



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MÉXICO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

MAESTRÍA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS.

TESIS
**SIQUEIROS Y SU RELACIÓN CON LOS
PINTORES DEL CONO SUR.**

QUE PRESENTA:
JORGE HERNÁNDEZ VÁZQUEZ.

ASESOR DR. HORACIO CERUTTI GULDBERG.

MÉXICO D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

INDICE.

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO I. LA PERSONALIDAD POLIANGULAR.	1
1.1 Siqueiros: Entre la Modernidad y la posmodernidad.	2
1.2 Las experiencias en los equipos de trabajo artístico.	11
1.3 La vinculación con los soviéticos.	22
CAPÍTULO 2. A PUÑO Y LETRA: LA POLIANGULARIDAD ESCRITA.	35
2.1 La escritura manifiesta.	36
2.2 La revolución en Siqueiros.	48
2.3 El renacimiento inacabado.	58
CAPÍTULO 3. LA POLIANGULARIDAD EN LA ESTÉTICA DE SIQUEIROS.	75
3.1 El realismo en la obra de Siqueiros.	76
3.2 La corriente artística de Siqueiros.	86
3.3 El paradigma silboorgiano primitivista.	90
3.4 Los rasgos estéticos en la obra de Siqueiros.	98
CAPITULO 4. LA RELACIÓN DE SIQUEIROS CON EL CONO SUR.	107
4.1 La apertura del camino	108
4.2 La experiencia en el ejercicio plástico.	115
4.3 Los resultados de la experiencia en el Ejercicio Plástico.	131
4.4 Análisis formal de la obra	143
CONCLUSIONES.	149
Bibliografía y otras fuentes	154
Hemerografía.	158
Videografía	159
Documentos de la www	169.
ANEXO	163
Biografía de David Alfaro Siqueiros.	163
Catálogo de obras mencionadas	168

INDICE DE ILUSTRACIONES.

Siqueiros en la guerra civil.	25
Historia del Teatro en México	52
La nueva democracia.	66
Los elementos.	67
Tormento de Cuauhtemoc.	73
El Coronelazo.	80
Del porfirismo a la revolución.	81
Muertos de la revolución.	82
Accidente en la mina.	83
Víctima proletaria.	84
Suicidio Colectivo.	91
Etnografía.	93
Eco de un llanto.	94
Retrato de la burguesía.	95
Siqueiros con su segunda esposa.	117
Ejercicio plástico.	122
Ejercicio plástico. Detalle.	124
Ejercicio plástico. Detalle.	125
Ejercicio plástico. Detalle piso.	126
Grupo Taller de Arte Mural.	136
Integrantes del grupo.	136
Cúpula de la Galería Pacífico.	137
Mural La lucha del hombre.	138
Mural El amor.	138
Edificio de la Galería Pacífico.	139
Luneta.	140
Solidaridad de los argentinos.	140
Siqueiros. Retrato Carmen Portela.	143
Spilimbergo. Figuras.	145.
Berni. Autorretrato.	146.
Berni. Manifestación.	147.
Berni. Desocupados.	148.
Berni. Chacareros.	148.

INTRODUCCIÓN.

El interés por trabajar el tema del arte latinoamericano surgió porque he encontrado en él una síntesis cultural de América Latina.

Es un trabajo previo el que me permitió integrarme al área del arte latinoamericano, sin desligarme de los parámetros de la historia general de nuestro continente. Dicho trabajo es el tema de tesis de licenciatura sobre el arte en Argentina.: *El Instituto Torcuato Di Tella: Aportes al Arte Latinoamericano Contemporáneo. Sustentado en 9 de junio de 1990.* Fue dirigido en su momento por el Mtro., Jorge Alberto Manrique, de quien conservo una gran enseñanza y gratos recuerdos.

De ese tiempo a la actualidad, ha sido mi esfuerzo por desarrollar mis estudios y práctica profesional sobre la cultura latinoamericana, en especial el arte.

Inicialmente pretendí hacer un estudio centrado en la identidad latinoamericana reflejada en el arte moderno a través de un análisis comparativo entre cuatro artistas visuales: Cándido Portinari (Brasil), Lino Enea Spilimbergo (Argentina), José Sabogal (Perú) y José David Alfaro Siqueiros (México).

Al realizar un proyecto preliminar hubo que delimitar ese estudio comparativo al tomar en cuenta las relaciones personales que pudiesen haber existido entre los pintores ya mencionados. El resultado fue delimitar un estudio acerca de Siqueiros y los artistas argentinos.

El presente trabajo de investigación surgió del interés de encontrar una explicación a la relación plástica y revolucionaria de Siqueiros con los pintores del Cono Sur.

Los resultados de las muchas investigaciones que hay acerca de Siqueiros, nos lo presentan con descripciones e interpretaciones muchas veces relevantes acerca de la vida y la obra. Lo describen rodeado de personalidades públicas por demás variadas y famosas: presidentes, ministros, sindicalistas, líderes y militantes de partidos, periodistas, cineastas, actores y actrices, artistas visuales de distintos géneros y corrientes, veteranos de guerra, etc.

La mayoría de las investigaciones describen y profundizan en los pasajes mexicanos de la obra y vida de Siqueiros, la menor parte procura detallar sus estadías por visita o por exilio en otros países y algunas veces se detienen en relatar algunas de ellas, pero por alguna causa (fuentes de primera y segunda mano escasas, distancia, interés, etc.) poco se ha escrito de esas experiencias de Siqueiros aunque se sabe de todos sus viajes y la relevancia de cada uno de ellos.

Me interesa la estadía de Siqueiros en Argentina, porque dejó una influencia importante en los pintores de aquel país porque fue la apertura real y clara de la tendencia plástica futura de Siqueiros.

En lo personal esta investigación es un reto en varios aspectos. Algunos han considerado este tema como árido, más viniendo de un latinoamericanista que de un historiador de arte; pero todo desierto tiene su oasis. La falta de fuentes es otro impedimento aun en Argentina no hay mucho, pero lo poco que hay es lo que tengo y servirá de mucho.

A continuación daré los detalles metodológicos que permitirán la construcción de la presente hasta su conclusión.

Esta investigación tratará de la relación intelectual que sostuvo con los artistas visuales que formaron el equipo poligráfico: Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchua.

Inicialmente se centrará parte de la investigación en la ideología política y la estética de Siqueiros para definir los matices de la relación intelectual que sostuvo con los pintores del Cono Sur.

Serán identificados, por su utilidad en el presente trabajo, todas aquellas obras de arte de contenido histórico, social y político de los artistas mencionados (tanto de caballete como mural).

Los objetivos que pretende alcanzar esta investigación son los siguientes:

- ✓ Evaluar la magnitud de la influencia estética e ideológica de David Alfaro Siqueiros en los artistas argentinos y uruguayos.
- ✓ Analizar de Siqueiros su personalidad política y artística.
- ✓ Entender el significado de la relación con los artistas latinoamericanos.
- ✓ Distinguir las características estéticas y técnicas de Siqueiros para explicar la relación o influencia artística y/o política en los pintores del Cono Sur.

La hipótesis que se pretende demostrar es la siguiente: La corta estancia de Siqueiros en Argentina derivó en que su arte e ideología revolucionaria influyera en el producto artístico de los pintores que integraron el Equipo Poligráfico, lo cual fue testimoniado por dichos pintores en los años posteriores a la partida de Siqueiros de aquel país, específicamente 13 años después cuando se pintaron los murales de la Galería Pacífico, además aquella relación trastocó en lo humano debido a la solidaridad manifiesta de los argentinos en los momentos difíciles del encarcelamiento de Siqueiros en los años 60´.

Se trabajará concretamente en el arte revolucionario de David Alfaro Siqueiros como base de las influencia por él generadas.

Una primera parte consistirá en hacer un estudio sobre la personalidad de Siqueiros a partir de los varios roles sociales que desempeñó: artista, sindicalista, crítico

político, crítico de arte, militante partidista, agente secreto, etc. Se comparará dicha personalidad con el desenvolvimiento del Maestro Siqueiros en Argentina y Uruguay. Se aplicará en este caso el método inductivo.

Se hará un análisis de textos acerca la obra escrita de Siqueiros. Este trabajo tiene como finalidad definir el pensamiento artístico y político del pintor.

Una tercera parte corresponde al análisis estético a partir de las investigaciones realizadas sobre la obra visual de Siqueiros y los artistas Argentinos y uruguayos. Se abarcarán obras tanto de mural como de caballete relacionados a los temas sociales, políticos e históricos.

La última parte corresponde a la aplicación de las tres anteriores en el contexto artístico de Argentina y Uruguay. Se trabajará con el método comparativo para lograr el objetivo general propuesto.

Mucho tiempo ha pasado desde que David Alfaro Siqueiros pintó y escribió tantos testimonios, exhortaciones y denuncias. En el marco de su producción salta a primera vista que fue un artista polémico y de escándalo. Muchos, todavía hoy, no toleran su obra.

Al pasar de los años he encontrado que Siqueiros fue una persona de sentido humano implacable. Antes que pensar en la libertad del pueblo por parte de la clase opresora del capitalismo, su centro de atención fue la intensidad de lo humano y la justicia social.

La trayectoria de Siqueiros fue larga y, por lo mismo, su trabajo se enfrentó a fuertes críticas en momentos distintos de la cultura mexicana. Hay que ver que la sociedad y la política en nuestro país ha ido cambiando y asimismo su forma de pensar. A pesar de tantos enfrentamientos, la obra plástica de Siqueiros sigue teniendo un valor incalculable; no por nada es Patrimonio Cultural de México.

El presente trabajo surgió del interés de encontrar una explicación diferente a la obra de Siqueiros; a lo que se ha dicho de él. A lo largo del tiempo han surgido y se han

extinguido escritores que escribieron con distinto énfasis sobre Siqueiros; más aun a 30 años de su desaparición. Los testimonios son variados e interesantes, aunque poco se ha dicho de su relación plástica con los pintores del Cono Sur.

Hablar de la relación que sostuvo Siqueiros con los pintores del Cono Sur no es tan sencillo como parece. Estoy hablando de las causas que lo llevaron a aquel territorio, las cuales fueron complicadas políticamente. También de las diferencias ideológicas con los argentinos y uruguayos en el discurso político, artístico estético y social. Diferencias de lenguaje y técnica plástica.

Encontraremos en el presente trabajo un estudio sobre las distintas versiones que hay acerca de su personalidad. Primeramente, lo que se ha dicho de él. Posturas encontradas, como una persona confidente, compañero de trabajo, amante o un agente secreto, pero siempre como pintor. Luego, habrá el interés de identificar al Siqueiros escritor y su necesidad de expresarse con palabras, como si las imágenes no bastaran para convencer de la toma de conciencia de la lucha de clase, como si hubiera sido el objetivo principal de la sociedad posrevolucionaria mexicana con el que se pretendió hacer un modelo de cultura. Los exilios derivaron en una diseminación del pensamiento siqueiriano desde México hacia el seno de la sociedad capitalista y el propio territorio ruso, pero también hacia las sociedades nuevas y modernas del Cono Sur. Es necesario describir y evaluar el trabajo que el Maestro hizo en el Cono Sur y su participación artística como aporte artístico al arte austral.

A lo largo de la presente investigación encontraremos el término que Siqueiros utilizó para caracterizar sus murales: *POLIANGULARIDAD*. De manera sencilla señalaré que se utiliza para explicar que sus murales fueron elaborados en espacios compuestos por muros en distintos ángulos. Así, el espectador debe desplazarse constantemente frente al mural, para identificar el conjunto de las imágenes sugeridas. Esta técnica caracterizó la mayor parte de los murales del Maestro y Ejercicio Plástico (1933) no fue la excepción.

Siqueiros definió como *POLIANGULARIDAD* lo siguiente: una técnica de composición pictórica que integra los espacios arquitectónicos (muros y techos) creando una dimensión envolvente, según lo escrito en la tabla de notas de la exposición

permanente en la Sala de Arte Público Siqueiros. Constantemente encontraremos el uso de dicho adjetivo en los tres primeros capítulos como una forma de señalar que su vida y su obra han sido expresadas desde distintos ángulos por sus amigos y colaboradores.

Aprovecho esta introducción para hablar de la Sala de Arte Público Siqueiros, a la que se recurrirá para consultar los expedientes necesarios. Los escritos de Irene Herner, mencionan dificultad de organizar el archivo que fue protegido por Angélica Arenal con mucho celo a lo largo de los años. Esta es la mayor parte del archivo que hoy compone el total de la Sala de Arte Público Siqueiros.

Siqueiros fue un hombre dado a la búsqueda constante de recursos tecnológicos para hacer arte. Entre más herramientas tuviese, mayores serían las posibilidades de crear una obra que impactara a la sociedad misma, tanto en el plano estructural como en el plano ideológico. “La propuesta de Siqueiros llega a ser clarísima respecto a su deseo de integración de la plástica pictórica a los más avanzados medios multimedia, gráficos y electrónicos”¹.

El trabajo museográfico y de investigación de gabinete realizado por Herner nos hace pensar que la propuesta del Maestro es inacabada. Herner se hizo cargo de la Sala de Arte Público en 1993, de la que fue casa del Maestro en la calle de Tres Picos número 29 en la colonia Polanco. Ahí se llevan a cabo distintos modos de difusión, con la finalidad de hacer perdurar el acervo pictórico y archivo de Siqueiros en la memoria de la sociedad. Hoy se cuenta con un sistema muy eficiente de información por la *World Wide Web* (www.siqueiros.inba.gob.mx) y permite consultar lo más reciente en investigaciones sobre Siqueiros y una forma distinta a lo habitual en la presentación de sus obras.

En el libro *Siqueiros: el Lugar de la Utopía*, Herner señala lo difícil que fue para ella organizar y poner en marcha a la Sala de Arte Público². En el prólogo al libro de Herner, Maria Eugenia Esponda señaló que Siqueiros no dirigió en ningún momento la Sala de

¹ Herner, Irene. “Siqueiros: el artista sujetado por la experimentación” En Debroise Oliver. *Otras Rutas Hacia Siqueiros*. México. INBA. 1997. p-170.

² Vease Herner, Irene. . “La Sala de Arte Público Siqueiros se inaugura”. En Esponda. Et. al. *Siqueiros: el lugar de la utopía*. México. Op. Cit.

Arte Público. En realidad, nadie supo nunca lo que tenía destinado a presentarse en ese domicilio de Polanco, sin embargo la heredó al pueblo de México.

Es evidente que a su muerte, Siqueiros no dejara un proyecto para la Sala de Arte Público, pero se entendió claramente en que es el espacio apropiado para exhibir su obra y resguardar sus documentos, lo cual se sigue haciendo en la actualidad.

El trabajo de Irene Herner consistió en recibir un acervo documental revuelto y constituido por lo más variado. Su misión fue la de organizarlo para comprender la vida y la obra de Siqueiros, lo cual pudo ser imposible de no llevar un registro de sus testimonios escritos y estudios plásticos.

La labor de organización del archivo se hizo con mucho cuidado: “Las opiniones de Siqueiros sobre arte, ciencia y técnica, sobre arte y modernidad, fueron expresadas a través de una variedad de declaraciones públicas, cursos, conferencias, fotografías y otros documentos. Siqueiros no sólo es el pintor, uno de los tres grandes del arte mexicano, sino un pensador del arte internacional en el tema del espacio y la escala monumental”³.

Herner narra cómo el material de consulta que compone los archivos y biblioteca fueron guardados y seleccionados por Angélica Arenal. A ella se le encomendó la organización de la Sala de arte Público Siqueiros (inaugurada el 13 de diciembre de 1973). La casa que una vez habitó el matrimonio Siqueiros y el taller de Cuernavaca quedaron, posteriormente, protegidos por un fideicomiso con el Banco de México. 20 años después el trabajo de recuperación y organización de documentos fue mostrando resultados satisfactorios. Decía: “Lo que tenemos del Maestro es pedacería, trozos de vida, recuerdos, pero lo más importante que nos heredó son obras poderosas y muchos cuestionamientos”⁴. En esa difícil situación de la investigadora, el Instituto Nacional de Bellas Artes le rindió un homenaje con la Exposición que llevó por título: *Siqueiros: el lugar de la utopía*.

³ Ibidem p-174

⁴ Herner. “La Sala de Arte Público Siqueiros se Inaugura”. En Esponda. Et. al. *Siqueiros: el lugar de la utopía*. México. Op. Cit. p-25

El contacto entre Herner y Siqueiros fue estrecho, siempre motivado por esa sensible emoción del encuentro y descubrir en él experiencias nuevas y sorprendentes. Lo recuerda en pequeños pasajes de su memoria.

Cuenta que en uno de tantos días en que realizaba Siqueiros el mural *La universidad al pueblo, el pueblo a la universidad*, Siqueiros le comentó que el proyecto inicial de cuatro pinturas en el edificio de rectoría se encontraba cubierto por una lona, porque se caía a pedazos y comprendía que los materiales utilizados no eran los apropiados. De hecho, se puede apreciar en la actualidad los huecos que el desprendimiento de los mosaicos ha dejado. A pesar del esfuerzo por dar mayor resistencia del mural al clima, parece estar destinado a caerse, pues cuenta con las reparaciones que el mismo Siqueiros hizo en 1973 y los que han corrido por cuenta de la UNAM en los años ochenta y noventa, extendiéndose un largo andamiaje frente al muro sur del edificio de Rectoría.

En otra ocasión, cuando pintaba el mural *Del porfirismo a la revolución (1957/1966)* en el Castillo de Chapultepec, afirmaba que su suegro, que aparecía en la foto, era el único de entre los otros muertos que conservaba sus facciones: “Recuerdo vivamente aquellos días en que visitaba a Siqueiros en el Castillo de Chapultepec, recién salido de Lecumberri. Lo vi con una foto en la mano y un pincel largo en la otra, sus dedos llenos de combinaciones de colores que marcaban sus huellas a la orilla de la foto”⁵.

La Sala de Arte Público conserva la presencia de Siqueiros. La gran cantidad de documentos que ahí se resguardan son el testimonio fiel de su vida. Fotos, películas, cartas, libros y otros tipos de evidencias para investigaciones que no pretenden ya, cubrir sus distintos ángulos, sino exponer al único Siqueiros que existe y tanto se ha insistido en diseccionar en partes; fue un pintor antes que todo, sensiblemente humano.

Según Herner la utopía de Siqueiros queda expresada a lo largo de su obra mural como una sociedad justa y equilibrada, en donde los avances médicos y tecnológicos quedan a disposición de la sociedad para salvaguardar la salud del trabajador y sus familias. Así se puede apreciar en el mural *Por una seguridad social integral al servicio del pueblo (1952-54)* en el Hospital La Raza y la *Apología de la futura victoria de la ciencia*

⁵ Ibidem. p-32.

médica frente al cáncer(1958) en el vestíbulo de lo que fue el Hospital de Oncología en el Centro Médico.

El trabajo de recuperación y organización de los documentos varios que componen el archivo y la museografía de la Sala de Arte Público dan al cabo con sus vivencias e ideología. Sólo así se logra comprender su personalidad y obra dialéctico-subversiva.

CAPÍTULO I.

LA PERSONALIDAD POLIANGULAR.

En el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México se llevó a cabo en 1996 un evento cultural para conmemorar el nacimiento de José David Alfaro Siqueiros. Estuvo conformado por una exposición plástica de la obra del pintor, algunos objetos personales y conferencias sobre el artista. A partir de ahí comenzó una etapa nueva en la publicación de investigaciones, artículos, críticas sobre el Maestro, así como la reedición de muchos de sus textos y la consolidación del la Sala de Arte Público David Alfaro Siqueiros como un espacio abierto a la cultura y al pueblo mexicano.

Después de treinta años de su fallecimiento y más de 100 de su nacimiento los estudios acerca de Siqueiros han mostrado diversos resultados. Sin embargo, han quedado algunos cuestionamientos sin explicar: ¿Cuál ha sido la interpretación que se le da actualmente al trabajo plástico e ideológico de Siqueiros? ¿Cómo fue la influencia estética, técnica y política en los pintores latinoamericanos, en especial del Cono Sur? Después de tantos años no es posible hablar de Siqueiros sin hablar de política y sociedad, de libertades y encierros. “Sesenta años más tarde aún no se puede escribir o hablar de David Alfaro Siqueiros sin hablar de política: lo pudimos constatar durante las tres jornadas del Simposio *Otras Rutas Hacia Siqueiros*, que se llevó a cabo en los Salones del Museo Nacional de Arte los días 25, 26 y 27 de abril de 1996”¹. El título del evento deriva del que corresponde a uno de los trabajos escritos más conocidos de

¹ Debroise, Oliver. “Introducción: Siqueiros ante el futuro”. En Debroise. et. al. *Otras Rutas Hacia Siqueiros*. México. INBA. 1997. p-55.

Siqueiros: *No hay más ruta que la nuestra*. Lo expuesto en dicho evento ofreció la idea de que la personalidad del artista era poliangular: director de proyectos, crítico político, militante partidista, agente secreto, investigador de tecnología, crítico de arte, ideólogo, activista social, sindicalista, artista visual realista y ciudadano mexicano.

Tal parece que se habla de distintas personas o de una con múltiples personalidades y llegar a construir a un ser mítico más que real. Sin embargo, no cabe duda que se trata de un artista polémico debido a los varios roles sociales que desempeñó a lo largo de su vida. Es importante tratar de identificar la personalidad de David Alfaro Siqueiros. Entenderlo como un artista: de ideología socialista, actitud revolucionaria y políticamente subversivo. Así, tratar de explicar que su relación con los pintores del Cono Sur no fue circunstancial específicamente sino debido a su tipo de personalidad.

1.1 SIQUEROS: ENTRE LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD.

Será interesante saber de la importancia de la obra plástica de Siqueiros y cómo es valorada por las jóvenes generaciones; por la sociedad actual. ¿Cuál es nuestra actual mirada? Lejos de responder a las interrogantes sobre posmodernidad latinoamericana, es importante para nosotros entender que durante sus 63 años de actividad artística cambió la estructura social y los prototipos políticos de México. A 31 años de su muerte el público de arte se ha abierto un nuevo camino y se compone de nuevos elementos culturales como sociedad de mercado y posmoderna. Porque desde este ángulo es en que se estudia a un hecho y a un personaje del pasado como Siqueiros.

El escritor argentino Damián Bayón, cuando escribía y publicaba sus libros sobre historia del arte latinoamericano, señaló que la modernidad había llegado al continente latinoamericano a destiempo, pues encontró que mientras los artistas enseñaban en su país de origen lo aprendido en Europa, allá habían desarrollado nuevas corrientes de vanguardia².

² Cfr. Bayón, Damián. *Aventura Plástica en Hispanoamérica*. México. FCE. 1974. 363 p. il. Breviarios 233.

La modernidad se había constituido como un paso al más allá, a la forma distinta, a lo habitual de producir arte. El tema de la modernidad en el arte latinoamericano parecía ya estar resuelto: como fenómeno de transculturación en la teoría de Damián Bayón; como las nuevas tendencias en la apreciación del arte y los cambios en el gusto estético del contemplador en la teoría de Jorge Romero Brest, o en los cambios en la interpretación del arte como un sistema de producción en Juan Acha. Sin embargo, lo que ha sucedido es que se abre una brecha muy amplia al tocar el tema de David Alfaro Siqueiros como el artista dialéctico-subversivo. Sin embargo, para Debroise la interpretación moderna acerca de Siqueiros no había cambiado con el paso del tiempo. En los debates ocurridos en el MUNAL en 1996 se replantearon tópicos que propiciaron discusiones acaloradas.

“Pensamos que la modernidad había llegado ya con su bagaje de desconstrucciones, de análisis del discurso y todo lo demás. La polémica que se desató el 25 de abril de 1996 comprobó que no es así; de hecho parecía que estábamos de vuelta en el verano de 1935, en los días álgidos de la polémica Rivera-Siqueiros en el vecino Palacio de Bellas Artes, en plenos tiempos de modernidad, cuando la lucha contra el fascismo y la guerra calentaba los espíritus y volaban las acusaciones y los insultos”³.

Fueron muchos los textos que David Alfaro Siqueiros escribió. En ellos pretendió dar a conocer su muy especial concepto sobre la realidad. No obstante, entre más obras produjo y más escritos fueron a las imprentas, mayores fueron las intenciones de conocer al artista y la fuerza que alimentaba su ser estético y político.

Entre los trabajos que tuvieron mayor impacto en el público fueron: *No hay más ruta que la nuestra*. Este texto fue una invitación al liderazgo y la toma de decisiones nacionalistas para salir de una “Modorra intelectual”, como solía decir la crítica colombiana de arte Marta Traba⁴. El evento del MUNAL tuvo como nombre: “Otras Rutas Hacia Siqueiros”. Así, los organizadores pretendieron dar a entender la presentación de estudios multidisciplinarios acerca de Siqueiros al parafrasear el título de uno de sus escritos más destacados. Realmente, fueron variaciones sobre el mismo tema. En primera instancia el tema central fue Siqueiros, del que se presentaron ponencias que hablaron el

³ Debroise. “Siqueiros ante el futuro”. En Debroise et. Al. Op. cit. p-16.

⁴ Traba, Marta. *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. México. s. XXI. 1973.

análisis de la obra, de testimonios de vida de la figura política y la estética. Esto es, una personalidad de fuerte actividad social y artística.

Acerca de la vida de Siqueiros, Oliver Debroise señaló: “No pretendimos volver a escribirla en estas jornadas, simplemente quisimos abrir otras rutas, nuevas perspectivas, modos hasta ahora insospechados de comprender, para apreciar la obra y la vida de David Alfaro Siqueiros con todo y sus contradicciones, en su singularidad”⁵.

El antecedente histórico de la vida de Siqueiros, tiene mucho de significativo para su personalidad política y su actividad artística dialéctico subversiva que mostró a los uruguayos y argentinos en 1933. A continuación identificaremos como se formó dicha personalidad.

José David Alfaro Siqueiros nació en 1896 en el seno de una familia chihuahuense bien avenida por el lado materno. Después de la muerte de su madre, Siqueiros fue trasladado a radicar a la ciudad de México en 1899 y se le incorporó al Colegio Franco Inglés. La señora Carolina Schmidten de Amor supervisó la educación de los hermanos Siqueiros: David, Luz y Jesús. Su niñez la vivió con la inculcación religiosa de su padre Cipriano Alfaro. Así la apreciación del arte la inició con la contemplación de la pintura religiosa en La Profesa, en Santo Domingo, en la Basílica de Guadalupe etc., que frecuentaba con sus hermanos hasta los primeros años de su adolescencia en que dejó de asistir a Misa y dejó la casa de su padre tras una seria disputa con él y se separó por tres años de su familia.

El carácter regio de Siqueiros lo heredó, en parte, de su padre. Don Cipriano, de joven, estuvo dedicado a la formación del seminario religioso, el que abandonó por cursar la carrera de leyes y participar en los partidos católicos de la época, por ello, tuvo enfrentamientos directos con el gobierno mexicano de finales del siglo XIX y fue enviado en repetidas ocasiones a la cárcel. Como abogado, su cartera de clientes estaba compuesta por hacendados y sus administradores. Por otra parte, su abuelo Antonio Alfaro Sierra (El Siete Filos), que peleó como Chinaco a favor del gobierno juarista, le generó un carácter rígido e implacable por el trato severo, pero afectivo, que le ofreció. Cuando Siqueiros se desempeñó como soldado en un principio y como oficial después se convirtió en el orgullo de su abuelo. Además los pocos años que dedicó a las actividades

⁵ Debroise. “Siqueiros ante el futuro”. En Debroise et. al. *Op. Cit.* p.20

armadas en las filas del ejército obregonista del General Manuel M. Diéguez (exhuelguista de Cananea), le dejaron una marcada experiencia disciplinaria.

De esta manera Siqueiros se distinguió de la mayoría de sus contemporáneos pintores porque, a la par de su formación como artista, participó en la línea militar revolucionaria en las tropas del General Álvaro Obregón, generándose así un criterio firme acerca del papel que jugaría en el ámbito político y artístico. Sin embargo, no abandonó su práctica artística, la que tanto criticaba su abuelo.

Tal carácter había desarrollado que en 1911, antes de su incorporación en el ejército revolucionario, a la temprana edad de 14 años, participó en la huelga en contra del academicismo decimonónico en la Escuela Nacional de Bellas Artes, que era la antigua Academia de San Carlos. Esa participación le trajo el primero de muchos encarcelamientos a lo largo de su vida.

A los 16 años, en 1913 convivió con sus compañeros de pintura de la Escuela Barbizón de Santa Anita, cuya educación fue de tendencia impresionista, porque en principio se trabajaba al aire libre, fuera de cualquier taller. Alfredo Ramos Martínez fue quien dirigió la Escuela al Aire Libre de Santa Anita en la Ciudad de México, e impulsó la formación de estudiantes de pintura en el alba del estilo impresionista en México, entre los que se encontraba Siqueiros.

El contacto directo de los jóvenes pintores con la naturaleza impulsó nuevos modos de expresión. La participación de Siqueiros en esta escuela lo llevó a exponer en el Pabellón Español, el cual fue construido años antes en 1910 a un costado de la Av. Juárez. En aquella época los estudiantes de dicha escuela de arte encontraron que había una gran cantidad de escenas esperando ser copiadas en los lienzos, sin embargo la costumbre academicista hacía del estudiante en general a ser sólo copista de escenas captadas del paisaje. Sin embargo, el joven pintor Siqueiros buscó ambientes insospechados por otros jóvenes, con la intención de mostrar algo nuevo en su pintura. Al inicio de su carrera fue ilustrador de libros y revistas. Sus imágenes eran acordes a la época, de estilo art nouveau/deco.

La transición del arte decimonónico al moderno latinoamericano, dejó huella en nuestra cultura latinoamericana. El arte pasó de ser la expresión sublime del artista a un

instrumento político de sublevación. La modernidad en el arte latinoamericano se dio de repente, como una tempestad que poco a poco fue disminuyendo su furia. Fue una época en que la sociedad en el mundo presentaba cambios vertiginosos con el despegue del desarrollo tecnológico en los albores del siglo XX. El primer impacto en el arte se dio con la fabricación de los colores sintéticos. El arte en México se transformó en sus contenidos, técnicas y materiales por el nuevo modo de vida de los artistas, del arte academicista del S. XIX a la postura radical política y social del S. XX. El pintor logró desarrollar una visión más amplia del mundo para hacerlo particularmente suyo, debido a las corrientes de pensamiento social-político del siglo XIX, como el marxismo, que tratan tanto de la interpretación como del diseño de la sociedad y el estado. Las consecuencias de dichas corrientes fueron los conflictos sociales y políticos de las primeras décadas del siglo XX, por citar algunos: la Revolución Mexicana, la rusa y la Primera Guerra Mundial.

A partir de entonces la pintura del joven pintor Siqueiros estuvo marcada con un sello de mayor realismo en comparación con sus compañeros; su estilo se fue precisando con el paso de los años hasta llegar a una pintura en que los personajes reproducidos en sus cuadros, y posteriormente en sus murales, fueron adoptados de las escenas presenciadas, tanto en ámbitos rurales como urbanos, a lo largo de la fase armada de la revolución mexicana.

Este fue el contexto en que David Alfaro Siqueiros desarrolló su habilidad estética a la par que alimentó su regio carácter como buen militar. Con el paso de los años alimentó su voluntad de expresar una pintura basada en los hechos reales con una interpretación muy personal sobre los mismos.

A lo largo de la década de 1910-20 la actividad artística mexicana sufrió de constantes altibajos. La vida social y artística en 1915 tuvo pocas oportunidades para manifestarse apropiadamente debido a la guerra de la revolución. Además, los artistas plásticos se encontraban ocupados en realizar tareas de labor social asistiendo a la población afectada por el conflicto revolucionario, como fue el caso de Gerardo Murillo a través de la Confederación Artística Revolucionaria.

Ante la efervescente oleada revolucionaria, en 1916 las actividades artísticas fueron una forma de cohesión de grupos y clases, motivo por el cual el contenido de la pintura

era de fervor patrio, además de difundir los diseños prehispánicos como una forma de expresión de identidad cultural. Así, en ese mismo año se presentó una sensible reactivación artística mexicana, pues se abrieron nuevos espacios para conferencias y exposiciones de jóvenes artistas entre los que se encontraba el ya célebre José Clemente Orozco y algunos otros pintores.

Siqueiros llegó a Barcelona en 1919 como agregado cultural del Consulado de México (hay quien afirma que se trata de la Embajada de México en España). Al poco tiempo se dio de baja o fue cesado. Hay varias fuentes que indican que Siqueiros llegó a España en calidad de agregado cultural y posteriormente fue cesado de sus funciones, debido a un discurso acerca de un anarquista apellidado Del Toro, motivo que aprovechó para continuar sin complicaciones sus estudios de arte. Otra versión indica que antes de partir se dio de baja del ejército y con la pensión correspondiente estudió en Europa⁶.

La mayoría de los artistas que no hubieron salido del país estaban acostumbrados en 1920 a realizar un trabajo estético fuertemente nacionalista. Fueron ellos los que iniciaron la labor de reforzar la valoración de la cultura nacional: Germán Gedovius, Roberto Montenegro, Ernesto (el chango) García Cabral, Francisco de la Torre, Raziel Cabildo, José Clemente Orozco, Jorge Enciso, Gerardo Murillo y Francisco Goitia. Aunque algunos de ellos salieron por un tiempo del país a estudiar en el extranjero, ya se perfilaban como jóvenes promesas del arte nacional y resultado del ideario revolucionario, a diferencia de Diego Rivera que mantuvo 14 años de ausencia en México.

Es la publicación de *Revista de Revistas* en donde Raziel Cabildo escribió uno de los primeros artículos acerca del carácter inquieto y rebelde del artista. Desde entonces se le identificó de la manera siguiente: "Colorista opulento, de técnica vigorosa y amplia, envuelve a sus figuras en armonías audaces, no exentas de extravagancia, pero que dejan en el espectador una amable sensación de espiritualidad y verismo"⁷. El mismo Fausto Ramírez calificó al artículo completo como resultado de un "excelente ojo crítico".

⁶ Cfr. Ramírez Fausto. *Crónica de las Artes Plásticas en los Años de López Velarde*. México. UNAM. 1991. il. p-62.

⁷ Raziel Cabildo. "Un nuevo artista: Alfaro Siqueiros" en *Revista de Revistas*. Octubre de 1918, citado por Fausto Ramírez. Ibidem. p-83.

David Alfaro Siqueiros desarrolló su creatividad en caballete y mural a partir de 1921 con un lenguaje pictórico moderno y concreto, al incorporar imágenes de personajes como el obrero y el campesino. La expresión de sus ideas, que él mismo llamó dialéctico-subversivas, tendían a confrontar con su crítica política a la burguesía y al ejército para que tuviera su mensaje artístico un mayor impacto en el público espectador, compuesto en su mayoría por el pueblo mismo. Paralelo a ello tuvo que expresarse textualmente, porque sintió la necesidad de que fueran comprendidas las varias funciones que desempeñó: como artista visual, técnico, crítico de arte, político, activista social, ideólogo y como ciudadano mexicano. Por lo tanto, en sus escritos explicó su posición ideológica nacionalista y el porqué de sus mensajes de la obra plástica para legitimar a su movimiento pictórico realista y neorrealista.

Su personalidad se caracterizó por el entusiasmo con que hacía su trabajo y ese ánimo parecía provenir de un compromiso cultural que había adquirido por sí mismo con la sociedad mexicana. A pesar de la dificultad educativa alfabética en los estratos populares de la sociedad de ese entonces, el trabajo pictórico que desarrolló Siqueiros, a lo largo de su vida como artista profesional, fue claro en el mensaje hacia el público al que iba dirigido. Supongo que la gente común como: el campesino, el obrero, el ama de casa, el estudiante y otros, tanto indígenas como ladinos, entendieron un poco a la historia de México y valoraron a los próceres de las guerras de revolución al colocarse frente a la obra pictórica en la Escuela Nacional Preparatoria, el Hospital de la Raza, la Secretaría de Educación Pública, el Centro Médico y otros edificios públicos mientras realizaban algún trámite, y no sólo eso, sino que reflexionaron acerca de las condiciones sociales, políticas y económicas vividas en ese momento.

Siqueiros quiso exponer el mensaje de su propio concepto de sociedad y gobierno que se había formado a partir de su singular ideología política. Su trabajo partió del objetivo de crear una obra didáctica y cultural con la que pudiese colaborar en la enseñanza de historia, civismo y política al pueblo mexicano. El muralismo de Siqueiros vino a llenar un hueco no cubierto aún por la institución educativa del Gobierno posrevolucionario. La expresión moderna en la pintura consistió en el mensaje dialéctico subversivo reforzado por una constante experimentación técnica.

“Se trata de un nuevo artista combatiente de todas las causas populares de su país y del mundo que, en contraposición con el prototipo del artista bohemio anterior a la revolución, asumirá una condición política y social acorde con una nueva manera de producción funcional, pública y social en el arte, que redundará en la innovación estética”⁸.

El resultado de la formación artística y revolucionaria de Siqueiros, que inició con aquella oposición a la enseñanza academicista de la Escuela de Bellas Artes fue la formación de agrupaciones impulsoras de la cultura nacional, como el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores de México entre 1923-1925 y, posteriormente, participó con el Centro de Arte Realista Moderno a mediados de la década de los cuarentas. Parte de la personalidad de Siqueiros refleja su fuerte voluntad de participación en la práctica de organización social.

Su participación en organizaciones sociales y artísticas, tanto en México como en el resto de América Latina y los Estados Unidos lo caracterizó como un artista de fuerte tendencia política. Sus pretensiones no estuvieron limitadas sólo a pintar bonito, sino a pintar con profundo contenido social, histórico y político, así que no fue casualidad el interés particular que tuvo por los movimientos sociales. La obra pictórica de Siqueiros correspondió a un arte con sentido político y comprometido con el pueblo debido a la ideología marxista-leninista que tuvo. “El movimiento muralista mexicano, nuestro movimiento (1921-1950), partió de un propósito funcional político, constituye la exposición en el conjunto arriba señalado del arte moderno internacional. De ahí su trascendencia histórica”⁹.

El compromiso social de Siqueiros radicó en mostrarle al pueblo, a partir de la teoría de la lucha de clases, la cultura de la que forma parte y enseñarle que es el protagonista de la historia. Además de sus pinturas, sus escritos fueron el resultado de la actividad social y revolucionaria como pintor y militar. En ellos explicó su tendencia dialéctico-subversiva, la cual tuvo como características las siguientes: desarrollar una amplia gama de ideas de crítica social basadas en el marxismo-leninismo y operar acciones de corte revolucionarias en la sociedad en contra de la clase política capitalista y en beneficio del

⁸ Rius Caso, Luis. “El nuevo humanismo en el arte. Una ruta hacia Siqueiros”, en: CENIDIAP-TAI. Et. Al. *Releer a Siqueiros: Ensayos en su Centenario*. México. INBA-CONCAULTA. 2000. p-21

⁹ Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se Pinta un Mural*. México. Ediciones Mexicanas S.A. 1951. p-11.

sector proletario. Por lo tanto, Siqueiros produjo la obra plástica a partir de su pensamiento socialista.

Entonces puedo considerar que Siqueiros se convirtió con los años en el pintor moderno; luchó por expresar sus ideales políticos, sociales e históricos a través de la plástica y la trascendencia de ésta, a costa de constantes acusaciones y encarcelamientos. Su lucha trascendió fronteras en el Cono Sur. Su discurso político y artístico generó un fuerte impacto que le valió su salida de Argentina en diciembre de 1933.

El público de arte de hoy en México tiene una formación educativa distinta al público de las primeras décadas del siglo XX, además el sentido de gobierno en el actual Estado Mexicano es un poco más tolerante con la expresión artística. El muralismo y la pintura de caballete de Siqueiros no han dejado de tener aquella repercusión política propiciada por su propuesta dialéctica y subversiva. Los acontecimientos históricos que presentó y criticó en su obra plástica marcan ahora la evidente transformación de la sociedad y la política mexicana. La interpretación de la obra de Siqueiros por las nuevas generaciones ha sido la de un arte polémico de denuncia histórica y subversiva compuesta con mensajes sujetos a nuevas explicaciones.

El discurso histórico y político de David Alfaro Siqueiros se fue construyendo en la medida en que interpretó a través de su obra plástica, los acontecimientos que encontró a su paso. En muchos de esos sucesos fue testigo como en el cuadro *Explosión en la Ciudad* (1945), *Madre proletaria* (1939), *Madre campesina* (1930), *Niña madre* (1936), *El eco de un llanto* (1937). En los murales: *El teatro en México* (1958-1959), *Retrato del México actual* (1932) entre otros.

Así, los murales y algunas obras de caballete fueron la denuncia de políticos y burgueses que atentaron en contra de las garantías individuales del ciudadano y en mucho, de la humanidad.

En la actualidad el discurso histórico y político del Maestro es valorado como el testimonio de la cultura posrevolucionaria que abrió las puertas a la sociedad mexicana

contemporánea y posmoderna. Su discurso aun gravita con dificultad entre grupos y sectores sociales segmentados por la ideología política.

La tecnología de hoy es aprovechada para la definición de la obra de Siqueiros. Podemos encontrar en la *World Wide Web* estudios y reproducciones de sus obras como una forma de facilidad de acceso y consumo de información. Sólo basta con tener una computadora para obtener una gran variedad de imágenes del acervo pictórico del Maestro, que en la *WWW* se difunden a gran velocidad. Tan sólo el buscador www.google.com/search en poco tiempo localizó 20,600 sitios distintos sobre Siqueiros en 2002, y para 2005 son 89 700 sitios de los cuales 12 están dedicados al MURAL Ejercicio plástico¹⁰. Otro caso es www.altavista.com/sites que localizó 7,046 y 183 acerca del mural Ejercicio Plástico¹¹. A pesar de la existencia de páginas Web y de museos virtuales nunca será sustituida la emoción de presenciar físicamente un cuadro de caballete o mural. En la página Web de la Sala de Arte Público Siqueiros se muestran los resultados de investigaciones acerca de Siqueiros en donde destaca la huella dejada en Argentina, que por años estuvo fuera del alcance nuestro conocimiento.

1.2 LAS EXPERIENCIAS EN LOS EQUIPOS DE TRABAJO ARTÍSTICO.

David Alfaro Siqueiros fue una persona extrovertida que necesitaba compartir sus experiencias y emociones con otras personas. Todos aquellos que se relacionaron con él, recibieron una parte de sus bondades intelectuales.

La agitada vida de Siqueiros como pintor y su intensa actividad sindical en los años 20, fue el motor para crear equipos de trabajo artístico a lo largo de las siguientes décadas. Mostraré a lo largo de la presente sección algunos de los casos que caracterizan a Siqueiros como director de proyectos.

Como consecuencia de haber violado su arraigo domiciliario en Taxco recibió la sugerencia de abandonar el país. Debido a su labor artística ya desarrollada a lo largo de la década de los años 20, Siqueiros fue invitado a dar una cátedra en el *Chouinard*

¹⁰ Google, Inc. 2005. www.google.com/siqueiros. Mountain View, CA. USA. Agosto 2005.

¹¹ Alta Vista, Overture Services, Inc. 2005. www.altavista.com/siqueiros. Pasadena California. USA. Agosto 2005.

School of Art en la ciudad de Los Ángeles, California, en 1932. El contenido de la cátedra giró en torno al desarrollo de proyectos artísticos de trabajo en equipo, además de investigación empleando técnicas modernas de pintura. Trabajó en el *Workshop* del *Chouinard School of Art* para realizar *Mitin Obrero (1932)* y en el *Plaza Art Center* para el mural *América Tropical (1932)*. Es en esta experiencia en donde tuvo la facultad de trabajar con materiales que le garantizaran mayor resistencia al medio ambiente por tratarse de la elaboración de un mural en un espacio abierto. La dirección del proyecto muralístico fue interesante en la medida que organizó un equipo de trabajo que funcionase con la misma perspectiva ideológica.

Como ya hemos visto, un año después, Siqueiros organizó al equipo Poligráfico. Por su forma de organización (estudio del espacio, distribución de actividades y experimentación con materiales) y por estar inserto en la época de los *Work Shops*, *Ejercicio Plástico* también fue un *Workshop* de Siqueiros.

En 1936, se organizó el *Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory of Modern Techniques in Art*, en donde trabajó con materiales sintéticos de secado rápido como las piroxilinas y definió el recurso artístico que llamó “accidente controlado”.

El *Workshop* de Siqueiros en la escuela neoyorquina reunió a un grupo de jóvenes atraídos por el discurso estético y político como una nueva experiencia artística; de hecho colaboró en la propaganda política de los candidatos a la presidencia y vicepresidencia de los Estados Unidos, Earl Browder y James Ford pertenecientes al Partido comunista estadounidense. Entre estos jóvenes se encontraban el pintor Jackson Pollock y el grabador Robert Mallery. Pollock fue el creador de la corriente *Action Painting* del *Pop Art* y Mallery asimiló el interés y el gusto por la utilización de las nuevas tecnologías aplicadas al arte. Por ello colaboró con Siqueiros a lo largo de los años 40 y fue uno de los primeros pintores que desde los años sesenta ha utilizado la computadora para sus composiciones artísticas.

Los *Workshops* fueron para Siqueiros el inicio de una estrategia de trabajo que le permitió un resultado más concreto y de mayor calidad en la obra, porque empleó pinturas automotrices en murales exteriores para lograr darles una mayor resistencia al medio

ambiente. Además, el trabajo colectivo organizado fue la simiente de futuros pintores de los que sólo algunos lograron destacar con el tiempo y por su calidad artística.

Los integrantes del equipo Poligráfico de 1933, trabajaron en un Workshop muy interesante, pues formaron un equipo de trabajo que elaboró coordinadamente un mural, identificaron con claridad el proceso de construcción de acuerdo a la metodología de trabajo de Siqueiros, Los pintores australes identificaron el uso de materiales nunca antes usados, aquellos ya descritos en el texto *Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva*. Aquellos colaboradores retomaron las estrategias plásticas y temáticas de Siqueiros para repetir otro ejercicio plástico en la Galería Pacífico 13 años después.

En la década de los años 40, Siqueiros ya tenía una mayor experiencia en el trabajo colectivo. Guanajuato no sólo fue un trabajo de taller sino de gestión administrativa. Fue interesante la experiencia del equipo de trabajo en San Miguel de Allende, Guanajuato, entre 1948 y 1949, porque el taller estuvo dirigido a los jóvenes veteranos de guerra que mostraron vocación y actitud en desarrollar sus habilidades en la plástica. Entre ellos se encontraron George Reed y Phillip Stein. Además hubo otros que se agregaron con el paso del tiempo como colaboradores.

Stein hizo algunas declaraciones acerca de la admiración que sentía por la personalidad disciplinada de Siqueiros; por su animosa invitación para el trabajo en equipo y don de mando como director de proyectos. Stein, que fue escenógrafo de *Hollywood* antes de la 2ª Guerra Mundial, entendió el mensaje político en los murales en que participó; aun cuando la obra pareciera no estar acabada el mensaje a comunicar estaba ya claro en todos los colaboradores, porque Siqueiros realizaba un estudio arquitectónico e histórico previos. “A pesar de que el mural nunca se completó adecuadamente, su fuerte mensaje antifascista, antiimperialista está claro”¹².

Stein notó, a través de su experiencia de trabajo en equipo con Siqueiros, que el esfuerzo que realizaba por terminar un mural no era sólo de pintar y organizar equipos, sino de gestionar recursos y autorizaciones, haciendo valer su carácter en dichos trámites y juntas. En muchas ocasiones los becarios tenían que comprar materiales con el dinero de su pensión, una vez que los trámites burocráticos evitaron la fluidez del trabajo durante

¹² Ibidem. p-27.

la construcción de los murales en San Miguel de Allende. Esto obligaba a Siqueiros a dejar el trabajo frente al mural para sentarse por horas en las oficinas administrativas del gobierno y, por fin, obtener el capital retrasado de los presupuestos acordados.

La entrega de muros en edificios públicos se convirtió con el tiempo en un dolor de cabeza; en los pintores muralistas, por la constante limitación del presupuesto y la cancelación de los contratos; y en el gobierno federal, por la actitud responsable y exigente de Siqueiros. “Tenía que ausentarse días enteros del trabajo para ir a sentarse horas en oficinas de gobierno en un intento de recabar fondos y recursos necesarios para continuar con los murales”¹³.

