muy especialmente, por el destacado fotógrafo mexicano Héctor García (1923-2012) quien visitó y retrató al artista en Lecumberri en dos oportunidades, en octubre de 1960, en compañía de Elena Poniatowska cuando realizó la entrevista que citamos más arriba, y nuevamente en



Fig. 1 Héctor García, *Retrato de David Alfaro Siqueiros en la prisión de Lecumberri*, Ciudad de México, 1960 [Reproducción autorizada por la Fundación María y Héctor García A.C.]

2. Ver por ejemplo el texto de Juan de Dios Vázquez, “Rejas, murallas y otras demarcaciones: David Alfaro Siqueiros y José Revueltas en el Palacio Negro de Lecumberri,” *Historia Mexicana*, 1/1/2013, Vol. 62, Issue 3(247), p. 1225. Aquí el autor señala por ejemplo el hecho de poder tener un disponer de una celda adicional para poder pintar, fue interpretado incluso por algunos de sus compañeros del Partido Comunista Mexicano, como un acto indigno y oportunista que merecía su inmediata expulsión.
3. Los hermanos Mayo fueron un grupo de fotógrafos españoles formado por los hermanos Paco (1911-1949), Cándido Mayo (1922-1984), Julio Souza Fernández (n. 18 de octubre de 1917), y los también hermanos Faustino (1913-1996) y Pablo del Castillo Cubillo (1922) quienes al comienzo de la guerra civil española fundaron una agencia fotográfica en España y que después continuaron su intensa y productiva actividad fotográfica en México.

noviembre del mismo año, cuando fotografió a Siqueiros acompañado de algunos reclusos dando los toques finales a una de las escenografías teatrales que aquí nos ocupan (Montes, 2003). Su imagen de Siqueiros con su mano izquierda traspasando las rejas del encierro, y mirando a la cámara de forma acusadora, tomada por García en la primera de sus visitas (fig. 1), literalmente, junto con el poema de Pablo Neruda aquí citado como epígrafe, en su momento dieron la vuelta al mundo entero, y todavía resultan un símbolo patente de las profundas tensiones existentes entre el artista activista y el Estado, que es precisamente una de las muy significativas problemáticas a las que aludiremos en el presente ensayo.

EL ENCARCELAMIENTO DE SIQUEIROS

David Alfaro Siqueiros, incansable luchador social y uno de los más destacados muralistas mexicanos del siglo XX, ejemplo del artista activista por excelencia, a lo largo de su vida estuvo en la cárcel varias veces, en 1918, en 1930 y en 1940, unos pocos meses en cada oportunidad; y dos veces fue desterrado de la ciudad de México, primero en Taxco y posteriormente en Chile.

En 1959, de visita en Caracas, Venezuela, y posteriormente en La Habana, Cuba, Siqueiros realizó fuertes declaraciones públicas en contra del entonces presidente de México, López Mateos, en relación con las detenciones de ferrocarrileros durante su huelga nacional de 1959 a las que hicimos referencia más arriba, tildando al mandatario de títere del imperialismo norteamericano y cómplice de la oligarquía (Siqueiros, 1985).

A su regreso a México, Siqueiros continuó con sus actividades políticas en defensa de los sindicalistas: presidió el Congreso de Defensa de los Presos Políticos, principalmente de Demetrio Vallejo, el Secretario general del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros; y en la obra mural *La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea* (1957-66 y 1967-68) que entonces se encontraba realizando en el teatro Jorge Negrete, representó el arresto de los trabajadores ferroviarios. A raíz de dicha escena, el artista fue demandado por la Asociación Nacional de Actores (ANDA) (Mata, 1962, p. 65),⁴ y su comisión fue detenida, o utilizando las palabras del mismo artista su obra fue “encarcelada,” antecediendo así simbólicamente a su propio encierro.

Efectivamente, poco tiempo después, el 9 de abril de 1960 fue el mismo Siqueiros, el que fue capturado prisionero, a pesar de que no había ninguna acusación sustentada por pruebas sólidas en contra suya, de que tenía entonces 64 años de edad, y de que era reconocido por sus méritos artísticos en todo el mundo. Las innumerables acciones de solidaridad nacional⁵ e internacional a favor de la

4. También se encarceló entonces a Dionisio Encina, Miguel Aroche Parra, Alberto Lumbreras y Hugo Ponce de León.

5. Entre muchas otras, recordemos en este sentido el grabado en linóleo del destacado artista plástico Arturo García Bustos, *Solidaridad con Siqueiros* (ca. 1961) y el tercer número especial de la revista/manifiesto del grupo Nueva Presencia, en el que sus miembros, muy particularmente Arnold Belkin, reunieron distintas manifestaciones de solidaridad con el Maestro en 1961.

libertad del Maestro encarcelado no afectaron la decisión del gobierno mexicano y en 1962, después de haberlo mantenido preso durante casi dos años, la Quinta Corte Penal, finalmente, lo sentenció formalmente a ocho años de prisión a cumplirse en la penitenciaría de Lecumberri.