La relación de Stein con Siqueiros llegó a ser personal por la manera en que influía anímicamente en sus colaboradores, generándoles una especial simpatía. Stein tuvo como compadre a Siqueiros, quién en todo momento pensaba políticamente. A las hijas de Stein, Elizabeth y Anne, les puso los apodos de Militancia y Paz, como cuando estuvo Siqueiros en Hoxtotipaquillo, Jalisco, en 1927. El presidente municipal, Macario Huizar bautizó a su hija Huelga y a su hijo Sindicato y a la más pequeña Melitancia y no militancia¹⁴.

Otro artista que se relacionó con el trabajo colectivo de Siqueiros fue el entonces joven canadiense Arnold Belkin, al participar en la elaboración de los murales del edificio de la Ex-Aduana de la ciudad de México en los años 50', hoy edificio de la Secretaría de Educación Pública. Años después, en los 70', por su cuenta, realizó los murales en la Universidad Autónoma Metropolitana, plantel Iztapalapa.

La experimentación constante en utilizar nuevas herramientas de trabajo y con nuevos materiales, como el silicato, fue con la intención de encontrar mejores resultados en el acabado de los murales (aun los que eran compuestos por grandes paneles). Además de generar un sello personal al librar todas las dificultades técnicas y de trabajo constante a lo largo de su vida. Como en el equipo que formó el taller de Cuernavaca en 1965. Irene Herner, que lo conoció de cerca, evaluó a la personalidad del maestro como arrolladora y teatral. “Entrar a La Tallera cuando Siqueiros vivía, era entrar a una fábrica

¹³ Testimonio referido a la elaboración del mural de rectoría en CU. Stein, Phillip. “David Alfaro Siqueiros tal y como lo conocí”. En: Debroise. Et. al. *Op. Cit.* p-29

¹⁴ Arenal, Angélica. *Páginas sueltas con Siqueiros*. México. Grijalbo. 1980. p-127.

de coches, pero en vez de producir automóviles en serie, ahí hacían paneles que subían y bajaban con poleas”¹⁵.

La personalidad artística y el carácter humano de Siqueiros fueron el impulso para la formación de un círculo de amigos, que en los momentos difíciles respondieron a favor del pintor. En sus varios encarcelamientos muchos de sus colaboradores, tanto en territorio nacional como en el extranjero, se unieron para hacer todo lo necesario para protegerlo o ayudarlo a obtener su liberación.

Uno de los casos fue el exilio de Siqueiros a Chile negociado por Pablo Neruda. Otro fue cuando Phillip Stein formó una comisión que posteriormente representó el abogado Stanley Faulkner con el objeto de trabajar incesantemente hasta obtener la liberación de Siqueiros de su reclusión de 1960 a 1964. Como veremos en el Cáp. IV, el apoyo internacional a Siqueiros se hizo valer, en especial Antonio Berni y otros que formaron en su momento el equipo Poligráfico recaudaron fondos, hicieron solicitudes a las distintas instancias políticas y antes que todo brindaron solidaridad a Angélica Arenal, que tanto la necesitaba.

El trabajo en equipo permitió desarrollar proyectos complejos a lo que llamó Herner como: “Guión estructural de composición plástica”. Esto es, que el Maestro antes de pintar un mural siempre hizo estudios fotográficos y arquitectónicos sobre el espacio a aprovechar así como una averiguación histórica sobre el tema¹⁶.

Después de 32 años de la experiencia de Ejercicio Plástico en Buenos Aires, el estudio fotográfico y documental formaba parte del método de trabajo de Siqueiros. Ese carácter abierto, sociable y trabajador de Siqueiros, le permitió la grata colaboración de los artistas con quienes formó el Grupo Polígrafo, pues la experiencia realizada en el Mural “Ejercicio Plástico” dejó huellas en los artistas del Cono Sur¹⁷.

¹⁵ Herner, Irene. “La Sala de Arte Público Siqueiros se reinaugura” en: Esponda, Ma. Eugenia Et. Al. *Siqueiros: El Lugar de la Utopía*. México. INBA. 1994. il. p-36.

¹⁶ Herner, Irene. “Siqueiros: El Artista sujetado por la experimentación” en: Debroise. Et. al. *Op. Cit.* p-185.

¹⁷ En marzo de 1933 esta era la opinión sobre el Maestro: “Desde ha muchos años, el artista mexicano ha tenido la predestinación o una predisposición –llámese como se quiera- en contagiarse de hecho de las inquietudes populares, políticas y sociales”. Guido, Ángel. “David Alfaro Siqueiros: Un gran pintor mexicano”. En el periódico *La Prensa*. Buenos Aires, Argentina. 26 de marzo de 1933. (Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 11.1.66).

Siqueiros frecuentó al pintor uruguayo Joaquín Torres García en las tertulias intelectuales de la casa del poeta Joan Salvat Papasseit, ahí los escritores y los pintores debatían tópicos culturales. En una de esas reuniones ambos pintores trabajaron conjuntamente en la composición de un artículo cultural, el cual se publicó en uno de los números de la revista *Vida Americana*, la cual circulaba en la localidad barcelonesa.

En ese contexto, hay que tomar en cuenta que ambos pintores poseían algo en común. Según Mari Carmen Ramírez: “Así tanto en Torres García como posteriormente en Siqueiros las referencias del nuevo clasicismo se presentan ligadas siempre a un proyecto social y cultural más amplio”¹⁸. La ética artística de ambos pintores estaba basada en que el arte es el resultado de un trabajo social para revalorizar la cultura.

A mediados de mayo de 1928, Siqueiros hizo dos visitas al Cono Sur. La primera fue a Uruguay con el motivo de participar en el Congreso Sindical Latinoamericano, del cual resultó la fundación de la Confederación Sindical Latinoamericana. En esa época, la poca difusión del arte mexicano se centraba en los artistas Orozco y Rivera. Los escasos artículos publicados en el periódico *Justicia* sobre muralismo y arte revolucionario mexicano aparecían firmados por Rivera y en 1928 los publicados en el periódico *La Pluma* de Montevideo, referentes al renacimiento mexicano (aún hasta 1931), hablaron siempre de Orozco y Rivera. Lo anterior refleja que Siqueiros, como artista, era poco conocido en el Cono Sur en comparación con los otros artistas mexicanos. Su personalidad estaba más asociada a la actividad sindical, de hecho en el congreso de Uruguay no se presentó como artista, aunque publicó algunas caricaturas en la prensa local. En aquella época Blanca Luz Brum fue quién lo puso en contacto con los intelectuales y los sindicalistas australes.

La joven escritora Blanca Luz Brum frecuentemente publicaba poesías en el periódico *La Pluma*, A sus 21 años ya era viuda del poeta peruano Juan Parra del Riego, muerto en 1925 en Montevideo y madre de un pequeño de 4 años de edad, Eduardo Parra. Debido a su simpatía con el Partido Comunista tuvo varios encuentros circunstanciales con David Alfaro Siqueiros y pronto surgió una relación íntima entre los dos. Un año más tarde se llevó a cabo el Congreso Continental Antigüerero, convocado

¹⁸ Ramírez, Mari Carmen. “Clasicismo Dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia”. En Debroise. Et al. *Op. Cit.* p. 135

por el Partido Comunista, ya se alojaban juntos en un hotel de Montevideo. De esta relación surgió el segundo matrimonio de Siqueiros, cuya ceremonia se llevó a cabo en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos en 1933 (El primero fue con Graciela Amador y la relación duró 10 años, de 1919 a 1928)¹⁹.

Durante su participación directa en el Congreso, David Alfaro Siqueiros se dio cuenta que en Buenos Aires y Montevideo no había una base ideológica sobre arte revolucionario y menos aun sobre el arte dialéctico subversivo. Aunque el desarrollo de la sociedad argentina y uruguaya giraba en torno de la efervescencia política, los artistas no se inmiscuían en movimientos sociales y políticos con la misma intensidad que lo hacían los artistas mexicanos, pues sólo centraban su atención en el criollismo del S. XIX, la migración europea que aún estaban recibiendo y el retrato social de las condiciones económicas por las que estaban atravesando los argentinos de aquella época.

La escritora Blanca Luz Brum y el pintor Siqueiros aprovecharon las circunstancias de aridez plástica muralística y se dieron a la tarea de buscar apoyos gubernamentales, patrocinadores privados para pintar muros. El grupo de artistas ahí reunido en el Congreso derivó en la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay, entre los que destacaron Guillermo Laborde, Norberto Berdía y Julio Verdié

Las condiciones sociales y artísticas que identificó Siqueiros eran distintas para el caso mexicano porque tienen procesos históricos distintos. De ahí que la reacción del público de arte del Cono Sur fuera en parte de aceptación y en otra, quizá la mayoría, de rechazo entre ellos el gobierno argentino de Justo. Esa sociedad argentina que encontró Siqueiros fue el resultado de los gobiernos desde 1916.

Las distintas clases sociales de aquel entonces, aun no presentaban una estructura con una clase media y un proletariado industrial definido. Estas clases tenían una clara intención de participar democráticamente en la vida política del país, dominada hasta entonces por la oligarquía. La Unión Cívica Radical expuso y operó su programa, el cual pugnaba por erradicar el modelo oligárquico con sus vicios y sus corruptelas.

¹⁹ La relación íntima sostenida entre el Maestro Siqueiros y Blanca Luz Brum quedó expresada en las cartas que dirigió la escritora uruguaya a Luis E. Pombo en 1929 desde Buenos Aires. Hoy esa documentación se encuentra en la Biblioteca Nacional de Montevideo. Cfr. Peluffo Linari, Gabriel "Siqueiros en el Río de la Plata: Arte y Política en los años treinta". En Debroise. Et. Al. Op. Cit. p 224.

El programa radical se extendía hacia todos los sectores sociales con gran fuerza. El triunfo del radicalismo se hizo patente con la llegada de Hipólito Irigoyen (1916-22). Los gobiernos radicales que le continuaron hasta 1930 implicaron la democratización de los argentinos y cambios cuantitativos y cualitativos en el funcionamiento del estado.

Mientras los grupos oligárquicos conformaron un frente opositor, el gobierno de Marcelo T. Alvear (1922-28) se desarrolló con una actitud mediática entre los grupos liberal radicales y oligárquicos. A pesar de que Irigoyen retomó el gobierno del país en 1928, su gestión fue débil por el poder que habían ya alcanzado los grupos oligárquicos. Como consecuencia el general Uriburu asumió el poder y suprimió la democracia liberal de los grupos radicales con una fuerte represión hacia la sociedad civil con el encarcelamiento, la tortura y los asesinatos. Sin embargo en 1931 el debilitamiento del poder fascista y represor de Uriburu fue inminente y subió al poder el general Agustín P. Justo (antiguo colaborador del gobierno de Alvear como ministro de guerra). Inició un proceso de politización de las fuerzas armadas y al igual que Alvear, pretendió el equilibrio entre los grupos opositores, el radical y el oligárquico. De esa manera pretendió reestructurar y modernizar la política económica y la estructura del estado para enfrentar la grave crisis originada en 1929, que mantuvo a la sociedad argentina lejos de oportunidades de trabajo y de adquisición de bienes de consumo²⁰.

Siqueiros conoció a la Argentina que vivía un proceso de reestructuración social y política paulatino a partir de la conformación de un modelo de gobierno definido como resultado de una democratización de las clases sociales y el enfrentamiento a la crisis económica originada en 1929 que se mantuvo a lo largo de la década de los años 30. Pudo identificar la diferencia entre la sociedad posrevolucionaria mexicana y la de Argentina a la que presentó su propuesta de arte revolucionario, dialéctico-subversivo, hacia los exfundadores de la Escuela de Barracas, porque la cual tendía a la crítica social de la circunstancia económica política argentina. Era el nicho de una influencia del ideario dialéctico subversivo a Siqueiros.

²⁰ Cfr. Kaplan, Marcos. "50 años de historia argentina (1925-1975): el laberinto de la frustración". En González Casanova, Pablo (Coor). *América Latina: historia de medio siglo*. T.I. América del sur. México. S. XXI. 1986. p 4-14.

¿Cómo era la Escuela de Barracas? En la década de los años 10 se desarrolló con la idea de una forma nueva de hacer pintura y en el acontecer social. Aunque no logró madurar su crítica social, su mérito era hacer frente a la influencia del romanticismo europeo, aun vigente en Argentina y Uruguay.

Los fundadores de la Escuela fueron Forner, Ramón Gómez Cornet y Lino Eneas Spilimbergo. Esos jóvenes que se caracterizaban por el contenido social de sus temas, en especial Spilimbergo, porque procuraba hacer crítica social a través de la pintura de caballete, en donde su acercamiento a la realidad social de aquella efervescencia política descrita con anterioridad sólo estuvo limitada a ser un retrato social del barrio bonaerense. Después de la Escuela de Barracas estos jóvenes artistas partieron a completar su formación en Europa durante los años 20, de donde regresaron al finalizar esa década con el conocimiento de las corrientes de vanguardia. Después formaron el grupo Boedo con una más clara visión sobre la realidad de la situación económica que atravesaban los argentinos durante el segundo gobierno de Irigoyen y el de Justo.

Siqueiros en 1933 tuvo una grata aceptación por los integrantes de la Sociedad de Amigos del Arte en la ciudad bonaerense, quienes se encargaban de llevar a cabo eventos culturales con personalidades de reconocimiento nacional e internacional. Uno ellos, Victoria Ocampo, se encargó de contactar a Siqueiros por alrededor de un año, con la finalidad de honrarse con su visita, pues se le había ya considerado como el pintor más representativo del renacimiento mexicano y cofundador del muralismo.

En mayo de aquel año, Siqueiros y Vasconcelos coincidieron en su visita a Buenos Aires. Ese hecho desató una fuerte polémica en el público de arte y el medio intelectual del Cono Sur. José Vasconcelos para muchos significó la propuesta posrevolucionaria de un programa gubernamental de cultura, mientras que para otros, Siqueiros era el significado de la aplicación real de dicho programa. Por lo tanto se notó una clara diferencia de imagen y discurso político.

Mientras frecuentaba a los integrantes de la Sociedad Amigos del Arte, Siqueiros procuró hacer nuevas relaciones con los integrantes del mercado de arte local, por lo que requirió de cuidar su imagen política y desenvolverse con cautela. Esto le facilitó el montaje de la exposición que se presentó el 1º de julio de 1933 en la que ofreció, además

de la muestra de algunas obras, dos conferencias. A lo largo de esos eventos tuvo la oportunidad de conocer al que era entonces director de la revista *Crítica*, Natalio Botana. Este encuentro fue importante, porque marcó la fase de relación e influencia directa con pintores argentinos y uruguayos.

El altercado político que propició su salida de México fue tomado en cuenta entre los argentinos. En la medida en que Siqueiros generó mayor confianza, el público y mercado de arte locales fueron teniendo una mayor apertura ante el contenido realista de su obra plástica. En la revista *Crítica* escribió dos artículos con un severo dictamen al XXIII Salón de Artes Plásticas de Buenos Aires. A pesar de sus fuertes críticas le trajo la contratación de Natalio Botana para la realización del mural en una casa de su propiedad. El trato con el Señor Botana permitió a Siqueiros hacer contacto directo con el escritor Oliverio Girondo, quién estaba deseoso de ser patrocinador de arte monumental. Así lo expresó en una de las cartas enviadas a Blanca Luz: "Tiene muchos centavos y muchos amigos y desea ser el padrino del arte monumental en la Argentina"²¹.

Don Natalio Botana fue propietario de la Quinta o Villa *Los Granados*, ubicada en la ciudad Don Torcuato del Partido Tigre, que se encuentra al norte de la Capital Federal en la Provincia de Buenos Aires²². El edificio fue ocupado por un tiempo como estudio cinematográfico, que en alguna ocasión trabajó en él María Eva Duarte, quien varios años después sería la esposa del Presidente Juan Domingo Perón.

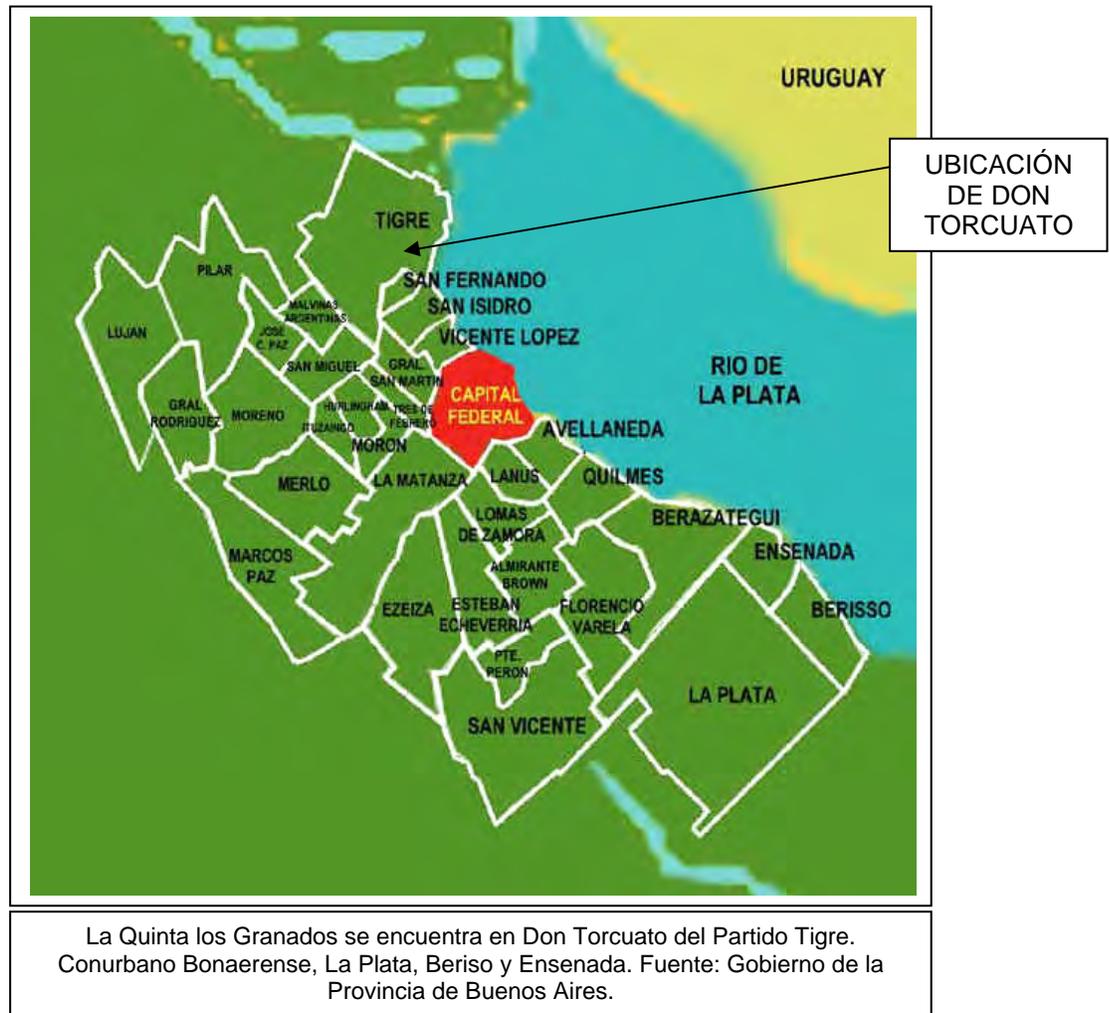
El Sr. Botana ofreció al pintor mexicano el espacio que utilizaba para la cava o bar. Gratamente Siqueiros aceptó e invitó a Lino Enea Spilimbergo, Enrique Lázaro, Antonio Berni, Carlos Castagnino y Demetrio Urruchua con él. Formó así el Grupo Poligráfico. El mural que ahí se realizó se llamó *Ejercicio Plástico (1933)*, porque de eso se trató.

²¹ Peluffo. Siqueiros en el Río de la Plata ... En Debroise. Op. Cit. p-212.

²² Cabe mencionar que las varias investigaciones que mencionan a la Quinta no describen la localización de la misma. Tal vez se da por entendido o tal vez la compleja división política hace perder proporciones y nombre. En la WWW Don Torcuato se presenta como una ciudad aun que pertenece al mismo desarrollo urbano como se ve en la imagen. Fuente: "El sitio de Don Torcuato". Argentina. 2002

<http://www.trocuatocity.com.ar/mapa.htm>. 9/09/02.

"Conurbano Bonaerense, La Plata, Beriso y Ensenada". Buenos Aires, Gobierno de la Provincia. 2001.
<http://www.gba.gov.ar/html/conurbano.htm>. 9/09/02



Siqueiros dio un giro completo al significado que tenían los argentinos y uruguayos acerca de un grupo artístico y su funcionamiento, porque dirigió a un equipo de trabajo colectivo. Algo que en el Cono Sur jamás se había hecho antes.

Siqueiros pintó un mural para experimentar. Hizo un ejercicio plástico para compartir sus conocimientos con Berni, Spilimbergo, Lázaro, Castagnino y Urruchúa. El trabajo frente al muro correspondió a una enseñanza técnica, mientras que en los convivios de sobremesa o reuniones formales de discusión Siqueiros compartió su ideario y llenó esos vacíos intelectuales de sus colegas con su interpretación social y política acerca del arte argentino y uruguayo.

Hay que mencionar que las habilidades que obtuvieron de Siqueiros los integrantes del Grupo Polígrafo los dejó marcados para siempre en el estilo artístico de cada uno, pues presenciaron cómo Siqueiros realizaba los estudios preliminares con cámaras fotográficas y proyectores, aun cuando se divertía proyectando en los muros los fragmentos de rollos de película encontrados en esa cava (que parecía ser más una bodega)²³.

El mural *Ejercicio Plástico (1933)* fue la apertura de las influencias de Siqueiros a partir de un equipo de trabajo artístico bien conformado y de influencia para los pintores del Cono Sur. Siqueiros consideró que la circunstancia político social de Argentina requería de la exhortación revolucionaria del arte dialéctico-subversivo. *Ejercicio Plástico* se llevó a cabo en la época de sus Workshops. El pensamiento político del pintor mexicano se extendió a terceros a partir de los colaboradores antes mencionados en la obra mural de la Quinta en Don Torcuato. Años después, Lino Spilimbergo, Antonio Berni, Luis Falcini y Antonio Sibelino, visitaron la ciudad de Rosario con la finalidad de crear la casa-taller Mutualidad Popular de Estudiantes y artistas plásticos en donde difundieron los principios del arte dialéctico subversivo. Al respecto se hablará con detalle en el capítulo IV.

Como hemos visto, el trabajo en equipo fue muy importante para Siqueiros en dos sentidos: primero porque una obra mural no se terminaría en tiempo suficiente sin la colaboración de varios colaboradores, muchas veces aprendices comparados con él.

1.3 ENTRE EL CAPITALISMO Y EL SOCIALISMO.

Siqueiros tuvo una ideología marxista-stalinista que asumió como un compromiso político. Por ello su participación estrecha con el arte dialéctico-subversivo, con los partidos comunistas, los sindicatos y los comunistas soviéticos. Aunque el atentado a Trotsky fue posterior a la estadía que nos ocupa, la de Siqueiros en Argentina, es importante estudiar esta faceta de Siqueiros. Todo ello en virtud de ratificar la personalidad agitada en la política tras su propio ideario revolucionario. Su actitud

²³ Siqueiros siempre tuvo un especial gusto por el cinematógrafo. Esta referencia esta basada en los documentos que encontró Gabriel Peluffo en los archivos personales del Siqueiros, los documentos citados son las notas sobre los gastos de cine que Angélica Arenal guardaba.

embelesada por su ideología marxista-stalinista. Que refleja su personalidad arrebatadora debido a su activa vida militar, política y revolucionaria.

Como ya mencioné anteriormente en misión diplomática, por el gobierno carrancista, desempeñó Siqueiros el cargo de agregado cultural en el Consulado de México en España, con derecho a salario de canciller de primera a partir del 23 de junio de 1919. Durante su estancia en España arribó a Cataluña, dos meses después fue nombrado canciller primero y un mes más tarde fue trasladado a Barcelona. El motivo de su traslado fue por algunas diferencias políticas que tuvo con sus superiores. Una versión indica que fue pensionado en 1919 para realizar sus estudios artísticos por Europa²⁴. Otra señala que Siqueiros había hecho varias solicitudes para incorporarse a la Legación de México en París, lugar al que tantos deseos tenía de ir. Sin embargo, en el transcurso del viaje, al llegar a Nueva York en el mes de septiembre, recibió la contraorden de la cancillería y se le incorporó al consulado en Barcelona²⁵.

Mientras gozaba de licencia para ausentarse temporalmente de las actividades diplomáticas, asistió a algunos cursos y talleres de pintura así como a las tertulias literarias en la casa de Joan Salvat Papasseit. Poco tiempo después publicó su famoso texto con el que convoca a revalorar la cultura a través de la pintura: "Tres llamamientos a los pintores latinoamericanos". Ese fue su primer contacto con España en especial, Barcelona.

Primeramente hay que tomar en cuenta la dimensión sociopolítica, el desenvolvimiento sindicalista y su participación activa en la vida política de México. En 1925 fue nombrado presidente de la Liga Antiimperialista de las Américas, en donde expresó sus ideas socialistas a favor del desarrollo social y político de la clase obrera y el combate a la expansión capitalista de los Estados Unidos.

En 1926 dirigió la Liga de Comunidades Agrarias de Jalisco y un año después dirigió a la Federación Minera del mismo estado a partir de su experiencia en Hoxtotipaquillo

²⁴ Cfr. Ramírez, Fausto. *Op. Cit.* p-62.

²⁵ Cfr. Debroise, Oliver. "Retrato del artista como cachorro de la revolución". En Debroise. *Retrato de una década- 1930-1940. Arte acción: David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta*. México. BANAMEX- ACCIVAL SA. DE CV. Patronato Del Museo Nacional de Arte.

Entre 1926 y 1930 David Alfaro Siqueiros se entregó por completo a la actividad sindical y se apartó casi por completo de la vida artística, excepto por la exposición de 1928 en el Art Center de Nueva York y en 1929 en la Primera Exposición Colectiva de Grabadores Mexicanos. La visita a la URSS en 1928 reafirmó su carácter social y sus principios políticos revolucionarios socialistas. A su regreso fue nombrado secretario general de la Confederación unitaria de México y del Comité de Defensa Proletaria.

A lo largo de todo ese tiempo mantuvo vigente su militancia en el Partido Comunista Mexicano. El carácter extrovertido de Siqueiros lo llevó a desenvolverse en una vida pública que afectaba la imagen clandestina del partido.

Es posible que la expulsión de Siqueiros del PCM fuera, a la vez, una estrategia política del mismo partido y los agentes del Komintern. Otro motivo también fue la separación de Siqueiros de su mujer Graciela Amador, Gachita. Pues ella se dedicó a difamarlo en público dentro del partido debido a la relación que ya sostenía con la uruguaya Blanca Luz Brum.

Aun cuando fue Graciela quien les procuró protección en un galerón de la colonia Clavería en la Ciudad de México, mientras era buscado por la policía debido a su supuesta participación en el atentado en contra del presidente Ortiz Rubio. Finalmente fue expulsado del PCM en 27 de mayo de 1930 y consecuentemente del CSUM²⁶.

Un año después de la experiencia plástica con los pintores del Cono Sur en 1934, ya en México, Siqueiros fue nombrado Presidente de la Liga Nacional Contra el Fascismo, posición que lo llevó a pintar más tarde el mural *Retrato de la Burguesía (1939-1940)* en el edificio del Sindicato de Electricistas.

²⁶ Cfr. Debroise, Oliver. "Retrato del artista como cachorro de la revolución". En Debroise, *Retrato de una década 1930-1940*. México. BANAMEX-ACCIVAL.

La postura política que había asumido lo fue llevando por caminos desconocidos en la acción militar, el espionaje y el arte. Iniciada la Guerra Civil española se incorporó al ejército regular de la República con el grado de teniente coronel y comandó las brigadas 46, 52, 82, 88 y la división 29; de hecho hay una fotografía de él junto con el comandante español Juan B. Gómez en donde se ve David Alfaro Siqueiros orgulloso y de mejor porte que su compañero militar español. La colaboración de Siqueiros en la Guerra Civil española marcó una huella profunda que nunca pudo borrar.



Siqueiros en la Guerra Civil Española. Fuente Archivo CENIDIAP-INBA.

David Alfaro Siqueiros quiso explorar nuevas posibilidades de sí mismo al combinar su pertenencia política al partido socialista con su antigua actividad militar. Convertirse en agente secreto fue la experiencia que lo llevó más allá de sus posibilidades. En Barcelona, durante los últimos años de la guerra civil española se encontró circunstancialmente con el estalinista Antonov Ovseenko y el húngaro Ernest Gero y derivó en una relación que rebasaba lo subversivo y trocaba en el espionaje. Se involucró con el aparato de inteligencia soviético, que aprovechó la coyuntura artística de Siqueiros para dar fin a uno de los más peligrosos enemigos de Stalin, León Trotsky, radicado en México²⁷.

David Alfaro Siqueiros fue un hombre apasionado de sus propias ideas revolucionarias. Su actividad subversiva se extralimitó cuando quiso actuar como agente secreto del Ministerio de Seguridad de la URSS, cuyos antecedentes se remontan a la *Gossudarstvennoje Polititscheskoje Upravlenije (GPU)* cuya traducción al español es: Administración Política Principal. La GPU eran las siglas de la policía soviética que fue

²⁷ Siqueiros llegó por primera vez a Moscú a finales de 1927. En esa visita tuvo la oportunidad de conocer a Stalin por medio de Vladimir Mayakovski. Habló con el mandatario ruso junto con Diego Rivera sobre el efecto persuasivo del arte revolucionario y los errores con los trámites burocráticos ejercían un excesivo control del arte. La actitud de escucha de Stalin fue paciente y pronta respuesta sobre el academicismo como parte de la institucionalización del socialismo Cfr. Richardson William H. "David Alfaro Siqueiros en el imaginario soviético". Cfr. Debroise. Et al. Op. Cit. P. 288

fundada en 1922 y operó hasta el año de 1934. Al disolverse sus funciones fueron delegadas al Ministerio de Seguridad de la entonces URSS²⁸.

La estancia en España durante la Guerra Civil, cambió la vida de Siqueiros, que tuvo que aprender a convivir con las consecuencias de una acción equívoca y frustrada: el atentado fallido a León Trotsky. Me atrevo a señalar como acción equívoca porque al ingresar Siqueiros a la casa del soviético, penetró en el dormitorio en que no se encontraba y disparó en plena oscuridad (de hecho, las marcas actualmente se exhiben en el Museo Casa León Trotsky). Frustrada, porque la personalidad de un militar refleja el hábil manejo de armas, y al no haber cumplido Siqueiros con su misión se vino abajo esa imagen de habilidad, pues la GPU hizo los reclamos pertinentes²⁹.

El atentado fallido sobre León Trotsky el 24 de mayo de 1940, dio mucho de que hablar en el medio secreto del Ministerio de Seguridad de la URSS (antes GPU). Les sorprendió que una persona que sabía empuñar un arma no diera un tiro certero a escasos metros de su objetivo, por haber disparado al azar en una habitación vacía. David Alfaro Siqueiros no era un asesino, quizá destacó como estratega cuando fue soldado y oficial del ejército. De estratega a asesino hay mucha diferencia. Siqueiros no era de esos y lo comprendió, por lo que desde ese momento procuró desembarazarse de la relación con el Ministerio de Seguridad, pues no hay fuentes posteriores a dicho evento que ratifiquen su evidente expulsión o su continua práctica de espionaje como agente secreto en misiones posteriores.

Después del atentado frustrado a Trotsky, Siqueiros salió huyendo a Hoxtotipaquillo en el Estado de Jalisco. Este poblado ya había sido frecuentado por él en 1927, cuando fue secretario de la Unión Minera de Jalisco al llevar a cabo algunas huelgas. En la serranía se sintió más seguro. Sin embargo, fue detenido y encarcelado durante los primeros días, mientras que Pablo Neruda logró negociar el exilio de Siqueiros a Chile por cuatro años a costa de la renuncia del Poeta a su cargo diplomático como embajador. En su experiencia política las consecuencias de pertenecer al Partido Comunista Mexicano

²⁸ *Gran Enciclopedia Salvat*. España. Salvat. 2000. T 14 p. 1898.

²⁹ Cfr. Reyes Palma. "Cuando Coyoacán Tendió su Sombra Sobre París. El caso Siqueiros". En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* P. 45

fue una cosa muy distinta a dejar de pertenecer al aparato de inteligencia soviético, el Ministerio de Seguridad.

Cuenta Francisco Reyes Palma que cuando expuso en 1996 su trabajo de investigación sobre el atentado a Trotsky en las conferencias del centenario del natalicio de Siqueiros lo mostró como el pintor de la pistola, no la de aire para pintar sino del arma de fuego. Para ello se basó en un artículo escrito por Lászlo Bela en la revista *Preuves*: "Siqueiros: el pintor de la pistola" de 1941, en el cual se habló acerca del atentado a Trotsky y confrontó la personalidad de un pintor con un asesino³⁰.

En su viaje al exilio, fue acompañado por Angélica Arenal y su hija Adriana. Dicho viaje fue dificultoso porque no hubo la posibilidad de aprovechar los servicios de una línea aérea regular. Más que traslado fue una penosa huida. Angélica Arenal afirmó que Blanca Luz los denunció de ingreso ilegal a Siqueiros y su familia ante las autoridades de migración al momento de tocar territorio Chileno en la ciudad de Santiago. Esta situación fue resuelta rápidamente por el Embajador de México en Chile Octavio Reyes Espíndola quien les brindó protección diplomática³¹.

David Alfaro Siqueiros viajó por distintos países de Latinoamérica, después del atentado a Trotsky y en todos ellos dejó su presencia. Quizá la de Chile fue la estancia más desolada, pues a lo largo de cuatro años en la aislada localidad de Chillán sólo pudo hacer en solitario un mural, importante éste, en la biblioteca de la escuela pública México, en el cual según Raquel Tibol, Xavier Guerrero también pintó algunos murales en colaboración con Siqueiros. Sin embargo, al término de dicho período su presencia pública afloró a partir de que los medios impresos buscaron en Chile cubrir la noticia de su éxito en aquel país y anunciar su regreso a México.

Siqueiros no volvió a actuar de aquella forma en contra de la vida de alguien, pues durante la década de los años 40 se esforzó por recobrar la senda del arte sin abandonar la tendencia del realismo socialista, que en el período de la guerra fría sirvió de propaganda política a la entonces URSS. A pesar de aquella bochornosa experiencia no traicionó sus principios políticos.

³⁰ Cfr. Reyes Palma. "Cuando Coyoacán Tendió su Sombra Sobre París. El caso Siqueiros". En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* P. 51

³¹ Arenal. *Op. Cit.* P 158-159.

A mediados de la década de los 40, Siqueiros formó el Grupo de Pintores, Escultores y Grabadores Jóvenes de México, del cual escribió y publicó el manifiesto correspondiente. El 8 de junio de 1950 ganó el segundo lugar de la XXV Bienal Internacional de arte en Venecia, premio que compartió con José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. A partir de ahí, una serie de éxitos se fueron desprendiendo, como la participación en el jurado de la Bienal de Marinera de Génova un año después. En ese viaje se le ocurrió visitar discretamente París, pero no pudo evitar ser identificado por los intelectuales socialistas de la Ciudad Luz, quienes le ofrecieron en la Casa del Pensamiento Francés un merecido homenaje. Entonces el poeta surrealista Benjamín Peret le dedicó el poema titulado: “¿Es sólo un pintor?” en el semanario *Arts*. Peret procuró poner públicamente en tela de juicio el proceder sicario del artista Siqueiros.

Siqueiros buscó la reestructuración del Partido Comunista Mexicano a lo largo de esa misma década, con la intención de reincorporarse a la actividad política de partido y dejar atrás aquel hecho que había venido arrastrando con los años. Las relaciones entre el partido y el pintor fueron a menos debido a diferencias políticas de interpretación partidista, pero al final de los años 60 lograron atenuarse.

A más de 20 años de muerto, la sombra de León Trotsky aun le perseguía. Durante todos esos años David Alfaro se esforzó por reivindicarse con la sociedad de artistas en México. En alguna ocasión denunció las oscuras intenciones del espionaje estalinista en sus intentos de filtrar agentes secretos a México y atacar desde aquí al Gobierno de los Estados Unidos y trató de aclarar la confusión generada por el magnicidio frustrado. Siqueiros confesó a Elena Poniatowska en privado que lo único que quería era sustraer el archivo privado de Trotsky para proceder a su probable deportación, según la fuente ofrecida por Antonio Rodríguez³².

Sin embargo, dio más motivos de polémica. Los artistas mexicanos se sintieron agraviados con el poema de Peret en *Arts* y el artículo de Bela en *Preuves*. El reclamo de los intelectuales no comunistas mexicanos fue promovido en el ámbito diplomático, pues consideraron que aquellos poemas eran una ofensa al arte mexicano. “Más que favorecerlo, por la nueva pincelada que agregaba a su aura, la participación en el asalto a

³² Rodríguez, Antonio. *Siqueiros*. México. FCE. 1974. II. p-21

la casa de Trotsky, dejó hasta hoy, una sombra indeleble en el punto de mira de sus observadores”³³.

La experiencia sobre el atentado a Trotsky había hecho que no sólo las autoridades mexicanas y soviéticas pusieran un singular interés judicial en la persona de Siqueiros, también el FBI y la CIA lograron armar un expediente bastante nutrido sobre información del pintor. “De esto se deduce que Siqueiros no era bien visto por el gobierno, era un miembro reconocido del Partido Comunista y, como presidente del comité para la Liberación de Presos Políticos y las Libertades Constitucionales, había sido para el gobierno una fuente constante de conflictos”³⁴.

La peligrosidad social y política de Siqueiros había trascendió fronteras. El FBI y la CIA recopilaron información de él en los Estados Unidos. Dicho expediente se sumó a un archivo cuyo origen provenía desde de los años 30.

El FBI y la CIA tenían la información necesaria acerca de la participación de Siqueiros en la marcha del 1 de mayo de 1930 y que por ello fue exiliado de México. Después de haber pintado los murales en el *Chouinard School of Art* en Los Ángeles y de haber contraído matrimonio con la uruguaya Blanca Luz Brum le fue negada la visa por parte del gobierno estadounidense.

Cuatro años más tarde pudo ingresar a Nueva Cork. Junto con Rufino Tamayo y José Clemente Orozco, en calidad de delegado mexicano del Congreso de Artistas Americanos, leyó el discurso llamado "La experiencia mexicana en el arte". En dicho evento internacional en 1936, tuvo la oportunidad de conocer a los miembros del Taller Colectivo que producía propaganda para el Partido Comunista de los Estados Unidos. Fue en el *Siqueiros Experimental Workshop, A Laboratory of Modern Techniques in Art* donde se elaboró la propaganda política para la campaña de Earl Browder y James Ford, quienes fueron candidatos del partido comunista estadounidenses en ese año, para la presidencia y vicepresidencia de los Estados Unidos.

³³ Ibidem. P 31.

³⁴ Faulkner, Stanley. "David Alfaro Siqueiros: El Artista Como Persona Política". En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* p-33.

También recopilaron información sobre las conferencias y las clases de pintura a los veteranos de guerra en San Miguel de Allende, Guanajuato (1948), y además de las varias encarcelaciones del Maestro. Una de las más investigadas fue la del 9 de agosto de 1960 en la que fue recluido junto con el periodista Filomeno Mata Alatorre³⁵. Fueron acusados por instigación de huelga sin haber estado presentes en la manifestación de maestros de la Sección 14 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación en favor de las garantías laborales.

El archivo de Siqueiros se componía de un nutrido número de informes que fueron clasificados como secretos por parte del FBI y de la CIA. Los cuales fueron aprovechados para negarle la visa durante muchos años para ingresar a los Estados Unidos, sólo con una excepción, en 1973 para revisar el estado en el que se encontraba el mural *América Tropical* en los Ángeles, pero que después fue cambiada a Houston y nunca utilizó.

La actividad política y artística de Siqueiros le trajo serias consecuencias, desde el viaje obligado hasta el encarcelamiento, como se ha podido observar. A pesar de haber defendido su ideario socialista y de la práctica del arte dialéctico subversivo con el que hubo expresado su muy particular crítica al sistema capitalista.

La relación que pudo mantener con los intelectuales soviéticos del partido socialista fue menos conflictiva. De hecho la aceptación por parte de ellos fue completa y le valió a Siqueiros repetidas visitas y ser objeto de estudio de los intelectuales.

En la URSS David Alfaro Siqueiros llamó siempre la atención, pues se publicaron ejemplares oficiales en repetidas ocasiones sobre su biografía a partir del trabajo de los historiadores rusos.

El primer encuentro con personalidades soviéticas fue con Stalinsav Pestkovsky embajador de la URSS en México, cuando éste vino a México en 1923. Siqueiros lo recibió e invitó a la celebración del 7º aniversario de la revolución de octubre en la Escuela Nacional Preparatoria, en donde ofreció el diplomático un discurso breve.

³⁵ Hijo de Filomeno Mata quien fuera propietario del periódico *El imparcial*, constantemente hostigado y encarcelado por el entonces Presidente Porfirio Díaz.

Otro de los primeros personajes rusos que trató fue al director de cine Sergei Einsestein en 1930, cuando hacía alguna toma sobre la arquitectura colonial de Taxco.

La primera visita a la URSS fue a finales de 1927 para asistir al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja de Moscú (*PROFINTERM*). A mediados de 1928 fue nombrado Miembro del comité administrativo del *PROFINTERM*. Siqueiros junto con Rivera y Mayakovski se presentaron en aquella ocasión a Stalin.

En septiembre de 1955, volvió a visitar Moscú, pero en esa ocasión lo hizo con su esposa Angélica Arenal. Participó en una asamblea de la Unión de Pintores Soviéticos de la Academia de Artes de la URSS, presidida por el artista Alexander Gerasimov. En este evento hizo una crítica sobre el manejo del arte realista de los artistas soviéticos con: “Carta abierta a los pintores, Escultores y Grabadores soviéticos”. Esto irritó a los intelectuales de edad avanzada, pero no así a los jóvenes rusos. Gerasimov se opuso a la publicación del discurso de pintor mexicano, pues se le toleró decir su opinión pero no así la publicación de la misma.

Dos años más tarde, en 1957, regresó a Moscú para participar en la celebración de los 200 años de la Academia de artes y además impartió clases en el Museo *Pushkin* sobre la “Experiencia técnica del movimiento muralista mexicano”. La respuesta del público fue positiva, porque fue menos severo en su crítica al arte soviético. La cuarta y última visita del Maestro a la URSS fue el dos abril de 1973, para exponer varias obras y reafirmar la admiración del público soviético. Ya enfermo, Siqueiros no quiso ser atendido en hospitales de aquel país por dedicarse al motivo real de su visita, pero gozó de un merecido descanso en las riberas del Mar Negro.

En 1967 Vera Kuteishchikova demostró haber sido una de las personas más preparadas sobre el arte mexicano. Publicó un estudio sobre el arte mexicano del siglo XX: *Vorposky literatury* (Preguntas de Literatura), por el Sindicato de Escritores Soviéticos, sin embargo apenas mencionó a Siqueiros (según Richardson)³⁶.

³⁶ Cfr. Reyes Palma. “Cuando Coyoacán Tendió su Sombra Sobre París. El caso Siqueiros”. En Debroise. Et. al. *Op. Cit.*

Otra investigación que tuvo como objeto de estudio su vida y obra fue el de T.S.Voronina con un álbum de reproducciones de caballete y mural como parte de la serie: “Artistas Progresivos del Mundo”.

I.R. Grigulevich escribió el libro *Siqueiros*, el cual se publicó en la serie: “Vidas en el Arte”. Este escritor fue uno de los más reconocidos escritores sobre América Latina en la URSS. En la primera parte de la bibliografía analizaba la importancia del muralismo en el arte mexicano y el papel que jugó Siqueiros en la creación de un arte nuevo.

El escritor Ilya Ehrenburg conoció a Siqueiros en el Museo del Prado en Madrid durante la guerra civil española y se frecuentaron en la medida que les fue posible e intercambiaron sus impresiones artísticas personales. Ilya llegó a decir: “Si, David Alfaro Siqueiros fue un amigo de la Unión Soviética, y nosotros, el pueblo soviético, podemos justificadamente ser orgullosos de este hecho. Él fue nuestro amigo por lo mejor y por lo peor... David Alfaro Siqueiros vivió, creo, luchó y murió comunista. Por eso nosotros, en el presente y las futuras generaciones, lo recordaremos en los años venideros”³⁷.

Konstantin Kurin enorgullecido habló del Maestro como un proletario internacionalista y comunista en el libro *Menia Nazyvali Likhim Polkovnikom*, cuya traducción es: “Me llaman el Coronelazo”: Kurin se expresó así: “Él era un comunista pero mexicano, leal al movimiento pero polémico con sus camaradas, comprometido al colectivo pero furiosamente independiente. El Siqueiros “soviético” fue contradictorio como los otros Siqueiros descritos por críticos, admiradores y eruditos desde el nacimiento de Siqueiros en 1896”³⁸.

David Alfaro Siqueiros, cuando joven, fue de carácter inquieto y rebelde, ya de adulto su peligrosidad social y política trascendió fronteras. Asumió una condición política y social acorde con una nueva manera de producción funcional, pública y social en el arte, para una época plagada de gobiernos totalitarios, inestabilidades económicas y debilidad nacionalista. La obra plástica de Siqueiros se iba construyendo día a día, por ello la interpretación de sus mensajes le trajeron severas repercusiones. La reinterpretación de

³⁷ Ibidem. p-295.

³⁸ Kurin, Konstantin citado por Richardson. Ibidem. p- 296.

la obra de Siqueiros en las nuevas generaciones está basada en un proceso artístico concluido, en mensajes acabados y resueltos. El impacto en el espectador de hoy es otro.

El compromiso social de Siqueiros radicó en un propósito funcional político, que se esforzó por expresar en su obra plástica. Los ideales políticos, sociales e históricos fueron transmitidos con los mensajes adecuados al estado, a la burguesía y al pueblo, cuyas consecuencias fueron las constantes acusaciones y encarcelamientos. Sin embargo algunas veces actuó con mesura para cuidar su imagen política y desenvolverse con cautela.

La experiencia que obtuvieron sus colegas pintores de varias nacionalidades los dejó marcados para siempre. Aquellos con los que compartió la forma de interpretar a la realidad social y a capturarla en una imagen. La expresión moderna en la pintura de Siqueiros consistió en el mensaje dialéctico-subversivo, reforzado por una constante experimentación técnica.

En comparación con la intensa actividad política que desarrollo en los años 20, después de su experiencia como agente secreto en activo, Siqueiros definió aún más su personalidad de artista y redujo sensiblemente su actividad social. Ya no fue de su agrado conducir de manera tan intensa los mítines, propiciar huelgas o emitir discursos públicos de tipo sindical; aunque fue acusado en algunas ocasiones de participar en marchas como la que le condujo al encarcelamiento de 1960. Sin embargo, no disminuyó su capacidad de crítica política de forma escrita, oral o plástica.

En la actualidad entendemos al discurso histórico y político de Siqueiros como dialéctico subversivo sobre la transición histórica y política de la sociedad mexicana. Partió del modelo cultural posrevolucionario propuesto en los años 20 y concluyó en la sociedad reestructurada e industrializada de los años 60 cuando el público de arte presentó las características de una sociedad de mercado.