Recordemos en este contexto que el así llamado “Palacio negro,” por el maltrato que daban a sus presos, había sido fundado en el 1900, por iniciativa del gobierno dictatorial de Porfirio Díaz, mismo que tan abiertamente criticara Siqueiros en su extraordinario ciclo mural del Museo Nacional de Historia, *Del porfirismo a la Revolución* (1957-1966), que el artista estaba pintando, precisamente cuando fue encarcelado. El presidio porfiriano se había realizado con base en el diseño del arquitecto Lorenzo de la Hidalga⁶ que a su vez había seguido el modelo carcelario del panóptico del filósofo inglés Jeremías Bentham del siglo XVIII, brillantemente analizado por Michel Foucault en su texto clásico *Vigilar y castigar* (1975), donde el pensador sostiene que dicho modelo busca crear en los detenidos un estado permanente de visibilidad que así garantiza el funcionamiento automático del poder.

A pesar de la pesadumbre y de los traumáticos efectos de ansiedad, fatalismo y soledad, entre muchos otros, que le deben haber causado las terribles experiencias vividas en la cárcel, y que pueden corroborarse de forma clara en la angustia expresada en el único autorretrato que realizó durante el encierro y en algunas de las fotos tomadas por García en aquel entonces, su extraordinaria personalidad, apasionada y combativa, no se dejó abatir por completo, y desde la cárcel continuó polemizando, escribiendo y pintando, no solo como forma de catarsis y de supervivencia a nivel personal, sino precisamente, como resistencia política, en contra del poder carcelario del Estado.

LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE SIQUEIROS EN LECUMBERRI

El general Carlos Martín del Campo, entonces director de la cárcel preventiva, alentaba la producción artística en el penal⁷ (Mondragón, 1961) y aunque en condiciones muy poco propicias, llenas de dificultades espirituales y materiales, a Siqueiros se le permitió pintar y se lo nombró escenógrafo del teatro carcelario. Tras las rejas realizó más de doscientas obras: planeó un pequeño mural sobre el tema del desarrollo de la industria eléctrica (Siqueiros entrevistado por Spota, 1960), que aparentemente no fue realizado por problemas de presupuesto (Montes, 2003, p. 80); realizó algunas decoraciones para conmemorar algunas fechas patrias, dentro de la crujía en la que se encontraba su celda, que lamentablemente no se conservan (Siqueiros, 1977, p. 546);⁸ y realizó numerosos óleos y

6. Concretamente el proyecto había sido construido por el arquitecto Antonio Torres Torrija y los ingenieros Antonio Anza y Miguel Quintana.
7. Sabemos por ejemplo que en 1959 los reclusos Rolando Rueda de León, Franco Maugini Salini y Cuauhtémoc Hernández Ochoa habían realizado un mural en Lecumberri que actualmente ha sido restaurado, y que también ya se había representado la obra teatral *El cochambres*, a cargo de los mismos presos, pues dicho General entendía a la actividad artística como una forma de regeneración social.
8. En su autobiografía Siqueiros se refiere específicamente a una pintura sobre cartón que representaba una locomotora con la palabra Libertad, y en las vías obstáculos que decían violación a los derechos humanos constitucionales de los mexicanos por indicaciones

grabados, generalmente sobre la vida fantasmagórica de los presos en los calabozos, los verdugos, y fundamentalmente, flores, paisajes y Cristos que actualmente se encuentran en distintas colecciones privadas y públicas del país.

Durante su reclusión Siqueiros también realizó la escenografía de dos obras de teatro escritas por el recluso Roberto Hernández Prado (Mondragón, 1961),⁹ cuyos guiones escritos tampoco se conservan: *El licenciado no te apures* (noviembre de 1960), cuyo título, según sabemos por las críticas de la época, fue inspirado por un abogado que siempre le decía a sus clientes: “Tú tranquilo, no te apures, yo me encargo de todo,” aunque en realidad nunca hacía, ni lograba nada, criticando así, a través de la caricaturización de dicho personaje, a todos los abogados que lucraban con la esperanza de los presos; y *La ruta del rebelde sin causa* (julio 1961),¹⁰ una sátira sobre los hijos de los nuevos ricos en México. Del primero se conservan los biombos diseñados por Siqueiros, mientras que del segundo tan solo existen en la actualidad, algunas fotografías de la representación teatral y breves descripciones críticas de la época.

Durante sus años de cárcel, según refiere detalladamente en su autobiografía, Siqueiros planeó además su propia obra teatral, que se titularía *Troglodita*, una farsa con mucha pantomima sobre la atrasada y salvaje justicia de su época, en donde los diputados son brutos lambiscones completamente dominados por un soberano absolutista y miope llamado Mazmorras (Siqueiros, 1977, pp. 549-551). En el archivo de la SAPS se conserva el guión de una obra de Siqueiros creada en la cárcel, titulada *Brasa viva*, que fue terminada el 25 de enero de 1960 y que fue caracterizada por el mismo Siqueiros como “un drama simbólico y poemático revolucionario” pues sostenía el artista que se trataba de un “drama revolucionario solapado, con fines a una posible representación en la época de ilegalidad o semi-ilegalidad que viven los países de habla española” (Talavera, 2011). Junto con sus abundantes cartas, el guión demuestra la versatilidad expresiva de Siqueiros, que también en la palabra encontró un canal apto para expresar su frustración frente a la situación mexicana de por aquel entonces, y la resiliencia de sus ideales que más allá de todas las dudas y sinsabores experimentados, finalmente lograba superponer a todo lo demás para seguir adelante.

EL LICENCIADO NO TE APURES (1960) Y UN NUEVO ROLE PARA LA ESCENOGRAFÍA PICTÓRICA

El licenciado no te apures fue estrenada el 15 de noviembre de 1960, en el teatro Morelos del reclusorio de Lecumberri, protagonizada por el elenco del Grupo de Teatro de la Penitenciaría. Muchos

de Washington, que según refiere el pintor, fue retirada al día siguiente.

9. El mismo Roberto Hernández Prado, un año antes había escrito con anterioridad otra obra titulada *El cochambres*, que también fue representada en la penitenciaría.

10. Cabe aclarar que en su autobiografía Siqueiros se refiere a dicha obra como *Los juniors*.

artistas e intelectuales de la época,¹¹ fueron invitados a la presentación de la obra, pero poco tiempo después de su estreno, posiblemente justamente por el fuerte impacto que estaba comenzando a tener no solo dentro, sino y principalmente, fuera de la cárcel, fue censurada.

Decía al respecto un crítico de la época que “*La orden de censurar a los presos vino ‘de arriba’ y el Gral. Martín del Campo, director de la Cárcel Preventiva, no tuvo más remedio que obedecer*” (Libertad de prohibir, 1960), un nuevo y claro ejemplo del poder incendiario del arte que el gobierno mexicano reconocía y temía tanto, como para ejercer la censura incluso de una obra desarrollada por los mismos reclusos en la cárcel, pues su agencia amenazaba con trascender el encierro.

La original escenografía a cargo de Siqueiros consistió en dos biombos, formados por cuatro hojas cada uno. Pintados por ambas caras y unidas sus hojas por bisagras, ambos bastidores, con sus hojas plegadas o desplegadas, permitían distintas combinaciones según fuera necesario para las distintas escenas.¹² Con orgullo aclaraba el artista que a diferencia de la tendencia general que sancionaba que “*la escenografía debe jugar un papel secundario en el teatro,*” sin distraer demasiado de la acción hasta llegar a su desaparición completa con el ciclorama negro, Siqueiros proponía en cambio proceder al revés. Durante su planeación, decía el artista

... voy a hacer que la escenografía sea un personaje de comedia. Pienso pintar la situación cumbre de cada acto en el panel que le servirá de fondo a ese acto. Así tendrá el espectador la impresión de ver integrados a los personajes de la farsa con la escenografía y viceversa. Si hay una escena de celos, por ejemplo, un símbolo de los celos que atormentan a los artistas en el escenario-esto es, en la supuesta vida real de la representación-estará presidiendo desde el fondo la acción (Siqueiros en Spota, 1960, p.5)

De acuerdo con esta original propuesta, de integrar a los personajes de la pieza teatral con las pinturas de la escenografía tratadas como si fueran los mismos “personajes de comedia” de la obra, en el centro de una de las caras abarcando dos paneles, Siqueiros representó las máscaras de la tragedia y la comedia, posiblemente como una caricatura de los jueces y políticos de aquel entonces que de acuerdo con su temática, debían ser parte protagónica fundamental.

En uno de los paneles de los extremos de dicho biombo, el artista representó además, a una caricaturesca figura femenina de pie, como una especie de grotesca sirena, como símbolo de la burguesía, y del otro, una madre proletaria con sus hijos. Ambas figuras comentan y amplían el

11. En el archivo de la SAPS, se conserva una carta de Antonio Ruiz, el Corcito, en la que el artista comenta que ya ha visto la obra y le cuenta a Siqueiros que ha invitado a varias personalidades que él consideraba podrían estar interesados tales como Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Cristina Kahlo, Salvador Martínez Báez, Lola Olmedo, Leopoldo Zea, Adolfo Best Maugard, Ignacio Millán y Antonio Rodríguez. Documento conservado en el expediente 2.1.28.

12. A la muerte de Siqueiros los biombos fueron entregados a su hermano y por circunstancias desconocidas estos fueron cedidos posteriormente al coleccionista Paul Antebi, quien recientemente donó una de ellas al AGN. Recientemente apareció en una subasta de Morton. Pero según consta en una fuente periodística “La obra salió a subasta con un precio estimado de entre tres millones 800 mil y cinco millones de pesos. El AGN no participó en la puja porque la ley lo prohíbe: la compró directamente a Morton por seis millones 160 mil pesos, de acuerdo con un contrato suscrito el 22 de mayo de 2015,” en “El Archivo General de la Nación recuperó obra,” *Despertar*, 22 de enero de 2016, consultado en <http://despertardeoaxaca.com/el-archivo-general-de-la-nacion-recupero-obra/> el 5 de septiembre de 2016.