Siqueiros diseminó su pensamiento y sus obras en todos aquellos amigos, colaboradores y asistentes del Grupo Poligráfico al difundir una forma distinta de trabajo colectivo. Todos ellos, de alguna forma, recibieron una marcada influencia de estilo, métodos de análisis de contenidos y requerimientos tecnológicos, lo cual se demostrará

en el último capítulo. No cabe duda de que Siqueiros fue una persona implacable acorde a su ideario artístico, político y revolucionario, promovido oportunamente en las tertulias intelectuales en la casa de los Araoz Alfaro. A pesar de haber desempeñado distintas actividades, nunca confundió una con otra. Esto es, asumió su postura sindicalista, cuando fue necesario encabezar muchos mítines a lo largo de los años 20. Congruente con su pensamiento marxista-stalinista fue capaz de relacionarse con los soviéticos mismos y plantear su postura política. Vivió siendo un implacable socialista aun después del atentado a León Trotsky. A diferencia de otros pintores, Siqueiros prefirió ampliar su participación política y pública, en su imagen artística. No perdió su estilo artístico de contenido y forma para expresar su discurso dialéctico, subversivo e histórico que en parte compartió con sus colegas del Cono Sur.

CAPÍTULO 2.

A PUÑO Y LETRA: LA POLIANGULARIDAD ESCRITA.

Es importante reconocer que David Alfaro Siqueiros tuvo la sagacidad de construir su propio lenguaje, tanto en obras de caballete como en murales, pues estableció sus propios códigos para transmitir mensajes concretos a través de imágenes. Los escritos de Siqueiros son la explicación a fondo de aquello pintado. Siqueiros como escritor, fue un caso fuera de lo común, pues son pocos los pintores que también escriben acerca de la composición artística, su técnica y la revolución social. Aun en la actualidad no hay muchos pintores que se expresen así por escrito. Sus palabras tienen en la actualidad mucha fuerza.

Siqueiros escribió varios documentos con los que dio autenticidad a su movimiento socio-cultural de difusión de arte realista. Sus escritos fueron muy importantes como medio de expresión de la corriente artística a la que perteneció, el realismo. Fue la forma de comunicar a los otros pintores y al público de arte la razón de ser de su trabajo. El presente capítulo es un estudio sobre algunos escritos de Siqueiros con la finalidad de encontrar significantes constantes sobre su obra plástica. Dichos escritos son: "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores" publicado en 1924; "Los Vehículos de la Pintura Dialéctica Subversiva" de 1932; "Hacia Otro Renacimiento Plástico. Centro de Arte Realista Moderno" publicado de 1944; "La Crítica del Arte como Pretexto Literario" de 1948; "El Movimiento Pictórico Mexicano, Nueva Vía del Realismo" de 1967. Todos ellos finalmente publicados por David Alfaro Siqueiros en el libro *Siqueiros* de 1974. Se agrega, finalmente, "Un llamamiento a los plásticos argentinos"

publicado por la revista *Crítica* en 1963, pues fue un documento clave durante la estancia de Siqueiros en Argentina.

2.1 LA ESCRITURA MANIFIESTA.

Un manifiesto es un documento muy importante para las corrientes artísticas, pues comunica un ideario. En el arte visual no todas las ideas son eficientemente comunicadas. Por ello, es necesario el manejo de otro lenguaje a través de la escritura. Ocurre, frecuentemente, que el espectador no siempre descubre los códigos que se construyeron en la obra plástica. Debido a eso, el artista a veces necesita explicar por escrito aquello que el espectador no entiende o ignora. En la mayoría de los casos los manifiestos tienen por objeto explicar los motivos sobre la construcción de las obras plásticas. Es más, pueden llegar a ser el vehículo de legitimidad de una corriente o tendencia artística, cuando se trata de agrupaciones de artistas.

Algunos casos se presentaron en las corrientes vanguardistas europeas, las cuales se fueron conformando de artistas bohemios, que de alguna forma sintieron su integración social limitada. Los impresionistas y los expresionistas finiseculares del siglo XIX no tuvieron la necesidad de escribir manifiestos. Sin embargo, los escritos de cada uno de ellos cobraron esa importancia. Por ejemplo, en “Las Cartas” que escribió Vincent Van Gogh a su hermano Teo, el lector, ahora, puede encontrar una parte de los mensajes no identificados en las pinturas.

Las cualidades particulares de la capacidad creativa de un artista siempre lo conducen a expresar sus ideas a través del arte visual. Por ello no es lo mismo pintar que escribir. Porque la construcción de los códigos es diferente. La mayor parte de las ideas son expresadas en la pintura, la razón de ser de la existencia del artista. Crea códigos, llamados iconos, con los que forma un lenguaje que expresa con claridad todo cuanto el artista quiere compartir con la sociedad.

El artista expresa su voluntad en la obra de arte, pero en los textos se manifiesta. El manifiesto adquiere forma de documento. Expresa el fundamento de la ideología de quien

escribe y pretende cobrar el reconocimiento de quien lo lee. Por lo tanto, busca dar legitimidad al proceder artístico.

Los manifiestos que he identificado como los de mayor impacto en el contexto social del siglo XX fueron: el Manifiesto del Partido Comunista de Carlos Marx; el manifiesto del movimiento artístico Dadá; el manifiesto de André Bretón para el movimiento del surrealismo.

Primeramente hablaré un poco de los manifiestos Dadá y Surrealista para hacer énfasis en la legitimidad que da de movimiento social y corriente pictórica como principal característica del arte moderno. Después lo haré con el manifiesto de Marx, porque requiere de mayor atención por mi parte, pues es con éste último con el que los escritos de Siqueiros guardan su más estrecha relación ideológica. Finalmente presentaré los comentarios correspondientes al manifiesto a los artistas plásticos del Cono Sur.

Los primeros manifiestos surgieron a partir del movimiento Dada. Richard Hulsenbach, Tristán Tsará, Francis Picabia y Hugo Böll escribieron el texto que expresó con fuerte carácter su opinión muy particular sobre la realidad de un mundo que acababa de pasar por una guerra. El “amiquemeimportismo” de los dadaístas explicó la depurada preocupación que sintieron del ambiente caótico, resultado de la primera guerra mundial. La pintura de este grupo de vanguardia solía ser de crítica al partido socialista, el que después terminaría siendo nazi-fascista.

El manifiesto del movimiento surrealista tuvo también fuerte impacto en la sociedad europea de aquella época, pues el grupo de artistas surrealistas se mantuvo en estrecho contacto con el paso de los años. Antonin Artaud y André Bretón lograron conseguir la atención del público de arte. Salvador Dalí llegó a afirmar que el surrealismo fue para el espectador y el artista, además de una corriente plástica, un modo de vida. Algunos artistas del grupo Dadá pasaron a los surrealistas como: Max Ernst, Franz Picabia y Marcel Duchamp. Este último cimentó las bases del *Pop Art* estadounidense, en el que destacaron Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Jasper Johns y Robert Raushenberg entre otros.

Cuando los artistas manifiestan sus ideas, expresan con fuerza su crítica hacia la estética de otras corrientes artísticas y hacia la sociedad. Así, un manifiesto relaciona las ocultas motivaciones que una obra tiene (como diría en su momento el crítico argentino Jorge Romero Brest)¹, con el contexto social histórico al que pertenece el artista mismo, en este caso Siqueiros por la etapa del México posrevolucionario y su pensamiento marxista stalinista.

El socialismo utópico, visto con una visión amplia, partió del deseo del ser humano sobre la existencia de una sociedad de riqueza equitativa ha estado presente a lo largo de la historia. Así, en los albores de la era moderna en la cultura europea apareció “La Cucaña”, como un lugar en donde no hay carencias para los satisfactores humanos². En ese lugar idealizado se depositó la esperanza de los menos favorecidos económicamente. Esta sociedad ideal fue el centro de atención para los socialistas utópicos: Fourier, Saint Simón y Roberto Owen entre otros. En contraste con lo anterior, fueron los estudios de Carlos Marx los que ofrecieron a la sociedad la posibilidad del socialismo como una realidad probable. Así el manifiesto del Partido Comunista fue el difusor del socialismo científico con la finalidad de generar en el proletariado una conciencia de clase.

El manifiesto del Partido Comunista se publicó en 1848 y fue traducido a varios idiomas. Fue el resultado de los estudios económicos que hizo Carlos Marx sobre el modo capitalista de producción. En el texto señala claramente en la primera página, a manera de advertencia y convocatoria, que está dirigido a la clase trabajadora. Por lo tanto, escribió dicho texto con la intención de comunicar al proletariado el mensaje político sobre la participación del trabajador en los medios de producción social, además de la forma en que puede obtener el poder de gobierno de un país y mantenerse en la Dictadura del proletariado. Así lograría en la sociedad la instauración de una democracia plena.

El Manifiesto del Partido Comunista no tuvo una relación directa con el campo artístico como los anteriores manifiestos, pues contiene mensajes de corte político y económico. Lo expresado en el manifiesto, fue un mensaje dirigido al proletariado; su objetivo fue generar conciencia de clase proletaria a los obreros de mediados del siglo

¹ NOTA.- Jorge Romero Brest 1905-1989. Fue difusor y Crítico del arte argentino. Director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella 1960-1968. Cfr. Hernández, Jorge. El Instituto Torcuato Di Tella, 1960-1970: sus aportes al arte latinoamericano contemporáneo. México. Tesis licenciatura. 1990 p-23-37.

² Cfr. Morton, A.L. *Las Utopías Socialistas*. Barcelona, España. 1952. 215 p.

XIX. Es un texto que emplea explicaciones del materialismo histórico en función de la lucha de clases y explica el orden económico y político de la humanidad a lo largo de la historia.

Carlos Marx escribió poco sobre el arte y eso no aparece en el Manifiesto. En cambio la teoría sobre la estética marxista se la podemos atribuir al filósofo Adolfo Sánchez Vázquez (1915), español de nacimiento y mexicano por asilo político, quien la fue construyendo a partir de los estudios que realizó sobre los escritos de Carlos Marx y filósofos de doctrina marxista con afinidad al arte y la literatura como: Georg Luckacs, Anatoly V. Lunacharsky, Morawsky, Gogol, Tolstoi y otros. Cabe advertir que dicha teoría no intervendría de manera directa en el ideario dialéctico subversivo de Siqueiros. Sin embargo, al revisar la teoría del Dr. Sánchez Vázquez en el capítulo siguiente, podremos aprovecharla para definir con claridad el realismo en la obra de Siqueiros.

Siqueiros asimiló la ideología marxista a partir del manifiesto escrito por Marx debido a las lecturas y análisis que realizó de él. Seguramente, también, de su relación con sus compañeros de partido y sindicatos que le compartieron ese ideario. Quizá fue el General Manuel M. Diéguez uno de ellos, girado hacia el pensamiento revolucionario, debido a su experiencia en la huelga de Cananea.

Es seguro que David Alfaro Siqueiros conoció el texto de Marx y lo asimiló con precisión, pues el escrito que a continuación presentaré tiene muchos matices del ideario del manifiesto de Marx. Sin embargo, podemos entender que Siqueiros buscó ser colaborador de una causa mundial que fue la de combatir frontalmente al capitalismo y establecer el socialismo como el modelo de sociedad futura de bienestar. Me encuentro lejos de considerar a Siqueiros como un socialista utópico desde el punto de vista histórico. A Siqueiros le tocó vivir en la época de los grandes movimientos socialistas: la Revolución Rusa, la Revolución China y los primeros movimientos sindicales obreros en Latinoamérica. Siqueiros no fue un personaje mesiánico que viniese a ser el centro de las esperanzas de la clase obrera. No pretendió seguir los pasos de Owen, Simón, Fourier ni tampoco apropiarse de una personalidad que supere a Carlos Marx. El propósito único de David Alfaro Siqueiros fue solamente colaborar en un proceso político de cambio social bajo el ideario marxista del socialismo; como una causa justa.

La visión dialéctico-subversiva de Siqueiros parte de su ideología marxista de la lucha de clases. Con ella ofreció al pueblo de México y otros países, el esfuerzo de difundir la conciencia de clase y el ejercicio del trabajo colectivo. Así denunció a lo largo de su vida el mal proceder del sistema capitalista, por ser represor a la clase trabajadora.

En su personalidad de activista sindical mucho tuvo que ver su permanencia y colaboración con el Partido Comunista Mexicano, al cual ingresó en 1923 al mismo tiempo que lo hicieron Diego Rivera y Xavier Guerrero. Durante la década de los años 20, el Partido funcionaba como un partido semiclandestino y se sustentó de un ideario, más que realista, de corte intelectual.

Motivados por el cambio de procedimiento cultural del nuevo Secretario de Educación Pública José Manuel Puig Cassauranc, quien sustituyó a Vasconcelos en 1924, Los muralistas en alianza con el Partido Comunista Mexicano asumieron una postura política y cultural que fue conocida en los medios como “Bolchevismo”. Los muralistas aprovecharon la línea política del Partido para impulsar el proyecto de revaloración cultural mexicano que se había interrumpido en la Escuela Nacional Preparatoria. De esta manera se dio creación al Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, el cual tuvo como órgano de difusión a la publicación *El Machete* (que posteriormente cambió su nombre por *La voz de México*). En dicha publicación Siqueiros participó en el comité de redacción hasta 1925, para después adherirse al movimiento de vanguardia cultural en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, debido a la petición del entonces gobernador José Guadalupe Zuno. Sin embargo, fue de mayor interés para Siqueiros integrarse a la actividad sindical en Hochtotipaquillo con los mineros de la región.

David Alfaro Siqueiros realizó su segundo escrito publicable, después del que realizó en Barcelona. “El Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”. El cual fue publicado el 15 de junio de 1924 en el periódico *El Machete*³. En él expresó sus ideas políticas, un poco más allá de su pintura. Comienza el texto de la siguiente manera:

³ Por alguna extraña razón, Raquel Tibol le llamó “Declaración Social, Política y Estética”. *Historia General del Arte Mexicano: época moderna y contemporánea*. México. Hermes. 1964. 248 p. il. p-147.

“A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.”⁴

Aparece en primer término la referencia, los destinatarios del documento: a los indígenas, los soldados, los obreros y campesinos. En realidad estos individuos juegan un doble papel en los murales: como personajes y como público contemplador. En ellos el índice de educación alfabética fue, seguramente, un impedimento para que hicieran satisfactoriamente la lectura del manifiesto. Por ello fue que hubo de difundir a la cultura mexicana a través de la pintura.

Entre el Manifiesto del SOTPE y el Ateneo de la Juventud, hay una relación indirecta: el primero es la puesta en marcha de los objetivos planteados por el segundo. Siqueiros no perteneció al Ateneo de la Juventud y menos fue receptor de sus intelectuales propuestas. Fue Vasconcelos quien encontró la oportunidad de llevar a cabo dichas propuestas a través de los muralistas y Siqueiros participó en ello, con su muy peculiar estilo sin tener que inmiscuirse en el ideario ateneísta.

Cuando David Alfaro Siqueiros escribió el manifiesto, los objetivos del grupo cultural “El Ateneo de la Juventud” ya se habían propagado entre los pintores mexicanos. Cabe mencionar que José Vasconcelos perteneció a este grupo desde que se constituyó oficialmente en octubre de 1911, además de que el dominicano Pedro Henríquez Ureña formó la agrupación con Antonio Caso, Luis G. Urbina, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán. Motivado por el libro *Ariel* del escritor uruguayo José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña propuso los objetivos generales y la dinámica con la cual operaron los ateneístas: hacer una revisión del pensamiento moderno a partir de la relectura de los clásicos grecolatinos; Revalorar a la cultura nacional; Difundir la cultura en el pueblo. En ningún momento procuraron inmiscuirse en acciones políticas revolucionarias. Era el ateneo un grupo burgués descontento por el proceder del positivismo⁵.

⁴ Alfaro Siqueiros, David. “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”. En Alfaro. *Siqueiros*. México. Sepsetentas. 1974. p-29

⁵ Cfr. Rovira, MA. del Carmen. “El Ateneo de la Juventud”. En MA. del Carmen Rovira. *Una aproximación a la historia de las ideas filosóficas en México. Siglo XIX y principio del XX*. México. UNAM. 1997. p-879-891.

¿Cómo fue que los objetivos fueron compartidos a los muralistas y entre ellos Siqueiros? José Vasconcelos dejó su despacho jurídico al iniciar la fase armada de la revolución y se integró al trabajo de secretario con los caudillos revolucionarios; algunas veces fue villista y otras obregonista. A partir del Congreso de Aguascalientes en 1917, se ganó la confianza del general Álvaro Obregón, lo que sirvió de impulso para ocupar el mando de la entonces Secretaría de Instrucción Pública. En 1920 puso en marcha aquellos objetivos propuestos por el Ateneo de la Juventud, a los pintores importantes de aquel momento les asignó la tarea de revaloración nacional. Unos radicaban dentro del país y otros fuera. El Lic. Vasconcelos solía decir: “Necesitamos que se hagan buenos murales, no importa cual sea el tema, pero que sean de buena pintura”⁶.

El manifiesto de Siqueiros es un documento que convocó a la revaloración de la cultura desde el punto de vista participativo. Hizo una exhortación, desde las primeras líneas, al pueblo mexicano con el propósito de definir la identidad nacional: Al indio, al soldado, al obrero, al campesino y a los intelectuales.

El indio es el tema principal de la obra plástica, como el héroe o protagonista en los cuadros y los murales de Siqueiros. Se dirigió a los soldados, porque éstos son los que conforman el grueso de los ejércitos revolucionarios y aun a los federales a los que, por su condición de obediencia por coerción, les llamó “Pretorianos”.

⁶ Una de las cosas que había sujetado mi interés durante un largo tiempo, era plantear la idea de que el grupo del Ateneo de la Juventud había, de alguna manera, tenido relación con la vida artística de los años veinte. Considero que el grupo elaboró un ideario claro y concreto, el cual prevaleció años después de la disolución del grupo en cada uno de los ateneístas. José Vasconcelos fue el portavoz de ese ideario y la compartió con el movimiento muralista. Participar en la reelaboración de los planteamientos estéticos y consolidar un programa cultural nacional. La iniciativa de creación del grupo partió de Pedro Henríquez Ureña. A su llegada a México en 1906 tuvo la oportunidad de relacionarse con los escritores y editores al trabajar como redactor en los periódicos *El imparcial* y *El Diario*. Conoció a Jesús E. Valenzuela, entonces director de la *Revista Moderna de México*. A partir de entonces, comenzó a formar el grupo con Luis G. Urbina, Marcelino Dávalos, José Juan Tablada, Jesús Urueta y Efrén Rebolledo. Además de los que publicaban la revista *Savia Moderna* como: Antonio Caso, Luis Castillo Ledón, Alfonso Cravioto, Jesús T. Acevedo, Ricardo G. Arveu Robelo y Alfonso Reyes (las publicaciones ya mencionadas se desenvolvían entorno a la influencia de *Azul* de Rubén Darío). El grupo entró en plena actividad el 2 de octubre de 1911 y se incorporaron otros intelectuales del momento como: Julio Ruelas, Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Manuel M. Ponce, José Vasconcelos, Julio Torre y Martín Luis Guzmán.

Antonio Caso combatió, a través de varias conferencias, a la filosofía de Comte aplicada a México por Sierra; ese pensamiento positivista que caracterizó al porfirismo. De aquí partió el pensamiento y la disciplina ateneísta de cultivar el compromiso moral de emprender una labor cultural dentro de un ambiente austero. Pedro Henríquez Ureña llegó a asegurar que la manifestación del grupo quedó confirmada en las obras de Caso, Vasconcelos y Reyes. El libro *Ariel* de José Enrique Rodó marcó el sentido nacionalista del Ateneo con una actitud de predominio de valores culturales por la propuesta que hace Rodó en su texto fue difundido por toda Latinoamérica con la propuesta de establecer un nuevo orden social con el rechazo a la transculturación de los Estados Unidos de Norteamérica. Cfr. Coleby, Nicola. *La construcción de una estética*. México UNAM. Tesis de Doctorado. 1985.

Los obreros y campesinos fueron reconocidos por Siqueiros como víctimas del capitalismo y de ellos se expone su obra plástica, para ofrecerles los mensajes dialécticos subversivos con los que debieran desarrollar una conciencia proletaria encausada a luchar por la dictadura del proletariado. En el Manifiesto del SOTPE simpatizó con los intelectuales que no congeniaban con los intereses burgueses, capitalistas, porque encontró en ellos el apoyo cultural suficiente para seguir adelante con su causa subversiva.

En el Manifiesto del SOTPE hay una constante exhortación a la toma de conciencia de clase proletaria de participación en la organización social hacia una revolución proletaria. Es posible que Siqueiros se haya basado en el Manifiesto del Partido Comunista de Marx para expresar con fuerza sus ideas. En repetidas ocasiones acentuó su simpatía por la lucha de clase y la dictadura del proletariado. Este mensaje fue constante en sus escritos y en muchas de sus obras. Lo que le condujo a tener graves problemas con el Gobierno de México y otros países. Siqueiros afirmó que la revolución contó con una base ideológica clara y una burguesía represora como contraparte: “De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesino y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes políticos vendidos a la burguesía”⁷.

El Manifiesto escrito por David Alfaro Siqueiros se encajó en el contexto posrevolucionario de los años 20', época de efervescencia social debido a la integración de los trabajadores de la ciudad (la clase obrera industrial comenzaba a surgir) y del campo en un nuevo modelo económico y político en ciernes. Esta década se caracterizó porque a lo largo de ella se inició la industrialización en la historia de nuestro país, misma que alcanzó mayor impulso en la década de los años 30' en el período de crisis estadounidense. Esto permitió un período prolongado de sustitución de importaciones, lo cual fue importante para el desarrollo industrial en nuestro país. La presencia de un gobierno manipulado por la burguesía siempre fue una denuncia que hizo Siqueiros a lo largo de sus pinturas. Los hechos que expuso le trajeron lamentables consecuencias, desde el exilio hasta el encarcelamiento.

⁷ Alfaro. “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”. En Alfaro. *Siqueiros*. Op. Cit. p-29.

Este manifiesto expresó la lucha de clases. Expone la actitud que asume la burguesía para someter a la clase trabajadora. Una burguesía que pone en contra a los campesinos, obreros y soldados al formar dos facciones: los que luchan obligados para los intereses de la burguesía y los que lo hacen por el derecho a la vida, sustento, habitación y están en contra del capitalismo.

El arte mural procuró la revaloración cultural mexicana en el que el indio es el elemento histórico preponderante. “El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”⁸.

Siqueiros fue difusor de la revaloración de la cultura mexicana, por ello exaltó al arte popular como elemento cultural radical y nacionalista; pues durante todo el siglo XIX la presencia del indio no era de fácil aceptación por la sociedad mexicana en su parte criolla y mestiza. El indio fue desposeído de su tierra comunal a partir de la presencia española. El rechazo social por su condición ontológica abstracta estuvo latente a lo largo de tres siglos de colonia⁹. Fue utilizado como fuerza de combate (carne de cañón) en el proceso de emancipación de los países latinoamericanos con la firme promesa de otorgarle garantías sociales que nunca vio cumplidas, pues al finalizar la revolución de independencia el indio encontró en el criollo el mismo tipo de segregación y dominio que tuvo del español. El criollo tuvo la necesidad de construir una nación y una patria a lo largo del siglo XIX y legitimar con esto su gobierno. Para ello, los investigadores de los primeros institutos culturales y científicos se dieron a la labor de recopilar la información necesaria para identificar los elementos suficientes con los que se pudiera estructurar una identidad nacional y patriótica¹⁰. Todos esos estudios, más los que se fueron agregando como los de Guillermo Prieto también, concluían en un elemento estético e histórico constante: el indio.

⁸ Ibidem. p-30

⁹ Leopoldo Zea explica que la ontología del indio tiene presencia tanto en el ser latinoamericano como en el histórico y se divide en dos tipos: el concreto y el abstracto. El hombre concreto es el indio, el cual fue integrado como fuerza de trabajo a un medio natural para ser explotado y participar en la incorporación de América al progreso. El hombre abstracto se determina a partir de cuando el indio está al servicio de las interpretaciones que justifican las acciones de los dominadores, dando por resultado las versiones equívocas de su pasado y su naturaleza. Cfr. Zea, Leopoldo. “Desarrollo de la creación cultural latinoamericana”, en González Casanova, Pablo. (Coor.), *Cultura y Creación Intelectual en América Latina*. México. S.XXI. 1984.

¹⁰ Como el “Instituto Científico y Literario” fundado y dirigido por Ignacio Manuel Altamirano, hoy Universidad Autónoma del Estado de México.

El indio entonces fue identificado como elemento de la base cultural, no sólo para México sino para el resto de los países latinoamericanos. En la segunda mitad del siglo XIX el indio ya era un prototipo o modelo de pintura costumbrista, que los pintores premodernistas habían ya identificado. Entre los extranjeros podemos considerar al alemán Moritz Rugendas, los ingleses Thomas Egerton, Frederick Catherwood y el italiano Julio Linati; entre los mexicanos se puede contar a José Obregón, José María Velasco, Saturnino Herrán y Gerardo Murillo (Dr. Atl). El indio fue el personaje central en el arte moderno de los países latinoamericanos.

Así, que cuando David Alfaro Siqueiros integró a la raza en su manifiesto, fue con la intención de dar fuerza a la difusión de la cultura mexicana de la cual el indio es una raíz importante.

El manifiesto de Siqueiros hace hincapié en la funcionalidad del arte mural: “Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública”¹¹.

Siqueiros no pretendió haber acabado con su actividad de pintura de caballete. La interpretación que puedo hacer es otra. En la época porfiriana uno de los pocos espacios de exposición de arte que mayor prestigio tuvo, fue el edificio que hoy se conoce como Museo del Chopo. Su función original era la de ser una galería de arte que sólo la aristocracia podía frecuentar: los Limantour, los Rincón Gallardo, los Romero de Terreros y otras familias destacadas. Otros espacios resguardaban en su interior obras de caballete, las que solamente eran contempladas por sus propietarios pertenecientes a la clase alta o burguesa y por ello no eran de exhibición pública.

El arte monumental, en cambio, dio la significación de una actitud democrática del arte, pues a ella podía tener acceso como público espectador cualquier ciudadano. El arte monumental cobró el significado de ser una actitud democrática por parte de los pintores, de ahí su utilidad pública. “Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria

¹¹ Alfaro. “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”. En Alfaro. *Siqueiros*. Op. Cit. p- 30.

al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades”¹².

En el ideario ateneísta apareció un elemento importante: la defensa de la cultura. Posteriormente esta idea derivó en uno de sus principales objetivos: revalorar a la cultura nacional. El indio debe aparecer en la obra de Siqueiros como un personaje principal, el héroe, tanto en su versión autóctona y campesina, como en su expresión urbana-proletaria y también como revolucionario o soldado federal. La propuesta de David Alfaro Siqueiros a partir del Manifiesto del SOTPE fue: hacer un arte realista y subversivo como una forma de respaldar el modelo cultural de la sociedad posrevolucionaria.

Es importante señalar que desde su inicio, el arte monumental moderno giró en torno a la vida política de México. Los pintores muralistas, en especial Siqueiros, tomaron a los personajes del pueblo como elementos prototípicos de la cultura nacional; en virtud de definir un arte y cultura democrático posrevolucionario.

Al finalizar el manifiesto David Alfaro Siqueiros expresó su apoyo incondicional al entonces candidato a la presidencia Plutarco Elías Calles. Puedo entender dicha expresión como forma de proselitismo político con la intención de conseguir un padrinazgo administrativo con que el Sindicato hubiera obtenido facilidades para ejercer el muralismo sin complicaciones o tal vez esperar el establecimiento del gobierno callista que hiciera posible su propuesta revolucionaria y cultural. También puedo creer que el resultado de ese proselitismo fue negativo. Valió su participación en la marcha del 1º de mayo de 1930, para ser acusado por rebelión y sedición por el gobierno del Ing. Pascual Ortiz Rubio, incluido en los gobiernos del maximato callista.

David Alfaro Siqueiros explicó a lo largo de sus escritos su fuerte preocupación por desarrollar un arte con mejores y claros mensajes al pueblo: el campesino, el obrero, el estudiante y la mujer, que los acompaña como hija, esposa o madre. A todos ellos los incorporó en el contenido de su obra plástica tanto de caballete como monumental. El mensaje que denuncia los abusos del poder fue para el pueblo una revelación de acontecimientos y, por qué no, una catarsis sociopolítica. Para el gobierno mexicano fueron mensajes que incitaron al pueblo a rebelarse en contra del poder del estado,

¹² Idem.

porque fueron la denuncia de la forma de revalorar a la cultura nacional y reafirmar sus mensajes iconográficos; fue la forma de impulsar a la cultura mexicana ante la incertidumbre de la época posrevolucionaria.

El Manifiesto del SOTPE fue escrito con la finalidad de generar la inquietud en los artistas mexicanos para desarrollar un arte nacional revolucionario, así su arte monumental es el resultado del esfuerzo por definir la conciencia de clase en virtud de encausar al pueblo mexicano a ser participe de la democratización de la cultura mexicana.

El manifiesto de Siqueiros inicia con una convocatoria en plural de pintores y escultores, lo cual los involucra como parte auténtica de un movimiento en ciernes. Aunque no eran todos, la forma de la redacción implica a los pocos pintores simpatizantes del arte realista y a los futuros integrantes si acaso el movimiento cobrara fuerza con el tiempo.

De la misma manera que en el manifiesto del SOTPE, condena al caballete como una producción individualista, privada y elitista. Así exalta el trabajo mural como un satisfactor a la difusión del mensaje organización social propia de Siqueiros.

El manifiesto a los artistas argentinos, debido a que fue escrito 9 años después del manifiesto del SOTPE, tiene una visión más amplia y clara del impacto de la propuesta mural, pues detalla los lugares en donde se debe realizar esta práctica, dicha descripción no había sido señalada con tanta puntualidad en los escritos anteriores. Además en el manifiesto hace la presentación de los escenarios típicos del arte dialéctico-subversivo.

Pretendió con su propuesta dar un giro completo a la producción artística académica e iniciar el camino del arte realista en el muralismo argentino. Siqueiros sabía de la carencia de formación de contenido realista en los pocos pintores que se acercaban a esta tendencia, por esto el manifiesto señala que la única forma de enseñar era incluyendo al aprendiz. Bajo este principio realizó el mural *Ejercicio Plástico*, pues a sus colaboradores les enseñó la metodología, la técnica y les acercó al enfoque del contenido dialéctico-subversivo, lo cual sería reforzado por el trabajo organizado, social, en equipo.

Publicado el 2 de junio de 1933 en el diario *Crítica*, el texto “Un llamamiento a los plásticos argentinos”.¹³ Convocó a la producción mural y visualizó a los escenarios propios del proletariado argentino. Habló de la importancia del aprendizaje como una forma efectiva de establecer una escuela mural popular, surgida desde la base social, aunado al trabajo en equipo como la forma más adecuada de organización social fortalecida. Es el escrito más claro y concreto de todos los anteriores; se aprecia la madurez intelectual y artística de Siqueiros ante el muralismo, pues planteó una propuesta clara de arte realista, de técnica y método. A pesar de no incluir con la fuerza acostumbrada su expresión acerca del arte dialéctico-subversivo, el gobierno de Justo se sintió amenazado.

2.2 LA REVOLUCIÓN EN SIQUEIROS.

A lo largo de los anteriores apartados he caracterizado a David Alfaro como un artista que siempre tuvo el interés de participar en actividades artísticas y políticas en beneficio de la clase trabajadora. Es importante puntualizar que dichas actividades le generaron una idea clara y definida del mensaje revolucionario que plasmó en su obra plástica y sus escritos a partir de los años 30'. En poco tiempo el contenido político y social derivó en la esencia del concepto de revolución, del cual hablaré a partir de dos dimensiones: de lo formal y del contenido.

La interpretación de *revolución* para Siqueiros partió de la actividad directa y participativa con la base trabajadora, en la circunstancia de procurar el cambio de la situación laboral precaria de los trabajadores al carecer de garantías sociales y políticas, en este sentido la revolución es el cambio radical en la condición laboral en ellos. Siqueiros no se limitó a realizar esta propuesta con sólo un discurso político al formar parte de partidos y sindicatos, sino también a través de lo mejor que sabía hacer, la pintura. Desde su punto de vista los mensajes del discurso artístico acerca de lo que Siqueiros llamó dialéctico subversivo, también se extendió a cambios radicales en el empleo de nuevo tipo de tecnología.

¹³ Siqueiros. “Un llamamiento a los plásticos argentinos” en *Crítica: diario multicolor de los sábados*. 2 de junio de 1933. Argentina. El Portal México. 2005. www.elportalmexico.com/artesplasticas/unllamamientoalosplasticosargentinos.htm. 23 de agosto de 2005.

La base de las ideas revolucionarias en la plástica se encuentra en su texto “Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva”¹⁴. Este documento fue presentado en la modalidad de conferencia en el *Club John Reed* en Hollywood, California el 2 de septiembre de 1932, poco después de haber pintado el mural *Mitin Obrero (1932)* solicitado por el Chouinard School of Art y el mural exterior América Tropical en el *Plaza Art Center*. Así entonces, Siqueiros antes de su llegada a Argentina en 1933, ya era un pintor revolucionario de convicción socialista y militante sindical.

El concepto de revolución en Siqueiros desde la dimensión de la construcción (o formalismo) del mural, lo consideró en el sentido de que el arte moderno debía estar estrechamente relacionado con la técnica moderna. Cuestionó constantemente a aquellos artistas modernos que todavía utilizaban herramientas tradicionales. “Los pintores modernos, que no son productores comerciales o industriales, siguen usando elementos e instrumentos empleados hace miles y cientos de años”¹⁵. Al muralismo mexicano se le conoció como el “Renacimiento del Arte Mexicano”, debido a que el arte mural o monumental cobró un auge inesperado en la cultura latinoamericana, pues sus antecedentes se remontan a la antigüedad. Las culturas precolombinas habían ya manifestado sus ideas religiosas y sociales a través del arte mural y tradujeron dichas ideas en elementos estéticos, los que caracterizan arqueológica y estéticamente sus obras.

Siqueiros estudió con dos objetivos al arte mural prehispánico y al europeo del renacimiento (en especial el de Paolo Uccello). El primero estuvo enfocado a la iconografía y el diseño, el segundo a las técnicas que se emplearon en su producción.

David Alfaro Siqueiros llegó a manifestar en repetidas ocasiones que toda obra de arte implica ser elaborada con la tecnología de la época correspondiente, porque una obra de arte moderna debe corresponder a determinado uso de tecnología, moderna. Experimentó constantemente con nuevos materiales e instrumentos que originalmente no fueron fabricados para el uso artístico. Sin embargo, Siqueiros los aprovechó para elaborar sus obras. Con esta apertura de conocimientos, posteriormente, benefició a otros artistas.

¹⁴ Alfaro Siqueiros, David. “Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva”. En Alfaro. *Siqueiros*. México. Setentasetas. 1974. p- 49.

¹⁵ *Ibidem* p-50

Siqueiros reafirmó el sentido técnico de la revolución cuando narró su experiencia 20 años después de pintar en el *Plaza Art Center* de la Cd. de Los Ángeles, en un artículo escrito sobre la elaboración del mural *América Tropical* en el periódico *Arte Público* el 12 de diciembre de 1952. Las impresiones, al referirse al mural, fueron las siguientes: “Sin duda alguna, el primer mural exterior de carácter figurativo realista en el mundo contemporáneo”. En este artículo describe los materiales con los que fue elaborado el mural en un espacio de 30 metros de ancho por 9 de largo. Dos años después de terminado fue mutilado, pues originalmente el mural tenía una visibilidad de 1 kilómetro de distancia al frente y parcialmente por los dos lados, derecho e izquierdo y la impresión de Siqueiros al respecto fue la siguiente: “Por razones políticas, dado el tema antiimperialista y a favor de las nacionalidades oprimidas de la América Latina, fue destruida esta obra en sus dos alas y parcialmente cubierta su observación desde el frente referido”¹⁶.

El evento fue calificado por Siqueiros de la siguiente manera: “Una gran experiencia para mí y seguramente una gran experiencia de orden teórico-pictórico, tanto en su aspecto material como en su aspecto profesional, para todos nosotros; para todos los que en México nos hemos propuesto ejecutar murales en el exterior”¹⁷. Aquellas nuevas técnicas para elaborar murales al exterior las definió Siqueiros con su constante experimentación y fueron empleadas por otros muralistas que quisieron hacer escultopintura al exterior como los de José Clemente Orozco, Diego Rivera, Juan O’Gorman, José Chávez Morado y Jorge González Camarena. Claro que no hay versión de estos muralistas en darle crédito a Siqueiros sobre sus aportes. David Alfaro Siqueiros en su artículo “América Tropical: primer mural exterior de nuestro movimiento pictórico mexicano en Los Ángeles, California” en el periódico *Arte Público* con fecha de diciembre de 1952 explicó que generó aportes importantes con su experimentación en el uso de los nuevos materiales y herramientas al arte monumental de los artistas mexicanos.

En el texto sobre “Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva” (1932) en cuestión, describe el perfil que debe tener todo aquel pintor que quiera participar en el arte subversivo: el pintor no debe emplear técnicas y herramientas tradicionales o fuera de contexto.

¹⁶ Alfaro Siqueiros, David. “América Tropical: primer mural exterior de nuestro movimiento pictórico mexicano en Los Ángeles, California”. En Periódico *Arte Plástico*. México. 1952.

¹⁷ Idem.

En el texto antes mencionado Siqueiros señaló que la tecnología debe ser un vehículo que conduce a la producción de obras con mayor resistencia al clima y, por lo tanto, mayor durabilidad física y trascendencia estética. David Alfaro Siqueiros criticó constantemente a aquellos pintores latinoamericanos que empleaban los recursos tecnológicos que les enseñaron a usar sus maestros, a pesar de que Latinoamérica no se caracterizaba por la producción de innovadoras herramientas de uso artístico. Sin embargo, a consideración de Siqueiros, en los pintores estadounidenses ocurrió lo contrario; ellos poseían las herramientas innovadoras, pero no la creatividad para utilizarlas en el arte realista dialéctico-subversivo. “En estas condiciones, esos camaradas poseen convicción, pero carecen de voz adecuada para expresarla”¹⁸.

Siqueiros necesitó formar un grupo experimental de muralistas, para encargarse de hacer prácticas con herramientas de trabajo rudo e industrial y, con ello, definir una obra mural con mayores posibilidades de ejecución por el grupo de muralistas y de interpretación por parte del espectador: “La revolución técnica consiste, pues, en que el *Block of Mural Painters* está usando ventajosamente los modernos elementos e instrumentos de producción plástica que la ciencia y la mecánica moderna aportan”¹⁹.

Toda obra mural moderna no hubiese sido tal sin un contenido de mensajes revolucionarios. Cuando Siqueiros escribió el texto *Los Vehículos de la Pintura Dialéctico Subversiva*, del cual extraje algunas frases representativas, no imaginó que las consecuencias que habría de enfrentar hasta su muerte, eran de gran dificultad. La etapa histórica del Muralismo o Renacimiento del Arte Mexicano derivó en situaciones no previstas en un inicio por los muralistas inmiscuidos. Siqueiros consideró al muralismo mexicano de la siguiente manera: “Pretendió ser moderno y es arcaico”²⁰.

La temática fue dirigida al indio y entornos vernáculos, con pintores que seguían obstinados por emplear la técnica al fresco, una técnica verdaderamente ancestral. “Pretendió ser monumental y resultó ser pintoresco”²¹. Las obras murales, y posiblemente las de caballete, nunca fueron de plena satisfacción para Siqueiros, porque no eran lo suficientemente impactantes y estremecedoras. Parece ser que se redujeron a una simple

¹⁸ Ibidem p-51.

¹⁹ Idem.

²⁰ Alfaro Siqueiros, David. “Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva” .En Alfaro. *Siqueiros. Op. Cit.*p 51.

actitud de agrado y singularidad en la apreciación del público. “Pretendió ser proletario y es populista”²². La conciencia de clase que se pretendía lograr en el pueblo derivó en una simple estampa costumbrista. “Pretendió ser subversivo y es místico”²³. Tuvo el movimiento que ser impulsor de acciones fuera de la legalidad política para entonces cobrar el sello revolucionario de la clandestinidad.

Sin embargo, derivó en un ideal. “Inició su marcha hacia la revolución y fue a parar al oportunismo estética y políticamente más contrarrevolucionario”. Es difícil definir un mural que debe tener un mensaje subversivo, cuando es financiado por el mismo gobierno. Como en uno de los murales en la torre de Rectoría de la Ciudad Universitaria, en donde un lema político escrito por el Siqueiros (hoy desconocido) fue cubierto con una lona mientras se inauguraba. También en el mural del Teatro Jorge Negrete de la ANDA, *Historia del Teatro en México (1958-1959)*²⁴.



Señala una página de la Constitución pisada por un militar. Mural en la ANDA (1958-59). Fuente: Antonio Rodríguez. *Siqueiros. Mex. FCE. 1974.*

Después de nueve años de estar cubierto también con una lona, cuando al final David Alfaro Siqueiros tuvo que ceder ante la presión de las autoridades que le financiaron la obra y tuvo que hacer las modificaciones solicitadas. “El mural fue excarcelado cuando le borró la fecha 1917 a un libro que pisaba un soldado”²⁵. Muchos de

²¹ Idem.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ Rafael Cruz Alvea da otro nombre a este mural *Historia del Arte Escénico*.

²⁵ Cfr. Cruz Arvea, Rafael. “Reflexiones en torno a una iconografía” en: CENIDIAP. Et Al. *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*. México. FCE. 1997. p-26

los murales fueron financiados e inaugurados por políticos y funcionarios públicos. Derivaron así, en una acción contrarrevolucionaria.

A pesar de que el Renacimiento Mexicano fue generado por el aprovechamiento de herramientas de trabajo y técnicas deficientes para realizar murales. En el escrito sobre “Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva”, Siqueiros consideró que ese punto de partida debe ser superado con los objetivos que pretendió cumplir el bloque de pintores: ejercer la supremacía de la pintura monumental sobre la pintura de caballete; difundir el trabajo colectivo; lograr mayor expresión estética pictórica; ampliar el conocimiento sobre la ciencia; impulsar la función social del arte. Todo ello a partir de la pintura dialéctico-subversiva.

No era nada personal que David Alfaro Siqueiros hiciera crítica a la pintura de caballete. La obra de caballete reflejó para los integrantes del taller experimental una forma de individualización y elitismo social, pues tradicionalmente es una obra de galería o museo, reservado para los ricos y los intelectuales. Hacer un arte monumental es darle al arte la función social, que se hubo diluido en la sociedad capitalista. Era reafirmar los principios democráticos y socialistas en virtud del pueblo. David Alfaro Siqueiros no estuvo en contra de hacer obras de caballete, pues realizó cerca de 800 obras de las que el 20% (aproximadamente) de ellas fueron paisajes, muchas de las cuales fueron elaboradas en reclusión²⁶. Definitivamente no pretendió acabar con la práctica de este tipo de obras. Pero sí con su función individual y elitista que el capitalismo le ha conferido. A diferencia, el trabajo mural implica una labor colectiva que asemeja a la participación social en conjunto con la finalidad de alcanzar el logro de un objetivo común: “La pintura de caballete es mezquina propiedad individual. La pintura mural directa pertenece a las masas, a la humanidad entera”²⁷.

El arte mural cobra la importancia de ser público porque es expuesto en un espacio abierto de un edificio, ya sea al interior o al exterior. Por ello recobra la función social de ser libre y abierto; disponible a la contemplación de cualquier persona. Lo que supera a la

²⁶ Cfr. Acevedo, Esther. “Alteraciones de la Historia. El Paisaje en la Obra de Caballete de Siqueiros”. En Debroise. *Op. Cit.* p-63.

²⁷ Alfaro Siqueiros, David. “Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva”. En Alfaro. *Siqueiros. Op. Cit.* p-53.

obra de caballete, pues no puede ser admirada al mismo tiempo por un conjunto amplio de personas y generalmente colocada en un espacio reducido.

En la práctica la tridimensionalidad revolucionaria de Siqueiros fue el aparato motor en los equipos de trabajo. Uno de los casos fue el *Block of Mural Painters* en donde pretendió lograr la coordinación del trabajo colectivo. Esta forma siempre ha sido muy significativa para el trabajo social, pues pone a prueba las habilidades de trabajo del pintor y la forma en que puede establecer relaciones con otros: “Es el único capaz de aportar al proletariado el amplio material de agitación y propaganda que éste necesita para su lucha diaria”²⁸. Otro de los objetivos fue el de desarrollar una mejor expresión estética pictórica, con la cual se logren expresar pinturas de mayor impacto comunicativo, para ello los integrantes del *Workshop* se vieron en la imperiosa necesidad de hacer estudios científicos sobre física y química para emplear correctamente los materiales. Así, también sobre psicología con la finalidad de desarrollar una mejor expresión de recepción visual con mensajes de mayor efectividad sobre el público contemplador y mayores posibilidades de divulgación. Por lo tanto, consideraron que en la medida que la obra plástica tuviera mayor durabilidad al medio físico quedaría, con el paso del tiempo, expuesta como testimonio cultural de una época.

A juicio de Siqueiros, el renacimiento del arte mexicano parte de que el artista debe utilizar las herramientas sofisticadas para producir nuevo arte. Siqueiros encontró que tanto los muros prehispánicos como del renacimiento trascendieron en la historia, aunque fueron elaborados con una técnica arcaica. El empleo de herramientas y materiales sofisticados habría de dar nuevas cualidades a la obra mural. Por ello reclamó a aquellos pintores que se resistían al cambio, porque seguían empleando herramientas rudimentarias y tradicionales.

Aunque en la actualidad muchas de las herramientas empleadas por Siqueiros han sido mejoradas y otras discontinuadas, en el texto “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” da una clara descripción de las herramientas que empleó. Lo cual nos ilustra el esfuerzo que hizo por abrir un camino en la experimentación tecnológica para las generaciones consecuentes de pintores. Entre las herramientas utilizadas se mencionan las siguientes:

²⁸ Idem.

- ✓ El cincel de aire: era una herramienta con la cual podía hacer relieves y crear texturas en el muro, en sí lo preparaba. No era simple cuestión de aplanar con cemento un muro y pintar sobre él. Este ejercicio es similar a lo que los antiguos pintores de caballete llamaban “bruñir”.
- ✓ La pistola de cemento: le sirvió para aplicarlo y extenderlo sobre el muro y formar volumen. Con esta herramienta pudo aplicar el cemento blanco común. Esta técnica sustituyó a la mezcla de cal y arena tradicionalmente empleada en la elaboración de murales con pintura al fresco. Cuando estaba húmedo el cemento podía pintar sobre éste con tierras naturales y óxidos de minerales colorantes. Así, el cemento recién aplicado absorbía el pigmento y una vez seco la durabilidad era mayor en comparación con el fresco tradicional. Sin embargo, era de mayor resistencia el mortero de cemento previamente coloreado aplicado mediante un compresor.
- ✓ La pistola de aire: la utilizó para pintar sobre el muro y lograr mayores y más nítidas definiciones de color. Así, la brocha de mano con mango de madera se redujo a ser utilizada para retocar detalles y hacer pintura de caballete, pues fue sustituida en la mayor parte del ejercicio constructivo del mural. Esta herramienta fue la que caracterizó a Siqueiros como un artista innovador en la pintura, pero también fue utilizado como mote irónico cuando el atentado fallido a Trotsky y la publicación que sobre ello se realizó en la revista *Preuves* por Lászlo Bela: “Siqueiros, el pintor de la pistola”.
- ✓ El soplete de gasolina u oxígeno: fue de mucha utilidad, porque mejoró el secado y sustituyó las planchas de calor que se le aplicaban al fresco. Sin embargo, con el paso del tiempo el uso del soplete de gasolina llegaba a ennegrecer los tonos de la pintura, efecto que fue corregido al aplicar cera sobre el muro y nuevamente el calor del soplete. A este ejercicio le llamó “cauterización”.
- ✓ El proyector eléctrico: fue utilizado para marcar los diseños en el muro y lograr así los efectos de perspectiva deseados. El procedimiento empleado con anterioridad consistía en trasladar la imagen del boceto en papel al muro haciendo

perforaciones en el boceto y marcando directamente al muro aplicando arena coloreada.

- ✓ La cámara fotográfica: fue de gran utilidad, porque se empleó para hacer los primeros diseños. Capturó imágenes que sirvieron de caballete. En el trabajo Mural del Maestro se pudo definir la poliangularidad, misma que lo ha caracterizado hasta hoy y lo convierte en inigualable.

La técnica, entonces, es un vehículo de expresión para la pintura dialéctico-subversiva, porque permite la construcción de un objeto visual que reconoce el espectador por la materialidad y la tangibilidad. Facilita la durabilidad de la obra y hacer perdurar la función social de la propaganda política subversiva. “La técnica sin la convicción proletaria es instrumento muerto, porque la convicción es la vida del arte político, y dentro de las sociedades divididas en clases no se ha podido nunca, y no se podrá, eludir la utilización política del arte”²⁹. Este pensamiento es aun vigente, pues la forma en que se encuentra elaborada una obra de arte comunica también mensajes, que en el caso de Siqueiros la técnica fue también un medio de expresión subversivo.

La pintura mural como propuesta subversiva da como resultado la actitud eficiente para emitir los mensajes políticos con base en la ideología marxista y leninista. A consideración de Siqueiros: la tecnología es un vehículo (o medio de comunicación) eficiente para emitir mensajes que proponen la Dictadura del Proletariado, además abaten a la sociedad y estado capitalistas. A pesar de todo, la pintura dialéctico-subversiva requiere de un pintor revolucionario con un conocimiento científico de la técnica (mecánica y estética). Debe estar documentado en los hechos sociales que ocurren constantemente en los países capitalistas y debe estar dispuesto a militar activamente, tanto de forma física como intelectualmente. “Solamente así se puede ser un pintor revolucionario”³⁰. Estas son las características de David Alfaro Siqueiros como pintor revolucionario.

La función social del arte monumental, para Siqueiros, es la propaganda política y subversiva. Fue necesario para él revolucionar las técnicas artísticas para eficientar dicha

²⁹ Ibidem p-64.

³⁰ Ibidem p-84

función, lo cual implicó experimentar con nuevos materiales y herramientas. Además, definir un trabajo colectivo organizado. Irene Herner al tomar en cuenta la actitud política, artística y tecnológica de Siqueiros, consideró que si viviera utilizaría la computadora y pintaría acerca el Ejército Zapatista.

En ese sentido, la obra pictórica de Siqueiros es el testimonio de una revolución artística que comenzó por revalorar y difundir la cultura mexicana posrevolucionaria y derivó en ser denunciante político y subversivo. En él la revolución fue la participación colectiva de artistas y el desarrollo de un arte subversivo girado hacia la democratización de la educación, el trabajo y la participación política de los mexicanos.

La revolución en Siqueiros es entendida como una actuación social, política y artística en pro del proletariado, a quien enunció el arte dialéctico subversivo. La tridimensionalidad del arte dialéctico-subversivo está compuesto por: la practicidad sociopolítica de denuncia por su base ideológica marxista; el desarrollo del arte monumental a partir del aprovechamiento de la tecnología moderna; y el contenido sociohistórico como base iconográfica del mensaje estético.

Siqueiros dio apertura a su participación en los círculos artísticos y políticos de otros países con esta visión revolucionaria. Tal es el caso de su estancia en Argentina en 1933, en donde publicó "*Un llamamiento a los Plásticos Argentinos*" en la revista *Crítica*. Este escrito también fue conocido como el Manifiesto a los plásticos argentinos. En él expuso sus ideas revolucionarias con la intención de transformar de manera radical el proceso productivo de las artes visuales de aquel país. Centró su atención en cimentar las bases de un movimiento pictórico público a partir del muralismo como innovación en aquel país. Así como ocurrió en México, propuso que el arte mural fuera expuesto en los edificios, plazas públicas y barrios. El carácter público de la pintura mural debía estar por encima de la producción de caballete para museos en una acción claramente democratizante del público argentino a partir de la exposición de mensajes sobre la realidad social.

Hay que recordar que Siqueiros frecuentemente difundió el trabajo colectivo en equipo, pues en ellos tuvo la posibilidad de aprovechar para sí y sus colaboradores, su experiencia, sus propuestas socialistas, tecnológicas y sociopolíticas.

En el manifiesto a los plásticos argentinos los invita a formar parte de un proceso de aprendizaje del arte desde la actividad sindical y el taller. El trabajo en equipo sería la característica más importante del arte público: “En esa forma nuestras obras periódicas constituirán la única y formidable escuela pública de las artes plásticas”³¹. De esta manera, el trabajo colectivo de creación, propone desarrollar un arte subversivo y de vanguardia con el aprovechamiento de la tecnología. Siendo así, de que tiene claramente definida la idea del papel de las herramientas de trabajo como vehículo del arte dialéctico subversivo. Pues el texto sobre *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* fue el preámbulo para la exhortación que hizo a los plásticos argentinos, prueba de ello fue la obra *Madre proletaria* (1929) que pintó en Uruguay ese mismo año e innovó con el uso de la piroxilina: “Nos da por primera vez en el mundo los vehículos objetivos y subjetivos que exige la gran pintura mural descubierta y multiejemplar para las masas, que vivirá bajo el sol, bajo la lluvia, frente a la calle”³². Finalmente el manifiesto termina con la invitación a formar el Sindicato de Artistas Plásticos y así poder ejecutar el ideario de Siqueiros sobre el arte revolucionario. Sin embargo el círculo artístico argentino aun no estaba preparado para ello.

2.3 EL RENACIMIENTO INACABADO.

Hubo dos etapas esenciales en el arte monumental de Siqueiros, mismas que están identificadas por los tipos de murales que se hicieron. La primera es 1920-31, que se caracteriza porque los murales fueron pintados en los muros de los edificios públicos que la mayoría de las veces daban hacia los patios, lo que hacía que quedaran resguardados de las inclemencias del medio ambiente debido a los techos de los pasillos. La segunda etapa es de 1932 en adelante, estuvo marcada por la apertura del mural al exterior, hacia la calle, a las plazas expuesta directamente a la agresividad de la lluvia, el viento y los rayos del sol. El primer mural realizado con estas características fue *Mitin Obrero* (1932) en el *Chouinard School of Art* y le siguió *América Tropical* (1932) en el *Plaza Art Center* de Los Ángeles, según lo expresado por Siqueiros en el programa del Centro de Arte Realista, del que se hablará más tarde.

³¹ Siqueiros. “Un llamamiento a los plásticos argentinos”. En revista Voz de Crítica. Argentina. Viernes 2 de junio de 1933.

³² Idem.

El esfuerzo primero de Siqueiros radicó en nacionalizar el arte, el segundo fue internacionalizarlo, pero siempre pintando con un lenguaje que el pueblo pudiera entender, esto es, imágenes claras de personajes como el obrero, el campesino y demás figuras del pueblo y la clase trabajadora en escenas distintas pero que indicaban ser víctima del abuso, injusticia, etc. Encontré una periodización de la escuela mexicana de pintura: 1920-40 en el período de entre guerras y 1960-80 según Shifra M. Goldman³³. Sin embargo en ésta hay un espacio vacío, 1940-50, que Goldman no abordó en su investigación.

Siqueiros escribió una retrospectiva del muralismo. Expresó en ella su preocupación acerca de la forma en que se había desarrollado el arte mural a lo largo de la historia de México. El artículo fue: "Hacia otro renacimiento plástico. Centro de Arte Realista Moderno"³⁴. Publicado el 20 de mayo de 1944 en el periódico *El Insurgente*. En cuanto al muralismo, señaló que el arte mexicano moderno fue en buena medida considerado como un renacimiento, porque retomó la práctica plástica sobre el muro después de cientos de años. Siqueiros definió que los antecedentes del muralismo se encuentran en la época precolombina, caracterizada por amplios espacios cubiertos de coloridos murales con pinturas al fresco. La producción de temas fue tan rica que describen con detalle todas las características de las culturas antiguas: "Pocos años han pasado para que el gran período artístico mexicano (veinte de intensa producción), fuese tomando caracteres de decadencia"³⁵. Al resurgir la actividad mural, ésta se definió como la manifestación cultural de un país moderno posrevolucionario. Sin embargo, para Siqueiros la producción mural de la primera etapa se fue apartando de la propuesta vasconcelista en el momento en que Rivera comenzó a desarrollar un muralismo de tipo histórico y arqueológico y cayó en una decadencia el arte mural del período posrevolucionario.

Al compartir su experiencia artística y revolucionaria con otros pintores encontró la motivación necesaria para realizar su trabajo. Sin embargo, quien fue su compañero de actividad artística no tardó en convertirse en su enemigo. David Alfaro Siqueiros versus Diego Rivera. Primero hay que aclarar que hubo un reconocimiento mutuo por el trabajo

³³ Goldman, Shifra. "La Escuela Mexicana y su influencia sobre los artistas afro americanos y chicanos en Estados Unidos (1940-1980)". En: CENIDIAP. Et. al. "Siqueiros vs Rivera". En CENIDIAP. Et. Al. *Releer a Siqueiros: ensayos en su centenario*. Op. Cit. p-185.

³⁴ Alfaro Siqueiros, David. "Hacia Otro Renacimiento Plástico. Centro de Arte Realista Moderno". En Alfaro. *Siqueiros*. México. Sepsetentas. 1974 p. 85

³⁵ Idem.

profesional, después se presentó una disputa encarnizada entre estos dos grandes. Lo que una vez fueron congruencias, se tornaron en diferencias.

La rivalidad artística fue una derivación de las diferencias entre el pensamiento político y los criterios para reproducir la iconografía unívoca a sus modos de pensar. No satisfacían a Siqueiros las escenas antropológicas y folclóricas con que Diego Rivera trabajaba. La interpretación de cultura y realidad fue distinta en cada uno de ellos a partir de 1930. Tal parecería que Siqueiros aprovechó su actividad de prosélitos políticos para mantener abierto el mercado de arte a lo largo de las dos épocas de la Escuela Mexicana de Pintura, misma que fue el centro de atención de los críticos de la época, como lo reflejó en su escrito "La crítica del arte como pretexto literario" en 1948.

A lo largo de los años 20', Rivera y Siqueiros compartieron ideas, gustos, intereses y hasta motivos estéticos. Cuando Siqueiros publicó en Barcelona los "Tres Llamamientos" a los artistas mexicanos radicados en México y el extranjero y "El Manifiesto a los Artistas Plásticos de América", estaba animado por encontrar con quién compartir dicha emoción e interés. Desde entonces fue su deseo el formar un grupo de artistas identificados por un compromiso cultural, social y político.

A finales de la década de los 20' los integrantes de la escuela mexicana de pintura abandonaron aquella idea contenida en programa cultural vasconcelista. Es el caso de la disputa entre Diego Rivera y Siqueiros, quienes asumieron distintos intereses políticos y artísticos y hasta entraron en pugna, pues las diferencias ideológicas fueron muy marcadas cuando Siqueiros manifestó su ideario stalinista mientras que Rivera lo hizo con el lenin-trotskismo. Así también en la pintura. Siqueiros afloró su estilo realista de crítica y denuncia política mientras que Rivera lanzó su crítica al capitalismo y revalorar las raíces culturales mexicanas por ello desarrolló una iconografía arqueológica y antropológica en sus obras.

El renacimiento del muralismo mexicano (o nacimiento del muralismo mexicano moderno) pasaba por serias dificultades. Correspondió, según Siqueiros, a la transformación de los principios posrevolucionarios de democratización de la sociedad mexicana. Por ello la revolución debía presentarse en el arte, a partir de los replanteamientos de la base de la enseñanza del arte y el consumo de las obras.

Siqueiros consideró que hubo artistas, entre ellos Diego Rivera, que no se adhirieron al arte revolucionario, de contenido social y denunciante, debido a que procuraron mantener un rol social esnobista y folclórico.

Combatir la pose esnobista y folclórica de los artistas que entendieron de una forma distinta a Siqueiros la difusión de la cultura y la democratización del pueblo, entre ellos Diego Rivera.

Cada uno de los muralistas fue adquiriendo un modo distinto de vivir y de pensar en el quehacer artístico y político. La interpretación sobre el marxismo sea stalinista, leninista, trotskista, etc., cambió de matiz y definió la postura política y artística de cada uno de los pintores. Era David Alfaro Siqueiros de tendencia Marxista Stalinista y acusó de trotskista a Rivera además de diletante. Esto último selló con una ofensa las diferencias ideológicas y artísticas que a partir de entonces se presentaron, hasta el grado de disputarse el liderazgo del mercado de arte.

La diferencia ideológica entre Siqueiros y Rivera sólo se mostró en sus debates y artículos publicados. Como consecuencia hubo intolerancia y rivalidad artística que derivó en una competencia de mercado. “Destruir o por lo menos empañar la reputación de Rivera en el terreno puramente estético para hacer que venda cuantos menos cuadros sea posible”³⁶. Siqueiros nunca dejó de reconocer la calidad de la obra artística de Rivera, lo que acusó fue su actitud contrarrevolucionaria, pues Siqueiros afirmó que Rivera fue un saboteador del trabajo colectivo y simpatizante del gobierno represor³⁷. La lucha entre ambos pintores consistió en desacreditarse el uno al otro públicamente. Rivera escribió entre otros documentos “Defensa y ataque en contra de los Stalinistas”³⁸. Oliver Debroise llegó a afirmar que el hecho de que Siqueiros fuera a Los Ángeles, California, en 1932 no fue obra de mera casualidad, sino porque quizá era una plaza vacante de mercado de arte. Orozco trabajaba en Nueva York y Rivera en Detroit, por lo tanto Siqueiros aprovechó el mercado californiano por la actividad cinematográfica que

³⁶ Hajar, Alberto. “Siqueiros vs Rivera”. En CENIDIAP. Et. *Al. Releer a Siqueiros: ensayos en su centenario*. México. INBA-CONCAULTA. 2000. p-50.

³⁷ Alfaro Siqueiros David. “El camino contrarrevolucionario de Rivera”. En Raquel Tibol. *Documentación del Arte mexicano*. México. FCE. 1974. Col. Archivos del Fondo. p-53-63.

³⁸ Rivera, Diego. “Defensa y ataque contra los Stalinistas” En Raquel Tibol. *Documentación del Arte mexicano*. Op. Cit. p-65-81.

comenzaba a despuntar en Hollywood, facilitando su estancia el apoyo de la familia materna que ya radicaba ahí³⁹.

Tal vez Argentina y Uruguay también fueron un posible mercado consumidor. Diez años después de la experiencia en el Ejercicio Plástico, los integrantes que formaron el equipo poligráfico comenzaron a reunirse. Un nuevo proyecto de mural estaba por comenzar en la Galería Pacífico de Buenos Aires.

Mientras tanto en México Siqueiros tenía ya otros proyectos, como la fundación y organización del Centro de Arte Realista Moderno (CARM), que en 1944 tuvo como sede la casa de su suegra Electa Bastar (madre de Angélica Arenal), ubicada en la calle de Sonora #9 en la colonia Roma. Este domicilio originalmente albergó al mural *Cuauhtémoc contra el mito*, en cuya presentación pública asistieron contrastantes personalidades del medio artístico y político mexicano e internacional. En algunas fotos tomadas de aquel evento figuran entre muchos otros Vicente Lombardo Toledano, Xavier Cugat y Rita Hayworth.

Este Centro surgió con la intención de resolver la discrepancia temática de los pintores, a partir del replanteamiento de la actividad artística mexicana y recuperar los principios revolucionarios del muralismo, al continuar con la propuesta dialéctica subversiva: “Habría que recuperar valores perdidos: el valor de nuestra pintura, y su defensa constante. Si los artistas actuales, en vez de pintar lo que pintan y si en lugar de preocuparse para defender globalmente la tradición pictórica mexicana, se hiciesen un gran bien, lo harían a México y al arte en general”⁴⁰. El programa del Centro de Arte Realista Moderno fue publicado en el texto “Hacia Otro Renacimiento Plástico”, el cual se resume en los tres siguientes puntos:

1. Debido a que la práctica del arte plástico se distanció del ideario original posrevolucionario porque se le fue interpretando desde distintos modos del entender político, el programa debía ser un medio difusor, con impacto histórico. La revaloración de la cultura mexicana.

³⁹ Debroise. “Retrato del artista como hombre-masa” *David Alfaro Siqueiros: Retrato de una década 1930-1940. op. cit*

⁴⁰ Idem.

2. Entender a la segunda etapa del muralismo como un tipo de actividad artística en donde la obra de arte es el resultado de un proceso técnico-experimental. A esta etapa habremos de considerarla a partir del mural *América Tropical* pintado en Los Ángeles en 1932, porque es una de las primeras obras murales de exterior.
3. El Centro de Arte Realista asumió la responsabilidad con su programa de trabajo de ser un difusor de la democracia social y para ello procuró funcionar como un Instituto de ciencias y un taller de arte plástico.

El CARM procuró dar impulso a la producción de un arte cuya corriente estética fuera el realismo (que al poco tiempo se transformó en neorrealismo), además de no recurrir a la institucionalización del estado en los años 40'. Además, el Centro fue crítico al sistema político y procuró impactar al público latinoamericano. Desde este punto de vista el arte moderno mural logró formar parte del proceso social de arte del que habló Juan Acha, el cual consiste en que en el proceso social del arte la obra surge del impulso institucional (el gobierno) y es distribuido en el mercado hacia un consumidor productivo o improductivo⁴¹. Dicho impulso institucional se vio muchas veces obstaculizado por los funcionarios públicos. El consumo de la pintura realista se dificultó en el público contemplador, pues como mercado de arte comenzó a cambiar su gusto estético a partir de la Segunda Guerra Mundial.

David Alfaro Siqueiros había desarrollado un arte visual que consistió en hacer representaciones gráficas acerca de la realidad. En estas representaciones se plasmó una amplia gama de figuras representativas sobre escenas mexicanas populares, costumbristas y de acción política. "El realismo de Siqueiros es así práctico, dialéctico, basado en tesis fundamentales materialistas, sobre todo en el dominio de la lucha de clases sobre la conciencia y sus representaciones"⁴². Mientras tanto los pintores del Cono Sur finalizaban sus murales a partir del uso de las técnicas murales aprendidas de Siqueiros y ejercitadas, con los años, en Tucumán y Buenos Aires. En México la interpretación del realismo fue constantemente cuestionado por los críticos de la época, entre ellos Cardoza y Aragón

⁴¹ Cfr. Acha Juan. *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El Sistema de Producción*. México. FCE. 1979. 323 p.

⁴² Hajar, Alberto. "Registro. Testimonio. Recuerdo". En: CENIDIAP. Et Al. *Iconografía de David Alfaro Siqueiros. Op. Cit.* p-19

Siqueiros planteó una crítica acerca la crítica de arte misma. En “La crítica del arte como pretexto literario” publicado en la revista *México en el arte*, No. 4 de octubre de 1948. Hace una exposición sobre las cosas que dijo Luis Cardoza y Aragón en algunas publicaciones de aquella década⁴³. Luis Cardoza llegó a ideas conclusivas acerca de Siqueiros, en el artículo titulado como “Nuevas Notas Sobre Alfaro Siqueiros” y dos artículos más (de los que no da el nombre), pero sólo uno fue publicado por *Cuadernos Americanos* en el número 4 y otro por *México en el Arte*. “La crítica del arte como pretexto literario” es la reacción del Maestro sobre el discurso de Luis Cardoza y Aragón.

En el texto deja entrever su molestia por la carencia de interpretación de Luis Cardoza, en alguna parte lo califica de “materialista” y en otra de “impreciso”. Las conclusiones a las que llegó Luis Cardoza no coinciden con las de Siqueiros. “El gusto y el instinto constituyen su único módulo y base del raciocinio. Ni más ni menos como los hombres de la prehistoria, los de las cavernas”⁴⁴. Entonces el criterio de Siqueiros era distinto al de Cardoza.

David Alfaro Siqueiros se quejó del discurso de Luis Cardoza por la manera en que se debería hacer crítica sobre una obra plástica neorrealista. Consideró a Cardoza como una persona afín a las manifestaciones figurativistas francesas y no al arte neorrealista mexicano.

En lo particular le llamó mucho la atención el siguiente párrafo de Cardoza: “Y lo hace con dialéctica vehemente y remachona, que no siempre logra convencernos, y en donde los vanos se nos antojan numerosos como enana esponja”⁴⁵. La reacción del Siqueiros fue agresiva e intolerante, pues le pareció vacío el discurso estético, ya que el lector se quedaría en la vaguedad del escrito confundido por la lectura de palabras imprecisas que no habría de asimilar.

En otro fragmento del artículo de Cardoza sobre el trabajo de Siqueiros se dijo: “La obra de caballete la pinta con materiales nuevos... que no aportan ventaja alguna al ser no más que mera sustitución de materiales”⁴⁶. Más adelante la respuesta a este

⁴³ Alfaro Siqueiros, David. “La crítica de arte como pretexto literario”. En Alfaro. Siqueiros *Op. Cit.* p-93.

⁴⁴ *Ibidem* p-93.

⁴⁵ *Ibidem* p-96.

⁴⁶ *Ibidem* p-119.

fragmento aparece de la siguiente manera: “Lamentable actitud en un escritor de pintura que, por otra parte, empieza por no comprender el carácter ineludiblemente determinante de los materiales”. Por lo tanto, Siqueiros la calificó de versión infundada y propuso una crítica analítica con la que se pudiera trabajar apropiadamente al arte neorrealista.

19 años después del texto del Centro de Arte Realista, se publicó “El Movimiento Pictórico Mexicano, Nueva Vía del Realismo” que fue escrito como parte integrante del texto *A un joven mexicano* en 1967⁴⁷. David Alfaro Siqueiros propuso aquí que el realismo tiene que ser en primer lugar, nacional. Solamente así la obra podrá reflejar la realidad humana social por la que atraviesa el mexicano.

EL pintor y el crítico deben ser portadores de este concepto sobre el realismo, de tal manera que sean capaces de incrementar sus conocimientos sobre ciencia, técnica material y artística, de forma, estilo y de lo que interpreta como realidad nacional. “Una obra realista tiene que empezar a serlo en su realidad nacional, toda vez que esta realidad nacional es la plataforma para cualquier invención artística”⁴⁸.

En este texto Siqueiros exhortó a la nueva generación de jóvenes a adherirse a la actividad pictórica realista, sin que la fama esté por arriba del deseo del arte. El pintor joven debe buscar en el realismo una actitud moderna de interpretar los acontecimientos y acorde al contexto histórico. “Ha sido nuestro movimiento pictórico mexicano el que ha venido a demostrar de manera palpable que se puede desarrollar un nuevo realismo, no sólo en su género y su contenido, sino también en todos los aspectos concernientes a la ciencia y al mercado”⁴⁹.

A lo largo del texto nuevamente ofreció un panorama amplio acerca de la historia del arte y la crítica que hizo de ésta. Describió que la técnica mural desde la edad media en Europa y las culturas antiguas en México, han aportado su técnica a la producción del realismo.

⁴⁷ Alfaro Siqueiros, David. “El movimiento Pictórico Mexicano, Nueva Vía del Realismo”. En Alfaro Siqueiros David. *A un Pintor Mexicano*. México. Empresas Editoriales. 1967.

⁴⁸ Ibidem p.127.

⁴⁹ Ibidem p-151.

La producción estética de los pintores románticos y vanguardistas se ha basado en el realismo como una forma de perfeccionamiento de las obras, con un lenguaje preciso para comunicar mensajes claros y concretos. “Procedo así también porque esas experiencias constituyen una formal aportación a la técnica pictórica del presente período de ilegalidad revolucionaria y a la técnica pictórica de la actual y las futuras dictaduras del proletariado. Son experiencias útiles para la lucha subversiva de hoy y los anticipos técnicos para las necesidades de la nueva sociedad humana que ya llega”⁵⁰. Así expresó todavía su esperanza de la llegada del socialismo en la sociedad mexicana.

El interés político de Siqueiros se centró en estudiar los movimientos urbano-populares y el pensamiento socialista. Por ello introdujo en su trabajo pictórico neorrealista la interpretación propia del ideario revolucionario en el que el pueblo trabajador fue destacado simbólicamente como héroe. Formó el contenido sustancial de su acervo pictórico con el que divulgó una campaña anticapitalista sin cuartel. Posteriormente muchas de sus obras se basaron en textos filosófico-políticos como fue el mural *La Nueva Democracia* (1945) pintada en el Palacio de Bellas Artes, obra basada en el texto *La Nueva Democracia* de Mao Tse Tung, el cual trata sobre la propuesta de establecimiento de la democracia en China a partir del sistema socialista.



La Nueva Democracia (1945). Palacio de Bellas Artes.

El humanismo de Siqueiros se manifestó en su obra plástica; por su sentido nacional y socialista en la corriente de la pintura realista y neorrealista. En el esfuerzo por desarrollarla y divulgarla, se enfrentó a la dificultad de difundir los valores nacional-

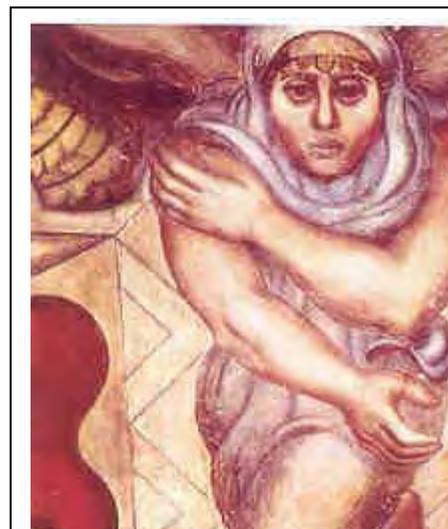
⁵⁰ Alfaro. “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”. En Alfaro. *Siqueiros*. Op. Cit. p-50

socialistas en un contexto histórico en el que el pueblo mexicano tenía marcadas carencias de educación elemental. Por ello la ilustración de los muros tenía un matiz didáctico y político entre 1920 y 1940. Se incluyen los trabajos en Estados Unidos y Argentina. En Buenos Aires los pintores asimilaron lo que en su momento Siqueiros les aportó.

Después de la Segunda Guerra Mundial las características de la sociedad mexicana habían cambiado, principalmente porque la cantidad de habitantes con educación elemental era mayor con relación a 20 años antes. Por ello el contenido y la forma de la pintura de Siqueiros debían haber cambiado, no sólo en técnica sino en contenido. Esto es, logró un desarrollo mayor que el que había alcanzado cuando compartió con sus colegas del Cono Sur.

El sentido nacionalista tuvo que diluirse para realizar un arte visual con mayor fuerza de crítica social y política y con esto dio paso a la corriente neorrealista, que tuvo como fuerza contraria el sistema político imperante y las corrientes de vanguardia; porque ya no estaban interesadas por los temas nacionalistas y políticos.

Si comparamos entre las dos etapas del muralismo, en la primera aquellos murales pintados en la Escuela Nacional Preparatoria en la calle de San Ildefonso, titulados *Los elementos* (1922-1923), *Los mitos caídos* (1923), *Entierro de un obrero sacrificado* (1923-1924) y *Llamado a la libertad* (1924) reflejaron la firme actitud del gobierno posrevolucionario mexicano por crear una imagen distinta a la del gobierno porfirista.



Los Elementos (1922-1923). Detalle.
Escuela Nacional Preparatoria.

El programa educativo y cultural vasconcelista, más que eficiente fue ostentoso porque pretendió definir a la cultura nacional cuando la base educativa del pueblo no era suficientemente firme. La juventud artística de Siqueiros fue compartida a sus colaboradores del Cono Sur.

En la segunda etapa, en la madurez artística, la trascendencia de las obras murales no sólo se debió a su contenido histórico y político, sino a las innovaciones técnicas que se realizaron con la finalidad de dar mayor resistencia física a las obras y así el discurso dialéctico-subversivo perdure en el tiempo.

El Muralismo fue en esencia un arte público y su mensaje fue la justicia social, la igualdad de garantías y la denuncia política. Además, impulsó la creatividad de los pintores debido a que hubo de adaptarse el diseño pictórico con el diseño arquitectónico. La labor de equipo en el desarrollo del arte público del muralismo buscó exhibir su realismo moderno de adoctrinamiento revolucionario y de crítica social e histórica. “Yo he pintado para el mercado de mi período histórico, para el estado y los patronos privados de mi época, la época de la más aguda demagogia burguesa”⁵¹.

En lo que llamó la segunda etapa de la escuela mexicana de pintura, Siqueiros encontró una fractura generacional entre él y los pintores jóvenes mexicanos, porque identificó una marcada diferencia de estilos, interpretaciones e intereses sobre los temas de la pintura, qué decir de los jóvenes pintores argentinos que apenas y sabían de Siqueiros, pues éste jamás regresó a aquel país austral. El Renacimiento mural y el realismo habían dejado de interesar a las nuevas generaciones de jóvenes pintores y los acusó de nihilistas, positivistas y con problemas sexuales.

El trabajo de caballete fue rebasado por el trabajo mural, a pesar de que en ambos tipos la construcción de las imágenes podía tener la misma fuerza. Sin embargo, el espacio del muro permitía la colocación de una mayor cantidad de íconos así como el uso y manejo de la mole arquitectónica. El fin del muralismo fue el fin de la época del realismo, neorrealismo y realismo crítico de la Escuela Mexicana de Pintura y, en especial, al trabajo de Siqueiros con su matiz dialéctico subversivo no se le pudo ocultar con la facilidad con que se ocultaría una obra de caballete. Por ello fue sujeto a toda una gama de interrupciones hasta que se presentaron cambios en el código penal durante el gobierno del General Manuel Ávila Camacho, pues transformaban en ilícitos todos aquellos trabajos pictóricos que no reafirmaban la política de bienestar social.

⁵¹ Alfaro. “El movimiento Pictórico Mexicano, Nueva Vía del Realismo” en *A un Pintor Mexicano*. Op. Cit. p-156.

Siqueiros en toda su vida fue renuente a ser un pintor convencional, de esos que se concentraban sólo en la producción para satisfacer el gusto de un público consumidor de encargo. Por el contrario, encontró mayor atributo personal como activista, crítico político y artista, resultado de un fuerte complejo de soledad y poseedor de un marcado *alter ego* que le impulsó a generar una producción artística de gran fuerza; si bien el movimiento muralista mexicano comenzó con la participación de varios artistas que compartieron el mismo ideario cultural y posrevolucionario, derivó en un movimiento muralista particularizado por la disidencia ideológica de cada uno de ellos. Desde el Congreso de Soldados Pintores y “Los Tres Llamamientos”, hasta el Centro de Arte Realista el muralismo de Siqueiros fue la expresión de su propia revolución cultural y artística. La algarabía social y cultural generada por su obra nunca antes había sido vista.

Siqueiros realmente politizaba el arte, no sólo por ser impulsor de la democratización de la sociedad mexicana tras su experiencia activa en la creación de sindicatos de pintores con la finalidad de adherirlos a la tercera internacional, sino también la elaboración de obras murales y de caballete con claro mensaje anticapitalista. En su actividad política se convirtió en benefactor del trabajador del arte desde la perspectiva de ser impulsor del trabajo colectivo. Operación que realizó a través de cooperativas y la vinculación entre el arte y la sociedad, en una década (20´) de mucha agitación social y política debido, por una parte, a la reestructuración del Estado y, por otra, a la recomposición de las clases y grupos sociales. “David Alfaro Siqueiros es históricamente el fundador y la figura más representativa del Renacimiento Mexicano porque fue el primero en precisar la doctrina estética que habría de servir más tarde para orientar el surgimiento y proceso de desarrollo de la pintura moderna mexicana”⁵². Esta personalidad implacable fue tan temida por el gobierno argentino en 1933 como posible incitador social. Además aquella sociedad no estaba preparada para un cambio radical a partir del arte visual. El gobierno argentino expulsó a Siqueiros tras ser identificados sus primeros intentos de organización de grupos políticos antiimperialistas y sindicatos.

El renacimiento del arte mexicano en el muralismo de David Alfaro Siqueiros quedó inacabado. El muralismo fue un movimiento único.

⁵² Brener, Anita. “Siqueiros. Fundador del renacimiento mexicano”. En el periódico *Crítica*. Buenos Aires, Argentina. 1933. Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 11.1.69.

Desde la cancelación de los trabajos murales en edificios públicos Siqueiros hizo evidente que al Gobierno Nacional no le convenía la culturización del pueblo, debido a la agitación mundial por la expansión de la doctrina marxista y la socialización de los gobiernos capitalistas.

A Siqueiros le fue restringida su visa en varias ocasiones por el gobierno de los Estados Unidos por realizar obras con mensajes subversivos anticapitalistas 1932, 1934 y 1936. Tras el atentado fallido a León Trotsky, tuvo que soportar la soledad del exilio en Chile en 1940.

Antes del gobierno de Ávila Camacho eran los exilios una aparente solución. Una vez dictaminados los artículos 145 y 145 bis sobre el delito de disolución social a partir de 1941, ya hubo un mecanismo para encarcelar a David Alfaro Siqueiros⁵³. El Gobierno Mexicano prefería exiliar a David Alfaro Siqueiros, porque no contaba con otros medios jurídicos para acabar con su alta peligrosidad.

Así entonces, la legislación se convirtió en un instrumento de regulación y censura que el estado mexicano de aquella época ofreció a la sociedad; con él restringió y controló la práctica artística de Siqueiros, pues presentaba gran peligrosidad política por su pintura implacable al poner en evidencia los reales intereses políticos de los gobernantes mexicanos. “Su razón histórica, en David Alfaro Siqueiros, consistirá en los modos en que evidenciará las falacias de la ideologización de la Revolución mexicana. Y en el señalamiento constante de sus contradicciones reales”⁵⁴.

En la persona de Siqueiros la medida judicial de exilio o encarcelamiento, más que escarmiento, alimentaba su necesidad dialéctica-subversiva. Al estar bajo arresto domiciliario en Taxco hacia el año de 1930 expresó: “Mi propósito era el de reintegrarme por entero a la producción artística, convencido de que mis experiencias políticas se

⁵³ “Art. 145.- Se aplicará prisión de dos a seis años, al extranjero o nacional mexicano, que en forma hablada o escrita, o por cualquier otro medio realice propaganda política entre los extranjeros o entre los mexicanos, difundiendo ideas, programas o normas de acción de cualquier gobierno extranjero que perturbe el orden público o afecte la soberanía del Estado Mexicano”. Art. 145 bis. Para todos los efectos legales se considerarán como de carácter político los delitos consignados en este título con excepción de los previstos en los artículos 130 y 140”. Diccionario Jurídico Mexicano. Porrúa. 1989.

⁵⁴ Esquivel, Miguel Ángel. “El Artista Ciudadano”. En: CENIDIAP. Et. al. *Releer a Siqueiros: ensayos en su centenario*. Op. Cit. p-42.

traducirían inevitablemente en nuevas formas plásticas”⁵⁵. Diez días antes de abandonar Buenos Aires dejó una carta a los Araoz Alfaro y demás amigos argentinos en donde señaló que regresaría a México vía Nueva York: “Entrando a la boca del lobo”.

Siqueiros tomó en cuenta que la sociedad posrevolucionaria de México cambió con el tiempo. De ese pueblo iletrado, al cual había que darle conciencia sobre el sentido de la revolución mexicana, al pueblo compuesto por una sociedad moderna de la posguerra había ya una diferencia muy grande. Eran evidentes los cambios sociales en el modo de vida, los medios de comunicación, liberación sexual, la participación social y laboral de los jóvenes.

A finales de los años 50’ la pintura dialéctico-subversiva de Siqueiros no había disminuido la fuerza de su mensaje político, casi a 70 años de edad. Tal fue el caso cuando fue objeto de la demanda judicial, por parte del entonces secretario de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), Rodolfo Echeverría cuyo nombre artístico fue Rodolfo de Anda. En dicho mural ordenado por el sindicato de actores, Siqueiros incorporó algunas escenas del movimiento reciente de ferrocarrileros cuyas demandas giraban en torno a sus garantías sociales y al parecer habían sido reprimidos por la fuerza pública. “Siqueiros defiende ampliamente la obra, diciendo que en ningún momento había pretendido apartarse del tema, ya que había pintado la tragedia actual, pero en esa defensa nunca mencionó la agresión a los ferrocarrileros. Más tarde, ya en la cárcel acusado del delito de disolución social, aceptó haber abordado ese tema, diciendo que se había atacado a un movimiento democrático y que, por tanto, no podía soslayar el asunto”⁵⁶.

El pueblo mexicano en los años 60’ asimiló otra interpretación sobre la revolución, no la mexicana sino la latinoamericana a partir del triunfo del movimiento de Castro y Guevara en Cuba. Los mensajes subversivos en el arte se caracterizaron, a partir del muralismo mexicano de Siqueiros, en el antiimperialismo capitalista latinoamericano. Sin embargo, los artistas de la posguerra se encontraban ya interesados en otros movimientos artísticos que no fueran de realismo crítico.

⁵⁵ Alfaro. *Cómo se Pinta un Mural*. Op. Cit. p-25.

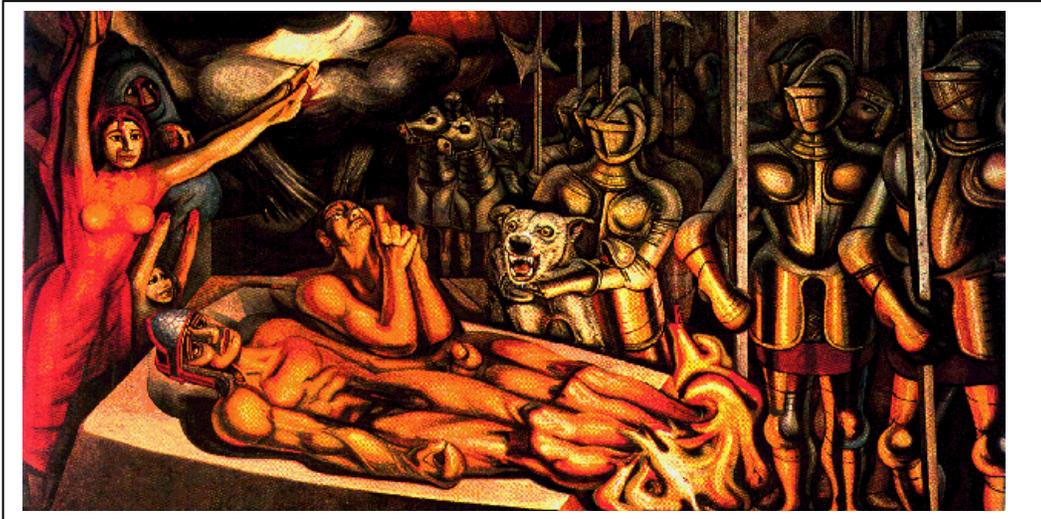
⁵⁶ Guadarrama Peña, Guillermina. “Muralismo, Historia y Propaganda”. En: CENIDIAP. Et. al. *Releer a Siqueiros: ensayos en su centenario*. Op. Cit. p-128.

En mucho, la práctica política de Siqueiros se centró en hacer fuertes críticas al sistema de gobierno mexicano. Tuvo que enfrentar las sanciones judiciales impuestas, consecuencia de la efectividad política de su trabajo como activista social y artista según lo contemplado en los artículos 145 y 145 bis. “Además enfrentó el estigma del **“pintor comunista”**, ya que una de las causas que se alegaron para este encierro fue el contenido subversivo de su pintura”⁵⁷.

Cuando el presidente Adolfo López Mateos condujo a prisión a Siqueiros en 1960, el 1er mandatario fue objeto de fuertes críticas periodísticas en el ámbito nacional e internacional, por su modo de proceder sobre un pintor de gran prestigio cultural. Debido a ello a esas críticas que presionaron la imagen pública del presidente, entre ellas las de los grupos solidarios argentinos que enviaron sus cartas al congreso mexicano abogando por la libertad de Siqueiros. El presidente accedió y le fueron reconocidos los servicios prestados a la nación como militar y artista. Gran paradoja política. Contradicción y demagogia.

El compromiso social de Siqueiros radicó en mostrarle al pueblo la cultura de la que forma parte y enseñarle que es el protagonista de la historia en la que ha predominado por siempre la lucha de clases. Además de sus pinturas, sus escritos fueron el resultado de la actividad social y revolucionaria como pintor y militar y en ellos explicó su tendencia dialéctica subversiva la cual tuvo como características las siguientes: el desarrollar una amplia gama de ideas de crítica social basadas en el marxismo stalinismo y operar acciones de corte revolucionarias en la sociedad en contra de la clase política capitalista y en beneficio del sector proletario.

⁵⁷ Cruz Arvea, Rafael. “Puntos de Partida para una Iconografía”. En CENIDIAP. Et. al. *Releer a Siqueiros: ensayos en su centenario*. Op. Cit. p-144.



Tormento de Cuauhtémoc (1959)
Palacio de Bellas Artes.

A través del muralismo, Siqueiros exaltó a la cultura popular, compuesta por una historia de la cultura mexicana y por la postura radical nacionalista de la lucha de clases. Su mensaje estético y político fue una propuesta de democratización de la cultura y con ello trató de definir a la cultura nacional. En *El tormento de Cuauhtémoc (1954)* expresó el sometimiento y la tortura a la raza originaria mexicana. En el centro de la pintura el perro desata su furia sobre el último rey Mexica. En contraste del lado izquierdo de la obra, en donde resalta la figura femenina, que con los brazos abiertos simboliza a la patria.

Retomando lo antes dicho el Muralismo fue en esencia un arte público, porque se elaboró en un espacio de exposición directa al pueblo. Muchas veces fue financiado e inaugurado por políticos y funcionarios públicos, mismos que terminaron por reprimir la libertad de expresión de Siqueiros. Los mensajes subversivos en el arte mural se caracterizaron, a partir del muralismo mexicano de Siqueiros, en el anticapitalismo latinoamericano a partir de la década de los años 60'. El renacimiento del muralismo de Siqueiros no concluyó, pues pintó con la misma intensidad, crítica y denuncia hasta su muerte. Tomó en cuenta que el arte mural mexicano renació, o bien, resurgió en el siglo XX. Pues el antecedente se encuentra en las culturas prehispánicas, que a pesar de que emplearon técnicas rudimentarias han subsistido a lo largo de los siglos. Actualmente podemos apreciar dichos murales en los centros arqueológicos de nuestro país.

Siqueiros consideró que el renacimiento mural debía partir de los nuevos materiales y emplear nuevas herramientas en el proceso de elaboración del arte monumental. Así el mural podría resistir el paso del tiempo logrando un mayor período de exhibición al pueblo.

Cuando renació el muralismo, su sentido social y político no tardó en aparecer, pues el motivo real de dicho renacimiento fue el de la revaloración de la cultura del México posrevolucionario. Por ello la iconografía del arte monumental de Siqueiros está compuesta de dos elementos: El pueblo y el estado capitalista; el héroe y el antihéroe respectivamente. La base del contenido de este arte es el realismo de los hechos que denuncia al hacerlos públicos, de aquí la peligrosidad de Siqueiros ante el Estado Mexicano. Sin embargo el realismo es el reflejo del sentido humano que Siqueiros poseía y se reflejó en los mensajes referidos a la justicia social, la igualdad de garantías humanas y ciudadanas y la denuncia política. Como consecuencia fue sometido al encierro y algunos de sus murales sufrieron de atentados. El renacimiento del arte monumental no se acabó sino hasta su deceso el 6 de enero de 1974.

La expresión escrita del ideario siqueiriano planteó los motivos por los cuales desarrolló su obra plástica. Expuso su clara preocupación por la democratización de la cultura mexicana y el trabajo colectivo de los artistas plásticos; dejó en claro que el realismo es el reflejo de su concepto humanista. Los escritos de Siqueiros son la razón de ser de los mensajes-dialéctico subversivos que se fusionan en su pintura.

CAPÍTULO 3.

LA POLIANGULARIDAD EN LA ESTÉTICA DE SIQUEIROS.

En Siqueiros, la obra de arte es el resultado del proceso de producción estética y la síntesis de la historia, pero a la vez es la amplia conceptualización de su ideología social y política. La estética de sus obras tiene muchos ángulos. El nombre de poliangular proviene de Siqueiros y es la característica más importante de sus murales. La esculto-pintura en paneles y muros puede ser apreciada por el espectador al desplazarse de un lado al otro. Es un efecto visual en el que una figura en la obra mural no se deforma aun en los vértices del muro, porque la imagen requirió de ser diseñada de tal modo que la posición que el espectador elige frente al mural le hace buscar dichas figuras en un ángulo preciso. Siqueiros fue desarrollando esta técnica en la medida en que produjo sus murales. Los primeros ejemplos de ello fueron los que pintó en la Cd. de Los Ángeles en California y con mayor interés el mural de la cava de la Quinta Los Granados al aprovechar las paredes, el piso y el techo. Esta técnica no quedó ahí, sino que fue aprovechada de distinta manera en tantos edificios como le fue posible pintar posteriormente.

Al respecto Oliver Debroise señaló en 1997, lo siguiente: “La manera en que Siqueiros comprendió desde el interior la historia formal y estilística del arte del siglo XX, al grado de intentar escribirla él sólo tiene algo fascinante, que merecía, a nuestro modo de ver, un nuevo examen”¹. Al replantear el sentido político de la vida de Siqueiros obliga

¹ Debroise, Oliver. “Siqueiros ante el futuro”. En Debroise. Et. al. Op. Cit. p-20.

a hacerlo con su obra plástica. El realismo es la vertiente artística por la cual encontraremos una explicación al fundamento dialéctico subversivo.

3.1 EL REALISMO EN LA OBRA DE SIQUEIROS.

La manera en que Siqueiros interpretó a la historia fue a partir del materialismo histórico y de la teoría de la lucha de clases. Me parece importante revisar la teoría marxista del arte para tener un mayor entendimiento acerca de la obra de Siqueiros. La teoría de la estética marxista del Dr. Adolfo Sánchez Vázquez nos permitirá identificar y comprender con mayor claridad aquellas ocultas motivaciones de Siqueiros en su producción artística acerca del realismo.

Desde el punto de vista del filósofo Adolfo Sánchez Vázquez el arte es más que una escultura, pintura, partitura u obra literaria. Es un proceso que implica el dinamismo de la creatividad y la practicidad de la obra frente a las necesidades estéticas en una sociedad y contexto dados, cuyo resultado es la obra de arte².

El Dr. Sánchez Vázquez planteó que el trabajo es el elemento motriz del proceso creativo. Es una actividad que transforma a la naturaleza dando pie a una nueva interpretación de la realidad, que no existiría sin trabajo. Sin esas interpretaciones de la realidad no habría un sentido humano. Dicha idea está basada en que Marx afirmó: “El trabajo es la condición natural de la vida eterna”. El trabajo social es la base esencial en la transformación y desarrollo de la sociedad porque implica conocimiento y proyección de un proceso del que derivará un producto, en este caso una obra de arte la cual es una reinterpretación de la realidad social en un contexto determinado.

La relación del hombre con el trabajo artístico y estético se compone de tres características según la teoría del Dr. Sánchez Vázquez: dominio sobre la naturaleza; la relación cada vez más estrecha entre fondo y forma; la creación de una conciencia de forma y función. Con estas tres características se da la condición necesaria para pasar al comportamiento humano y al estético.

² Cfr. Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ensayos sobre arte y marxismo*. México. Grijalbo. 1984. 217 p.

En la primera característica identificamos que mediante determinadas relaciones sociales y de trabajo se presenta un proceso de transformación de la naturaleza. En este proceso el carácter estético del trabajo se desarrolla y entonces se presenta el dominio sobre la naturaleza. A lo largo de dicho proceso se desarrollan los sentidos estéticos que desencadenan en la conciencia estética, una conciencia cada vez más clara acerca de la forma y de los medios de producción. Mismos elementos sociales de la conciencia en distintas formas en determinado tipo de sociedad.

Acerca de la segunda característica, la relación fondo y forma, partimos de la supraestructura ideológica y política, a la que el arte también pertenece. Las normas ideológicas son impuestas por la clase dominante. La supraestructura ideológica dominante no es un reflejo de la infraestructura aunque influye en la base de la infraestructura misma. Con base a la infraestructura se erige la supraestructura de la sociedad a través de estas formas ideológicas, los hombres representan su propia realidad social, una visión de sus condiciones de existencia social y el modo de cómo los hombres ven su realidad social a partir de su manifestación interesada a través del arte.