Fig. 2 Hermanos Mayo, *David Alfaro Siqueiros con la parte posterior de uno de los biombos para la escenografía de “El licenciado no te apures,”* 1960. [Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, concentrados sobre 132.1]

significado de las máscaras clásicas representadas en el centro, con el profundo sentido de crítica social que animaba a Siqueiros: la tragedia es la dolorosa realidad del pueblo, y la comedia, la burlesca indiferencia de la burguesía.

En la parte posterior del biombo figuras fantasmagóricas (fig. 2) en tonalidades sombrías parecen aludir al desesperado ambiente carcelario que lo rodeaba, y anticipan las expresionistas figuras de su gran mural *Marcha de la humanidad* (1965-1971) del Polyforum, donde al salir de la cárcel, por fin pudo llevar estos ensayos pictóricos a la escala monumental que tanto añoraba durante su reclusión.

En el archivo de la SAPS, se conserva un texto escrito a máquina donde Siqueiros describió los distintos cuadros escénicos de la obra, que nos permiten especular sobre su identidad, especialmente en relación con el segundo biombo. Textualmente el documento dice:

Primer cuadro, Sala de Defensores: “Los celos ¡horrible obsesión del preso!”

Segundo cuadro, Rejas de Juzgado: “La libertad, su constante esperanza y su más grande amor.”

Tercer cuadro, domicilio del Licenciado: “Tan ladrón ¡pero tan ladrón!, que hasta las manchas de la pared lo retrataron.”

Cuarto cuadro, (igual escenografía que en el primero)

Quinto cuadro, (igual escenografía que en el segundo)

Epílogo, patio central de la prisión: “La H, o sea la crujía de la euforia o del dolor, del que se va y del que se queda.”

Esta escenografía “sui generis,” constituye un ensayo de coordinación entre el arte escénico y el arte de la pintura; este último

*intenta crear la síntesis ilustrativa del primero. No ha sido la consecuencia de ninguna teoría preconcebida, sino producto de las condiciones limitativas en que se realizó.*¹³

Así, en el segundo biombo que formaba parte de la escenografía,¹⁴ en una de sus caras el artista representó una rubicunda pareja retratada en una extraña pose, entre hincada y danzando, dando la impresión de mucho movimiento, y rodeada por un paisaje con trazos y manchones abstractos, que posiblemente fuera la correspondiente al primer cuadro, sala de defensores; y del otro lado otro paisaje también abstracto y con tonalidades muy vibrantes, rodeado por cercas que recuerdan los barrotes de cárceles que quizás, plegado podía corresponder al *Tercer cuadro, domicilio del Licenciado: "Tan ladrón ¡pero tan ladrón!, que hasta las manchas de la pared lo retrataron,"* y desplegado, con las cercas rotas, como metáfora de la libertad, quizás sirviera para el epílogo, patio central de la prisión correspondiente a la euforia de los que se van, mientras que el lado posterior del primer biombo correspondería al del dolor del que se queda.

Esta capacidad de sintetizar lo más característico del cuadro teatral, como una especie de resumen enfático de lo narrado en la puesta en escena, resulta efectivamente un recurso artístico original, que pone de manifiesto la intención de mantener la conciencia de los espectadores sobre la ilusión de lo representado, con ciertos ecos de las propuestas teatrales del famoso "distanciamiento" del revolucionario director teatral Bertolt Brecht (1898-1956), pero enfatizando el rol de la pintura, transformada según la visión de Siqueiros, en un actor más de la obra.

Concluía el artista con respecto a esta obra que en su opinión hizo algo muy original, pues no se trataba de un "*escenografía tradicional ni con bambalinas o panorámicas*" sino más bien "*de la coordinación entre la pintura y el arte escénico. La pintura tomó de cada cuadro dramático lo esencial y lo ilustró gráficamente, lo subrayó plásticamente para el espectador*" (Siqueiros en Tibol, 1982).