Mucho se ha discutido sobre la unicidad ideológica de la obra de arte, si debe ser contenidista o formalista, por ello surgieron corrientes artísticas que dieron mayor peso a dicha unicidad, por ejemplo los abstraccionistas, cubistas y surrealistas se inclinaron por el formalismo. Sin embargo, es plenamente importante que la obra de arte tenga un equilibrio de contenido y de forma, pues ambos sostienen el mensaje que comunica al espectador, realizándose la obra misma a través de la comunicación. El lenguaje empleado en la pintura implica un significado en el que usualmente no está de acuerdo la ideología dominante, porque afecta a la interpretación de la realidad misma.

La tercera característica se refiere a la conciencia que el artista debe tener acerca del proceso de producción creativa y la función que la obra de arte deberá de desempeñar. El proceso de producción creativa tiene que ver con el modo de producción del capitalismo. Sin embargo hay algunas variantes radicales que hacen que surja una contradicción importante en la obra de arte: la transformación del valor de uso en estético y la hostilidad del valor de cambio que le da carácter de mercancía.

Basándose en la tesis de Marx sobre la hostilidad del capitalismo, El Dr. Sánchez Vázquez encontró una comparación entre el capitalismo y el arte. El capitalismo está basado en la producción de la plusvalía y el artista es el productor de las obras de arte impregnándolas de valor estético, pero es el capitalista quien se encarga de la comercialización de la obra generándole una plusvalía. El artista que no está de acuerdo con el sistema del capitalismo no se somete al sistema de la ganancia y la plusvalía. No se trata de una actitud subjetiva del capitalista como individuo concreto y no es el consumidor apropiado de las obras del artista, así el artista se sostiene por su ideología independiente a la ideología dominante y al buen o mal gusto del capitalista.

El modo de producción capitalista afecta negativamente al proceso de producción creativo, puesto que el valor estético se transforma en valor de cambio cuando el artista produce para un mercado consumidor regido por la oferta y la demanda, por lo tanto el artista deja de realizar una producción libre.

Cuando el artista elabora un producto estético que no se ajusta con los valores de la supraestructura causa una ruptura con la adquisición de esos productos artísticos, sólo entonces una obra de arte posee su propio valor estético, así las obras de arte generan nuevas sensibilidades y por lo tanto adquiere su real y única función.

El Dr. Sánchez Vázquez a partir de algunas conjeturas de Lukács dedujo que el arte es representado de un modo realista, no sólo por la representación exacta de personajes, sino de la representación de personajes típicos en circunstancias típicas. Habla de una representación exacta, verídica, como la representación de lo real. Lo típico consiste en la representación verdadera de lo real y lo verdadero como típico. Lo típico no sólo se refiere a los personajes sino a las circunstancias en que se mueven los caracteres de los personajes.

La tipicidad de los personajes es un medio en el proceso de construcción de una conciencia de forma y función; esto es importante analizar pues de alguna manera esa conciencia pudo o no ser compartida a sus colaboradores del Cono Sur. Los principales personajes típicos del realismo en Siqueiros son dos: y los conoceremos como: el héroe y el antihéroe. Mismo que representó tanto en la obra mural como de caballete.

El héroe fue representado por los personajes del pueblo: el obrero, el campesino, el estudiante, la mujer, los niños indígenas y los proletarios. Los dos primeros son plasmados como significantes de la fuerza de trabajo y víctimas de la explotación capitalista. Así aparecen en el mural *Por una seguridad integral al servicio del pueblo (1952/1954)* en el hospital de la Raza perteneciente al Instituto Mexicano del Seguro Social. En este trabajo aparece un obrero con el rostro ensangrentado. Está colocado sobre una banda transportadora a manera de un producto industrial, y es recibido en el extremo de la banda por tres tipos de ciudadanos: un burócrata, otro trabajador y un estudiante. En el mural *Del porfirismo a la revolución (1957/1966)* ubicado en la Sala de la Revolución en el castillo de Chapultepec, se reprodujo la escena de la huelga de Cananea. Se describe como un enfrentamiento entre un conjunto nutrido de trabajadores (entre los que aparecen los rostros de Carlos Marx, Ricardo Flores Magón y otros personajes importantes, representativos del movimiento social), el cadáver de uno de ellos cargado por sus compañeros y un conjunto, también nutrido, de sombrero hacendados con los que hace alusión a la clase oligarca dominante.

El antihéroe está representado por los personajes de la clase dominante en su forma de dictador oligarca y burgués, o también en el militar fascista, como aparece en el mural de la Sala de la Revolución en el Castillo de Chapultepec y en el mural *Retrato de la burguesía (1939/1940)*, que se encuentra en el edificio del Sindicato de Electricistas.

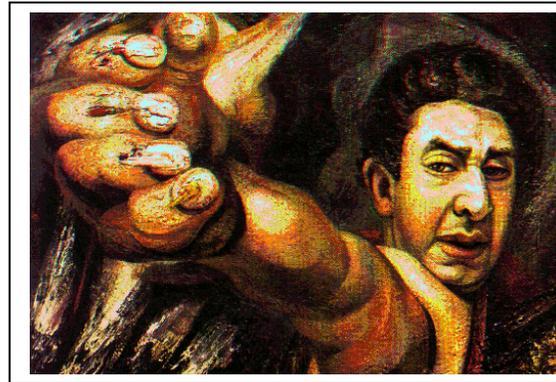
Poco tiempo después del atentado sobre la persona de León Trotsky, Siqueiros dictó una conferencia acerca de: "El realismo Socialista". Expresó en ella su anhelo por lograr un arte de realismo superior encausado al arte monumental con el empleo de nueva tecnología y la divulgación del socialismo.

En una ponencia que presentó Francisco Reyes Palma en 1997, trató de explicarse ese ángulo de la personalidad de Siqueiros como pintor y como agente activo del socialismo. "Dónde hallar, pues los trazos del agente en el pintor. ¿En el rostro como escenario, cuyos rasgos ejecutan papeles dramáticos como diferentes? Quizá en el autorretrato, sobre todo aquel *Siqueiros por Siqueiros (1939)*, Duco situado entre la Guerra Civil Española y la preparación del magnicidio de Coyoacán"³. El rostro de

³ Reyes Palma, Francisco. "Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París: El caso Siqueiros". En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* P-55.

Siqueiros (con trazo delicado y fino) fue reproducido por él mismo como un hombre de ideas claras y actitud decidida, como realmente era. La mirada expresa fuerza y carácter como una figura que se impone al espectador. Aun para reproducirse en el cuadro empleó la fotografía de sí mismo y estudió cada uno de sus rasgos faciales para extraer de sí el potencial que un líder puede poseer, como héroe. A esto Francisco Reyes le llamó: “Acto significativo de la teatralidad”. Pues entre la imagen pictórica y la fotografía convive el dualismo de la realidad y la abstracción.

Así en uno de los autorretratos, Reyes Palma definió en síntesis la personalidad del Siqueiros. “El autorretrato de *El Coronelazo* (1945) con la cara de superhombre, cuyo brazo impone una dinámica insurreccional y de control, hallamos la pista de cómo el pintor ha podido antes colonizar el rostro o inscribirse en el cuerpo de otros a partir de su mismo esquema de poder de masculinidad”⁴.



El Coronelazo (1945).

Experto en el escorzo, el Siqueiros se tomó varias fotografías con el brazo hacia la cámara fotográfica y logró reproducir un brazo que conduce a la mano que rasga la pintura con los dedos. Su rostro comunica la fuerza de la expresión de sus ideas; con la boca entre abierta parece que nos habla como si quisiera salirse del cuadro y sujetarnos por el hombro. De esta manera, en el autorretrato, podemos identificar que Siqueiros se ha reproducido en su obra como héroe en su condición de crítica temperamental.

Siqueiros se dio a la tarea del trabajo detallado y cuidadoso. En este sentido Francisco Reyes Palma señaló lo siguiente: “Aunque a Siqueiros se le sitúe más en el estadio de las composiciones monumentales, es un pintor de textualización y detalle, alguien obligado a actuar sobre la materia por medio del difuminado, el escurrido, el emplaste, el desollamiento, la corrosión, el agrietado, la fisura y la fractura”⁵.

⁴ Ibidem. P-57.

⁵ Idem.

La textura y el detalle son parte de la comunicación de ideas al espectador acerca del héroe y su contraparte, el antihéroe; estos dos elementos les dan fuerza a la composición para impactar a quien observa y analiza a la pintura de Siqueiros para reconocerlo finalmente como un gran maestro en el dominio de la técnica para interpretar la historia y la política.

Hay que tomar en cuenta que para que hacía una interpretación muy personal de la historia (acorde a su ideario marxista-stalinista). Además de dominar la pintura con la técnica. El cuadro de caballete no le exigía tanto trabajo como una obra mural. Sin embargo, siempre formó un proyecto compuesto por una investigación técnica apoyada en la fotografía, el proyector eléctrico y la investigación histórica.

Respecto a la investigación histórica vale la pena mencionar a aquellos trabajos a partir de estudios hemerográficos en donde aparecen personajes a los que va a dar una significación de héroe o antihéroe según sea el caso. Hay escenas que tuvo que investigar con rigurosidad histórica: a algún presidente o a un caudillo. Además, averiguó sobre el contexto social y político, lo que sucedía, los hechos recientes, muchos de ellos en los recortes de periódicos.

Un ejemplo es el mural *Del porfirismo a la revolución* (1957/1966). En uno de sus detalles se encuentra la escena de varios cadáveres colocados uno junto a otro, hasta perderse en un horizonte encendido por el sol. En el primer plano se encuentra Leopoldo Arenal quien fue el padre de Angélica victimado en los primeros años del movimiento armado de la revolución.



Del Porfirismo a la Revolución (1957-1966)
Detalle. Castillo de Chapultepec.

La imagen fue tomada de una fotografía del periódico de la época⁶. En la toma fotográfica todos los cuerpos aparecen descalzos, pues el guarache y el zapato eran fácilmente hurtados por otros pobres. La escena refleja lo grave de la situación económica de la época.



Muertos de la revolución. Detalle.
Periódico Desconocido. Herner. *El lugar*

Otro aspecto importante, es el cadáver que se presenta en primer plano en el mural de la Asociación Nacional de Actores, que según el investigador Renato González, pertenece a Luis Morales. Líder comunista de la colonia Guerrero, quien participó en la marcha de profesores frente al Palacio de Bellas Artes y en el momento en que unos pistoleros intentaron arrebatar los estandartes de los manifestantes, le dieron muerte.

Francisco Reyes explicó en su ponencia que la obra plástica de Siqueiros es el resultado de una doble personalidad: la del activista revolucionario y del agente secreto.

Será que Siqueiros en sus investigaciones procuraba identificar al personaje central de la escena para reproducirlo con la significación de la tipicidad de héroe congruente con el ángulo de su pensamiento político; pero a veces iba más allá y por su modo de proceder, él era el héroe en sí mismo en el escenario social y político de México.

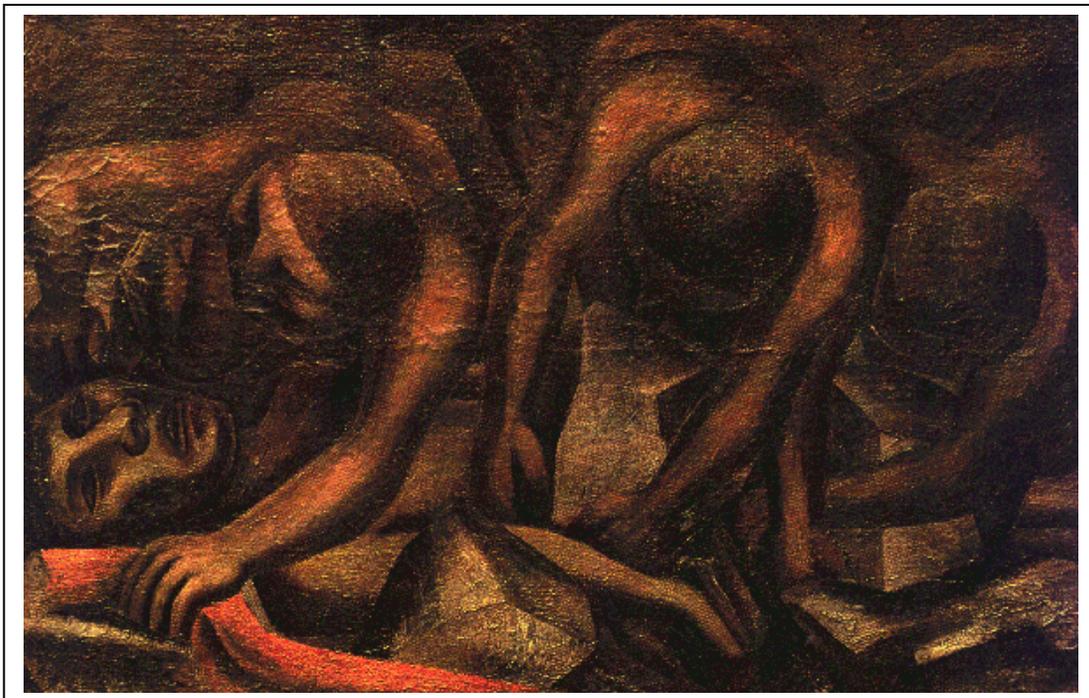
Desde ese punto de vista, las pinturas de Siqueiros cobran otro significado. “El peso de la imagen del justiciero revolucionario a la del ajusticiador, que suscita la doble personalidad del agente, donde cruzan las relaciones del artista con el poder, es un fenómeno de textura, operaciones sensorio-motrices con capacidad de afectar, de conmover e impresionar, aun sin afligir al signo”⁷. Siqueiros aprovechó escenas típicas que provenientes de un hecho real para ser interpretados como realismo por su tipicidad.

⁶ Vease Herner, Irene. “La Sala de Arte Público Siqueiros se inaugura”. En Esponda. Et. al. *Siqueiros: el lugar de la utopía*. México. INBA. 1994. p-30-31.

⁷ Reyes Palma, Francisco. “Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París: El caso Siqueiros”. En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* p-58.

El realismo es una forma de interpretación histórica. Una forma de representar al héroe es un la condición de víctima. La victimación de los personajes es frecuente en la obra plástica de Siqueiros; están presentes en las obras más significativas como son: *Madre proletaria* (1929), *Accidente en la mina* (1931), *América Tropical*(1932), *Víctima proletaria* (1933), *El eco del llanto* (1936), *Retrato de la burguesía* (1939/1940), *Muerte al invasor*(1941/1942), *Victima de la guerra y Víctima del fascismo* ambos pertenecientes al mural *La nueva democracia* (1944), *Homenaje a Cuauhtémoc* (1950), *Por una seguridad social integral al servicio del pueblo* (1952/1954), *Del porfirismo a la revolución* (1956/1966), *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* (1958), y *La historia del teatro en México* (1958-1959).

Vemos entonces que el realismo como esencia de la composición mural, se encuentra matizado por la abstracción formativa y fuertemente reforzada por el contenido histórico de la significatividad del héroe, aunque en la mayoría de la obra de caballete iba dirigida hacia el retrato y el paisaje. *Accidente en la mina* recrea el riesgo físico que corrían los mineros al suceder los constantes derrumbes y dramatiza en el cuadro con la muerte de los trabajadores.

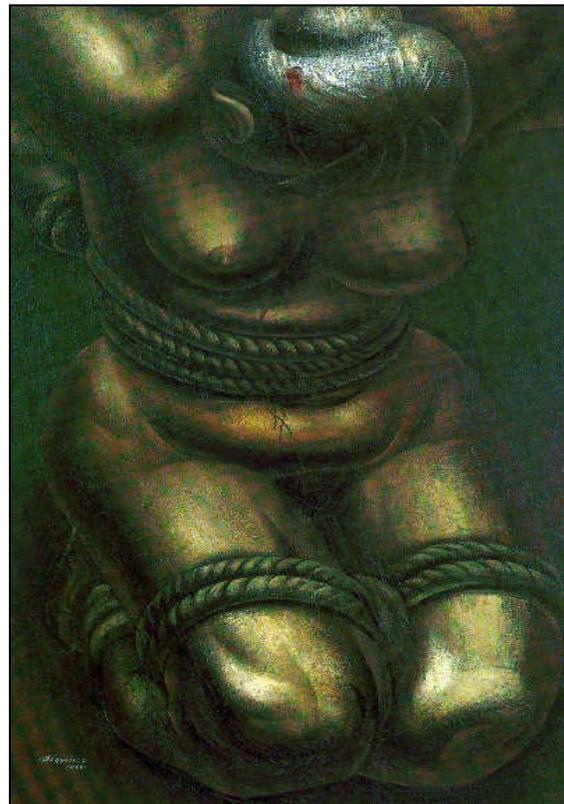


Accidente en la mina (caballete. 1931).

No es necesario saber que ese hecho sólo ocurría en las minas de Hoxtotipaquillo, sino en cualquiera otra que no cuente con las garantías laborales y medidas de seguridad para proteger a los trabajadores.

Cuando Siqueiros presentó su exposición en Buenos Aires el 2 de junio de 1933 en Buenos Aires, incluyó *Accidente en la Mina* (1931), *Madre Proletaria* (1929) y *Victima Proletaria* (1933) entre 11 obras más. Lo importante de estos cuadros es que el héroe, en estos casos son las víctimas en las que recae la desgracia social como en *Madre Proletaria*, la desgracia política en *Victima Proletaria* y la desgracia laboral en *Accidente en la Mina*. Siqueiros presentó estas obras al público argentino mostrando fuertes imágenes que reflejaron su interpretación acerca de la crueldad humana, además que las imágenes con sus colores y figuras tenebristas, ratificaron el impacto visual y perceptivo.

En principio la imagen presentada en *Víctima Proletaria* presenta un cuerpo de mujer atada y torturada. Esta imagen denuncia tortura, vejación y crueldad que se imponen sobre la condición humana y las garantías sociales. ¿Esa mujer simboliza a la patria? Yo creo que sí.



Víctima proletaria. (1933). Caballete.
Piroxilina

La reacción de la mayoría del público argentino fue evidentemente de rechazo, encontraron imágenes grotescas en las pinturas de Siqueiros, tal vez porque no estuvieron dispuestos a imaginar (o aceptar) la represión y la tortura que aun en su sociedad había, debido a los abusos del poder de los gobiernos totalitarios a aquellos

presidentes militares. El significado del arte en aquella época para aquel público era de ingenuidad y evadir la realidad social. Aunque había pocos artistas que percibían esa crisis social no sabían como reproducirla en la pintura, hasta que Siqueiros procuró ilustrarlos con una conciencia de fondo y una forma del concepto de héroe.

En la exposición de la Sociedad Amigos del Arte en Buenos Aires del 2 de junio de 1933, Siqueiros presentó la reproducción fotográfica a gran tamaño de *Madre Proletaria y Accidente en la Mina*, mientras que *Víctima Proletaria* se expuso en original.

El realismo mostrado en ellos fue como una agresión al establecimiento social de Argentina, vista así por aquel público de arte. Sería que tan sólo tres cuadros les mostraron el lado de una moneda que argentinos y uruguayos no tenían ojos para ver, porque los temas de inspiración socialista eran considerados de mal gusto en su generalidad.

Sólo la producción de algunos artistas del Grupo Boedo y los exintegrantes de la Escuela de Barracas pretendían hacerlo pero no tenían una conciencia clara de la forma y funcionalidad de la obra de arte a partir de la significatividad del hecho histórico y la tipicidad del héroe y del antihéroe.

El tipo de discurso (dialéctico subversivo) incitante y denunciante que presentó Siqueiros alteró esa tranquila coherencia artística que un sector de argentinos y uruguayos deseaban conservar. Lo cierto es que les generó una gran antipatía y les fue repulsivo. Cuando se publicaron en los periódicos bonaerenses artículos referentes al mural de la Quinta Los Granados, la crítica tradicionalista y conservadora se arrojó sobre Siqueiros, pero no encontró ningún realismo que criticar. Sin embargo, los ánimos en su contra estaban ya alterados y lo asediaron como pornográfico.

Desde el ángulo del realismo el mensaje de la obra de Siqueiros es la denuncia, porque expone: la injusticia, la soledad, el abandono, la muerte, la pobreza, la incertidumbre y convocó a la organización social a partir de los hechos históricos. Quizá porque el pasado político de movimiento social del Cono Sur vislumbró en alguna ocasión al anarquismo y en ese medio se desarrolló ese ideario político.

Tuvieron que pasar muchas décadas para que hubiera artistas abocados a la denuncia de las violaciones a los derechos sociales y políticos.

3.2 LA CORRIENTE ARTÍSTICA DE SIQUEIROS.

Las repercusiones de la Primera Guerra Mundial en el arte fueron: el giro crítico de las vanguardias, la difusión de la postura social del artista frente al proceso bélico y el orden y reafirmación nacionalista. La estancia de David Alfaro Siqueiros en España fue en un momento crucial en su etapa de formación, pues el impresionismo, el abstraccionismo, el futurismo y también el clasicismo fueron las bases estéticas en su educación plástica.

La formación plástica del joven Siqueiros se desarrolló en dos planos: el estético y el político. La escuela artística y la militancia partidista llegaron a complementarse en muchas de las ocasiones. El resultado lo podemos ver en sus murales y obras de caballete, pero también se llegaron a contraponer, cuando las consecuencias del contenido político de sus obras se salieron de control.

Como otros jóvenes pintores latinoamericanos, los rasgos estéticos de Siqueiros tuvieron su base en las vanguardias europeas y dicha formación la enfocó a un modelo válido para México a partir de su propuesta teórica, política y artística. Es de reconocer que ser un estudiante de tiempo completo, bastaron 3 años para su formación vanguardista. Otros jóvenes pintores necesitaron permanecer más tiempo en Europa.

La apropiación de las vanguardias en el estilo propio de Siqueiros, es a lo que Mari Carmen Ramírez **excentricidad**: “Sobre esta base, la ex-centricidad del contexto mexicano y latinoamericano radicaría en la inexistencia o falta de consolidación cabal de cada uno de los factores que facilitan la emergencia de la vanguardia europea”⁸.

Más importante es saber que hubo un desfase entre enseñanza y práctica de aquellos jóvenes pintores. Hay que recordar la teoría de Damián Bayón sobre la modernización del arte latinoamericano: que mientras los pintores latinoamericanos

⁸ Ramírez, Mari Carmen. “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros”. En Debroise. Et. al. Op. Cit. p-126.

enseñaban las técnicas y estilos de vanguardia, en Europa se estaban experimentando nuevas corrientes⁹. Esta teoría también la compartió el crítico de arte argentino Jorge Romero Brest en los años 70´.

El arte moderno en América Latina se realizó en un momento distinto al de Europa y fue supeditado por los críticos europeos de arte como secundario o copia¹⁰. Después de la Segunda Guerra Mundial las cosas cambiaron.

En América Latina sabemos que los pintores generaron su prestigio; el que se fueron ganando con el ejercicio de su obra plástica y la aceptación del mercado. Aunque todos ellos tuvieron la oportunidad de asimilar las técnicas de las corrientes de vanguardia europea el modelo de aceptación a la circunstancia latinoamericana tiene como base el contexto histórico tanto político y social de nuestro continente.

La congruencia entre Torres García y Siqueiros correspondió al gusto mutuo de socializar el arte moderno. Ambos compartían la idea de que la vanguardia es el planteamiento teórico de un proyecto artístico y social innovador para América Latina como medio de revaloración de contextos históricos del pasado. Ramírez advierte: “Habría que aclarar, no obstante, que la diferencia radical entre Torres García y Siqueiros estribó en el nivel de compromiso político en el que cada uno habría de apostar, en polos antagónicos incluso”¹¹. No considero que tuvieran polos antagónicos, me parece exagerada la expresión. La única diferencia que puedo encontrar en esa relación fue el grado de compromiso político que cada quién tenía para con su país, pues Torres García no lo tenía con Uruguay. Pues de muy joven sus padres lo llevaron a vivir a España. En Siqueiros la cultura mexicana, junto con sus implicaciones sociales y políticas es la esencia de su pintura, porque es la legitimación de un país que ha sido trastocado por el estigma de la colonización y las pautas generadas por la modernización.

La tradición cultural es reflejada en la obra de Siqueiros dentro del contexto histórico y el tipo de escenas que presenta: lo vernáculo, lo étnico o por decirlo así, lo plenamente mexicano. Un arte nacional que encontró sus bases en los estudios artísticos Velasco y

⁹ Vease Bayón, Damián. *Arte en América Latina*. México S. XXI.

¹⁰ Octavio Paz señaló que: El arte latinoamericano para ser reconocido como tal debía contar con la bendición de París, Londres y Nueva York. Paz, Octavio. *Corriente Alterna*. México. S.XXI. 1967 223 P.

Murillo, así como en los estudios arqueológicos de Gamio. Estas obras se debieron producir de un modo nuevo, moderno y a su estilo del realismo y del arte dialéctico-subversivo.

Siqueiros replanteó la forma y el contenido de los estilos europeos. Incorporó a su trabajo plástico elementos de la corriente abstracta, figurativista, futurista y hasta cubista. Sus personajes estuvieron siempre abocados a la tipicidad. El mural fue hecho como propuesta de la lucha de clases, la socialización de los medios de producción y la dictadura del proletariado. De esa forma la obra del Siqueiros salió del patrón europeo.

La tradición de la cultura mexicana frente al clasicismo de las corrientes europeas de vanguardia encontró su fusión en la obra de Siqueiros. Cuando Ramírez se refiere al clasicismo/dinámico está hablando de modernización, o esa tradición modernizada con que el Siqueiros construyó el contenido de sus obras para emitir mensajes de identidad cultural mexicana y política con el socialismo. Este tipo de identidad se encuentra matizada por el realismo. “A diferencia de otros vanguardistas latinoamericanos, Siqueiros asimila la vanguardia no como moda de época o ejercicio retórico sino como un juego paradójico sobre el cual intentará equilibrar la producción de una vida entera”¹².

La tendencia del Realismo en David Alfaro Siqueiros inició desde sus primeros trabajos de la década de 1910. ¿Se adelantó a su época? En una pintura que se encuentra en el Museo Nacional de Arte de la Cd. de México una pintura al pastel que data de 1913. En ella se identifican los rasgos posimpresionistas de un paisaje en donde aparecen en primer plano dos campesinos (hombre y mujer), que de perfil al espectador miran a la distancia. Esta obra es similar en estilo y trazo a las obras de la segunda mitad del siglo XX. La diferencia estriba en el manejo del color, que con el paso de los años Siqueiros fue aplicando de manera cada vez más intensa y agresiva, pero muy rara vez usó el óleo: “Siqueiros después de su experiencia en Argentina usó el óleo en contadas ocasiones y fue a través de los nuevos materiales que expresó sus búsquedas”¹³.

¹¹ Ramírez, MA. Del Carmen “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros”. En Debroise. Et. al. Op. Cit. P-135.

¹² Ibidem. p-141.

¹³ Acevedo, Esther. “Alteraciones de la historia. El paisaje en la obra de caballete de Siqueiros”. En: Debroise. Et. al. Op. Cit. P-64.

El crítico de arte Lincoln Kirsten caracterizó, en enero de 1944, a la obra general de Siqueiros como corriente del abstraccionismo. En cambio el crítico mexicano Antonio Rodríguez, por su parte, cuestionó cómo Siqueiros se apartó de sus principios políticos y sociales cuando asistió a una exposición compuesta, según Rodríguez, por cuadros inspirados en las corrientes de moda en Estados Unidos con el sólo fin de vender y ganar público, dejando lejos su principio de pintor realista. En comparación con lo anterior, el testimonio de Phillip Stein fue otro: “Los últimos cuatro murales: el controvertido *El arte escénico en la vida social de México* (también conocido como *La Historia del Teatro en México (1958-1959)*) *Apología de futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer*, *Del porfirismo a la revolución* y *La marcha de la humanidad*- en todos ellos Siqueiros se mostró firme, fiel a su ideología política”¹⁴.

En la obra plástica de Siqueiros se aprecian las corrientes que le dieron formación en su período clasicista. Se nota la influencia de las corrientes abstraccionista, impresionista, expresionista, cubista (algunas de ellas), y futurista, y el modelo que él mismo le dio creación al adecuar todo lo anterior al contexto nacional mexicano: el realismo. Siqueiros no reprodujo obras a partir de una corriente de moda. Podemos entender que a lo largo de su producción muralista hay un *collage*, una mezcla de corrientes. Utiliza elementos del abstraccionismo, cubismo etc., según el mensaje que quiso emitir con su pintura.

Sin embargo, en el caso de *Ejercicio plástico* (1933) aprovechó el cubismo y el abstraccionismo para identificar las perspectivas de los personajes y objetos que reprodujo en función de los ángulos visuales que eligió para el espacio de la cava de la Quinta Los Granados. El surrealismo se hizo evidente por el tema onírico de la obra, en donde el mismo cuerpo, modelado por Blanca Luz Brum en su momento, quedó reproducido en distintos muros y todo ello escenificado con figuras marinas de tal manera que el espectador podría tener la sensación de estar dentro de una corriente marina. Las imágenes difuminadas del cuerpo humano y otras figuras además del manejo del color implican una asociación con el abstraccionismo. De ellos se hablará con mayor detenimiento en el capítulo IV.

¹⁴ Stein, Phillip. “David Alfaro Siqueiros tal y como lo conocí”, En Debriose. Et. al. *Op. Cit.* p-31

3.3 EL PARADIGMA ZILBOORGIANO PRIMITIVISTA.

La emoción producida por una obra de arte se debe a la forma en que la mente percibe mensajes a través de las sensaciones. El espectador descompone y vuelve a componer la obra para obtener un nuevo significado de los mensajes. La obra de arte produce un efecto psicológico en el espectador, porque éste recrea la obra de arte en la mente y modifica su conducta habitual. El crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, hablaba acerca de la recreación de la obra de arte en la mente del espectador y es debido a eso que me interesó plantear el siguiente análisis a la obra de Siqueiros según la teoría zilboorgiana.

La obra de arte es el resultado de un proceso de construcción en donde la psiquis de Siqueiros tiene mucho que ver al depositar sus ideas en la obra; es una acción constante que da placer al artista y a la vez causa satisfacción en el espectador. Las escenas del Realismo en Siqueiros parten del plano de su espiritualidad y su voluntad. Dos planos hasta cierto punto son complejos en convivencia en la psiquis de una persona. Gonzalo Celorio llegó a afirmar en uno de sus seminarios que, debido al impacto psicológico de las obras de Siqueiros en el espectador, habría que reconocerlo como *Psiqueiros*.

Entre las ponencias presentadas en 1997 con motivo del centenario del natalicio de Siqueiros, la historiadora de arte Joan Handweg hizo su participación con la presentación de un trabajo basado en la teoría psicológica de Gregory Zilboorg, la cual está basada en la idea de que el ser humano posee un síndrome de rebeldía, agresividad. Este síndrome proviene de las circunstancias históricas que ha vivido un pueblo. Este mismo fenómeno Freud lo llama: *Kairos*, nosotros lo podemos conocer como el momento de gracia.

Gregory Zilboorg fue un psicoanalista soviético del que casi no hay información en la actualidad. Salió en 1919 de Rusia debido a la revolución Bolchevique, que derribó al gobierno moderado de Alexander Kerensky. Fue asistente en el Instituto Psicoanalítico Freudiano de Berlín entre 1929 y 1930. Posteriormente fue miembro de la Sociedad Psiquiátrica de Nueva York y a partir de 1933 trabajó para el salvamento de judíos de la opresión nazi en Europa.

El trabajo que presentó Handweg giró en torno a demostrar que existe una relación estrecha entre la obra de Siqueiros y la teoría psicoanalítica del Dr. Zilboorg. El paradigma zilboorgiano primitivista consiste en lo siguiente: “El peligro y el placer aparecen en esta coyuntura histórica justamente porque el pintor se ha dado cuenta (conciente o no) de los riesgos que entraña una débil estrategia antifascista, cuya eficacia depende de factores que la razón y la mente consciente no pueden comprender”¹⁵.

En el estudio que hizo Handweg sobre la obra de Siqueiros, encontró que también podía aplicar otra teoría, la de George Bataille: *La estructura Psicológica del Fascismo*. Así encontró que la obra *Suicidio Colectivo* (1936) hace alusión a la agresividad cultural que el hombre desata a través de la guerra. Este cuadro fue realizado en un panel de grandes proporciones en donde pretendió denunciar la hostilidad del fascismo y el sionismo.

La pintura realista de Siqueiros es una corriente artística que influye catárticamente en los impulsos agresivos del espectador como un detonante para el movimiento social antifascista y antiimperialista: “La pintura de Siqueiros ofrece exactamente lo que su título indica: la domesticación de los instintos agresivos del hombre a partir del asesinato masivo del yo”¹⁶.



Suicidio Colectivo (1936)

¹⁵ Handweg, Joan. .”La conquista como Kairos (¿o sea quiasma?) y el paradigma zilborgiano primitivista”. En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* p-149.

¹⁶ Ibidem. p-150.

Suicidio Colectivo (1936), sirvió de base para el estudio Psicológico con que aplicó Handwerg a la teoría de Zilboorg y de Bataille. En el cuadro, que está hecho con piroxilina sobre triplay, se describen visualmente dos escenas de masacre. En el lado inferior izquierdo se hace la reproducción de un ejército antiguo, tipo romano. En el ángulo inferior derecho es un ejército de caballería de una época moderna. Ambos tienen frente a sí un conjunto de personas a las que se ha dado muerte.

El control sobre los impulsos agresivos del espectador tiene como base la interpretación de los hechos históricos que fueron reproducidos en la obra plástica de Siqueiros: "Para sacar a relucir la especificidad de la traducción de Siqueiros debemos trazar con claridad los nexos más cercanos de la pintura; entre ellos destaca la posición del pintor como artista latinoamericano de izquierda que trabajaba en Nueva York en los treinta, y su posición respecto a las prácticas discursivas del mecenas de la obra, el Dr. Zilboorg"¹⁷.

Debo que hacer énfasis en que los hechos históricos universales han dejado huella en la memoria de los pueblos latinoamericanos. Podemos pensar que los grupos sociales desarrollan actitudes singulares en sus costumbres colectivas, dicha singularidad corresponde a los acontecimientos presentados en su espacio físico definido; actitudes que se enmarcan en el consciente colectivo que Erich Fromm definió hace ya muchos años. Entonces el público espectador se identificó con el realismo del Siqueiros, porque reprodujo en sus obras esos acontecimientos que dejaron huella en el consciente colectivo o en la memoria temporal, en el *Kairos* del pueblo.

Los grandes acontecimientos que han dejado sellada nuestra historia son: el período de los pueblos antiguos como base cultural latinoamericana; el período colonial; el siglo de la conformación de los estados nacionales y las economías contemporáneas. Los hechos históricos más importantes en el desarrollo cultural latinoamericano dejaron huellas en la ideología y costumbres de nuestros pueblos.

El paradigma primitivista de Zilboorg corresponde a una sociedad civilizada, que no varía en el índice de suicidio colectivo en comparación con una sociedad primitiva. Por

¹⁷ Idem.

ello al hacer un estudio etnográfico se podrá identificar el impulso destructivo humano de sí mismo. “No es una coincidencia el hecho de que Zilboorg conciba su argumento en torno a la construcción de la raza primitiva, porque como hemos visto, desde su punto de vista todas las emociones humanas son empujadas, en un nivel primigenio, por lo que él llama humano-animal primitivos”¹⁸.

A continuación hago la descripción de tres obras ejemplares en donde se refleja parte del síndrome: *Etnografía* (1939), *Madre Proletaria* (1929) y *Eco del llanto* 1936).

En el cuadro de caballete titulado *Etnografía* (1939), el Siqueiros reprodujo a un campesino que se sujeta las manos a la altura del pecho, viste una camisa de manta blanca y porta un sombrero de palma tejido. Lo singular en la obra es el rostro del personaje. Una máscara con glifos prehispánicos que bordean los labios, cuyo tamaño y forma nos remite a un diseño teotihuacano. En sí es una pieza arqueológica en lugar de cara. En esta obra el atavismo tiene cabida en la circunstancia que nos presenta: un personaje del pueblo que tiene un rostro único del pasado histórico de la cultura mexicana.



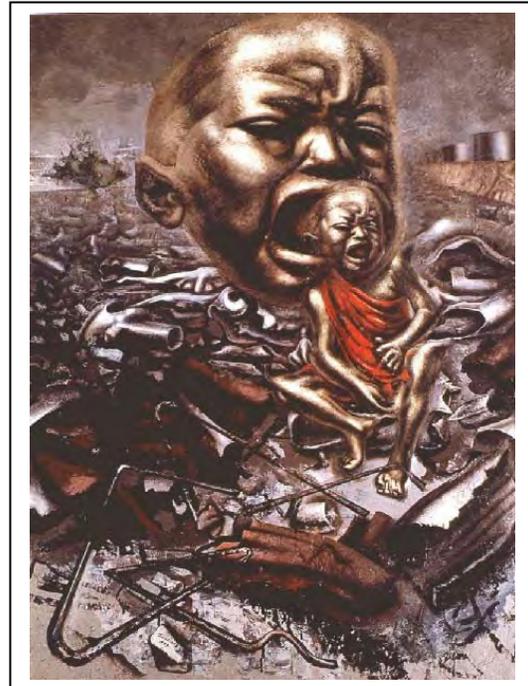
Etnografía (1939).

En la obra titulada *Madre Proletaria* (1929), la figura humana es voluminosa, a manera de escultura prehispánica tallada en ónix u obsidiana, materiales utilizados con frecuencia en los pueblos antiguos mexicanos. Presenta la escena de una mujer que se encuentra abrazada por sus tres pequeños hijos: uno a sus pies y los otros dos a su espalda. Sentada en un rincón entre muros (que por cierto repite en algunos otros cuadros), la mujer nos comunica la soledad, la miseria, la angustia y la desesperanza sufrida por la carencia de recursos económicos, en una sociedad golpeada por el conflicto

¹⁸ Ibidem. p- 160.

armado. Una mujer abandonada por la figura masculina del padre de familia y se funde en una escena sombría con un rostro triste y de abnegación ante la impotencia y el desamparo de los niños que buscan el abrigo de su madre.

En *El eco del Llanto* (1936), la desolación y la angustia son los elementos esenciales del dolor de un niño que sufre el abandono de sus padres, alusivamente desaparecidos por el desastre provocado por la guerra. Las ruinas que aparecen al fondo de la obra sugieren el paisaje de una ciudad destruida, en donde un niño llora entre los muros derruidos y tubos torcidos. El efecto del eco corresponde a las imágenes sobrepuestas del niño. La cabeza del infante en el segundo plano cobra un tamaño enorme, como si fuera la reproducción del grito del llanto del niño que en el primer plano emite.



Eco de un llanto (1936).

¿Qué tiene que ver Gregory Zilboorg con Siqueiros? Desde el punto de vista de Handberg, entendemos que se procura identificar al efecto emocional que produce la obra en el espectador. El paradigma primitivista se presenta desde el plano psicológico de Siqueiros como una construcción de murales y cuadros de caballete. La muerte violenta se reproduce frecuentemente en su obra y encontramos que el espectador se involucra con las escenas de destrucción masiva en contextos históricos y sociales definidos y, a la vez, puede identificar con claridad al antihéroe como el provocador social y autor de la muerte colectiva. Recordamos así al mural *Retrato de la Burguesía* (1939/1940) en el edificio del Sindicato de Electricistas.

Es uno de los murales poliangulares de compleja estructura por su composición en diversos planos por estar ubicado en el cubo de una escalera. En el muro izquierdo presenta en el cuadrante superior derecho una construcción clásica griega parcialmente en llamas, la cual tiene la leyenda en el tímpano del frontón triangular: *libertad, igualdad y*

fraternidad. Palabras que corresponden a la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano el cual fue el documento representativo del fruto de la revolución francesa.



Retrato de la Burguesía. (1939-1940) (Detalle). Sindicato Mexicano de Electricistas.

Se puede apreciar que el edificio es invadido por un ejército fascista que en perfecta formación reprime a un grupo numeroso de ciudadanos provenientes del fondo de la escena desde el cuadrante superior izquierdo y se dirigen con dificultad hacia la plaza frontal del edificio en cuestión. En ese mismo cuadrante se presenta en primer plano la figura de un político enunciando un discurso público frente a un micrófono. Tiene dos brazos izquierdos, uno de ellos difuminado a manera de indicar movimiento, en el brazo izquierdo inferior sujeta una flor delicadamente con las puntas de los dedos. En el brazo izquierdo superior sujeta un arma de metal parecido a un puñal. Este es un antihéroe y representa al discurso fascista, que con una mano ofrece promesas mientras que con la otra aniquila con su poder totalitario. “Hace falta interrogarnos sobre esta intrigante propuesta de Siqueiros, una intervención que cuestionará la sorprendente encrucijada de suicidio, fascismo y la conflagración fundamental dentro de la composición del cuadro”¹⁹.

¹⁹ Ibidem. p-148.

El triunfo del desarrollo industrial tecnológico propiciado por el trabajo social y la retribución compartida, sobre la muerte y la devastación propiciada por la demagogia política, burguesa, capitalista y fascista que siembra el terror y la muerte. Todos estos elementos se presentan en el mural *Retrato de la Burguesía (1939/1940)* en el edificio del Sindicato de Electricistas, del que a continuación haré una descripción detallada que la que se hizo anteriormente cuando se habló sobre “La corriente artística de Siqueiros” en este capítulo.

Esta obra poliangular es una composición plástica en diversos planos pues se encuentra ubicada en el cubo de una escalera y para facilitar su descripción, a cada muro se le dividirá en cuadrantes. En el muro izquierdo, en el cuadrante superior derecho se presenta una construcción clásica griega con la leyenda en el tímpano del frontón triangular representación del político demagogo.

En el cuadrante inferior derecho, a manera de inframundo se encuentra un grupo de trabajadores de la metalurgia, junto a unos diseños mecánicos a manera de máquinas y sobre las cuales se encuentra el demagogo activado por un tornillo sin fin.

En el muro frontal aparecen dos grupos importantes: los capitalistas con cascos y máscaras antigases utilizados en la segunda guerra mundial y unos militares con ciertos aditamentos en la cabeza. Los dos grupos son rociados por monedas a partir de una máquina en el medio, misma que es activada por la sangre de los trabajadores en el plano inferior.

Sobre la máquina fabricante de dinero aparece un águila metalizada de la que pende el cuerpo de un hombre colgado, el cual es observado por las madres de las víctimas de la guerra y la injusticia. Rematan el muro reproducciones de tanques petroleros de ferrocarril.

En el muro lateral derecho aparece un portaviones del cual salen bombarderos B-52. Un tanque de guerra que pasa sobre las ruinas de la construcción clásica ya mencionada y sobre los cuerpos de trabajadores. Sobre esta escena se levanta la figura de un hombre portando un fusil, a manera de un combatiente, en extrema oposición al demagogo.

Es esta obra mural es una de las más completas por su manejo de imágenes alusivas a la deshumanización propiciada por un gobierno fascista sobre los derechos del régimen democrático y las garantías individuales.

El mural antes descrito es también importante, porque en él se aprecia claramente el estudio poliangular de Siqueiros. Las imágenes descritas pueden ser vistas desde ángulos específicos. Así, el espectador necesita mantenerse en movimiento.

En ningún momento habrá de considerarse que Siqueiros nunca buscó incitar al suicidio colectivo. Al contrario. Al acusar a los verdaderos autores y provocadores de los genocidios propone una actitud crítica al espectador e invita a establecer una sociedad de paz y justicia. Cuando el espectador se enfrente visualmente a los horrores de la existencia humana posiblemente adquirirá conciencia de sí mismo.

Handweg pretendió alcanzar el siguiente objetivo: “Intentaré demostrar que la búsqueda de una nueva estrategia de la representación, que fuera capaz de conducir a las masas en su lucha contra el fascismo, llevó a Siqueiros a rebasar los límites del social realismo y emplear modalidades abstractas asociadas a la llamada decadencia burguesa del modernismo europeo”²⁰. Pretende demostrar el efecto psicológico en la obra de Siqueiros a través del trabajo psicoanalítico de Zilboorg. Sin embargo, por mi cuenta considero que su obra va más allá, hacia la generación de una pauta iconográfica, la cual está basada en hechos reales y hiere en lo profundo al sistema político mexicano posrevolucionario.

Según la teoría del Dr. Zilboorg, explica cómo la sociedad bajo régimen fascista, asume una responsabilidad de colusión con su victimario y se convierte en el sujeto del ego del poderoso a través de la agresividad. La teoría del síndrome primitivista o paradigma primitivista zilboorgiano le permitió a Handweg explicar o dar respuesta al contexto histórico de las primeras décadas del siglo XX en la obra *Suicidio Colectivo* (1936). “Ésta es una respuesta en extremo sombría a la situación que enfrentan los intelectuales del momento y, de manera previsible, fue excluida del discurso más amplio del patrón de la obra, el psicoanalista Dr. Gregory Zilboorg, y del artista, David Alfaro

²⁰ Ibidem. p-149.

Siqueiros. Es posible argumentar también, que el contenido de la pintura funciona como un alter ego psíquico, que opera unas veces en acuerdo con las construcciones públicas tanto de Siqueiros como de Zilboorg, y otras en franca oposición”²¹.

La base explicativa del síndrome es que los impulsos agresivos del individuo provienen de la conducta primitiva. Así en las sociedades modernas la agresividad aflora como una condición atávica del comportamiento humano en las sociedades modernas: “Por tanto, dada la visión de Siqueiros como representante del revolucionario agresivo y primitivo, parece bastante lógico que Zilboorg se haya interesado en su interpretación de este violento relato que proviene de los anales de la historia mexicana”²².

Por lo tanto, podemos considerar que la condición atávica del espectador hace que se relacione o identifique con la obra de Siqueiros. Nos encontramos lejos de considerar que el acervo pictórico de David Alfaro Siqueiros incita al suicidio colectivo, en cambio podemos afirmar que muestra o ejemplifica aquellos acontecimientos que evidencian el mal proceder de una clase social o de un gobierno-estado al emitir su propuesta de justicia social, igualdad de garantías individuales y ciudadanas.

3.4 LOS RASGOS ESTÉTICOS EN LA OBRA DE SIQUEIROS.

Siqueiros fue un estudioso del arte europeo. Irene Herner señala que Siqueiros recorrió el viejo mundo en compañía de Diego Rivera. Los tres años que permaneció en España, Francia e Italia los aprovechó enriquecedoramente: como estudiante al tomar clases de pintura conoció las técnicas precisas de cada una de las corrientes de vanguardia. Como artista bohemio participó en las veladas nocturnas con Joan Salvat en Barcelona y escribió junto con Joaquín Torres García el famoso documento, *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, que a mi parecer, más que una exhortación era un proyecto artístico para Latinoamérica. Como asistente de los agregados militares en la embajada de México en España, aprovechó su condición diplomática para facilitarse su estadía y tomar clases de pintura. Según la versión de Raquel Tibol, el discurso que pronunció Siqueiros por la

²¹ Ibidem-p150.

²² Ibidem p-160.

muerte del anarquista mexicano Del Toro en Barcelona, fue el motivo para que fuera cesado de las filas del ejército mexicano y por ende, del servicio diplomático.

Siqueiros vivió en París después de alejarse de España pues su baja del ejército le permitió la libertad de viaje requerida e incrementar sus conocimientos estéticos y la cultura. Trabajó como dibujante en una herrería para procurarse la solvencia de gastos de educación artística. Su entonces amigo Diego Rivera lo apoyó con orientación para recibir algunas clases de pintura y establecer relación amistosa con algunos artistas como los integrantes del grupo Dadá (Aun que esta corriente fue origen alemán, los fundadores de esta corriente radicaron cómodamente en la Ciudad Luz).

De todas las corrientes y estilos que pudo conocer, fue el arte italiano del renacimiento el que lo cautivó por completo. Los estudios de Irene Herner señalan que la obra artística y mural del renacentista Paolo Uccello tuvo un impacto profundo en Siqueiros por la forma de pintar la figura humana: las proporciones, la perspectiva, el escorzo, el aprovechamiento de espacio y la estructura de la obra.

Herner afirma que Siqueiros retomó la técnica de composición de otros pintores, como se demuestra en la pintura de estilo abstracto titulada *Correlaciones Armónicas ínter espaciales*, pues hay gran influencia de los trazos de Alberti, Uccello y Piero de la Francesca²³.

Lo que llama la atención a Herner son los elementos estéticos que Siqueiros manejó en sus obras. Convergen los estilos de perspectiva del *Quattrocento* italiano (a partir de los estudios sobre Uccello), los íconos del arte precolombino mexicano y la escuela europea moderna del futurismo, cubismo, abstraccionismo y surrealismo. Dichos elementos se desarrollaron con habilidad creativa a partir de una profunda inspiración.

La obra de Uccello que tuvo más influencia en Siqueiros fue la *Derrota de San Romano*, la cual presenta una escena épica de hombres acorazados e invadida de caballos, lanzas y espadas. En el ángulo inferior izquierdo yace muerto un soldado y se encuentra pintado en perspectiva frente al espectador. Siqueiros tomó como modelo dicha

²³ Herner, Irene. "Siqueiros con Uccello". En: Esponda, Et. al. *Siqueiros: el lugar de la utopía*. México. Op. Cit. p 47-54.

imagen para elaborar en escorzo la que corresponde a un obrero sobre una banda mecánica hasta donde se encuentran tres ciudadanos: un estudiante, un trabajador y un profesionalista de clase media.

El uso de la fotografía fue un instrumento importante para lograr los escorzos y facilitó la reproducción de una figura similar al soldado de Uccello en el mural del Hospital La Raza. Siqueiros fue ayudado por uno de sus colaboradores al recostarse sobre el piso y dejarse fotografiar en perspectiva para lograr el escorzo deseado, en una posición más o menos similar a la que pintó el artista italiano. El uso de la fotografía fue esencial para lograr este tipo de imágenes en los murales. Hay que recordar los casos en que fue ayudado por su hermano Jesús y algunos de sus colaboradores para lograr la perspectiva apropiada en que aparece el obrero muerto de la Huelga de Cananea en el mural del Castillo de Chapultepec.

El estudio que tiene mayor profundidad de análisis sobre la estética de la obra de Siqueiros es: *Escozar, Hacer Mazzochios y Pintar Pirámides*²⁴. En dicho trabajo Irene Herner señala que la estructura de la composición de Siqueiros es triangular. El triángulo jerarquizó la composición de la pintura: “La pirámide la trabajó no sólo por la historicidad, sino como la forma en sí misma. El juego piramidal es el andamiaje de su obra”²⁵.

El escorzo jugó un papel importante en la composición de las obras, porque facilitó la triangulación, cualquiera que fueran las imágenes; además permitió la corrección de los efectos visuales en el espacio poliangular. El triángulo, la elipse y las líneas diagonales son los elementos geométricos que predominan en todos los murales y son, por tanto, la constante estética de todos sus murales.

Al lo largo de este estudio, Herner escribió sobre los héroes del *Comic Pop* e hizo una comparación semántica con el trabajo de Siqueiros. Se trata de una figura antropomórfica que aparece en el mural del Hospital de la Raza. En lo personal no estoy de acuerdo con la comparación que hace Herner entre los “héroes” del arte pop de los *comics* estadounidenses y el trabajo de Siqueiros. Por otro lado, el concepto de héroe de Michael Bajtin es el que aplico en este estudio, pues señala que el personaje central en la

²⁴ Ibidem. p-55-72.

²⁵ Ibidem. p 65.

temática de la obra se ha de reconocer como protagonista y forma la caracterización dialógica del héroe²⁶. Herner y Bajtin hablan de distintos tipos de héroe.

El héroe en el arte pop una interpretación distinta, pues es concebido como un ser ficticio con cualidades científicas y poderes sobrenaturales. Su misión es salvar a la humanidad de seres del mal inventados por la creatividad y cultura estadounidense.

Lo que Herner desea es hacerse pasar por irreverente hacia el arte para poder fundamentar más su juicio estético sobre la obra de Siqueiros y enaltecerlo: "Se reconoce a Uccello como uno de los primeros artistas en pintura al héroe/ciudadano. Más de cinco siglos después. Siqueiros ofrece a la historia sus prometéticos super obreros, reyes de la dinámica y a sus super madres, en las que reconoce el poder eterno de la madonna del arte universal"²⁷. Sin embargo a partir de la idea propuesta por Herner, encontramos al artista Siqueiros que adhiere a su estilo pictórico del abstraccionismo elementos del *Pop Art*.

Siqueiros llamó poliangularidad a una técnica de composición pictórica que integra los espacios arquitectónicos (muros y techos), creando una dimensión plástica envolvente, según lo escrito en la tabla de información de la exposición permanente en la Sala de Arte Público Siqueiros.

El estudio que realizó Itala Schmelz tiene mayor precisión en comparación con el anterior y define a la poliangularidad de la siguiente manera: "La poliangularidad, método de composición pictórica diseñado y explorado por Siqueiros implica una considerable revolución en los supuestos y las técnicas de composición de la perspectiva, inventada por los renacentistas italianos"²⁸.

La poliangularidad en los murales de Siqueiros implica dos cosas. La elaboración de un mural requiere de un estudio geométrico sobre los varios ángulos ofrecidos por un espacio no plano y el dinamismo del espectador al desplazarse de un lado a otro del mural para identificar los efectos visuales propiciados por la composición en el muro.

²⁶ Véase Bajtín, Michel. *Problemas en la poética de Dostoievski*. México FCE. Breviarios 447.

²⁷ Herner, Irene. "Escorzar, hacer Mazzocchios y pintar pirámides" en: Esponda Et. al. *Siqueiros: el lugar de la utopía*. *Op. Cit.* p-65.

²⁸ Schmelz, Itala. "De la perspectiva a la poliangularidad" en: Esponda. Et. al. *Op. Cit.* p-73.

A lo largo de la historia del arte el espectador se había acostumbrado a ser sedentario y a ver sin volumen. La obra quedaba sujeta a una superficie plana y reducida a la composición bidimensional, aunque físicamente se tuviera un espacio amplio, la proporción y la distribución de los trazos se encontraban fuera de las posibilidades de aprovechamiento tridimensional. Antes de Siqueiros el estudio geométrico de un muro no incitaba al movimiento del espectador, pues el papel de éste era estático y monocular.

Emplear el proyector eléctrico fue de gran utilidad para Siqueiros, porque logró dibujar en los muros las líneas que en perspectiva se marcaban en los muros y el techo; el espectador debe ser dinámico al igual que la obra. Los recursos tecnológicos fueron utilizados para lograr mayores posibilidades de aprovechamiento del edificio. Por ejemplo: la fotografía fue de gran utilidad, porque permitió hacer tomas desde distintos ángulos del espacio a cubrir con pintura y si fuera posibles también el piso. Como lo fue en *Ejercicio Plástico* en la Quinta Los Granados.

La poliangularidad surgió como el resultado de una reflexión profunda para darle mayores posibilidades a la expresión del realismo. Hay que recordar que Siqueiros dejó su reclusión en Taxco para dirigirse a La Ciudad de los Ángeles y realizar ahí una figuración concebida por la incorporación de elementos populares y arqueológicos, mismas que reflejan una simbología revalorada de cultura aunado al aprovechamiento arquitectónico de los muros.

El trabajo monumental de Siqueiros es la síntesis de elementos plásticos universales: geometría, color y textura manejados en varias formas según las escuelas aprendidas en Europa, además de contenidos sociales, políticos e históricos que desarrolló con su muy particular interpretación. Como es el caso claro y evidente del *Ejercicio Plástico (1933)*.

El mural *América Tropical (1932)* fue un trabajo experimental en el que se definieron las estrategias plásticas que habrían de emplearse en los murales posteriores. Habrían de desarrollarse y perfeccionarse a través del esfuerzo del trabajo colectivo, entre ellos *Ejercicio Plástico* al año siguiente. La obra mural no refleja solamente el esfuerzo del pintor, refleja la organización del trabajo colectivo, mismo que dirigió, educó y discutió con

su propio grupo de colaboradores como parte de un proyecto bien planeado: “La fantasía fabril muy a su manera, perméa la vida del artista, en la organización y la forma de trabajar siempre en equipo en sus *Workshops*, a la manera de una fábrica, en que crean originales y obras multirreproductibles. Siqueiros siempre organizó y trabajó en talleres. El último fue *La Tallera* de Cuernavaca que le donó al pueblo de México para darle continuidad a sus proyectos experimentales públicos de participación social”²⁹.

En los años 60', según narra Herner, entrar a la casa taller conocido con el nombre de *La Tallera* (por la abertura vertical en uno de sus muros para desplazar por ahí grandes paneles), era como entrar a una fábrica de automóviles; la actividad de quienes trabajaban ahí era incesante, yendo y viniendo, subiendo y bajando con latas de pintura y paneles.

Taniel Morales e Itala Schmelz hicieron un estudio físico sobre la poliangularidad y fue publicado en 1994. Consistió en hacer una serie de trazos que iban de un ángulo a otro. El espacio en el que se basaron fue un hipotético cubo de escalera. Los vértices de dichas líneas dieron los ángulos y centros visuales que el espectador puede identificar cuando cambia de posición a lo largo de la escalera, además encontraron que el manejo de la luz es vital, porque puede ser utilizada para crear distintos efectos ópticos para planos y profundidad. El encanto de una obra se encuentra en el manejo de la luz. Si ésta proviene de la esquina, en su contraparte se plasma un plano de sombra y hace que la esquina resalte y sea observable fuera de un plano recto.

La conclusión de su trabajo define a tres elementos compositivos fundamentales³⁰:

1. La adopción de los espacios arquitectónicos como nuevos espacios de representación pictórica.
2. La consideración del espectador activo.
3. La corrección realista de las figuras tomando en cuenta varios ángulos de observación.

Siqueiros dejó testimonio de la poliangularidad y del arte dialéctico subversivo en la Ciudad Universitaria. En el mural *La Universidad para el pueblo, el pueblo para la*

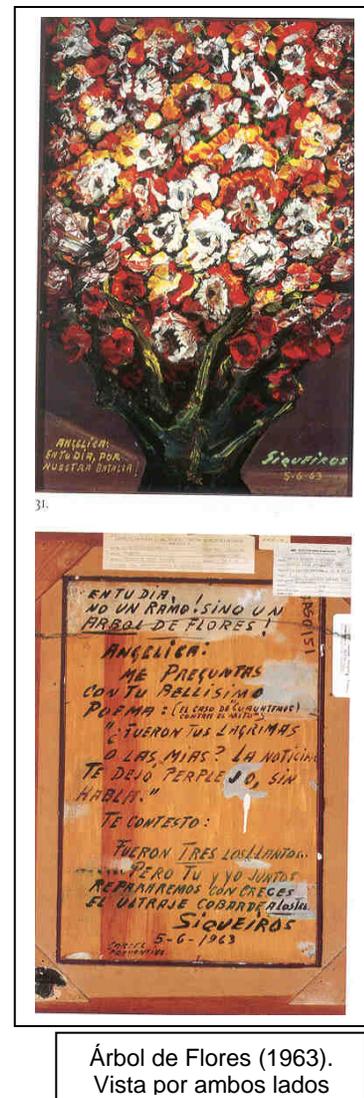
²⁹ Herner, Irene. “Siqueiros: el artista sujetado por la experimentación”. En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* P-180.

³⁰ *Ibidem.* p-75.

Universidad aparecen en punto de fuga los estudiantes en marcha con un juego de geometría en las manos pretendiendo dar el significado de ser instrumentos de trabajo de los estudiantes que facilitan el acceso al conocimiento. Además, se manifiesta la forma en que el pueblo es capaz de exigir una educación justa y democrática que la universidad tiene el compromiso de ofrecerla. Así se expresa del trabajo mural de Siqueiros en el edificio de Rectoría: “Quiere Siqueiros que en los muros de Rectoría se exprese al pueblo de México (pañó norte) reclamando la cultura; al pueblo de México (pañó sur) exigiendo que la cultura pase del campo puramente aristocrático y retórico, y salga a la vida social; alegoría de la cultura nacional (pañó oriente) y símbolo de la luz del conocimiento (pañó oriente)”³¹.

Desde otra perspectiva. La motivación personal y su estado anímico fueron importantes a pesar de la soledad y el aislamiento de la reclusión no renunció al trabajo colectivo, pues llevó a cabo en varias ocasiones representaciones teatrales con sus compañeros de prisión. Los encarcelamientos fueron pasajes difíciles y dolorosos que tuvo que enfrentar como consecuencia de su convicción y discurso políticos.

Un ejemplo de ello es *Árbol de Flores* (1963) que Siqueiros pintó durante su último encarcelamiento para ofrecerlo como regalo de cumpleaños a Angélica. La soledad, el dolor de perder la libertad y la injusticia se aprecian en la dedicatoria que escribió a la vuelta del cuadro. Escribió con mucho dolor, el sentimiento profundo de encontrarse separado de su esposa y el resto de su familia.



Árbol de Flores (1963).
Vista por ambos lados

³¹ Ibidem. p-112.

El trabajo individual de caballete fue la forma en que se mantuvo cerca de sus familiares, en especial Angélica. En su última reclusión en la prisión de Lecumberri (1962-1966) pintó un *Árbol de Flores* (1963), consistente de óleo sobre triplay y al dorso escribió un mensaje de dolor porque había sido separado de su familia que tanto amaba.

El discurso político del pensamiento socialista se mantuvo reservado para cuando la libertad llegase, mientras tanto los retratos, los paisajes y naturalezas muertas que Siqueiros elaboró en la reclusión mantuvieron viva su esperanza de libertad, aunque sensibles, sus trabajos no fueron menos realistas que otros caballetes o murales creados en otros momentos.

Siqueiros siempre estuvo comprometido con su ideología socialista, en muchas ocasiones fue el centro de grandes escándalos y encendidos debates: fue un militante objeto de juicios, persecuciones y cárcel política. Director y fundador de revistas. En sus escritos fue constante su preocupación por la renovación de los métodos, las técnicas y los materiales. La poliangularidad fue uno de sus más importantes aportes. Aun así el Siqueiros se mostró incansable en sus últimos momentos. El 6 de enero de 1974 le dijo a Angélica: "Tengo muchos proyectos que realizar, todavía no he terminado mi trabajo en la tierra, siento que me falta tiempo".

Si bien la obra pictórica de Siqueiros se compone de mural y caballete, la composición estética de las obras cambia por las proporciones del espacio y la funcionalidad de la obra. El caballete ofrece la singularidad de personajes y escenas particulares, pero es limitado en espacio y limita el dinamismo de espectador. En cambio el mural, por ser monumental, debe armonizar con la arquitectura del edificio. Expone la pluralidad de personajes y permite el dinamismo del espectador. El mural es el resultado del trabajo coordinado en equipo. El cuadro de caballete se puede hacer en solitario. Según la investigación en el CENIDIAP, de Rafael Cruz Arvea y Esther Acevedo sobre la obra de caballete, con el apoyo de la Sala de Arte Público Siqueiros, diversas fototecas y la ubicación real de las obras, el monto total de las obras son de alrededor de 800, de las que un poco más de 150 son paisajes ³².

³² Acevedo, Esther "Alteraciones de la historia. El paisaje en la obra de caballete de Siqueiros". En *Debriose. Et. al. Op. Cit.* p-63.

Siqueiros conjugó en sus pinturas elementos varios de las vanguardias europeas: abstraccionismo, impresionismo, expresionismo, cubismo y futurismo. Empleó cada uno de estos estilos para poder dar forma y contenido a sus pinturas. En especial en los murales. Los mensajes contenidos proponen al espectador revalorar el sentido humano de los individuos al mostrar las diversas formas en que se mutila al cuerpo humano y se le da muerte.

CAPÍTULO 4

LA RELACIÓN DE SIQUEIROS CON EL CONO SUR.

Es sabido por todos que la mayoría de los jóvenes pintores latinoamericanos nacidos aproximadamente en la última década del siglo XIX, encontraron la forma de tomar clases de pintura en Europa. Comprendieron y practicaron los nuevos estilos artísticos, mismos que utilizaron para reproducir las escenas nacionales de su país de origen. Entonces se dio término al estilo estético y técnico diseñado en las academias decimonónicas latinoamericanas.

En la historia del arte latinoamericano la década de los años 20´ se caracterizó, por ser la época de apertura a nuevas formas de interpretación acerca de la realidad social de nuestros pueblos. El surgimiento del arte moderno procuró satisfacer la necesidad estética de difundir a la cultura nacional a lo largo de la sociedad posrevolucionaria y en ciente democrática. Pero, no tardó en que algunos de aquellos jóvenes pintores enviaran sus propuestas políticas en sus mensajes artísticos.

Los acontecimientos políticos y sociales de cada uno de nuestros países en Latinoamérica marcó la diferencia entre ellos. La revolución Mexicana, única en su momento en el continente, dio la pauta para el establecimiento de un modelo social y político sin precedentes. El arte moderno mexicano se convirtió en el principal medio de

difusión de la cultura posrevolucionaria; con ello se puso a la vanguardia en el orbe artístico.

David Alfaro Siqueiros fue uno de los pintores modernos mexicanos que se distinguieron por su trayectoria artística y política. Aunque se inició pintando en caballete, fue en la obra mural en donde plasmó con mayor amplitud su discurso político, histórico y humano. Así, algunos pintores del Cono Sur encontraron oportunidad de fortalecer su trabajo plástico a través de las experiencias artísticas con Siqueiros.

En el presente capítulo veremos cómo se dio la relación entre él y los pintores uruguayos y argentinos. El encuentro con Joaquín Torres García como punto de contacto intelectual; la influencia siqueiriana en los integrantes del Equipo Poligráfico y las consecuencias de la experiencia obtenida del mural *Ejercicio Plástico (1933)*.

4.1 LA APERTURA DEL CAMINO

Es relevante describir el contexto artístico argentino de principios de la década del s. XX, porque entenderemos los motivos que llevaron a la relación entre Siqueiros y el medio artístico del Cono Sur.

Los años posteriores a 1910 fueron de una dificultosa transición en el arte y público argentinos, pues cambiar la disciplina de las academias de estilo nonagésimo llevó tiempo y esfuerzo a los jóvenes pintores argentinos y uruguayos.

Entre 1905 y 1910, las exposiciones presentadas por los más destacados pintores argentinos como Martín Malharro (1865-1911) y Ramón Silva (1890-1919) consistieron en obras acerca de temas costumbristas y paisajes; mismos que aun mostraban el estilo impresionista europeo enseñado en la Academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, la cual tenía fuerte tendencia de la escuela italiana.

De aquellas exposiciones tuvo gran importancia la que correspondió a la celebración nacional del centenario de la independencia de Argentina: la Exposición Internacional del Centenario de 1910.

La formación de grupos de pintores que pretendieron difundir un estilo moderno propio fue el motivo de una nueva forma de vida artística en Argentina y Uruguay. El grupo de Los Artistas del Pueblo estaba conformado por jóvenes que simpatizaban con grupos políticos de tendencia anarquista y con el Partido Socialista, aunque su pretensión política era ser el de un grupo artístico reaccionario, estaba carente de una base ideológica política de la cual partir, así sus exposiciones no eran más que de obras con marcado estilo impresionista. Entre ellos se encontraban los siguientes: Adolfo Bellocq (1899-1972), Abraham Vigo (1893-1957), Lacio Hebequer (1889-1935) y José Arato (1893-1929). Había también pintores independientes, entre los que figuraban Benito Quinquela Martín (1890-1977), Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893-1961) y Augusto Schiavoni (1893-1942).

Los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, hicieron de la vieja Europa un atractivo intelectual. Los pintores más famosos trabajaban y radicaban en Francia, España e Italia. Además de ahí eran originarios los críticos prestigiados en arte. Las vanguardias se diseminaron por cada ciudad y provincia de Europa; fue un momento en que podía brotar en cualquier momento un gran artista de un joven pintor latinoamericano.

Un nuevo interés surgió en los jóvenes artistas latinoamericanos, entre ellos los del Cono Sur al estudiar en las academias y talleres de arte en Europa.

El primero de estos casos fue el del pintor uruguayo de ascendencia paterna catalana Joaquín Torres García (1874-1949), que es considerado como el primer modernista en incursionar por esta experiencia transcultural a partir de 1891. A los 17 años de edad inició su formación en la academia Baixas y la Escuela Oficial de Bellas Artes en Barcelona; con el tiempo se relacionó con Pablo Picasso y con el arquitecto Gaudí. En 1910 decoró el Pabellón Uruguayo en la Exposición Universal celebrada en Bruselas y tres años después decoró uno de dos salones de la Diputación Provincial de Barcelona.

Joaquín Torres García ya tenía en España una trayectoria artística definida cuando conoció a David Alfaro Siqueiros en aquellas veladas literarias de la casa del poeta

catalán Joan Salvat Papasseit (1894-1924). Desde entonces Siqueiros era un joven lleno de vitalidad con propuestas radicales para impulsar al arte y la identidad latinoamericana.

Ambos compartieron un gusto muy especial por el Arte Precolombino. El resultado de esas veladas intelectuales fue el texto discutido y afinado de los “Tres Llamamientos de orientación actual”, cuya autoría se atribuyó a Siqueiros en Mayo de 1921. Respecto a Torres García hubo dos publicaciones antecedentes al escrito de Siqueiros. El “Manifiesto de los jóvenes socialistas”, correspondiente a Mayo de 1916 entre Torres García y Joan Salvat, y otro trabajo no menos importante como el Manifiesto *Art-Evolutió* de 1917 de Joaquín Torres. *Art Evolutió* fue un manifiesto en el Torres García expresó sus inquietudes ante los constantes cambios en los estilos y corrientes artísticas. Así también exhortó a aquellos artistas, aventurados, a generar cambios radicales. Por ello, simpatizó con Siqueiros. “Esa capacidad del artista de tomar maleable su época a sus inquietudes espirituales, tuvo que dejar una profunda huella de actualidad en el joven Siqueiros”¹. El encuentro Siqueiros-Torres García fue la apertura de un camino importante, que pasó por el mural *Ejercicio Plástico* en 1933 y llegó hasta los murales de la galería pacífico en 1946.

De aquellas veladas de charlas en donde se intercambiaron con el pintor uruguayo ideas sobre cultura, arte y política, resultaron dos publicaciones cruciales en la vida artística de Siqueiros: *Los Tres Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* de 1921 y “El movimiento actual de la pintura en México” en 1923. El primero sintetizó las ideas estéticas y políticas del joven Siqueiros en el momento de su estadía en Europa como un proyecto para que los jóvenes latinoamericanos interactuaran en la experiencia plástica nacional. En el segundo, ya escrito en México, manifestó la aplicación de las ideas explicadas en Los Tres Llamamientos.

Ese fue el punto de partida para desarrollar un modelo aplicable a México y que las obras, tanto de caballete como de mural, están justificadas desde una propuesta social, histórica y política. Desde mi punto de vista me parece una actitud sumamente inteligente de Siqueiros, haber adaptado las pautas de composición de la estética europea a las necesidades del contexto histórico mexicano y además no es de extrañar que la mayoría

¹ Olea, Héctor. “El preestridentismo: Siqueiros un antihéroe en el cierne del antisistema manifestario”. En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* p104

de los pintores latinoamericanos lo intentaran, pero no lo lograron. Muchos de los artistas, en especial argentinos y uruguayos, no construyeron estilos propios con los que pudieran comunicar al pueblo el mensaje de revaloración de la cultura nacional o posiblemente carecían de una base ideológica política para pretender dicha revaloración nacional en las tempranas décadas del s. XX.

Antes de continuar con la exposición del contexto argentino cabe acentuar que durante todos esos años Siqueiros había desarrollado su ideología política con su participación en el proceso armado de la Revolución Mexicana y entre 1920 y 1929 Siqueiros además de desarrollar sus capacidades muralísticas en San Ildefonso, lo hizo con su actuación en las actividades sindicales y partidistas políticas en el Partido Comunista Mexicano, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, la Cooperativa de Producción Francisco Eduardo Tresguerras, la Liga antiimperialista de las Américas, la Liga de Comunidades Agrarias de Jalisco, el Congreso de Unificación Obrero y Campesino de Hoxtotipaquillo en Jalisco, la Federación Minera de Jalisco, el Congreso Sindical latinoamericano, el Congreso Continental de partidos Comunistas de América Latina, la Confederación Unitaria de México y el Comité de defensa Proletaria.

Ahora veamos cómo era el contexto político y social de Argentina a partir de 1916, hasta 1930, pues fue un período que los pintores realistas no supieron presentar en sus obras, sino hasta que Siqueiros los apoyó para que definieran una práctica política y artística. La situación social que se venía arrastrando desde 1916 estaba marcada por una acentuada tensión política. Las distintas clases sociales mantenían una pugna constante por participar democráticamente en la vida política del país. Su clara intención de participación era evidente pues pretendían conformar grupos electorales, de funcionarios y administradores gubernamentales como titulares de cargos públicos administrativos. Todo ello con la finalidad de reestructurar el sistema político regido por la inoperancia y la corrupción. La organización política que llevaba el nombre de Unión Cívica Radical expuso y operó un programa que erradicaría el modelo oligárquico.

El triunfo del radicalismo se hizo patente con la llegada de Hipólito Irigoyen al poder (1916-1922). Los gobiernos radicales se extendieron hasta 1930, e implicaron la democratización de los argentinos, mientras que los grupos políticos conformaron un frente opositor.

En el ámbito artístico, los pintores se desenvolvían en un interés centrado en las nuevas técnicas y estilos para la composición plástica. Giraba en torno a las exposiciones temporales de tipo impresionista más que de otras corrientes. Algunas provenientes del exterior del país y otras más realizadas por porteños, así como exposiciones permanentes del arte colonial. También había gusto por lo latinoamericano, en temas específicos, prehispánicos, y homenajes a pintores de dicha modernidad como Xul Solar, Ernesto de la Cárcova, Pettorutti y otros ya mencionados. Uruguay, por su parte, definía su dinámica creativa a partir de los eventos argentinos el grupo de pintores de la Generación de 1921 compuesta por Ramón Gómez Cornet, Pedro Figari (uruguayo), Emilio Pettorutti, Xul Solar, Juan del Prete, Norah Borges y Curatella Manes.

Los artistas argentinos no incursionaron directamente en el proceso político con su arte por su propia seguridad civil y estabilidad económica. Ellos estaban interesados en realizar exposiciones de carácter vanguardista europeo: Fauvismo, Cubismo, Futurismo y Expresionismo. Aunque con temas de la sociedad porteña, las exposiciones no tenían un proyecto artístico de revaloración nacional o de expresión del clima político en boga. Como las que se presentaron en su momento en la Galería Müller.

El Grupo Martín Fierro incursionó en la literatura con la tendencia conocida como Estridentismo y Ultraísmo y de sus integrantes destacó el escritor Jorge Luis Borges. Este grupo se caracterizó, porque fue simpatizante de la corriente del futurismo de Tomás Felipe Marinetti.

El Taller Libre de Arte Plástico inició sus actividades un año antes de la llegada de Siqueiros a la Argentina y se dice que se dedicaba al quehacer de un trabajo basado en doctrinas. ¿Cuáles? No se indica en ningún documento a qué doctrinas se refieren. Sin embargo, encontramos que había ya la intención de crear un modelo de arte nacional con el que se pudiese enfrentar a los cambios políticos, pero no identificaron nada más que formar agrupaciones.

Recordemos que el nuevo estilo de vida de los artistas estaba definido por su pertenencia y permanencia en grupos. Los artistas que formaron el grupo de la Generación de 1921 se ubicaron en la calle Florida de la ciudad de Buenos Aires. Era un

lugar estratégico para la vida intelectual de Argentina, pues en esa misma calle se ubicaba la Asociación Wagneriana y la Asociación Amigos del Arte, inaugurada ésta en 1924 para la difusión del arte nuevo. Otro grupo, también de fuerte actividad fue Boedo (nombre que adquirió por la calle en que se ubicaba el domicilio de este grupo de artistas), cuya práctica estaba dirigida hacia la denuncia de la injusticia y la pobreza del sector obrero. Además de escritores e ilustradores había artistas plásticos que comenzaban a abrir un nuevo mercado y nuevo público, así como su prestigio. De ellos mencionaré a: Antonio Berni, Enea Spilimbergo, Enrique Lázaro, Juan Carlos Castagnino y Demetrio Urruchúa. Entre 1921 y 1924 todos ellos se dieron al trabajo de crítica social, pero no de subversión. En esos años no imaginaron que 10 años después estarían experimentando la influencia de David Alfaro Siqueiros en *Ejercicio Plástico* (1933). En todas las fuentes consultadas la lista de los integrantes aparece completa menos en la página WEB de la Sala de Arte Público Siqueiros, Urruchua no es mencionado.

Mientras tanto, en el plano político la situación era más definida. El segundo gobierno radical, representado por Marcel T. De Alvear (1922-1928), se desarrolló con una actitud mediadora entre los grupos liberal radicales y los conservadores oligárquicos que aun se mantenían en actividad. Irigoyen retornó al poder pero su gestión se había debilitado porque los grupos opositores al radicalismo habían incrementado su poder, lo que hizo llegar a la presidencia al general Félix Uriburu, quien suprimió a la democracia liberal de los radicales e inició una fuerte represión hacia la sociedad civil. Sin embargo, en 1931 el debilitamiento del poder fascista de Uriburu fue inminente y subió al gobierno el General Agustín P. Justo (antiguo colaborador del gobierno de Alvear como ministro de guerra). Inició un proceso de politización de las fuerzas armadas y pretendió equilibrar la participación política de los grupos radicales y oligárquicos. De esa manera pretendió reestructurar y modernizar la política económica y la estructura del estado para enfrentar la grave crisis originada en 1929 que mantuvo a la sociedad argentina lejos de las oportunidades de trabajo y adquisición de bienes de consumo.

Los artistas plásticos de la década de los años 20, por su parte, centraron más su atención en el desarrollo de las corrientes artísticas europeas haciéndolas valer a través de las exposiciones que organizaban. Unos cuantos, como los integrantes del Grupo Boedo, estuvieron interesados en ejecutar un arte que reflejara la situación precaria económica y social de la sociedad argentina, en especial Spilimbergo y Berni. Como un

intento de crítica sociopolítica. Sin embargo, incursionaron limitadamente en movimientos sociales organizados por los partidos comunistas, pues a estos partidos les interesaba incorporar a intelectuales y artistas para darle legitimidad a sus demandas con una mayor capacidad de fundamento para la oposición².

El Grupo Boedo fue quién ofreció la apertura del camino a la modernidad del arte argentino, la cual se dio con la incorporación de las nuevas técnicas de composición plástica y con la proyección y el desarrollo de un modelo de valoración de la cultura nacional en la que hubo la participación de Siqueiros.

Los artistas integrantes del Grupo Boedo perfilaban la tendencia de concientización social, pero muy lejos de ello, no había una base teórica elemental de la cual partir para justificar su actividad plástica de limitadas escenas sociales.

El golpe militar de 1930 derrocó a Irigoyen durante su segunda presidencia. Dicho golpe fue sostenido por el fraude electoral y se respaldaba en diversos mecanismos de intervención estatal, especialmente en el ámbito económico. Con ello se inicia la Segunda Republica. Los grupos obreros se organizaron en asociaciones sindicales que no alcanzaron a articularse como oposición. Este era el contexto cuando los jóvenes Spilimbergo y Berni acudían en París al taller de Anthon Friez y de André Lhote. Esto los caracterizó por su estilo surrealista y su temática humana relacionada con la realidad argentina. “Las obras de Spilimbergo, Berni y Forner juegan con elementos artificiales y encuentros absurdos de objetos que se deslizan en relatos básicamente expresionistas, aumentando el voltaje de sus propuestas temáticas”³.

La llegada a Buenos Aires de David Alfaro Siqueiros no fue planeada ni casual, sino circunstancial. Recordemos que un año antes, al violar el arraigo domiciliario en Taxco, por asistir al Casino Español de la Ciudad de México a dar una conferencia fue exiliado por el gobierno mexicano. Su breve estancia en la Ciudad de Los Ángeles se terminó al vencer su visa y no ser renovada por el gobierno de California. Finalmente aceptó la

² Bagú, Sergio. “Argentina, 1875-1975 Población. Economía. Sociedad. Estudio temático y bibliográfico”. México. UNAM. 1978. p.55. citado por Hernández, Jorge. *El Instituto Torcuato Di Tella, 1960-1970. Sus aportes al desarrollo del arte latinoamericano contemporáneo*. México. Tesis de Licenciatura. UNAM. 1990.

³ Pacheco, Marcelo. “Argentina”. En Edward Sullivan. *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. Madrid, España. ED. Nerea. 1996. 352 p. il. p-285.

invitación que Carmen Portela le hizo para exponer en la Sociedad Amigos del Arte (interés que en ella surgió cuando varios años antes Siqueiros estuvo en Uruguay).

Siqueiros se incorporó a la sociedad argentina con una plena convicción de generar cambios sociales y aportaciones artísticas, motivado por su experiencia con Torres García por la formación de grupos como estilo de vida de los artistas argentinos y la carencia de una base ideológica de crítica política. Aunque la formación del Grupo Polígrafo parecía no ser un atentado al régimen político y menos aún a la seguridad social.

Siqueiros ofreció una exposición plástica y una serie de conferencias, que para infortunio de la vida artística rioplatense, fueron canceladas las dos últimas, de tres que estaban programadas debido a la fuerza y emotividad en el contenido de discursos enunciados. Sin embargo, con su colaboración en la fundación del primer Sindicato de Artistas Plásticos, la Liga de Escritores y Artistas de Uruguay y la organización de asambleas antiimperialistas mostró su personalidad política. El gobierno argentino le pidió su salida del país.

Así, Siqueiros dejó a los integrantes del Grupo Polígrafo un camino completamente abierto en la experiencia del *Ejercicio Plástico* (1933). Más que un ejercicio plástico fue una experiencia, y además una influencia.

4.2 LA EXPERIENCIA EN EL EJERCICIO PLÁSTICO.

En el presente inciso se hablará acerca de la experiencia artística que tuvieron los integrantes del Grupo Polígrafo. Identificaremos las causas de dicha experiencia para definir la participación de David Alfaro Siqueiros en el Cono Sur.

Lino Enea Spilimbergo y Antonio Berni compartieron intereses plásticos en el Grupo Boedo a lo largo de la 2ª mitad de la década de los años 20. La afinidad de ideas entre ambos artistas los hizo reproducir en sus lienzos las escenas que reflejan el modo de vida de la sociedad argentina, pero que por su contenido social más parecen paisajes que una denuncia. El modo de expresión de estos artistas plásticos no iba más allá de presentar un retrato de la sociedad desde su muy particular punto de vista del socialismo, quizás el período de estabilidad del radicalismo de Irigoyen no ofreció escenas de movimientos

sociales a los pintores para expresar en sus lienzos o tal vez había un fuerte control sobre los modos de expresión social lo que forzó a los pintores tener moderación en su expresión artística. Me parece que se trata de lo segundo.

El Grupo Boedo se ocupó en desarrollar una pintura figurativista en lugar de encausarla a la crítica social y política. Según Marcelo E. Pacheco los integrantes del grupo elaboraban publicaciones de precaria calidad, las cuales eran distribuidas a través de los sindicatos en fábricas Bonaerenses. Los personajes que usualmente se reproducían en dichas publicaciones eran el mendigo, el obrero rural y urbano⁴.

Esta labor artística de difundir el mensaje de crítica social fue compartida con otros pintores de otros grupos de la época como lo fueron los miembros de la Generación de 1921 como: Alfredo Guttero, Emilio Pettorutti, Norah Borges, Xul Solar y otros. "Spilimbergo es además el pintor más cercano a Berni y su amistad se prolonga durante las próximas décadas, hay una similitud estética e ideológica que los une"⁵.

Los espacios nuevos que se habían abierto a los temas y técnicas de vanguardia eran las exposiciones de arte colonial, de algunos objetos prehispánicos, además de los homenajes a los pintores prestigiados de la localidad como los integrantes de la Generación del 21 en los salones de la Sociedad Wagneriana.

Contemporáneo a los grupos anteriores estaba el Grupo París, que tenía prestigio por sus diversos discursos eclécticos y apolíticos y su pretensión de seguir la pauta del arte parisino. Los integrantes del grupo obtuvieron algunos premios en el Salón Nacional y los salones provinciales y municipales. También, estuvieron dedicados a la promoción del coleccionismo en el público de arte bonaerense.

Cuando Lino Enea Spilimbergo visitó París con la finalidad de asistir a cursos de pintura en 1925 (4 años después que Siqueiros), tenía desarrollado ya su sentido social y político en el arte lo cual le facilitó la relación intelectual con Siqueiros y el muralismo. Aunque con menos visión realista, el polémico Antonio Berni se había dado a la tarea de hacer un enfrentamiento directo entre la modernidad y la pintura decimonónica con su

⁴ Pacheco E. Marcelo. "Antonio Berni: Un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano". En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* P-229.

⁵ Ibidem. P-228.

serie de figuras del personaje *Juanito Laguna* procurando utilizar un lenguaje formal y narrativo de su expresión plástica, social y política. “La presencia de Siqueiros es un catalizador de algo que en germen Berni y Spilimbergo venían discutiendo desde sus estadias en Europa”⁶.



Siqueiros con su segunda esposa Blanca Luz Brum. 1933. Fuente CENIDIAP-INBA.

Cuando Siqueiros llegó a Argentina proveniente de Los Ángeles California fue acogido intelectualmente por la Sociedad Amigos del Arte. Era la Galería que tenía la mayor actividad artística de aquellos años con la organización de cursos, talleres libres y conferencias. La curadora de este lugar era Victoria Ocampo de Araoz Alfaro ya sabía de Siqueiros por su labor en el Chouinard Art of School. Ella fue quien lo contactó e invitó a mostrar su obra y dar conferencias programándolo para el 2 de junio de 1933.

Blanca Luz Brum fue su mentora durante los primeros meses de aquella estancia. A través de ella conoció a varios intelectuales y artistas australes. Con el paso de los días ambos se dieron a la labor de buscar patrocinadores.

El Poeta Oliverio Girando y el director de la revista *Crítica: Revista multicolor de los sábados*, Natalio Botana, tuvieron el interés de que Siqueiros participara con algunos artículos entre el primer número que se editó con fecha de 12 de agosto de 1933 y el último el 6 de octubre del siguiente año. Los artículos que publicó Siqueiros fueron: “Contra la corriente” el 12 de agosto N.1 p.1; “Siete filos” del 19 de agosto N.2 p. 7; “La pintura del XXIII Salón” el 23 de septiembre; “XXIII Salón como expresión social” del 20 de septiembre; “El derrumbe del coraje” del 30 de septiembre N.8 P.5; y por último “Trópicos” del 9 de diciembre N.18 P.16⁷.

⁶ Ibidem. P-230.

⁷ Helft, Nicolás. *Crítica: Revista multicolor de los sábados (1933-1934)*. Edición completa en CD ROM. México. Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes. Archivo CENIDIAP. 1999.

De aquellos que escribió Siqueiros resalta el dedicado al XXIII Salón de pintura en septiembre de 1933 en Buenos Aires. Centró su atención sobre los pintores y escultores que participaron en dicha muestra. Identificó a aquellos trabajos carentes de una formación estética relevante y sentido social. Sin embargo fue el de Lino Enea Spilimbergo quien le llamó la atención y lo consideró como uno de los pocos artistas con afinidades de realismo. Tal vez por dichas características, tras una marcada presión estudiantil el primer premio le fue otorgado. Según los periódicos de la época no se identifica si Siqueiros tuvo que ver directamente con dicha manifestación de inconformidad.

De las tres conferencias programadas, sólo le fue permitida la primera cuyo tema fue: *El Giotto, ideólogo del cristianismo*. Lo dicho ahí causó revuelo en los asistentes porque no sólo trato de Giotto, sino que fue el momento de expresar el manifiesto “*Un llamamiento a los plásticos argentinos*”. Lo dicho ahí fue incómodo a los asistentes; lo expuesto, fue intolerable. Siqueiros recibió el primer aviso del gobierno de Agustín P. Justo, ante la reacción del público debido al contenido subversivo de su conferencia y la exposición misma, pues se comunicó por escrito que no se involucrara en movimientos sociales o no incitara al escándalo público y así gozar de una mayor permanencia en el país.

La exposición de Siqueiros se compuso de 14 pinturas, 4 litografías y las reproducciones fotográficas monumentales de tres obras el 2 de junio de 1933⁸. Entre las obras que figuraron en esta exposición fueron: *Víctima Proletaria* (1933), *Madre Proletaria* (1929), *Accidente en la Mina* (1931) y retratos varios. Dicha muestra provocó un fuerte impacto visual en el público argentino. “Respecto a su llegada a la Argentina, su presencia produjo amores y resistencia por parte de los artistas y políticos”⁹.



Victima Proletaria (1933).
Piroxilina sobre tela.

⁸ Ibidem. p-233.

Recordemos que el concepto de revolución para Siqueiros gira en torno a la organización social de los trabajadores, la clase proletaria; el combate a la injusticia cometida por la clase dominante formada por la oligarquía y el estado militar.

Los personajes de aquellas tres reproducciones son la denuncia manifiesta de: la tortura, al mostrar a una víctima del poder político del estado; la pobreza; y la carencia de las garantías laborales y sociales.

Las imágenes expuestas estaban selladas por la realidad y la verdad. El mensaje dialéctico subversivo de Siqueiros era claro, pero de fuerte impacto en la sociedad del Cono Sur que no vio realidad ni verdad, sino imágenes crueles y grotescas. Inverosímiles.

La revolución implica la muerte de todos aquellos que pretenden liberar al pueblo; implica, también, enfrentamiento a la autoridad política y militar, con su consecuente persecución y reclusión. Tal vez debido a ello, la mayoría de los pintores argentinos y uruguayos no estuvieron dispuestos a aceptar.

Lo que destaca en esta muestra fue la reproducción fotográfica de tres de sus cuadros de caballete. Aunque Siqueiros llegó a afirmar que la presentación monumental de fotografías se debió a la dificultad de transportarlas en avión era claro que deseaba mostrarse como muralista ante el público argentino. De hecho al año siguiente Siqueiros presentó las mismas reproducciones fotográficas en la exposición *Estudios para murales* en el Delphic Studios de Alma Reed en Nueva York.

A pesar de todo, hubo un pequeño grupo de intelectuales interesados en conocer más la tendencia artística y técnica que David Alfaro Siqueiros ofreció en Uruguay y Argentina a partir del evento de la Sociedad Amigos del Arte provocó un gran interés por conocer la tendencia del realismo en los pintores del Cono Sur.

Las experiencias de Siqueiros previas a 1933 en México y Estados Unidos procuró compartirlas con sus colegas australes en las reuniones de intelectuales que se llevaban

⁹ Terzaghi Cristina y Soledad García. "La huella de Siqueiros". *Sala de Arte Público Siqueiros*. CONACULTA/INBA. 2000. www.siqueiros.inba.gob.mx/en_palabras_argentina01.html. 15/02/02.

a cabo en la residencia llamada Quinta Los Granados de Natalio Botana la cual fue edificada por el Arquitecto Jorge Kalnay y ubicada en la en la hoy ciudad de Don Torcuato del Partido Tigre. Compuesta por enormes jardines, un zoológico, una enorme casa y una gran cava. Ahí solía invitar a celebridades del medio artístico y político, como la figura de la entonces actriz Eva Perón y el primer mandatario Agustín P. Justo; aunque la mayoría de las veces con poetas, artistas y escritores. En una de esas reuniones Natalio Botana le ofreció a Siqueiros disponer del espacio de la cava para la elaboración de un mural.

Hay quien señala que la intención verdadera de Natalio Botana fue la de conquistar a Blanca Luz a quien conocía de tiempo atrás (de hecho fue Blanca quien presentó al Siqueiros con Natalio Botana) y otra versión señala que el mural fue pintado a cambio de casa, comida y dinero, ésta me parece bastante irreverente y aun imprecisa, pues Siqueiros recientemente había cobrado por los murales y los Workshops en California, así que no se encontraba bajo condiciones precarias como procura hacer entender. Otra versión más indica que Natalio Botana dio alojamiento a Siqueiros porque necesitaba ocultarlos de las autoridades que ya lo asediaban. A pesar de lo anterior, en una carta dirigida al Dr. Araoz, Siqueiros deja entrever que el apoyo de hospedaje y alimentación lo obtuvo del Dr. Araoz mismo.

De cualquier forma Siqueiros accedió a dicho ofrecimiento debido al interés por realizar un mural con la participación de los pintores que formaron el equipo Poligráfico y como una forma de corresponder a la amistad que le brindó el matrimonio Araoz Alfaro. Ávido en patrocinar el muralismo en Argentina. Sin embargo hay otra versión que señala que el alojamiento lo ofreció Natalio Botana. De cualquier manera la carencia de actividad muralística en Argentina motivó el interés en Siqueiros por realizar un mural poco usual debido a las exigencias del gobierno del General Agustín P. Justo, al que le interesaba no permitir eventos que incitaran a la agitación social.



Spilimbergo y Siqueiros junto al mural. Foto publicada en *Crítica* el 24-IX-1933. Fuente: El Arca 47/48.

Lejos de ver logrados los principios del manifiesto a los artistas argentinos en toda su extensión, congruentes con el arte dialéctico-subversivo para realizar murales en edificios públicos y exhibir a la sociedad argentina un arte de pretensiones ideológicas revolucionarias, Siqueiros se desarrolló en un microcosmos que sólo se componía de: algunos amigos; 90m³ de una cava; un equipo de trabajo y los principios de **su manifiesto**.

Siqueiros aceptó el proyecto de la Quinta Los Granados como un reto personal de maduración artística y consolidar su relación artística con los artistas australes. Por ello no requirió de plantearse un tema de ingerencia social y política, pero sí que mostrara un reto en el método y técnica que el arte dialéctico subversivo exige. Aunque el mural quedó oculto a la vista del público, ofreció una experiencia estética y realista sumamente interesante para los integrantes del equipo Poligráfico, porque satisfizo el interés mutuo de la convivencia, el intercambio de ideas y la experiencia del trabajo en equipos.

Según Raquel Tibol, *Ejercicio Plástico (1933)* fue una casualidad que completaba la hipótesis de Siqueiros acerca de superar su tecnología artística. Recordemos que la técnica fue para Siqueiros el vehículo de la pintura Dialéctico Subversiva, según su propio texto. El mural tuvo cabida como mero ejercicio en donde se desarrolló la práctica pedagógica estética y técnica de Siqueiros hacia sus colaboradores; fue el ensayo estilístico de la poliangularidad y un reto a su creatividad plástica.



Ejercicio Plástico. 1933. Detalle. La fotografía muestra una de las paredes y parte del piso y casi el completo de la bóveda.

Siqueiros sabía que la ubicación del mural no permitía su exhibición pública, por ello no pretendió realizar una obra de contenido revolucionario, porque esta se hace en las calles. En cambio, definió su postura técnica y metodológica revolucionaria. El uso de los nuevos materiales y las técnicas de aplicación de las que habló en *Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva* se aplicaron en presencia de un grupo de colaboradores de apertura y convicción revolucionaria¹⁰.

Como ya vimos en una ocasión, la fuerte tendencia de organizar equipos de trabajo respondía a la fuerte convicción de la organización social que tenía debía a su pensamiento socialista.

Ejercicio Plástico (1933) fue realizado en un espacio de propiedad privada, esto es, no público, opuesto a lo que en principio Siqueiros buscó y expresó como el impulso del arte público y democrático, a pesar de lo escrito en el manifiesto a los artistas plásticos argentinos, pues pretendía un impacto sumamente ambicioso.

¹⁰ Ramírez, Fermín. “Ejercicio plástico no pretende hacer una obra de contenido ideológico, dijo Siqueiros”, en periódico *UNOMASUNO*. 10 DE JUNIO DE 1991. Archivo CENIDIAP.