LA RUTA DEL REBELDE SIN CAUSA (1961) Y EL PÚBLICO CARCELARIO

El arte realizado por Siqueiros en Lecumberri no solo significó una interesante ampliación del repertorio temático comúnmente utilizado por el muralista hasta aquel entonces, sino que le ofreció además una oportunidad extraordinaria de entrar en contacto con el público de las cárceles (fig. 3) para el que en este caso estaba destinado su arte, de forma mucho más cercana que las que había

13. Archivo del SAPS, expediente 2.1.28.

14. Este biombo, después de haber sido parte de la colección privada del Sr. Paul Antebi, de forma todavía más paradójica acaba de aparecer en una subasta de Morton. Actualmente también es parte de la colección del INBA y se encuentra junto con la anterior, en su lugar de origen en Lecumberri, ahora convertido en el Archivo General de la Nación. Según consta en una fuente periodística "La obra salió a subasta con un precio estimado de entre tres millones 800 mil y cinco millones de pesos. El AGN no participó en la puja porque la ley lo prohíbe: la compró directamente a Morton por seis millones 160 mil pesos, de acuerdo con un contrato suscrito el 22 de mayo de 2015," en "El Archivo General de la Nación recuperó obra," *Despertar*, 22 de enero de 2016, consultado en <http://despertardeoaxaca.com/el-archivo-general-de-la-nacion-recupero-obra/> el 5 de septiembre de 2016.



Fig. 3 Hermanos Mayo, *David Alfaro Siqueiros con los reclusos que participaron en la obra “El licenciado no te apures,”* 1960. [Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, concentrados sobre 132.2]

tenido anteriormente en las obras realizadas en otros espacios públicos tales como edificios administrativos de gobierno, escuelas y museos. Siqueiros respondió al nuevo desafío partiendo de su situación particular, desde el interior de la cárcel, y en la nueva obra en la que participó, optó por una propuesta escenográfica diferente, alejada del realismo alegórico experimentado en la primera.

En esta oportunidad la obra fue dirigida por Pedro Espinosa, otro de los acusados del delito de disolución social de aquel entonces,¹⁵ y la mayor parte de los 30 presos que trabajaron en la puesta en escena fueron ferrocarrileros. La obra estrenó nuevamente en el teatro Morelos de la penitenciaría, con la presencia de invitados entre los que se encontraban numerosos familiares de los presos, periodistas, estudiantes, artistas, jueces y otras autoridades e intelectuales; mientras que los mismos reclusos asistieron posteriormente a otra representación de la obra que fue montada especialmente para ellos.

La historia simple, en palabras del periodista Sergio Mondragón, tenía lugar “en el seno de una familia rica, pero de extracción proletaria, que se ha enriquecido a base de “movidas” y recomendaciones, [donde] vive un muchacho consentido de sus padres, majadero, ególatra y vago. En la escuela se burla de sus maestros y sus compañeros, en la calle rompe vidrios e insulta a los ancianos.” Con el correr del tiempo el joven apodado “Rolo,” capitanea una banda de asaltantes, violadores y asesinos, hasta que es tomado prisionero y condenado. El papel del joven fue actuado por el recluso Miguel

15. Aunque en el artículo el periodista señala a García como el segundo apellido del director, podría quizás tratarse de Valdés. Sergio Mondragón, “De Lecumberri brota un “yo acuso” a la sociedad!”, *Revista de América*, 12 de agosto de 1961, consultada en el archivo documental de la SAPS, cortesía de Mónica Montes, SAPS. Dicho Pedro Espinosa Valdés fue parte del elenco de la obra *El cochambres*, de Rolando Rueda de León. Ver Armando de María y Campos, “Comedia de reclusos y por reclusos en la cárcel preventiva de la ciudad de México,” *Novedades*, 4 agosto 1959.

Aguilar, apodado “El diablo,” quien a juzgar por la emocionada opinión de Julio Scherer García realizó entonces una actuación extraordinaria (1961, p. 15). La puesta en escena estuvo acompañada por música de rock y pasajes de Wagner, y pese al drama esencial presentado, fue realizado en tono de comedia, con numerosos chistes y situaciones hilarantes que fueron bien recibidas por el público asistente. Sin embargo, aclara el mismo cronista, a medida que avanza la trama “nos damos cuenta que Hernández Prado no lo juzga a él, sino a sus padres,” por sus adulterios y negocios sucios, por lo que la obra fue concebida como una crítica de la sociedad contemporánea (Mondragón, 1961).

Con respecto a la escenografía de Siqueiros para *La ruta del rebelde sin causa*, a juzgar por las pocas fotografías publicadas que se conservan (Mondragón, 1961), se trató de ambientaciones apropiadas para las distintas situaciones presentadas, tales como la escuela (con pupitres, un pizarrón y un escritorio) o la calle (fig. 4), con decorados sencillos que incluían principalmente posters de películas norteamericanas taquilleras de la época (tales como *The Werewolf* (1956), *The Three Outlaws* (1956), *Invasion of the Saucer Men* (1957) y *Apache Woman* (1955) y algunas frases manuscritas a modo de grafitis, donde podía leerse el mismo título de la pieza teatral. También se reprodujo una foto en la que puede verse la utilización de una reja para representar a la misma cárcel, y otra en la que se llega a ver parte de una pintura geométrica abstracta. Comentaba Julio Scherer, que la escenografía, probablemente refiriéndose específicamente a esta última pintura que acabamos de mencionar, fue de “extremada sencillez, figurativa, reducida a mostrar en brochazos casi violentos la psicología del “nuevo rico,” por medio de la aglutinación de los colores más chillantes y de las más inarmónicas formas y adornos” (Scherer, 1961, p. 15).