El trabajo en equipo fue una experiencia radical para los integrantes del equipo Poligráfico, cuyos miembros fueron seleccionados por el propio Siqueiros: Lino Eneas Spilimbergo y Antonio Berni por su calida pictórica y afinidad al enfoque realista social; Enrique Lázaro por su cualidad de escenógrafo fue un elemento muy importante para la reproducción de los diseños en paredes, techo y piso, pues ayudó a Siqueiros a identificar los ángulos apropiados para definir la poliangularidad de la obra; Juan Carlos Castagnino fue muy importante como recurso técnico, aunque en aquella época aun era estudiante de arquitectura, aportó su habilidad para identificar las propiedades del edificio (desniveles, concavidades, y ángulos) al utilizar regla flexibles y cintas métricas. No formó parte del equipo plástico pero sí del grupo de amigos por los que se encargó del trabajo testimonial en documental el cineasta experimental León Klimovsly. "Cambiamos el trabajo individual por la acción colectiva. Para el objeto formamos un equipo o team POLIGRÁFICO, pues su contenido fue desarrollar múltiples actividades fotográficas. Así coordinamos nuestras respectivas capacidades individuales enriqueciendo nuestra potencialidad creadora"¹¹. Todos ellos trabajaron intensamente a lo largo de tres meses.

El trabajo monumental consistió en decorar el piso, el techo y las paredes de la cava; se dejó a un lado cualquier estudio historiográfico porque se trató de un tema onírico a producir, por ello centró Siqueiros su atención en la técnica. El modelaje de Blanca Luz Brum fue realmente una innovación, pues la colocó sobre una estructura de vidrio que permitió a Siqueiros situarse debajo y fotografiar el cuerpo desnudo presionado contra el vidrio y de esta manera aprovechar distintos ángulos e identificar perspectivas. Esto es, que el espectador quedara inmerso físicamente en el centro del mural semicilíndrico. Siqueiros dio con éste, un paso adelantado a la época artística en Argentina, lo que posteriormente en los años 60' serían los *Happenings* y el arte cinético. Fue el punto de partida de su muralismo poliangular.

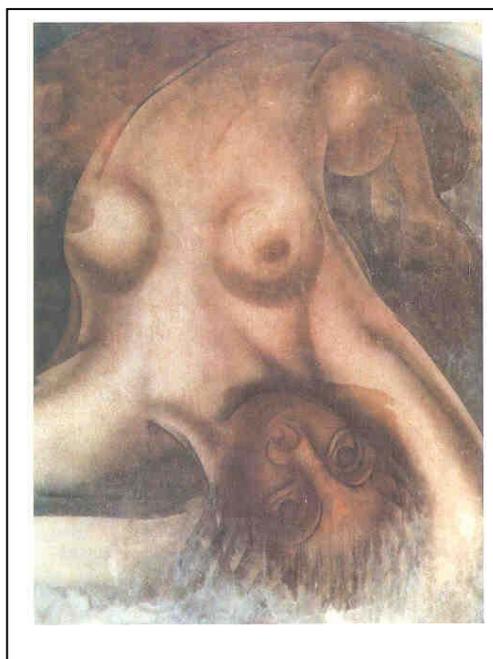
En un espacio de 90 metros cúbicos y 200 metros cuadrados de muro, la experiencia técnica giró en torno al empleo del proyector eléctrico, brocha mecánica, reglas flexibles, cámara fotográfica y la piroxilina para el recubrimiento del muro. Estos recursos nunca fueron empleados en otra parte más que por él. Siqueiros se valió de modelos desnudos sobre placas de vidrio y los fotografió en varias posiciones desde

¹¹ Alfaro Siqueiros, David. *Ejercicio Plástico*. Folleto. Argentina. Diciembre de 1933. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 11.1.63.

diversos ángulos proyectándolos sobre paredes del cuarto obteniendo como resultado, desnudos distorsionados como si estuvieran reflejados por un prisma en una serie de imágenes irradiadas sobre todos los puntos de las paredes”¹².

La experiencia del trabajo en equipo fue otra aportación al modo de producción artística de los pintores australes, pues les ofreció con ello nuevas formas de interactuar entre ellos con la plástica en un espacio de discusión abierta sobre la estética, la política y la sociedad; según Peluffo fue la manifestación de un impulso vanguardista para reafirmar la realidad cultural, social y regional¹³.

El trabajo en equipo realizado en el mural de la Quinta Los Granados demostró que los artistas de Argentina y Uruguay organizarse en un trabajo colectivo. Lejos de exponer temas sociales y políticos en el mural, se decidió elaborar una obra de tema onírico; como sumergir una caja de cristal en las profundidades del mar.



Ejercicio Plástico. 1933. Detalle. Vista de una de las paredes laterales en donde aparece una figura femenina retozando en el fondo del mar. El modelaje correspondió a Blanca Luz Brum. Fuente: Sala de Arte Público Siqueiros

El mural *Ejercicio Plástico* (1933) fue hecho sin diseño o boceto formal previo; en su lugar se hizo un estudio geométrico del espacio interior, al que se le dio el nombre de

¹² Sala de Arte Público Siqueiros. "Siqueiros. Buenos Aires 1933". CONACULTA/INBA. 2000. www.siqueiros.inba.gob.mx/buenos_aires.html. 15/02/02.

¹³ Peluffo Linari, Gabriel. "Siqueiros en el Río de la Plata: arte y política en los años treinta". En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* P-213.

Caja Plástica, hasta llegar a conocer sus proporciones. Se estudiaron los ángulos para definir el tipo de efecto visual deseado para que el espectador sea dinámico al ver la obra. Las fotografías tomadas por Siqueiros fue un estudio que le llamó: Plástica fílmica; plástica cine-fotogénica; plástica pictórica fílmica. Con ello por primera vez usó el término *poliangular* en sus murales, antes había hecho el intento de llamarles *polidimensional*. Este punto de partida para obras futuras con mayores posibilidades maduramente consideradas poliangulares. Para los artistas argentinos fue la apertura del conocimiento a nuevos y mayores posibilidades.

Aunque el mural estuvo en un lugar oculto al público y no contiene temas de tipo social y político, Siqueiros comentó lo siguiente: “Por eso, trabajos como *Ejercicio Plástico*, aportadores de material técnico y metodológico revolucionario, sólo pueden ser el reflejo de un motor generador revolucionario de una dinámica social”¹⁴. La revolución a la que se refirió en ese momento era la técnica compositiva de un mural.



Ejercicio Plástico. 1933. Detalle. Fuente Sala de Arte Público Siqueiros.

Al finalizarse el mural en Los Granados, se inauguró en la Galería Signo la exposición de los trazos en borrador del estudio geométrico y las fotografías que los hermanos Forero tomaron a lo largo de la elaboración del mural. Además se presentó la conferencia respectiva sobre las vivencias obtenidas. Se expuso una crítica al arte de David Alfaro Siqueiros, misma que giró en dos sentidos: a favor y en contra. Fue la impresión positiva la que predominó en la difusión del trabajo del Siqueiros en los medios de comunicación impresa de la época: “*Ejercicio Plástico* superó a las obras monumentales de la época moderna en el mundo”¹⁵. La revista *Crítica* apoyó completamente la difusión del mural tratando de encontrar la aceptación del público que

¹⁴ Alfaro Siqueiros. *Ejercicio Plástico*. Op. Cit. p-8

¹⁵ “Una obra de incalculable valor es la realizada por Siqueiros y su equipo de pintores en una finca cercana a Buenos Aires”. En el Periódico *Crítica*. 12 de noviembre de 1933. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 11.1.73.

ya la consideraba como pornográfica, tal vez por la condición conservadora de la moral en los artistas de aquella época. Asimismo expresó su reconocimiento a la labor técnica, nunca vista en el Cono Sur, pues fue a cambiar el concepto de elaboración de arte. En primera instancia, elaborar el mural cumplía como aporte para el modo de producción de arte, en segundo el contenido del mismo, aunque no fue de tipo político no estuvo en concordancia con el agrado del público pues ya el discurso de Siqueiros había sido de rechazo, por ello el tema del mural ratificó para ellos lo que le llamaron irónica y burlescamente “monigotes”.



Ejercicio plástico. 1933. Detalle. Piso.
Fuente: El arca 47/48

A pesar de todo, el mural fue considerado en su momento como un aporte al arte argentino, así como los beneficios que les dio a los colaboradores e integrantes del equipo Poligráfico, pues aprendieron de dicha experiencia lo que en ningún lado pudieron hacer.

Hubiesen pasado muchos años para que algún pintor se le hubiera ocurrido lo que el Siqueiros les enseñó durante su estancia. “Ejercicio plástico es, en suma una clave viva de plástica y de gráfica. Es el resultado de un método activo de aprendizaje. Es la gimnasia del vehículo de expresión plástica de nuestra época: la mecánica, el trabajo colectivo y la cofraternalización de las diferentes expresiones plástico gráficas”¹⁶. Pasaron muchos años, 13 para ser precisos, y aquellos colaboradores de Siqueiros, menos Enrique Lázaro, volvieron a reunirse.

En el artículo de la revista *Crítica* del 12 de noviembre de 1933 se indicó lo siguiente: “Ejercicio Plástico tendrá proyecciones útiles para la expresión revolucionaria en el terreno de la plástica por su metodología dialéctica en el terreno de la plástica”. La técnica y metodología requirió de nuevos recursos técnicos para elaborar murales con resistencia al medio ambiente. También hacer referencia a la organización de equipos de

¹⁶ “Una obra de incalculable valor es la realizada por Siqueiros y su equipo de pintores, en una finca cercana a Buenos Aires”. En revista *Crítica*. Argentina. Domingo 12 de noviembre de 1933. Archivo CENIDIAP.

trabajo y fue calificada como: **la plástica monumental descubierta del próximo futuro y la plástica multiejemplar simultánea y activa del presente.**

Durante años el mural de la Quinta Los Granados estuvo en el abandono, pues la quinta Los Granados pasó de la propiedad de Natalio Botana a otros que no ofrecieron cuidado ni conservación al mural, por el contrario se trató en algún momento de borrarlo con ácido por motivos morales. Uno de los propietarios fue el escritor Miguel Jorge Vadell y fue quien en 1962 solicitó a Juan Carlos Castagnino la recuperación del mural, pues el dueño anterior Álvaro Alzogaray ordeno borrarlo y después cubrirlo con pintura blanca por motivos morales. En 1989 el edificio fue adquirido por Héctor Mendizábal propietario de la firma Seville S.A. Ofreció a la empresa mexicana Restauro la recuperación de la obra. Manuel Serrano dirigió el proyecto de trabajo para hacer cambiar la suerte del mural “Ejercicio Plástico corría la peor suerte que pueda tener una obra de arte: no ser vista”¹⁷.

El mural *Ejercicio Plástico*, además de una experiencia intelectual y de amistad, fue sentimental para el Maestro. Al término del mural Blanca Luz prefirió convertirse en la mujer de Don Natalio y divorciarse de Siqueiros. La amistad del matrimonio Araoz Alfaro fue importante pues le brindaron alojamiento a lo largo de su estancia en Bueno Aires. Así la pintora y escultora María del Carmen Portela de Araoz Alfaro participó como observadora durante la elaboración del mural junto con su esposo el Dr. Rodolfo Araoz Alfaro.

La recuperación del mural puso en juego el empleo de nuevas tecnologías para la extracción del mural de su espacio original y para la conservación en el tratamiento de los materiales originales. El esfuerzo de recuperación tuvo la intención de exhibir la obra en varios países, sin embargo, quedó oculta por 56 años debido al problema legal por su custodia y propiedad.

Cabe mencionar que en la vida de Siqueiros *Ejercicio Plástico* (1933) le ofreció otra experiencia en su vida privada. Cuando terminó su trabajo en la quinta Los Granados en noviembre de 1933, la que fue su segunda compañera Blanca Luz Blum, ya estaba

¹⁷ Serrano, Manuel. “Ejercicio Plástico: rescate del mural”. Sala de Arte Público. Siqueiros. CONACULTA/INBA. 2000. www.siqueiros.inba.gob.mx/manuel_serrano01.html. 15/02/02

comprometida con Natalio Botana. Hasta que años después, en 1937, encontró en Angélica Arenal su amor máspreciado.

Entre 1940 y 1989 el mural *Ejercicio Plástico (1933)* quedó en el abandono. Después de este período surgió el interés por recuperarlo y exponerlo. En 1989 comenzó el proceso de rehabilitación del mural de la Quinta Los Granados, lo cual llevó dos años. El restaurador mexicano Manuel Serrano fue el Director del proyecto. Éste explicó en un artículo en la revista *Proceso* de 1991, que el proceso de recuperación fue delicado, cuando menos la realización del proyecto le llevó seis meses¹⁸. La descripción también se encuentra en el sitio WEB de la Sala de Arte Público Siqueiros en la página correspondiente a Serrano y la recuperación del mural.

Serrano encontró un mural deteriorado por varios motivos: la humedad ocasionado por el agua se filtraba por las paredes porque éstas no habían sido hechas para contener, en su superficie, un mural; los actos de vandalismo se veían claramente debido a un prejuicio moral, ya que se intentó borrar la pintura con ácido, además mostraba restos de fogata en el piso y finalmente se cubrió con pintura blanca.

El mural resistió gracias a la pintura compuesta por la piroxilina que Siqueiros utilizó como base de composición de la pintura. Lo cual demuestra que el uso de nuevos materiales y herramientas permiten mayor durabilidad a un mural.

El trabajo fue arduo pero con éxito. La cava fue diseccionada en siete partes y cada una de ellas fue resguardada en contenedores de 12 metros, después de que el mural hubo ocupado un espacio de 6.7 metros de largo y 5.3 de ancho con una bóveda de cañón con tímpanos o aristas. Se tuvo que tirar parte de la casa, para extraer el mural y se adelgazó el muro de 70 centímetros a 10 milímetros aproximadamente, para finalmente sostenerlo con una estructura exterior de metal¹⁹. Intervino en este caso la Subsecretaría de Cultura, la Dirección de Bellas Artes y la Dirección de Museos, Monumentos y Sitios Históricos del gobierno argentino para revisar la restauración de lo que dio un fallo positivo.

¹⁸ Ortúzar, Ximena. "Rescatan *Ejercicio Plástico*, el mural de Siqueiros perdido en un sótano de Buenos Aires". En revista *Proceso México*. 1991.

¹⁹ Serrano, Manuel. "Ejercicio Plástico: rescate del mural". Sala de Arte Público Siqueiros. 15-02-02. www.siqueiros.inba.gob.mx/manuel_serrano01.html

La parte final del trabajo de la empresa Restauro fue meter cada una de las partes del mural en contenedores metálicos, mismos que quedaron colocados en el estacionamiento del predio de Grúas Don Bosco en San Justo, cerca de Don Torcuato.

Héctor A. Mendizábal compró la Quinta los Granados en 1988. Financió con millón y medio de dólares la restauración²⁰. La finalidad era de presentarlo en exposiciones por varios países incluso México, pues hubo la intención de que se presentará en la ciudad de Monterrey.

El temor del gobierno argentino de que el mural fuere extraditado por el gobierno mexicano cuando fuera exhibido en Estados Unidos hizo comprometer a Mendizábal a una custodia celosa. Por ello debía pagar cinco veces el valor del mural si no regresaba a Argentina, a pesar de no haber sido valuada aún en esa época.

Para tomar en cuenta el valor que hubiese alcanzado Ejercicio Plástico (1933), habría que compararse con el mural Retrato del México Actual (1932), el cual fue valuado en el año 2002 por la casa de subastas Christie's de uno y medio a dos millones de dólares en Estados Unidos, de los que sólo la oferta máxima que hasta ahora se ha ofrecido es de 750.000 dólares y aún no ha sido vendido²¹.

El entonces Diputado Jorge Derkos presentó al gobierno argentino a principio de los 90' una iniciativa para declarar a Villa Granados Patrimonio Cultural de la provincia de Buenos Aires. La propuesta del diputado no se llevó a cabo porque el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires no contaba con el capital suficiente para pagar el valor que representaba el mural, pues no había sido posible su valuación.

Fine Arts S.A. (antes Seville S.A.) vendió por 820,000 dólares a Decanor S.A. el mural de Siqueiros en 4 de octubre de 1994. El 10 de junio de 1996 se dictaminó al mural una prohibición de salida del país según la ley 12.665, ejecutoria a Decanor S.A. y Fine arts S.A. por parte de la Secretaría de Cultura y Comunicación a través de la

²⁰ Bardini, Roberto. "David Siqueiros en Buenos Aires". Historia de un mural mutilado. Guía Cultural .com. México.28/06/2003. www.guiacultural.com/guia-tematica/plastica. 23.agosto.05

representación legal de la Lic. Liliana Varela, entonces Directora Nacional de Patrimonio, Museos y Arte. La compañía vendedora se declaró en quiebra y Decanor S.A. pagó judicialmente, por medio de depósito de fondos, los embargos correspondientes al mural. El 19 de marzo de 2001 el fallo dictaminador dirigido al representante legal de la Secretaría de Cultura Nacional, Mirta Barrut, indicó que el mural no debe ser removido de los contenedores y que no se encuentra bajo tutela judicial, pues ésta la ejerce el legítimo dueño, Decanor S.A. La obra podría ser movida cuando se paguen a los acreedores que demandan; problema que continúa entre Fine Arts S.A., Decanor S.A., y el Gobierno Argentino. Lo que agravó la situación fue que Decanor parecía ser un paraíso fiscal de Mendizábal, aunque no se comprobó si incrementó el escándalo. La empresa Decanor S.A. pagó 800 mil dólares, pero los acreedores de ésta (Fine Arts S.A.) reclaman un millón trescientos mil dólares. En 1991 el Banco Ciudad lo valuó en uno y medio millón de dólares²².

El 23 de enero de 2003, después de caso 12 años de haber quedado almacenado en partes, el mural fue objeto de peritaje técnico y atención pública nuevamente. Una vez que el juzgado que llevaba el proceso judicial dictaminó la orden de ejecución, una gran comitiva de personas asistió al predio de Grúas Don Bosco.

Dicho peritaje técnico consistió en ingresar por la fuerza en un predio cerrado por vacaciones de los empleados de la Empresa Don Bosco. Bomberos voluntarios forzaron la entrada y las puertas de los contenedores. Abogados, prensa, técnicos y otros ingresaron para testificar el hecho. El peritaje duró varias horas y fue encabezado por el Ing. Jorge Fontán Bassetra, la especialista en arte del museo Nacional de Bellas Artes y la restauradora Cristina Lanzelotti²³.

El resultado fue dictaminar el mal estado en que se encontraban las varias partes; el óxido producido por la filtración de agua no daba más de 5 años de vida al mural. La primera valuación mostró el alto precio de la obra: la especialista en mercado de arte

²¹ Hamm, Keith David and Susan Brenneman. "Work by famed mexican muralist is leaving L.A." Los Ángeles Times. Estados Unidos. Miércoles 22 de agosto de 2001. 16-06-02. <http://www.calendarlive.com/top/1,1419,L-LATimes-Art>

²² Martínez Quijano, Ana. "Un mural cumbre de Siqueiros a punto de perderse para siempre". En periódico *Ámbito Financiero*. Buenos Aires. martes 16 de enero de 2001.

²³ "Un mural fue declarado de interés histórico". La Nueva Provincia/EFE. 12-nov-2002.

www.lanueva.or/0311/12. 23-ago-2005. "Telaraña judicial. Mural de Siqueiros envuelto en disputas en Argentina. Terra/Reuters. USA. 23-jun-03. www.terra.com/arte/articulo. 23-ago-2005.

Laura Haber y el Banco Ciudad de Buenos Aires lo estimó en 5 millones de pesos argentinos, equivalente a 1,78 millones dólares o 1,5 millones de euros²⁴.

Pasado el tiempo aquella sociedad argentina de 1933 cambió. Los nuevos tiempos muestran que finalmente La obra mural y su autor son de buen ver. Tuvieron que pasar por más de 70 años para tener el merecido reconocimiento, aunque claro, con algunas complicaciones.

En mayo de 2001 el mural de Siqueiros fue declarado Patrimonio Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Pocos días antes del término del mandato del presidente Fernando de la Rúa, en noviembre el Congreso sancionó la ley que lo declaraba patrimonio.

Dos años después, el 11 de noviembre el presidente Néstor Kircher lo declaró “Bien de interés histórico nacional” constado en la ley 12,665. En el evento se llevó a cabo en el salón sur de la casa de gobierno y asistieron el Secretario Torcuato Di Tella y el canciller mexicano Rosario Green Macías entre otras celebridades. Para ese momento el mural no había sido trasladado al edificio del Correo Central de Buenos Aires para su armado u adecuada conservación, a pesar de que el juzgado que llevaba el proceso judicial autorizó dicha ejecución un año atrás.

Tanto el mural como su autor fueron presa de polémica y escándalo. Quizá la revaloración y el reconocimiento son la virtud que pueden alcanzar, sólo con el tiempo.

4.3 LOS RESULTADOS DE LA EXPERIENCIA EN EL EJERCICIO PLÁSTICO.

Al poco tiempo de haber terminado el mural, David Alfaro Siqueiros escribió una carta muy emotiva desde la casa del Dr. Araoz Alfaro dirigida a los pintores argentinos, con la que los exhortó a luchar en contra del imperialismo. Para ello los citó a una reunión para formar parte de la Asamblea de Unidad en contra del Imperialismo cuya sede sería el propio domicilio del Dr. Araoz. Dicha carta la firmaron: Álvaro Yunke, E. Giudice, A

²⁴ Eizayaga, Amalia. “Peligra una obra fundamental de arte argentino”. Notimex. Guía Cultural. Com. Argentina. 24-ENE-2004. www.guiacultural.com/guia-tematica/plastica. 23-ago-2005.

Garibaldi, Adolfo Hebequer, Castelnuovo, Raúl González Tuñón, entre otros²⁵. Sin embargo, el 5 de diciembre volvió a escribir otra carta a los artistas que asistieron a dicha asamblea. En ella explicó que el gobierno argentino le pidió que abandonara el país en un período no mayor de 10 días. Asimismo señaló que aprovecharía el derecho de tránsito para pasar por Nueva York. “La boca del lobo” (le llamó en la carta). Por último les pidió que informaran a los partidos comunistas de Uruguay, Estados Unidos y México sobre los acontecimientos ocurridos.

El paso de Siqueiros por el Cono Sur dejó una huella importante en el modo de producción de arte plástico. Los artistas que colaboraron con él en el equipo Poligráfico mantuvieron una línea de trabajo peculiar de acuerdo a las bases de organización e interpretación derivados de la experiencia de *Ejercicio Plástico*. Gabriel Peluffo en su oportunidad ofreció una interpretación interesante y concluyente sobre la comparación o confrontación entre la prédica de Siqueiros a partir de su base ideológica cultural y el sistema estético simbólico rioplatense²⁶.

Una de las interpretaciones del análisis comparativo de Peluffo es que el artista en general se encontró en medio de una encrucijada formada por realizar una pintura con estilo y contenido regional o nacional: la realización de una pintura nacional que adopte los estilos europeos. “La relación de los artistas con el Estado en el caso mexicano y el caso uruguayo: el regionalismo y el universalismo en el contexto de las políticas de Estado en materia cultural”²⁷. En México surgió un proyecto de desarrollo cultural a partir de la iniciativa cultural de José Vasconcelos como Secretario de Educación, mientras que en el caso uruguayo, así como en el argentino, la actividad artística cultural, lejos de cualquier motivación por el Estado se desenvolvía a través del esfuerzo de particulares sin una ruta a seguir, pero con la firme convicción de buscar alternativas de cambio.

Otra interpretación es la siguiente: “El sentido apocalíptico que infunde el triunfalismo monumental de Siqueiros en el sistema de producción artístico local, y el interiorismo crítico de los intelectuales”²⁸. La presencia de David Alfaro Siqueiros generó

²⁵ Carta del 26 de octubre de 1933 en Buenos Aires, Argentina. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 11.1.72.

²⁶ Peluffo Linari, Gabriel. “Siqueiros en el Río de la Plata: arte y política en los años treinta”. En Debroise. Et. al. *Op. Cit.* p-216.

²⁷ Idem.

²⁸ Idem.

inquietud en el medio artístico de Argentina y Uruguay. Hubo una reacción positiva y de aceptación por aquellos pintores que buscaban, en su momento, una dirección clara y concreta. Contrariamente hubo una reacción negativa en quienes vieron en el pintor mexicano un agitador, que ofreció activar el medio artístico en el plano político.

La expresión "Apocalipsis" me parece exagerada. Como vimos no se trató de una tranquilidad social ni artística, pues las circunstancias por las que atravesaban dichos países eran de control político y alineación con el orden del estado, al cual muchos de los artistas no pretendían desafiar.

Debido a que la propuesta dialéctica-subversiva de Siqueiros fue a inquietar la postura pasiva del medio artístico del Cono Sur, fue visto con desagrado por la mayor parte del público, pues su influencia pudo desestabilizar directamente en los tres ejes rectores de la plástica de aquella región: el salón de exposiciones, el taller individual y la obra de caballete.

La tecnología no podía pasar desapercibida, Su propuesta creativa con el empleo de tecnología en la elaboración de murales ofreció la pauta que requerían los pintores rioplatenses, pues la experiencia plástica les mostró nuevas formas de construcción. El proyector eléctrico, la cámara fotográfica y la piroxilina fueron los instrumentos innovadores en el campo del muralismo argentino también nuevo en aquel territorio. Las interpretaciones sociales y estéticas fueron un método en la construcción de la obra de arte. "La cuestión del eclecticismo como peculiaridad cultural local, y como obstáculo para la asimilación de posiciones vanguardistas o radicales (en el arte y la política): el caso de Siqueiros y de Torres García"²⁹.

Quizá la difusión del socialismo del arte realista y dialéctico-subversivo entre los pintores del Cono Sur, no fue completamente satisfactoria para Siqueiros. Porque parecían no haber estado culturalmente preparados para asimilar un juicio crítico social y político, pues lo impidieron los momentos represivos de las dictaduras militares. El propio contexto histórico argentino y uruguayo no tuvo una experiencia de revolución como un acontecimiento propio. El mismo Peluffo señaló que el campesino (como héroe o protagonista del realismo), es la fuerza motriz del proceso revolucionario mexicano,

²⁹ Ibidem. p-218.

mientras que para los pintores rioplatenses era la figura del inmigrante pobre fuera de la atención del estado³⁰.

Había personajes en la sociedad rioplatense para tomarlos como protagonistas de la plástica. Sin embargo, no hubo artistas comprometidos lo suficientemente con el medio social para realizar obras denunciantes, sólo retratos de las circunstancias sociales y económicas por las que pasaba la sociedad.

Influir estrictamente sobre los integrantes del Grupo Boedo parecía no ser difícil, pues compartían el mismo punto de vista sobre la situación social y política del contexto de su país, por lo que se identificaron con las actitudes plásticas y políticas de Siqueiros. Pero, influir sobre artistas como el uruguayo Laborde era difícil, porque éste ya tenía un método propio en la composición plástica así como su concepto sobre la estética, pues era el prototipo del artista bohemio decimonónico, mismo que no estaba dispuesto a abandonar su actitud tradicional. Cómo éste hubo otros en que su reacción negativa al trabajo de Siqueiros se basó en considerarlo como una persona de alta peligrosidad política, social y plástica; capaz de transformar el significado de una sociedad aparentemente estable y tranquila.

Alfredo Tarruela combatió la labor artística de Siqueiros a través de una revista llamada *Bandera Argentina* en donde escribió un artículo titulado: "Los monigotes de Alfaro Siqueiros y su valor plástico". En éste, Tarruela negó la capacidad artística de David Alfaro Siqueiros y le acusó su actividad política por su tendencia socialista³¹.

La postura de los críticos estaba claramente marcada entre los que simpatizaban con la presencia de Siqueiros y en quienes fue lo contrario. "Nada más oportuno que la llegada de un hombre a nuestra ciudad atrasada, mal informada y mojjigata.

³⁰ Ibidem. p-219.

³¹ Alfredo Tarruela. "Los monigotes de Alfaro Siqueiros y su valor plástico". En revista *Bandera Argentina. Diario Nacionalista*. 11 de junio de 1933. Citado por Pacheco, Marcelo E. "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano". En Debroise. Et. Al. Op. Cit. p233. Archivo CENIDIAP.

Un hombre que llega y dice, dirigiéndose a nuestros pintores, anquilosados embadurnadores los unos, y los otros, los mejor dotados desgraciadamente, jugando todavía a un modernismo que tiene un cuarto de siglo de edad³².

Algunos periódicos argentinos simpatizaron con Siqueiros por su carácter extrovertido y popular que la daba la cualidad de brindar confianza en la organización de organizar equipos artísticos de trabajo. “Los pintores argentinos -en su mayoría- tienen miedo de perder sus puestos y posibles compradores burgueses³³. Pocos artistas como Spilimbergo, se atrevieron a hacerle compañía en la mayoría de las ocasiones, mientras otros lo atacaban y otros más se mantenían a la expectativa.

Spilimbergo y Berni fueron quienes asimilaron con mayor provecho el modo de interpretar a los acontecimientos sociales a la manera de Siqueiros, pues a partir de la experiencia desarrollada en el mural *Ejercicio Plástico* emplearon a la fotografía y la pistola de aire para realizar trabajos a lo largo de los años siguientes a 1933.

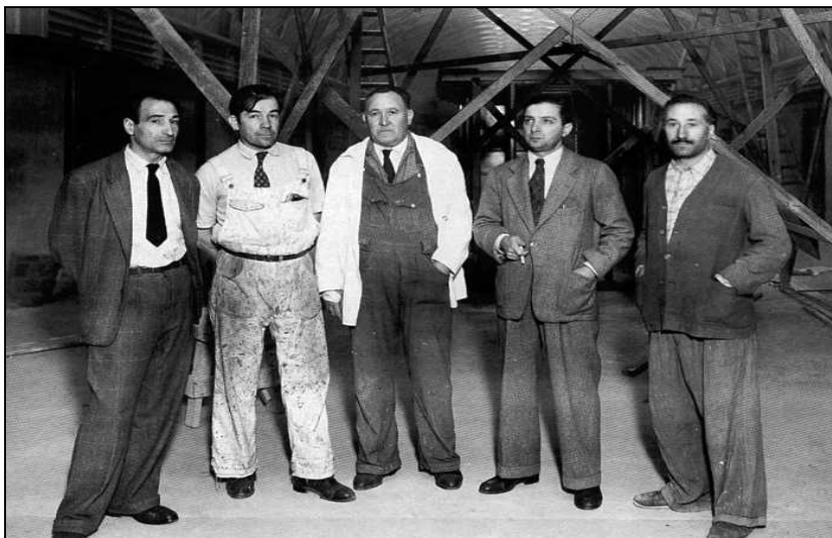
En este mural Siqueiros fue ayudado por jóvenes artistas argentinos mismos que pintan a su vez los murales de la Galería Pacífico formándose así una cadena de hechos plásticos iniciada por el muralista mexicano³⁴

Una vez que Siqueiros se regresó a México, no sin antes pasar por Estados Unidos, los artistas australes que formaron el equipo poligráfico operaron de manera individual y siguieron el camino que más convenía a sus intereses. Juan Carlos Castagnino se convirtió en el cofundador del Primer Sindicato de Artistas bajo la propuesta de Siqueiros en 1933 y fue el autor de doce murales hasta 1972 en que murió.

³² González Tuñón, Raúl. “Alfaro Siqueiros y los próximos-pasados”. En el Periódico *Contra*. Buenos Aires, Argentina. 1933. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 11.1.67.

³³ Idem.

³⁴ Madero, Monika. “Especialistas mexicanos restauran mural” en periódico *El Universal*. 24 de oct. 1991.



El Grupo Taller de Arte Mural; de izquierda a derecha Manuel Guimaraz Colmeiro, Demetrio Urruchúa, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino. 1946. A tras se ve el andamiaje que se utilizó para la construcción del mural. Foto. A.S. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

Spilimbergo fomentó la formación de talleres de arte mural como Greda y La Peña. Sin embargo lo más importante sucedió 13 años después de la partida de Siqueiros. El legado para los artistas consistió en dejar una semilla de trabajo social, de nueva interpretación social aunque las condiciones sociales no lo permitiese debido al control del gobierno sobre los medios artísticos y el proceso histórico del Cono Sur en cuanto a una carencia de conciencia revolucionaria. Además de la implementación de nuevos recursos técnicos para la elaboración de obras plásticas.



Integrantes del Grupo Taller Arte Mural de Galerías Pacífico; Juan Carlos Castagnino (de pie) y de izquierda a derecha Demetrio Urruchúa, Antonio Berni, Manuel Guimaráz Colmeiro y Lino Spilimbergo. 1946. Foto A.S. Fuente: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

En la cúpula de la Galería Pacífico el grupo Taller de Arte Mural requirió de estudiar las dimensiones de las secciones de muro que conforma la cúpula. La forma de estudiar la dimensión del espacio del muro y su aprovechamiento geométrico fue una de las técnicas que aprendieron de Siqueiros los integrantes de este grupo. Es una obra simbólica en la que representa a los elementos de la naturaleza con cuerpos femeninos. Toda la obra pretende corregir el ángulo visual a partir de las proporciones anatómicas de las figuras y el colorido de la pintura. Todo este proceso técnico fue aprehendido de Siqueiros 13 años antes por los entonces integrantes del grupo Poligráfico y después Taller Arte Mural”.



Cúpula de la Galería Pacífico (1946). Nótese la sala de exposiciones libre y los murales acabados de pintar. Se puede ver como se aprovecho la arquitectura por la ubicación apropiada de los murales. Buenos Aires, Argentina.

En *El Dominio de las Fuerzas Naturales* (1946), Spilimbergo y Urruchúa aprovecharon la forma de la pechina de la cúpula para realizar un mural que pudiera ser visto con facilidad por el espectador



Lino Enea Spilimbergo. *La lucha del hombre contra los elementos de la naturaleza*. 1946. Galerías Pacífico. Fuente: www.galeriaspacifico.com.ar

Los paneles de Berni titulado *Hombre Muerto* de gran proporción (320 x 200 cm) del que se asegura que es uno de los trabajos que más se acerca al estilo de Siqueiros y fue presentado en el XIV Salón de Otoño en Rosario, lamentablemente la página WEB de las Galerías Pacífico S.A. no lo muestran y tampoco lo mencionan en su presentación de las reproducciones fotográficas, en cambio presenta el mural *El amor* (1946). En éste, Berni ofrece la interpretación del amor erótico en una imagen que evoca a una Venus y el enamoramiento en hombre y mujer al pie del mural en el ambiente natural de la cordillera andina, lo que destaca es el trazo que Berni ha madurado con el tiempo.



Antonio Berni. *El Amor*. 1946. Galería Pacífico. Buenos Aires.

Antonio Berni se dio a la tarea de difundir sus ideas sobre el nuevo realismo, a partir del manifiesto publicado correspondiente en el periódico de la Asociación Argentina de

Artistas Plásticos en 1933. Sin embargo, las opiniones en contra de Siqueiros eran frecuentes. Algunos titulares lo calificaron como un “Extranjero Peligroso” y la exposición que montó en la Sociedad de Amigos del Arte fue calificada como: “Un gran asco; los monigotes de Siqueiros”. Antonio Berni comprendió todo lo que el Siqueiros tuvo que enfrentar y expresó lo siguiente: “Siqueiros con su enorme prestigio tuvo que adaptarse en la Argentina a las condiciones existentes y terminó pintando un mural en el subsuelo”³⁵. Este fue el ejemplo en que se basó para ser contundente en la producción plástica posterior



El edificio de la Galería Pacífico el día de hoy es una tienda departamental caracterizada por el lujo y el confort. El espacio de cúpula con los murales ocupa 450 m², Los murales fueron restaurados bajo la dirección de Berni. En 1989 el edificio fue declarado Monumento Nacional y posteriormente fue entregado para su administración y conservación a la empresa Galerías Pacífico S. A. Iniciando las actividades comerciales del Centro comercial y cultural en 1992. Fuente: Galerías Pacífico. Shopping Mall. Historia. 02 de Julio de 2004. www.galeriaspacifico.com.ar/historia.2004.

Con el paso de los años Berni asumió su responsabilidad frente a su formación como pintor de estilo realista años después de la obra de la Galería pacífico. Manifestó su negativa de haber aprehendido algo en la experiencia mural en Don Torcuato. Berni no

³⁵ Carta a Angélica Arenal. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 11.1.67.

pudo entender por qué Siqueiros producía para el pueblo a costa de los ofrecimientos de la burguesía.



Spilimbergo y Urruchúa. *Luneta sobre el acceso Este de la Galería Pacífico*. Foto Berni. Fuente: www.galeriaspacifico.com.ar

Los resultados de la visita a Argentina han llegado a nuestros días. Todo por la seducción a pintores e intelectuales del gran carisma e ideas progresistas y revolucionarias de Siqueiros. Cuando sufrió su último encarcelamiento en 1960, debido a su discurso y publicación de "Historia de una insidia: mi respuesta" en Venezuela mientras el Presidente López Mateos hacía una visita de estado en ese país. Prontamente se mostró el apoyo internacional, pero fueron los argentinos quienes mostraron un gran interés en el bienestar de Siqueiros.



Muestra de solidaridad de los argentinos a Siqueiros.
Fuente: Giudice, Alberto. *La medusa de la discordia*.

Fueron en gran cantidad las cartas de grupos de *Pro liberación de Siqueiros*, mismas que fueron enviadas al Presidente López Mateos y diversas instancias gubernamentales, aun contando las que fueron enviadas a Angélica Arenal, como pleno apoyo a ella para enfrentar el proceso judicial de su marido, las cuales se encuentran en el archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros.

Algunos casos de lo anterior se encuentra en la publicación de la revista *Situación* de Buenos Aires el 9 de marzo de 1961 en el que se reprodujo un poema de Walter Lowenfels traducido por Guillermo Rousset *¡A Siqueiros, preso!*. También se encuentra el poema de Rafael Alberti *A Siqueiros en prisión* el cual fue enunciado en la exposición homenaje a Siqueiros el 25 de julio de 1962 que recopilaron 148 firmas solidarias de los integrantes de las nuevas asociaciones de artistas plásticos. A continuación agrego un fragmento del poema de Alberti³⁶:

Cuando el pincel es machete
 Cuando el color un disparo
 Cuando el dibujo la línea
 Una raya, un latigazo;

Cuando el mural es un grito
 Cuando es un puño cerrado,
 Cuando es cadena que pende
 De unos pies y unas manos;

Cuando se pinta al que llora,
 Al que pena, levantados
 Cuando en vez de las rodillas
 Se exaltan los hombros altos;

David entonces, se llama
 David el encadenado,
 David Alfaro Siqueiros,
 Solo, sin flecha ni arco,
 Solo, sin piedra ni honda,
 Solo, entre muros tapiados,
 Cuatro murales vacíos,
 Cuatro sombras sin espacio.

No sólo hubo comunicados de artistas, sino también de abogados argentinos hacia el embajador mexicano en Argentina, explicando su desacuerdo con el proceso judicial y

³⁶ Archivo Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 2.1.68

el encarcelamiento como una violación a las garantías individuales. Otros comunicados fueron enviados a la Cámara de Diputados de México. En muchas de las cartas aparecen, entre otras, las firmas de los pintores Urruchúa, Berni y Castagnino, quienes formaron parte del equipo Poligráfico.

Se organizaron mesas redondas, exposiciones que se difundían en la radio y en los periódicos como *Excelsior*, *El Mundo*, y *Municipal*. Hasta se presentó en Buenos Aires un poema escénico dedicado a Siqueiros en la primavera de 1963 titulado *Libertad* cuyo autor fue Marcos Silver.

En una ocasión Siqueiros se enfermó en prisión; la liga Argentina por los Derechos del Hombre reitera en varias ocasiones su solidaridad a Angélica para enfrentar el proceso y salvaguardar su delicada salud. Por ello ofrecieron su disponibilidad para que en ese momento lo trasladaran a un sanatorio.

En una carta fechada el 21 de noviembre de 1961, la cual se encuentra en los archivos de la Sala de Arte Público Siqueiros. Juan Carlos Castagnino comunicó a Angélica Arenal sobre la solidaridad internacional de movimientos pro liberación de Siqueiros en Japón, Suecia, Nueva Zelanda, República Federal Alemana y Venezuela.

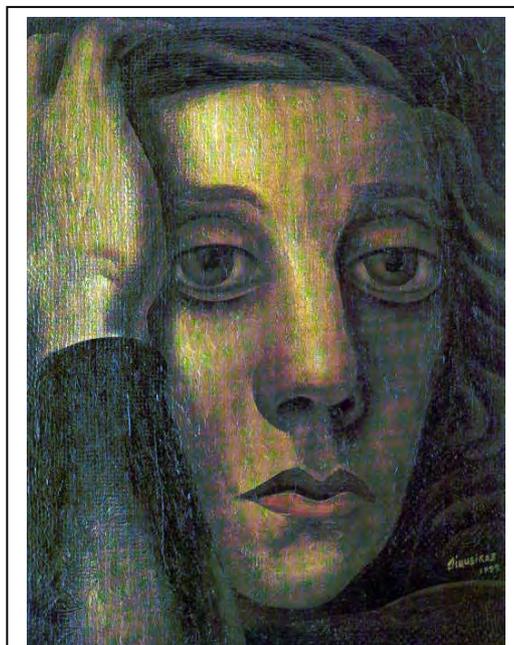
Este es el resultado del *Ejercicio Plástico (1933)*. La solidaridad internacional ofrecida a David Alfaro Siqueiros por su aporte artístico. Un arte revolucionario que, de fondo, contiene mensajes que abogan por la justicia social y las garantías individuales.

4.4 ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA.

Cuando inicié la investigación, supuse que el cambio radical en la producción de los artistas australes era evidente; que todas las pinturas posteriores a 1933 tendrían fuerte influencia Siqueiriana, No fue así del todo. He tratado de interpretar aquellas noches de tertulia intelectual en la Quinta Los Granados, como los momentos acalorados por las discusiones en torno al arte realista que el propio Siqueiros planteaba; entre otros temas más. Así también los días enteros de trabajo en el mural *Ejercicio Plástico* fueron para el equipo poligráfico de enseñanza-aprendizaje en el método y la técnica del arte dialéctico subversivo. En este último inciso de la investigación me queda plantear la relación plástica entre Siqueiros, Spilimbergo y Berni, con un análisis formal de la obra de caballete de cada uno de ellos con base en la técnica y el contenido como elementos más representativos.

De Siqueiros elegí el retrato a *María del Carmen Portela*, pues fue elaborado durante su estancia en Buenos Aires; esto es importante por el contexto de la obra en tanto que forma parte del trabajo directo con la modelos, en este caso María del Carmen Portela de Araoz Alfaro y de la compañía de los pintores anteriormente mencionados.

En cuanto a la técnica empleada, consistió en elaborar una pintura de caballete de medianas dimensiones 85.5 x 65.5 cm., compuesto de un bastidor al que le fue montado una tela de yute. El óleo fue empleado con delicadeza pretendiendo dejar una textura de poco realce a partir de pinceladas cuidadosamente marcadas para permitir tonos difuminados dando paso al efecto visual de volumetría en el antebrazo, la mano, la nariz, los labios y los ojos.



Siqueiros. *Carmen Portela*. 1933. Óleo sobre tela de yute. 85.5 x 65.5 cm.

No figuran líneas rectas ondulantes. Predominan las elipses que dan forma al rostro y los ojos. Las líneas ondulantes del cabello dan la sensación de movilidad, no así las que marcan los labios, en cambio sirven para darles contornos y vivacidad.

La volumetría es claramente perceptible por la manera en que maneja la luz que cae por la izquierda del espectador dando brillo a la mano y el rostro. Las pupilas parecen esferas dentro de otras acentuadas por los párpados superiores que viajan de un lado al otro del globo ocular. Los párpados inferiores se distinguen por su marcada carnosidad.

Todas estas cualidades pueden identificarse también en los rostros que exhiben los retratos de Spilimbergo y de Berni, en especial los ojos hace evidente la conexidad plástica entre los artistas en cuestión.

El rostro de María del Carmen Portela presenta una seriedad apacible por la manera de su mirada hacia el espectador. La mano en la cabeza la vivacidad en una postura de reflexión. La pintura nos muestra a una persona, cuya actitud es la tranquila espera de lo que vendrá vertida de un cierto y extraño sentido de sensualidad.

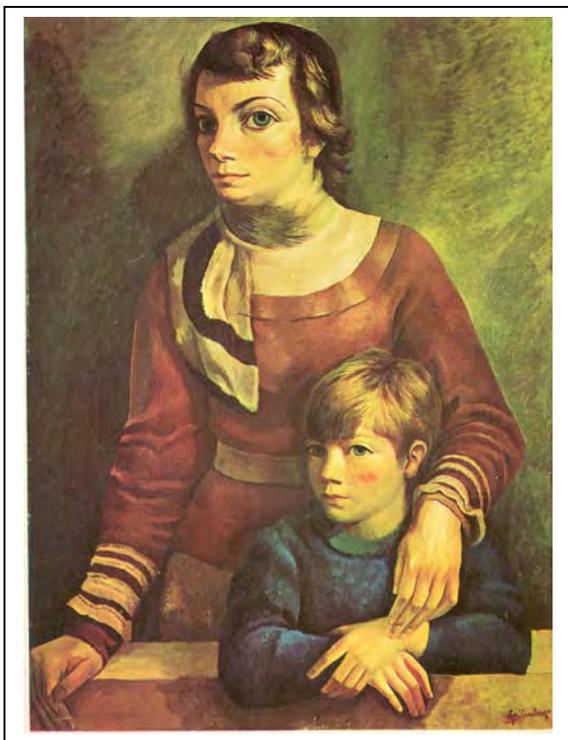
El cuadro que escogí de Lino Enea Spilimbergo está titulado como *Figuras*. Es una pintura al óleo sobre tela de mediana dimensiones, 1.30m x 60 cm. El óleo fue esparcido con finas pinceladas para degradar el color permitiendo así una mayor variedad tonal como se muestra en el muro de fondo y la blusa de la mujer. Además es una pintura de poca textura lo que da finura y suavidad a la imagen y nos recuerda el estilo de la pintura de la academia argentina de principio del siglo XX en la que se educó Spilimbergo. El escorzo del brazo nos recuerda a los trazos triangulares de Siqueiros, se maneja con suavidad empleando un vértice de perspectiva que se interpone con la mano que cae sobre el hombro izquierdo del niño.

Menos rígido en formas geométricas alcanza su complejidad en los trazos libres para formar ambos cuerpos.

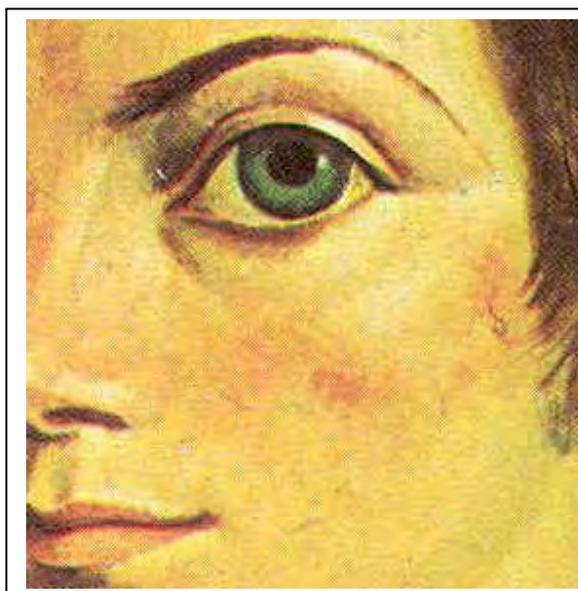
El rostro presenta ojos elaborados a partir de la elipse; su forma esférica es cruzada por un párpado que apunta en sus comisuras y da volumen al globo ocular que en el interior muestra las pupilas bien marcadas en su circunferencia. El párpado inferior del

ojo izquierdo de la mujer es un tanto menos carnoso que lo expuesto en Siqueiros pero refleja una fuerte presencia de trazo al estilo del pintor mexicano.

La escena expone a la maternidad protectora de una mujer joven. Los ojos azules, nariz afilada y labios delgados indican que se trata de aquella población de inmigrantes europeos básicamente italianos, que se reafirma por el sentido en el vestir con la mascada en el cuello y las cintillas y olanes en las mangas de la blusa.