En este caso, no he encontrado comentarios del mismo Siqueiros sobre su propia labor como escenógrafo, sino más bien reflexiones en torno a la reacción del público de la obra en su conjunto. Así por ejemplo, resulta interesante recordar que en su autobiografía Siqueiros comentaba que el 9



Fig. 4 Escena de la obra “La ruta del rebelde sin causa” (julio de 1961), con escenografía de Siqueiros [Imagen tomada del artículo de Mondragón, Sergio, “¡De Lecumberri brota un «yo acuso» a la sociedad!”, Revista de América, 12 de agosto de 1961, p.3., Archivo SAPS, Expediente 2 1 63, “REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2017”]

de julio de 1961 pudo asistir al ensayo general final antes del estreno, esta vez sí, junto con muchos otros presos, por lo que pudo observar

el inapreciable contacto entre una obra escrita, dirigida y representada por presos, con un fuerte núcleo de los mismos. De otra manera, podría decirse, se realizó un importante contacto entre los retratistas y los retratados. ¿Qué iban a opinar los segundos de los primeros? Por otra parte, el hecho en sí permitía responder de manera objetiva al problema de la representación realista, e inclusive ultrarrealista, de hechos delictuosos, criminales, ante sus propios autores. La interrogación: ¿conviene mostrarles a los presos el espejo donde se reflejan sus propios casos? (Siqueiros, 1977, p. 561)

Dicha pregunta, que sin duda puede extrapolarse a muchos otros temas propios del muralismo mexicano tales como la pobreza, a la que hicimos mención más arriba por la hoja del biombo de la primera obra, que la representaba de forma alegórica, y la explotación de la población indígena, se relaciona también con la problemática de los estilos, específicamente con el realismo, defendido por los fundadores del muralismo mexicano moderno en general, y de forma particularmente apasionada por el mismo Siqueiros hasta aquel entonces.

A continuación, en la misma fuente, Siqueiros narró el debate que posteriormente se produjo entre los mismos reclusos, dispersado entre aquellos partidarios de representar los hechos de la forma más descarnada posible para que así resulte más útil en la lucha contra el problema social representado; los que por el contrario pensaban que ese realismo podía enseñar e incluso incitar al delito; y finalmente, los que mantenían una posición central, como el gobierno de aquel entonces según Siqueiros, de acuerdo con la cual la obra estaba bien para presentarla ante los presos, pero no ante sus familias.

Siqueiros recordaba que en aquel ensayo se debatía entre su interés por seguir la trama de la obra, el de observar las reacciones de los presos, y el de “medir la magnitud de la simulación artística, pues no es otra cosa la obra creadora del actor, que estaban desarrollando reclusos en papel de actores sobre sus propios delitos” (Siqueiros, 1977, p. 561). Conversando con su amigo Julio Scherer, el artista resumió la emoción experimentada al observar a “los retratistas y los retratados, frente a frente ...,” (Siqueiros en Scherer, 1961, p. 15) señalando así lo excepcional de aquella experiencia artística teatral.

Aunque Siqueiros no aclara cuál era su postura en el debate, y que lo más lógico pareciera apuntar hacia la primera, es decir, el realismo, a partir de la producción artística que realizó en la cárcel en esta etapa de la primera mitad de la década de 1960, podemos inferir que entonces se produjo un quiebre significativo en su postura estética. Efectivamente, cabe observar que en esta etapa carcelaria, a diferencia de las anteriores en las que en su pintura predominaron las escenas sobre la vida de los presos y sus familias tal y como el artista las había observado en la cárcel, ahora optó más bien por pintar más paisajes, flores y Cristos, con quienes, como mártir él mismo, debió sentirse identificado, en lugar de las escenas propias del horror sufrido por la falta de libertad que pudo observar de forma directa durante ese tiempo, y que contrastantemente en sus memorias describe, con palabras, con todo lujo de detalle.

EL CONTENIDO POLÍTICO Y LOS LÍMITES DEL REALISMO

Como era de esperar, en la cárcel Siqueiros pudo comprobar la trágica situación del país que venía denunciando desde hacía años en sus pinturas y en su actividad política, y refiriéndose a ella, textualmente comentaba que la condición de la cárcel en cada país “constituye una transcripción, como una equivalencia, de lo que acontece en el exterior en cuanto al conjunto de la población” (Siqueiros, 1977, p. 565).

Así, al respecto de la pobreza extrema comentaba, que muchos presos reingresaban a la cárcel para matar el hambre, y que sus familias, y especialmente los niños disfrutaban de la comida que les otorgaban los días de fiesta cuando acudían a visitar a sus parientes reclusos, pues era mejor y más abundante que la que podían consumir en sus propias casas.

Concluía el artista que cuando en uno de sus biombos escenográficos para *El licenciado no te apures* pintó “una mujer con cuatro hijos y uno en el vientre” creía que frente a la realidad se había quedado corto, pues era “lo más común ver llegar a la Penitenciaría mujeres descalzas, de una delgadez increíble, arrastrando seis hijos en cadena y uno en la panza, ya casi reventando. Esos visitantes nuevos tratan frecuentemente de sacar pan de la cárcel, pero éste les es arrebatado a la salida” (Siqueiros, 1977, p. 565).

Más allá de la denuncia concreta en contra del poder judicial propio de la temática de la obra, Siqueiros intentó conferir a su primera escenografía con un valor de crítica política más general. Así las máscaras centrales simbolizarían a la autoridad represiva, la madre proletaria a la Patria desesperada por no poder alimentar a sus hijos, y la mujer sirena, a la burguesía indiferente. Sin embargo, Siqueiros no quedó del todo satisfecho con el impacto de su trabajo, y comentó al respecto que su “*procedimiento consistía en darle opiniones sobre el contenido político*” de las obras de Hernández Prado, aunque confesaba también el artista “*haber tenido poco éxito en mi intento, debido a que el director de la prisión tenía al final más influencia que yo en el asunto. Por todo ello me decidí a ampliar mi carácter de escenógrafo hasta el de dramaturgo furtivo.*”¹⁶

Con respecto al contenido de la obra *La ruta del rebelde sin causa*, escrita, como señalamos más arriba, por el mismo Hernández Prado, como una crítica de los hijos de los nuevos ricos en México, Siqueiros se sintió todavía más profundamente decepcionado. Según consta en una carta que envió al director de la cárcel y que se conserva en el archivo de la SAPS, el artista, pese a su rol como escenógrafo, no conoció el final de la obra sino hasta que se le permitió asistir al ensayo general, mismo que se realizó antes del estreno oficial destinado primero a los familiares de los presos, y posteriormente al público constituido por los mismos reclusos.

16. David Alfaro Siqueiros, Morton Subastas, descripción detallada subasta 745, lote 93, consultado en <http://auction.mortonsubastas.com/sp-auction-lot-detail/DAVID-ALFARO-SIQUEIROS,-Escenograf&237;a-para-Licenciado-no&salelot=745+++++93&crefno=++333395> el 25 de octubre de 2016.

Sostenía Siqueiros que

En la obra no se puede enjuiciar y sentenciar solamente al muchacho, rebelde sin causa. Eso sería enjuiciar y sentenciar solo al efecto y no a la causa. Eso tampoco puede condenarse exclusivamente a sus padres por razón de la mala educación que le dieron a su hijo e inclusive por el mal ejemplo que le dieron con sus propias vidas. La obra debe enjuiciar y sentenciar, tanto en lo general como en lo particular al medio ambiente que ha podido procrear un tipo humano de tal naturaleza y no a cualquier medio social, al de cualquier otro país, sino precisa y concretamente al medio social específico de México y de México en la época presente. (Siqueiros, 1961)

Concluía así el artista su escrito solicitando que se suspendiera la obra para dar lugar a un debate entre todos los creadores de la obra teatral, autor, director, escenógrafo, y actores contrastando la postura presente en el epílogo de la obra en su estado de aquel entonces, y otra que tomara en cuenta los argumentos sostenidos por Siqueiros en la misma carta enviada al director en la que claramente señalaba el origen de las deleznable acciones del rebelde, en la corrupción generalizada que aquejaba a la sociedad mexicana desde el Porfiriato y hasta su tiempo presente, en la década de 1960.

El no lograr que el contenido político de las obras teatrales de Hernández Prado, llegara a expresarse con la claridad que debía de acuerdo con su propia visión de la sociedad en aquel entonces, ni que las suyas propias llegaran a representarse, seguramente llevaron a Siqueiros a reflexionar sobre la compleja relación que existe entre el arte, sus temas, sus estilos, y sus públicos, que en el caso del de los reclusos, según la experiencia vivida en carne propia durante aquellos aflictivos años, no parecía querer ver reflejada su propia y atroz realidad social, tal y como intuitivamente habían presupuesto a priori los muralistas desde la fundación del movimiento.

Esta reflexión, materializada en la temática decorativa, y en el estilo más expresionista y abstracto de estos años, desafiaba rotundamente uno de los presupuestos más característicos del movimiento muralista mexicano, que recurría al realismo y a los temas de crítica social, supuestamente para despertar consciencias, sin tomar en cuenta las situaciones reales y los intereses del público receptor.

CONCLUSIONES

Si bien en los últimos tiempos se ha escrito mucho sobre la así llamada “institucionalización” del movimiento muralista mexicano durante los años 50s y 60s, poco se ha investigado sobre la ruptura más absoluta entre dicho movimiento y el Estado mexicano, simbolizada en la encarcelación de David Alfaro Siqueiros entre 1960 y 1964.

Las vivencias experimentadas por Siqueiros al realizar y observar sus escenografías en el espacio carcelario, lo llevaron a problematizar la selección temática y estilística de las pinturas murales del movimiento, que comúnmente se asumían debían estar de acuerdo con las funciones de los edificios y de los públicos principales para los que dichos edificios estaban destinados, con interesantes consecuencias en su producción artística contemporánea.

La experiencia de Siqueiros, privado de su libertad durante largos cuatro años marcó un punto de quiebre muy significativo en su propia producción artística y en relación con su propia imagen como artista activista, que desde su propia visión de la realidad, denuncia los males sociales, muchas veces de forma completamente ajena a los sentimientos y a los deseos del público receptor. Por otra parte, el teatro, como arte público por excelencia, parece haber ofrecido al artista un terreno de experimentación novedoso, que le permitió tomar cierta distancia, por lo menos por un tiempo, del Estado mexicano, mecenas tradicional del muralismo mexicano, con todas las contradicciones que esto implicaba, particularmente durante aquellos años de cruenta represión, simbolizada por el encarcelamiento de Siqueiros, una de las figuras protagónicas del movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Anónimo. (1961). El teatro de la penitenciaría (Víctor Ruíz Iriarte, El pobrecito embustero, Roberto Hernández Prado, La ruta del rebelde sin causa). *El Nacional*, Supl. 749, 6 de agosto, p. 11.

David Alfaro Siqueiros, Morton Subastas, descripción detallada subasta 745, lote 93, consultado en <http://auction.mortonsubastas.com/sp-auction-lot-detail/DAVID-ALFARO-SIQUEIROS,-Escenograf&237;a-para-Licenciado-no&salelot=745++++++93+&refno=++333395> el 25 de octubre de 2016.

Despertar. (2016). 22 de enero, consultado en <http://despertardeoaxaca.com/el-archivo-general-de-la-nacion-recupero-obra/> el 5 de septiembre de 2016.

El Archivo General de la Nación recuperó obra. (2016). *Despertar*, 22 de enero, consultado en <http://despertardeoaxaca.com/el-archivo-general-de-la-nacion-recupero-obra/> el 5 de septiembre de 2016.

Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Bs.As.: Siglo XXI.

Libertad ... de prohibir. (1960). *Política*, vol. 1, no. 16, sección Teatro, 15 de diciembre. p. 75.

María y Campos, Armando de. (1959). Comedia de reclusos y por reclusos en la cárcel preventiva de la ciudad de México. *Novedades*. 4 agosto.

Mata, Luis, I. (1962). *La verdad en el proceso y sentencia de Mata y Siqueiros*. Ciudad de México: Luis I. Mata Editor.

Mondragón, Sergio. (1961). De Lecumberri brota un "yo acuso" a la sociedad!", *Revista de América*, 12 de agosto, consultada en el archivo documental de la SAPS.

- Montes, Mónica. (2013). Preso No. 46788. *Luna Córnea*. pp. 76-81.
- Ruiz, Antonio, carta conservada en el expediente de la SAPS. 2.1.28.
- Scherer García, Julio. (1961). Autorretrato en la preventina, *Excélsior*, 15-A, sábado 29 de julio, p. 15.
- Scherer García, Julio. (2005). *Siqueiros: la piel y la entraña*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Siqueiros, David Alfaro. (1961). carta escrita a máquina dirigida al Señor General Carlos Martín del Campo, fechada el 20 de julio, escrita en la Cárcel preventiva del Distrito Federal, conservada en el archivo de la SAPS.
- Siqueiros, David Alfaro. Descripción del proyecto de pintura mural en Lecumberri, documento conservado en la SAPS, expediente 2.1.28.
- Siqueiros, artista ciudadano, crónica fotográfica de Héctor García*. (1975). 20 de junio al 19 de julio. Ciudad de México: Galería José María Velasco.
- Siqueiros, David Alfaro. (1977). *Me llamaban el Coronelazo*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- Siqueiros, David Alfaro. (1985). *Mi respuesta: la historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la patria?* Ciudad de México: Arte Público.
- Siqueiros, artista ciudadano, crónica fotográfica de Héctor García*. (1998). 12 de septiembre al 30 de noviembre. Ciudad de México: Sala de Arte Público Siqueiros.
- Spota, Luis. (1960). 24 Horas, *Novedades*, 13 de Octubre. p. 5.
- Talavera, Juan Carlos. (2011). Siqueiros, dramaturgo: rescatado, el guión de *Brasa Viva*, obra de teatro escrita en los años sesenta por el muralista, durante su estancia en Lecumberri, *Crónica*, 14 de julio. Documento conservado en el archivo de la SAPS.
- Tibol, Raquel. (1982). *La creación artística en Lecumberri. Obras de David Alfaro Siqueiros y Manuel Rodríguez Lozano*. Ciudad de México: Archivo General de la Nación.
- Vázquez, Juan de Dios. (2013). Rejas, murallas y otras demarcaciones: David Alfaro Siqueiros y José Revueltas en el Palacio Negro de Lecumberri. *Historia Mexicana*, 1/1, Vol. 62, Issue 3 (247).