Spilimbergo. Figuras. 1936. Óleo. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires



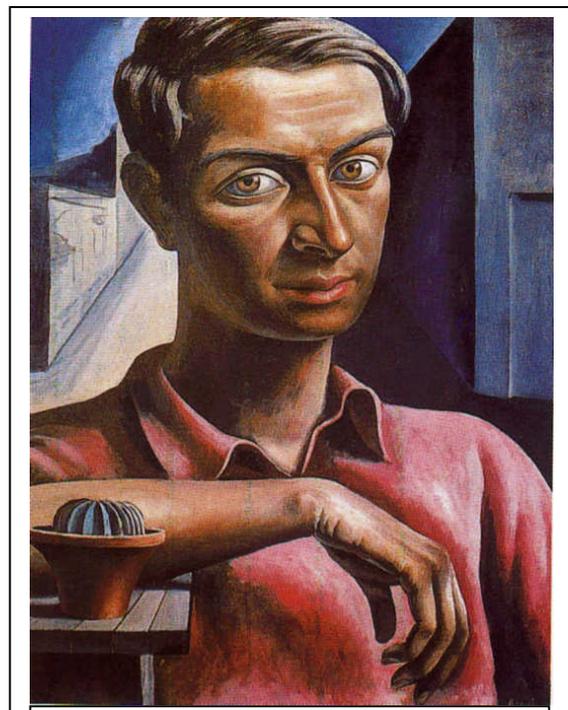
Figuras. 1936. Detalle.

Nótese que el trazo es fino y los juegos de luz y sombra le dan volumetría geométrica. Esto se puede apreciar en el párpado superior cuyo efecto cilíndrico se aprecia fácilmente. El manejo de la geometría de Siqueiros en los retratos fue muy frecuente. Podemos apreciar parte de la triangularidad de la nariz así como la ondulación de la boca. También podemos apreciar la esfericidad del ojo, misma que da vivacidad y transparencia a la mirada. . En Siqueiros la mirada en el personaje es importante, por ello la forma del ojo debe ser por completo volumétrica y proporcionada. Aunque tipo de pincelada es suelta la textura del óleo es fina. Spilimbergo no pintó así en las obras antecedentes a su encuentro con Siqueiros

En el caso del autorretrato de Antonio Berni, también se trata de un bastidor de mediano tamaño 110.5 x 85 cm., soportado por arpillera. El óleo que cubre la tela también es manejado con delicadeza con la intención de manejar varios tonos en un mismo color.

El trabajo de Berni se acerca mucho al de Siqueiros debido a los trazos geométricos que predominan. El rostro se encuentra enmarcado por una elipse así como también de los cuales se encuentra una descripción similar a la antes dada con Spilimbergo y de la que partí; el retrato de María del Carmen Portela.

La obra de Berni aprovecha distintas posiciones de líneas rectas. La verticalidad del muro del lado derecho y la perspectiva de la calle en el segundo plano de la imagen, cuyo punto de fuga se encuentra detrás de la cabeza del personaje en cuestión, mismo que sirve para las líneas que forman la mesa en que recarga el brazo derecho. A diferencia de los anteriores, esta obra ofrece una línea de horizonte que se encuentra en la línea superior que forma el brazo derecho.



Berni. *Autorretrato*. 1934-35. Temple y óleo sobre arpillera. 110.5 x 85 cm.

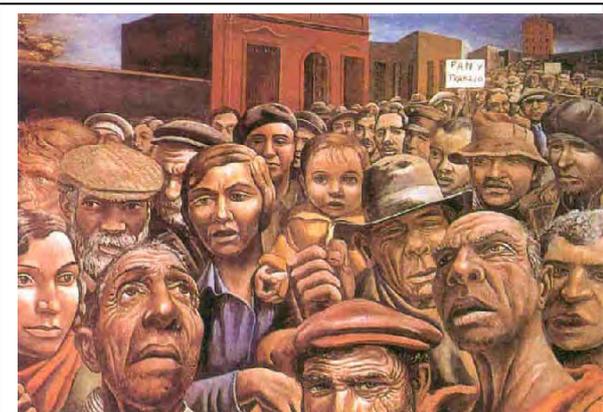
La luminosidad es manejada por el lado derecho del cuadro y ofrece resaltar el color rojo de la camisa del personaje con el juego de sombras y brillos que utiliza singularmente para resaltar los bordes de la mano, los hombros y la cabeza.

Nótese que el efecto visual de volumen está ofrecido por el trazo geométrico en el rostro de los personajes, El manejo de la luz y la sombra permiten apreciar el efecto de profundidad en el rostro de los personajes. Siqueiros ya trabajaba este estilo de pintura en sus obras anteriores a su visita a Argentina.

A partir de la experiencia obtenida en la elaboración del mural *Ejercicio Plástico* (1933), Antonio Berni pintó dos obras en las que apareció el claro mensaje dialéctico subversivo de Siqueiros: La *Manifestación* (1934) y *Chacareros* (1935).

Antes de 1933 presentaba un estilo impresionista y expresionista, aunque en su serie titulada *Juanito Laguna* el carácter del contenido es social. Después de conocer a Siqueiros el matiz de la temática fue de una concentración de estilo; el trazo se hizo más profundo aunque guarda un cierto estilo academicista clásico del s. XIX. Esto se logra apreciar en el cuadro *Desocupados* (1934) en donde se presenta una escena en la que los personajes son trabajadores, los cuales se encuentran aletargados, parecen estar dormidos o muertos, a manera de mostrar a la clase desaprovechada.

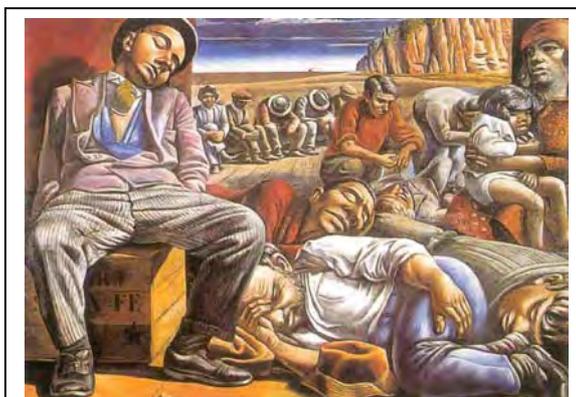
El cuadro *Manifestación* (1934) presenta la escena de un mitin obrero en donde participan los trabajadores que asisten con sus hijos al movimiento. Los rostros de todos ellos aparecen en distintos planos con un gesto de enojo en señal de exigencia. En el cuadro *Chacareros* (1935) hay un claro ejemplo de escorzo. Todos los personajes se encuentran de frente al espectador, comunican ser unidos y decididos a defender sus derechos y propiedades³⁷.



Antonio Berni. *Manifestación*. 1934. 180 x 250 cm. Temple sobre arpillera. Col. Eduardo F. Constantini.

³⁷ Cfr. Fèvre, Fermín. *Antonio Berni*. Buenos Aires, Argentina. Banco de Inversión y Comercio Exterior. 1999. 63 p. il.

Antonio Berni, quien formó parte de este Grupo Boedo, logró aprovechar la orientación de Siqueiros y logró definir una pintura que expresa mensajes claros sobre las circunstancias sociales de Argentina. *Desocupados* (1934) es una obra que plantea el problema del desempleo y presenta a los trabajadores como una fuerza de trabajo inerte.



Antonio Berni. *Desocupados*. 1934. Temple sobre arpillera 218 x 300 cm Col Popular

El anterior análisis responde a la intención de mostrar las similitudes en cada obra. Sírvase de identificar el trabajo pictórico en el vértice del tiempo en que las circunstancias de aquella sociedad austral permitieron establecer la relación plástica entre Siqueiros y aquellos pintores del Cono Sur.



Antonio Berni. *Chacareros*. 1935. óleo sobre arpillera. 200 x 300 cm. Concejo Deliberante de la Cd. De Buenos Aires.

El mural *Ejercicio Plástico* fue el vértice en el tiempo en que la circunstancia social argentina y la política de Siqueiros condujeron a establecer una relación plástica basada en el pensamiento dialéctico subversivo.

CONCLUSIONES

David Alfaro Siqueiros se encuentra en la actualidad en la confluencia de críticas y enfrentamientos políticos; debates artísticos y estéticos.

Siqueiros, como lo he nombrado en repetidas ocasiones a lo largo del presente trabajo, figuró un cuerpo artístico de obras bastante nutrido. Su personalidad artística se caracterizó en mayor medida por su trabajo muralístico, aunque en ningún momento dejó de pintar cuadros de caballete.

Siqueiros vivió la fase armada de la Revolución en carne propia inspirado en la imagen nacionalista del abuelo paterno. La religiosidad de su padre lo motivó al acercamiento de la apreciación y práctica del arte. Estos dos motivos marcaron la diferencia entre él y los otros muralistas mexicanos.

Podemos entender que la carrera artística de David Alfaro Siqueiros se encuentra dividida por tres etapas o períodos fundamentales. El período de formación se ubica entre 1908 cuando toma sus primeras clases de pintura hasta 1922 cuando regresó de Europa después de recibir la invitación de José Vasconcelos. La etapa de formalización que inicia con el renacimiento del muralismo a partir de su incorporación al grupo de artistas que pintaron los muros de la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso) hasta su corta estancia en Argentina en 1933. La etapa de consolidación a

partir de las exposiciones y el *Workshop* de Nueva York hasta su muerte el 6 de enero de 1974.

El trabajo artístico de Siqueiros partió de un modelo cultural posrevolucionario en los años 20' promovido por Vasconcelos pero que no tuvo una proyección concreta que pretendió generar la revaloración de la cultura mexicana. La participación activa del pueblo en el proceso de democratización del gobierno mexicano. Sin embargo, la producción artística de Siqueiros se desarrolló con gran efectividad en al ámbito político al dirigirse hacia una pintura de denuncia política.

David Alfaro Siqueiros difundió de dos formas complementarias al mensaje revolucionario: la política y el arte. En el plano político su esfuerzo consistió en la denuncia constante a través de su pintura en relación con la violación de las garantías laborales y de la integridad humana por parte del gobierno capitalista y sus modos represivos de acción. La consecuencia de ello fue que buena parte de su vida transcurrió en exilios, encarcelamientos, procesos judiciales y una activa labor política subversiva.

La experimentación tecnológica constante fue esencial para definir a su arte revolucionario, al que denominó "dialéctico Subversivo". Siqueiros consideró que al incorporar nuevos materiales y emplear nuevas herramientas en el proceso de elaboración del arte monumental, que pueda resistir a lo largo del tiempo, lograr un mayor período de exhibición al pueblo. Como consecuencia de su personalidad y actividad social y política, fue sometido al encierro y algunos de sus murales sufrieron atentados. Siqueiros conjugó en sus pinturas elementos varios de las vanguardias europeas: el abstraccionismo, el impresionismo, el cubismo y el futurismo. Empleó cada uno de estos estilos para dar forma y contenido a sus murales.

El compromiso social de Siqueiros radicó en que tuvo el muralismo un propósito funcional político. Se esforzó por expresar en su obra plástica los ideales políticos del socialismo, los que fueron comunicados a la clase trabajadora de la ciudad y del campo como justicia social y revaloración cultural. Por ello, fue objeto de constantes acusaciones y encarcelamientos. A partir de su participación en al atentado a Trotsky procuró actuar con mesura para cuidar su imagen política y desenvolverse con cautela en el medio

artístico, pero no menos combativo. Sin embargo, nunca abandonó su postura radical socialista y nacionalista revolucionaria.

La experiencia que obtuvieron sus colegas pintores del Cono Sur, con esta base ideológica política y artística, los dejó marcados para los años posteriores en el manejo de la técnica y el contenido en la producción de sus obras. Aquellos a los que enseñó la esencia del realismo y capturarla en una imagen. La expresión moderna en la pintura de Siqueiros consistió en el mensaje dialéctico-subversivo, reforzado por una constante experimentación técnica.

Así, lo demostraron los talleres que dirigió en los Estados Unidos y el trabajo colectivo en todos sus murales. Aunque no hay una bitácora en donde se identifica una lista completa de todos sus colaboradores, podemos considerar que aquellos pintores que convivieron con él artísticamente lograron un mayor impulso en el medio internacional.

A pesar de que fueron pocos los artistas argentinos y uruguayos que se relacionaron con Siqueiros, la experiencia que tuvo con ellos fue de especial importancia. Las noches de tertulia y los días de trabajo en la Quinta Los Granados fueron momentos cruciales para que Siqueiros comunicara sus ideas revolucionarias y estéticas giradas hacia el desarrollo del realismo en el arte. Los integrantes del equipo Poligráfico tuvieron la oportunidad de entenderlo, que todo arte debe estar en constante cambio, debe ser claro en sus mensajes políticos y nítido en sus imágenes.

La relación de Siqueiros con los artistas del Cono Sur, no fue sólo una experiencia intelectual. Siqueiros tuvo la firme intención de generar una influencia artística y política en el medio artístico. Sin embargo la propuesta política no pudo verse realizada. El legado para Argentina está en el mural que en principio fue un ejercicio, una gimnasia y una experiencia experimental para que los artistas del Cono Sur entendieran nuevas posibilidades de creación e interpretación, más clara y abierta en términos estéticos y de organización de trabajo en equipo. Evidente es la influencia que los artistas plasmaron en el mural de la galería Pacífico de Buenos Aires en 1946. Una vez que se formaron los grupos muralistas Greda, La Peña y Taller de Arte Mural desarrollando la actividad muralística de Argentina. Todo ello bajo los principios del pensamiento siqueiriano difundido por Spilimbergo, Berni, Guimaraz, Luis Falcini y Cesar Claro en la época y

ambiente político del peronismo. La sociedad argentina ha cambiado para entonces y tal parece que no ejerce un control totalitario como lo fue en la primera época mural de argentina, en 1933.

Lino Enea Spilimbergo asimiló la influencia del trazo, más que del contenido realista. Antonio Berni logró captar con precisión el contenido del realismo propuesto por Siqueiros y lo cual se nota tres productos interesantes: *Desocupados*, *Manifestación* y *Chacareros*. El sentido social de las tres obras fue captado por Berni a partir del principio de la dialéctica subversiva que le ofreció Siqueiros. La relación sostenida con los pintores del Cono Sur fue intensa a pesar de la corta estancia que tuvo en Uruguay y Argentina.

Siqueiros levantó dos tipos de reacción claramente definidas en los artistas y críticos del Cono Sur. Quienes se opusieron a su trabajo (la mayoría), tuvieron miedo bien fundamentado a la represión política de enfrentarse a la realidad social en Uruguay y Argentina, en especial el gobierno de Agustín P. Justo, lo cual pondría en peligro la estabilidad económica de los artistas en los mercados de arte locales. Lo anterior se debía a que los consumidores de arte no preferían consumir un arte politizado. En contraste, aquellos que estuvieron deseosos por aprender a desarrollar un arte realista y con nuevas técnicas en la elaboración de murales y caballetes, fueron los que colaboraron con Siqueiros. Si bien hubo un segmento del público que simpatizaba con el trabajo de Siqueiros, no garantizaba en convertirse en un mercado de consumo firme.

Las estancias de Siqueiros en Argentina, Uruguay y Chile dejaron una huella a largo plazo en los artistas correspondientes a la cultura de aquellos países. En los dos primeros, el impacto social, artístico y político fue enorme a pesar de los motivos que tuvo para abandonarlos. En cambio, la corta estadía en Chile significó la completa soledad, pues ahí no hubo esa animosa intención de crear grupos de trabajo y se integró poco con los círculos de intelectuales, con la única colaboración artística del mexicano Xavier Guerrero.

En la relación con los pintores uruguayos y argentinos fue más allá del mural *Ejercicio Plástico*, misma que hasta hoy se encuentra en proceso judicial por obtener su propiedad y el derecho de exhibición.

El encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros en 1960 desató la reacción internacional de los intelectuales con gran ímpetu. En especial los argentinos mostraron una fuerte solidaridad por la liberación de Siqueiros. Así, lo demostraron los eventos que se realizaron en Argentina en honor a él y la cantidad de cartas que Angélica Arenal recibió. En la mayoría aparecía la firma de Antonio Berni y Demetrio Urruchúa 30 años después de la experiencia del mural en la Quinta Los Granados que fue el aporte de Siqueiros al arte argentino. La universalidad de su obra aun causa polémica.

José David Alfaro Siqueiros fue el pintor muralista. El socialista radical. El preso político. El artista revolucionario (dialéctico subversivo). El hombre implacable. El hijo amoroso de Don Cipriano y el nieto rebelde de "Siete Filos". El ferviente esposo de Angélica. El patrimonio artístico de México y Patrimonio o Bien cultural para la Provincia de Buenos Aires.

Tuvieron que pasar muchas décadas para que hubiera artistas abocados a la denuncia social y política. Argentina no destaca aun en la actualidad por su muralismo, pero es reconocido que ese sensible movimiento muralista que hasta la fecha se realiza, entre ellos se encuentra Luis Falcón, se debe a la simiente de Siqueiros.

En cuanto a la actividad fuertemente social y política del arte argentino, logró su impulso fuertemente hasta los años 60' a partir del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, no por que dicho centro lo motivara, el deseo de su entonces director, Jorge Romero Brest, era el de impulsar a Buenos Aires como un centro rector del arte, sin embargo los artistas, pintores y escultores tomaron su propio camino. Entre 1967 y 1970 surgió un grupo de artistas que fueron capaces de hacer un arte de denuncia ante las anomalías, injusticias y atrocidades en Rosario y Tucumán.

La relación dialéctica subversiva de David Alfaro Siqueiros con los artistas del Cono Sur, aunque fugaz, dejó un sello permanente de su presencia. *Ejercicio Plástico*, tan polémico como él es el vestigio del paso de un hombre que demostró que el arte cumple con la función social de organización y justicia.

BIBLIOGRAFIA Y OTRAS FUENTES.

Textos de David Alfaro Siqueiros.

Alfaro Siqueiros, David. "América Tropical: primer mural exterior de nuestro movimiento pictórico mexicano en Los Ángeles. California". En Periódico *Arte Plástico*. México. 1952. 158 p. il

Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se Pinta un Mural*. México. Ediciones Mexicanas S.A. 1951. 168 p. il.

Alfaro Siqueiros, David. *Ejercicio Plástico*. Folleto. Argentina. Diciembre de 1933. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

Alfaro Siqueiros David. "El camino contrarrevolucionario de Rivera" En Raquel Tibol. *Documentación del Arte Mexicano*. México. FCE. 1974. Col. Archivos del Fondo

Alfaro Siqueiros, David. "El movimiento Pictórico Mexicano, Nueva Vía del Realismo". En *A un Pintor Mexicano*. México. Empresas Editoriales. 1967.

Alfaro Siqueiros, David. "El movimiento Pictórico Mexicano, Nueva Vía del Realismo" en *A un Pintor Mexicano*. México. Empresas Editoriales. 1967. 158 p. il.

Alfaro Siqueiros, David. "El muralismo figurativo y realista en el exterior". En periódico *Arte Público*. México. Diciembre de 1952.

Alfaro Siqueiros, David. "Hacia Otro Renacimiento Plástico. Centro de Arte Realista Moderno". En *Siqueiros*. México. Sepsetentas. 1974. 158 p. il.

Alfaro Siqueiros, David. "Mi experiencia en el muralismo exterior". En periódico *Excelsior*. México. 25 de marzo de 1956.

Alfaro Siqueiros, David. "Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva". En Siqueiros. México. Sepsetentas. 1974. 158 p. il.

Alfaro Siqueiros, David. "Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores". En Siqueiros. México. Sepsetentas. 1974. 158 p. il.

Alfaro Siqueiros, David. "Rectificación sobre las artes plásticas en México". En Raquel Tibol. *Documentación Sobre el Arte Mexicano*. México. FCE. 1974. Col. Archivos del Fondo.

Alfaro Siqueiros, David. "Tres Llamamientos de orientación actual de los pintores y escultores de la nueva generación americana". En Raquel Tibol. *Documentación Sobre el Arte Mexicano*. México. FCE. 1974. Col. Archivos del Fondo.

Alfaro Siqueiros, David. "Un llamamiento a los plásticos argentinos". En revista *Voz de Crítica*. Argentina. Viernes 2 de junio de 1933. Archivo CENIDIAP.

Anónimo. *Mural Ejercicio Plástico. Don Torcuato. Características, experiencias*". Carta en Francés. S/f. Archivo CENIDIAP.

Alfaro Siqueiros, David. "El XXIII Salón como expresión social". En revista *Crítica*. 20 de septiembre de 1933. Fax Héctor Mendizábal. Archivo CENIDIAP.

Alfaro Siqueiros, David. "La pintura en el XXIII Salón". En revista *Crítica*. 23 de septiembre de 1933. Fax. Héctor Mendizábal. Archivo CENIDIAP.

Otros Textos.

Acevedo, Esther. "Alteraciones de la Historia. El Paisaje en la Obra de Caballete de Siqueiros". En Debroise, Oliver. et. al. *Otras Rutas Hacia Siqueiros*. México. INBA. 1997.302 p. il.

Acha, Juan. *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El Sistema de Producción*. México. FCE. 1979. 323 p.

Arenal, Angélica. *Páginas sueltas con Siqueiros*. México. Grijalbo. 1980. 279 p. Il.

Ávila, Rosa María. *Historia del arte enseñanza y profesores*. Sevilla. Univ. De Sevilla. 2001. 216p.

Bajtín, Mijael. *Problemas en la poética de Dostoievski*. México. FCE. Breviarios. 447

Bayón, Damián. *Aventura Plástica en Hispanoamérica*. México. FCE. 1974. 363 p. il. Breviarios 233.

Bayón, Damián. *América Latina en sus Artes*. México S. XXI. 1987.

Cruz Arvea, Rafael. "Puntos de Partida para una Iconografía". En CENIDIAP-TAI. Et. Al. *Releer a Siqueiros: Ensayos en su Centenario*. México. INBA-CONCAULTA. 2000. p-21

Cruz Arvea, Rafael. "Reflexiones en torno a una iconografía". En Guadalupe Tolosa. *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*. México. INBA-CONACULTA. 1997. il.

Debroise, Oliver. et. al. *Otras Rutas Hacia Siqueiros*. México. INBA. 1997.302 p. il.

David Alfaro Siqueiros. Retrato de una década 1930-1940.

México. Grupo Financiero BANAMEX-ACCIVAL. SA. De CV. Patronato del Museo Nacional de arte, AC.

Debroise, Oliver. "Retrato del artista como cachorro de la revolución". En Debroise. *David Alfaro Siqueiros: Retrato de una década 1930-1940*. México. BANAMEX- ACCIVAL SA. DE CV. Patronato Del Museo Nacional de Arte. Il.

Debroise, Oliver. "Siqueiros ante el futuro". En Debroise, Oliver. Et. Al. *Otras Rutas Hacia Siqueiros*. México. INBA. 1997.302 p. il.

Diccionario Jurídico Mexicano. Porrúa. 1989.

Esquivel, Miguel Ángel. "El Artista Ciudadano". En CENIDIAP-TAI. Et. Al. *Releer a Siqueiros: Ensayos en su Centenario*. México. INBA-CONCAULTA. 2000. p-21

Févre, Fermín. *Antonio Berni*. Buenos Aires, Argentina. Banco de Inversión y Comercio Exterior. 1999. 63 p. il.

Févre, Fermín. *Spilimbergo*. Buenos Aires, Argentina. El Ateneo-Bifronte. 2000. 63 p. il.

Goldman, Shifra. "La Escuela Mexicana y su influencia sobre los artistas afro americanos y chicanos en Estados Unidos (1940-1980)". En CENIDIAP-TAI. Et. Al. *Releer a Siqueiros: Ensayos en su Centenario*. México. INBA-CONCAULTA. 2000. p-21

Guadarrama Peña, Guillermina. "Muralismo, Historia y Propaganda". En CENIDIAP-TAI. Et. Al. *Releer a Siqueiros: Ensayos en su Centenario*. México. INBA-CONCAULTA. 2000. p-21

Hernández, Jorge. *El Instituto Torcuato Di Tella, 1960-1970. Sus aportes al desarrollo del arte latinoamericano contemporáneo*. México. Tesis de Licenciatura. UNAM 1990

Herner, Irene. "Escorzar, hacer Mazzocchios y pintar pirámides". En Esponda, Ma. Eugenia Et. Al. *Siqueiros: El Lugar de la Utopía*. México. INBA. 1994. 173 p. il.

Herner, Irene. "La Sala de Arte Público Siqueiros se reinaugura". En Esponda, Ma. Eugenia Et. Al. *Siqueiros: El Lugar de la Utopía*. México. INBA. 1994. 173 p. il.

Herner, Irene. "Siqueiros: El Artista sujetado por la experimentación". En Debroise, Oliver. Et. Al. *Otras Rutas Hacia Siqueiros*. México. INBA. 1997.302 p. il.

Herner, Irene. "Siqueiros con Uccello". En Esponda, Ma. Eugenia Et. Al. *Siqueiros: El Lugar de la Utopía*. México. INBA. 1994. 173 p. il

Hijar, Alberto. "Registro. Testimonio. Recuerdo". En Guadalupe Tolosa. *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*. México. INBA-CONACULTA. 1997. IL.

Hijar, Alberto "Siqueiros vs Rivera". En CENIDIAP-TAI. Et. Al. *Releer a Siqueiros: Ensayos en su Centenario*. México. INBA-CONCAULTA. 2000. p-21

Hijar, Alberto. *Arte y utopía en América Latina*. México. CONACULTA-INBA. 2000. 153P. I

Hurlburt, Laurance P. *Los Muralistas en Estados Unidos*. México. Patria. 1991. 321 p. il.

Kaplan, Marcos. "50 años de historia argentina (1925-1975): el laberinto de la frustración". En González Casanova, Pablo (Coor). *América Latina: historia de medio siglo*. T.I. América del sur. México. S. XXI. 1986. 557 p.

López, Sebastián. "Breve lección de geografía artística moderna". En Debroise, Oliver. Et. Al. *Otras Rutas Hacia Siqueiros*. México. INBA. 1997.302 p. il.

Morton, A.L. *Las Utopías Socialistas*. Barcelona, España. 1952. 215 p.

Pacheco E. Marcelo. "Antonio Berni: Un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano". En Debroise, Oliver. Et. Al. *Otras Rutas Hacia Siqueiros*. México. INBA. 1997.302 p. il.

Paz, Octavio. *Corriente Alterna*. México. S.XXI. 1967 223 P.

Ramírez Fausto. *Crónica de las Artes Plásticas en los Años de López Velarde*. México. UNAM. 1991. 218 p. il.

Rivera, Diego. "Defensa y ataque contra los Stalinistas" En Raquel Tibol. *Documentación del Arte mexicano*. México. FCE. 1974. Col. Archivos del Fondo. p-65-81.

Rius Caso, Luis. "El nuevo humanismo en el arte. Una ruta hacia Siqueiros". En Et. Al. *Releer a Siqueiros: Ensayos en su Centenario*. México. CENIDIAP-TAI.INBA-CONCAULTA. 2000. p-21

Rodríguez, Antonio. *Siqueiros*. México. FCE. 1974. Il. p-21.

Rodríguez B. Ernesto. Lino Enea Spilimbergo. Col. Pinacoteca de los genios. Codex. Argentina. 1964. il.

Rovira, Ma. Del Carmen. "El Ateneo de la Juventud". En Ma. Del Carmen Rovira. *Una aproximación a la historia de las ideas filosóficas en México. Siglo XIX y principio del XX*. México. UNAM. 1997.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ensayos sobre arte y marxismo*. México. Grijalbo. 1984. 217 p.

Schmelz, Itala. "De la perspectiva a la poliangularidad". En Ma. Eugenia Esponda, Et. Al. *Siqueiros: El Lugar de la Utopía*. México. INBA. 1994. 173 p. il.

Soto Martínez, Julia Elena. *La escuela mexicana y su influencia en Latinoamérica*. México. Tesis UIA. 1977.

Tibol, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano: época moderna y contemporánea*. México. Hermes. 1964. 248 p. il.

Traba, Marta. *Dos Décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. México. s. XXI. 1973.

Zea, Leopoldo. "Desarrollo de la creación cultural latinoamericana", en Pablo González Casanova (Coor.), *Cultura y Creación Intelectual en América Latina*. México. S.XXI. 1984.

HEMEROGRAFÍA.

Brener, Anita. "Siqueiros. Fundador del renacimiento mexicano". En el periódico *Crítica*. Buenos Aires, Argentina. 1933. Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros. Exp. 11.1.69

Castillo F. Gabriel. "América Latina como aporía: Las estéticas Nocturnas". En revista *AISTHESIS*. Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. 1998.

González Tuñón, Raúl. "Alfaro Siqueiros y los próximos-pasados". En el Periódico *Contra*. Buenos Aires, Argentina. 1933.

Guido, Ángel. "David Alfaro Siqueiros: Un gran pintor mexicano". En el periódico *La Prensa*. Buenos Aires, Argentina. 26 de marzo de 1933.

Helf, Nicolás. "Crítica: Revista multicolor de los sábados (1933-34)". Edición completa en CD. ROM. México. FNCA-CENIDIAP. 1999.

Madero, Mónica. "Buenos Aires. Especialistas mexicanos restauran un mural. Pintado por alumnos de Siqueiros". En periódico *El Universal*. México. 24 de octubre de 1991. Archivo CENIDIAP.

Martínez Quijano, Ana. "Un mural cumbre de Siqueiros a punto de perderse para siempre". En periódico *Ámbito Financiero*. Buenos Aires. Martes 16 de enero de 2001.

Ortúzar, Ximena. "Rescatan *Ejercicio Plástico*, el mural de Siqueiros perdido en un sótano de Buenos Aires". En revista *Proceso México*. 1991.

Ramírez, Fermín. "Desde revolucionario hasta pornográfico calificaron el mural *Ejercicio Plástico*, de Siqueiros, en Argentina". En periódico *UNOMASUNO*. México. Sábado 8 de junio de 1991. Archivo CENIDIAP.

Ramírez, Fermín. "En *Ejercicio Plástico* no pretendí hacer una obra de contenido ideológico, dijo Siqueiros". En periódico *UNOMASUNO*. México. Lunes 10 de junio de 1991. Archivo CENIDIAP.

Rodríguez, Antonio. *A history of mexican mural painting*. C.P. Putnams Bone. New York 1969. 378p. Fax de Héctor Mendizábal. 31/mayo/1989. Archivo CENIDIAP.

Santander, Jesús Rodolfo. ¿Posmodernidad o modernidad? En revista *La Lámpara de Diógenes*. Puebla. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Enero-junio 2001. Año 2 #3.

Tibol, Raquel. "El Ejercicio Plástico de Siqueiros I". En revista *proceso*. 3 de junio de 1991. Archivo CENIDIAP.

Tibol, Raquel. "El Ejercicio Plástico de Siqueiros II". En revista proceso. 10 de junio de 1991. Archivo CENIDIAP.

Tibol, Raquel. "El pueblo a la universidad. La universidad, al pueblo". En Periódico *Novedades*. México. 26 de marzo de 1956.

Tibol, Raquel. "Siqueiros y el FBI". En Revista Proceso. México. 9 de enero de 1995.

"Un gran asco". En revista *Crisol*. Buenos Aires, Argentina. 8 de agosto de 1933. Archivo CENIDIAP.

"Una obra de incalculable valor es realizada por Siqueiros y su equipo de pintores, en una finca cercana a Buenos Aires. Importancia y explicación Técnico-ideológica de la pintura monumental al fresco moderno". En periódico *Crítica*. Buenos Aires, Argentina. Domingo 12 de noviembre de 1933. Archivo CENIDIAP.

VIDEOGRAFÍA.

Tajonar, Héctor. *Pasión. Color de Furia*. México. INBA. 1996. color. Español. 110 mins.

DOCUMENTOS DE LA WWW.

"Arte en Argentina. Artista Plásticos". Explóranos. Arte en Argentina, espacios y artistas. Buenos Aires, Argentina. 2003. www.argentinaxplora.com/activida/arte. 20/02/03.

Berni, Antonio. "Biografía". Juanito y Ramona. Una visión de la Argentina. www.ani.escuelas.edu.ar/olimpi98/juanitoyramona/brni. 30-ago-2005.

Berni, Antonio. "Retrospectiva". Búsqueda de cuadros por título. Arte. Epon. Argentina. 1998. www.arte.epson.com.ar/asp/pintores/xtitulo.asp 30-ago-2005.

"Biografía". Lino Enea Spilimbergo. Museo Spilimbergo. Argentina. www.Fundaciónspilimbergo.org/museolino.htm. 23-ago-2005.

“Castagnino, Juan Carlos. Síntesis Biográfica”- Diccionario de Arte Argentino. Buenos Aires, Argentina. 2003. www.arteargentino.com/dic/castagnino. 20/02/03.

Castagnino, Juan Carlos (1908-1972). Biografía. Álvaro Castagnino Galería de Arte. Argentina. Agosto 2005. www.alvarocastagnino.ar/castagnino.html. 16-ago-2005.

“Cronología”. Lino Enea Spilimbergo. Museo Spilimbergo. Argentina. 2005. www.fundacionspilimbergo.org/museo/lino.html. 23-ago-2005.

“Conurbano Bonaerense, La Plata, Beriso y Ensenada”. Buenos Aires, Gobierno de la Provincia. 2001. <http://www.gba.gov.ar/html/conurbano.htm>. 9/09/02

“David Alfaro Siqueiros 1896-1974”. Los Murales Mexicanos. México. 2002. www.spinebuilders.com/ilustrado/murales/dasiqueiros.html. 9/09/02

“Ejercicio plástico está en muy mal estado”. Cultura. La jornada virtual. México. 25-ENE-2003. www.lajornada.unam.mx/2003/enc03. 23-ago-2005.

Eizayaga, Amalia. “Peligra una obra fundamental de arte argentino”. Notimex. Guía Cultural. Com. Argentina. 24-ENE-2004. www.guiacultural.com/guia-tematica/plastica. 23-ago-2005.

“En palabras de Siqueiros”. Sala de Arte Público Siqueiros. México. 2002. www.Siqueiros.inba.gob.mx/en_palabras_argentina02.html. 20/02/03

“El Mural de Siqueiros en Argentina”. Arte y Cultura. Notimex. Terra. México. Lunes 9 de septiembre de 2002. www.terra.com.mx/arteycultura/articulo. 09/09/02.

“El mural de Siqueiros”. Cultura:aclaración. Clarín.com. Argentina. www.clarin.com/diario/2000/09/30. 23-ago-2005.

“El Estado custodiará un mural de un mural de Siqueiros”. Noticias. La Capital on line. Argentina. 12-nov-2003. www.lacapitalcom.ar/2003/11/12/general/noticias. 23-ago-2005.

“El sitio de Don Torcuato”. Argentina. 2002 <http://www.torcuatocity.com.ar/mapa.htm>. 9/09/02.

“Exhibirán mural de Siqueiros tras 69 años guardado”. Noticias. México jueves 29 de agosto de 2002. www.yahoo.com/noticias. 19/09/02.

Fáber, Guillermo. “Argentinismo”. La palabra. México. Com. 04-sep.2002. www.mexico.com/lapalabra/php. 23-ago-2005.

Giudice, Alberto. "El mural de Siqueiros, una obra maestra a la deriva". Buenos Aires, Argentina. Martes 23 de julio de 2002. www.clarin.com/diario.html. 23/07/2002.

Giudice, Alberto. "La medusa de la discordia". El arca 47/48. Argentina. s/f. www.elarca47048/arca4705/siqueiros. 23-ago-2005.

Hamm, Keith David and Susan Brenneman. "Work by famed mexican muralist is leaving L.A." Los Angeles Times. Estados Unidos. Miércoles 22 de agosto de 2001. www.calendarlive.com/top. 16/06/02.

Martínez Quijano, Ana. "Siqueiros en Argentina, Ejercicio Plástico (1933)". Artes Plásticas. El Portal de México. México. 2005. www.elportaldemexico.com/artessplasticas/siqueirosmural. 23-ago-2005.

"Mural de David Alfaro Siqueiros". Cámara de Senadores de la Nación. Gobierno de Argentina. Orden del Día num. 992/2001. 7-nov-2001. www.proyecto.senado.gov.ar/web/owa. 23-ago-2005.

"Un mural fue declarado de interés histórico". La Nueva Provincia/EFE. 12-nov-2002. www.lanueva.or/0311/12. 23-ago-2005.

"Murales de Buenos Aires". Reseña histórica. Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de Buenos Aires. Argentina 2005. www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/murales/extras/reseñahistorica.html. 23-ago-2005.

Museo Nacional de Artes Visuales. Parque Rodó. Montevideo, Uruguay www.zfm.com/mnau/torres.html. 15/02/02.

"Portrait of americas through time Siqueiros and the tradition of muralism". Siqueiros. Ejercicio Plástico. Sta. Bárbara Museum of art. Google. CA. www.sbmuseum.org/siqueiros/ecotore_series.html. 23-ago-2005.

"Recordando a Siqueiros". Letralia: tierra de letras. Revista de los escritores hispanoamericanos en Internet. Venezuela. 19 de enero 2004. www.letralia.com/105/noticia17.htm. 16-ago-2005.

Sala de Arte Público Siqueiros. Siqueiros. Buenos Aires 1933. CONACULTA/INBA. 2000. www.siqueiros.inba.gob.mx/buenos_aires.html. 15/02/02.

Serrano, Manuel. "Ejercicio Plástico: rescate del mural". Sala de Arte Público. Siqueiros. CONACULTA/INBA. 2000. www.siqueiros.inba.gob.mx/manuel_serrano01.html. 15/02/02

Siqueiros. Altavista, Overtura Services Inc. 2005. www.altavista.com/siqueiros. Pasadena California. USA. Agosto. 2005.

Siqueiros. Google, Inc. 2005. www.google.com/siqueiros Mountain View, CA. USA. Agosto 2005.

“Siqueiros, Ejercicio Plástico”. Siqueiros, Ejercicio Plástico. Google. Revista Habitat. No. 24, 25, 26. Argentina.

www.revistahabitat.com/articulo.

16-ago-2005.

Siqueiros. “Un llamamiento a los plásticos argentinos” en *Crítica: diario multicolor de los sábados*. 2 de junio de 1933. Argentina. El Portal México. 2005.

www.elportalmexico.com/artesplasticas/unllamamientoa_losplasticosargentinos.htm. 23 de agosto de 2005.

“Spilimbergo, Lino Enea. Síntesis Biográfica”. Diccionario de Arte Argentino. Buenos Aires, Argentina. 2003.

www.arteargentino.com/dic/spilimbergo. 20/02/03.

“Telaraña judicial. Mural de Siqueiros envuelto en disputas en Argentina. Terra/Reuters. USA. 23-jun-03. www.terra.com/arte/articulo. 23-ago-2005.

Terzaghi Cristina y Soledad García. “La huella de Siqueiros”. Sala de Arte Público

Siqueiros. CONACULTA/INBA. 2000. www.siqueiros.inba.gob.mx/en_palabras_argentina01.html. 15/02/02.

“Un mural de Siqueiros, casi irrecuperable”. Noticias. Río Negro on line. Argentina. 25-ENE-2005.

www.rionegro.com.ar/arch200301.

23-ago-2005.

“Un mural de Siqueiros será de interés artístico nacional”. Sociedad. Periódico Los Andes On line. Mendoza. Argentina. 11-nov-2003. www.losandes.com.ar/2003/1111/sociedad.

23-ago-2005.

“Urruchúa, Demetrio. Síntesis Biográfica”. Diccionario de Arte Argentino. Buenos Aires. Argentina. 2003. www.arteargentino.com/dic/art/urruchua,d3.html.

“Un mural de Siqueiros es patrimonio nacional”. Secciones. Diario La Prensa. Argentina.

www.laprensa.com.ar/secciones/nota.

22-ago-2005.

“Un mural de Siqueiros fue declarado de interés histórico”. La Nueva Provincia.com. 12-nov-2003.

www.lanueva.com.ar/03/11/12/3bc118.sht.

23-ago-2005.

“Valúan mural de Siqueiros en 1.6 mdd”. Fuerza Informativa Azteca. Todito.com. México. 02-dic-03.

www.todito.com/paginas/noticias/111958.html.

23-ago-2005.

ANEXO

BIOGRAFÍA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS.

Hacer un seguimiento detallado de la biografía del maestro Siqueiros daría por resultado un texto sumamente amplio que rebasaría las pretensiones de la presente investigación. Además las circunstancias políticas y sociales en las que se vio inmiscuido son diversas, por lo que hacer una investigación a detalle me apartaría de mi objeto de estudio inicial. Por lo tanto la biográfica que se ofrece a continuación puntualiza la secuencia de hechos en la vida del maestro. Se rastreó información en las páginas de Internet de la Sala de Arte Público Siqueiros y algunas publicaciones, pero la más completa se encontró en *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, pudiéndola considerar como la más precisa y completa.

El objetivo que se pretende en esta ocasión es mostrar la información que sirva de apoyo y referencia al texto general de la presente investigación.

1896.- 29 de diciembre. Nace en Cd. Camargo Chihuahua. Hijo de Cipriano Alfaro y Teresa Siqueiros.

1907.- Radicó con su familia en la Ciudad de México.

1908.- Cursó estudios en el Colegio Franco-Inglés. Tomó clases de pintura con Eduardo Solares Gutiérrez.

1911.- Ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria en la mañana y por la tarde en la Academia de San Carlos en donde participó en la huelga estudiantil.

1913.- Tomó clases en la Escuela al Aire Libre de Santa Anita. Primer encarcelamiento.

1914.- Se incorporó a las fuerzas revolucionarias de Venustiano Carranza.

1918.- Alcanzó el grado de capitán segundo en el estado mayor general de Manuel M. Diéguez. Participó en Guadalajara, Jalisco, en las reuniones de artistas del Centro Bohemio, que Siqueiros denominó *Congreso de artistas Soldados*.

1919. Viajó a Europa como ayudante de los agregados militares en la embajada de México en España. Se casó con Graciela Amador con quien mantuvo relación hasta 1929.

1920.- Pronunció un violento discurso por la muerte del anarquista mexicano Del Toro, por lo que lo relevaron de su cargo en la embajada de México en España.

1921. Publicó en Barcelona los "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" en la revista *Vida Americana*.

1922. Regresó a México tras la invitación de José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública y se incorporó al grupo de artistas que pintaron los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Fundó el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) del cual fue nombrado secretario general.

1923. Ingresó al Partido Comunista Mexicano (PCM) y redactó el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores.

1924.- Se integró al comité de redacción de *El Machete*, el cual fue el órgano de difusión del SOTPE y más tarde del PCM. Se suspendieron los murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Creó la Cooperativa de producción "Francisco Eduardo Tres Guerras".

1925.- Fue nombrado presidente de la Liga Antiimperialista de las Américas.

1926.- Dirigió la Liga de Comunidades Agrarias de Jalisco y fundó el periódico obrero *El Martillo*.

1927. Fundó el periódico *El 130* y presidió el Congreso de Unificación Obrero y Campesino de Hoxtotipaquillo, Jalisco.

1928.- Encabezó la delegación mexicana que asistió a la Unión Soviética con motivo de los festejos del décimo aniversario del triunfo de la Revolución de Octubre. De regreso en México participó en la Convención Obrero Patronal como miembro del Bloque Obrero y Campesino en la discusión de la Ley del Trabajo. Fue nombrado secretario general de la Confederación Sindical Unitaria de México y del Comité de Defensa Proletaria. Quizá este fue el momento más intenso en la vida política y sindical de Siqueiros.

1929.- Asistió en Montevideo, Uruguay, al Congreso Sindical Latinoamericano y al Congreso Continental de Partidos Comunistas de América Latina. Conoció en ese momento a Blanca Luz Brum con quien mantuvo relación afectiva hasta 1933.

1930. A su regreso a México participó en las manifestaciones del primero de mayo por lo cual fue aprehendido y encarcelado acusado de rebelión y sedición, además por su supuesta participación en el atentado contra el presidente Pascual Ortiz Rubio, que en realidad fue el vasconcelista Daniel Flores quién llevó a cabo el fallido magnicidio. El 27 de mayo fue expulsado por indisciplina por el Partido Comunista Mexicano.

1931. Durante quince meses fue confinado, bajo arraigo Domiciliario, en la ciudad de Taxco, Guerrero, en donde conoció William Spratling y al cineasta Sergei Einsestein.

1932. Violó el arraigo Domiciliario al exponer en Cuernavaca, Morelos, y dictar la conferencia "Rectificación de las artes plásticas". Recibió la sugerencia de abandonar el país y viajó a la Ciudad de Los Ángeles, California, en donde conoció a Angélica Arenal. Recibió la invitación de la Chouniard School of Arts para pintar los murales *Mítin en la calle*. En el John Reed Club de Hollywood expuso su texto "Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva". En el Plaza Art Center elaboró su mural *América Tropical*. Al no renovársele la visa en Estados Unidos viajó a Argentina y Uruguay.

1933. Llegó a Montevideo, Uruguay, en donde funda la Liga de Escritores y Artistas de Uruguay. Expuso en diversos centros artísticos y culturales en Montevideo. En Buenos Aires realizó la pintura mural de experimentación cinética *Ejercicio plástico* con la colaboración del Equipo Poligráfico. Elaboró el "Llamamiento a los plásticos argentinos".

1934.- Después de dejar Argentina por su participación en el mitin del Sindicato de la Industria del Mueble, viajó a Nueva York, Estados Unidos, en donde expuso en la galería Delphic Studios. Abrió una polémica al condenar a Diego Rivera por no haber superado las limitaciones del período inicial del movimiento pictórico mexicano. A su regreso a México fue nombrado presidente de la Liga Nacional contra el Fascismo y la Guerra.

1935.- Durante la realización del Congreso de la Fraternidad de Educadores Estadounidenses, efectuado en el Palacio de las Bellas Artes polemizó con Diego Rivera sobre los alcances del compromiso político y nacional del arte.

1936. Fue nombrado delegado al Congreso de Artistas Americanos en nueva York, Estados Unidos, junto con Orozco, Luis Arenal y Antonio Pujol representantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Al término del evento permaneció en dicha ciudad y formó el *Siqueiros Experimental Workshop, a laboratory of Modern Techniques in Art*. Entre sus discípulos se encontró Jackson Pollock quién establecería el movimiento *action painting* tiempo después.

1937. Participó en la Guerra Civil Española con el grado de teniente coronel. Se casó con Angélica Arenal.

1938.- Viajó a París, Francia, para ofrecer conferencias auspiciadas por la Casa de Cultura de París y por la LEAR.

1939.- Regresó a México y retomó el trabajo en equipo pintando el mural *Retrato de la Burguesía* en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, en donde practicó de manera más amplia sus postulados sobre la perspectiva poliangular.

1940. Concluyó el Mural en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Participó en el atentado contra León Trotsky. Fue encarcelado en la Penitenciaría de Lecumberri durante cinco meses. Se le expulsó del país y recibe ayuda del poeta chileno Pablo Neruda para viajar a Chile.

1941. El embajador de México en Chile, Octavio Reyes Espíndola logró su asilo en la ciudad de Chilán en donde pintó el mural *Muerte al invasor* en la biblioteca de la Escuela México con ayuda de Xavier Guerrero.

1942.- Patrocinado por la Alianza de Intelectuales de la Federación de Artistas Plásticos de Chile ofreció una conferencia en el teatro Imperio de Santiago de Chile.

1943.- Participó en un mitin del homenaje a México en el teatro Baqueano de Santiago de Chile y anunció su gira por varios países de América Latina.

1944. Regresó a México y fundó el Centro de arte Realista Moderno en el domicilio de la madre de Angélica Arenal, Electa, en donde pintó el mural *Cuauhtémoc frente al mito*.

1945.- Concluyó el panel Nueva Democracia en el Palacio de Bellas Artes. Promovió la creación del taller Ensayo de Pintura y Materiales Plásticos en el Instituto Politécnico Nacional.

1946.- Participó en un mitin celebrado en la Arena México.

1947.- Presentó la exposición "70 obras recientes" en el Museo Nacional de Artes Plásticas.

1948-49.- En la Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende, Guanajuato, dictó conferencias y realizó el mural *Monumento al general Ignacio Allende* en el Exconvento de Santa Rosa.

1950. Participó en la XXV Bienal Internacional de arte en Venecia junto con Rivera y Orozco. Publicó la revista *Arte Público* y su libro *Cómo se pinta un mural*. Realizó ilustraciones para el *Canto general* del poeta Pablo Neruda.

1951.- Participó en un mitin organizado por el Frente de Pintores Revolucionarios de México. Hizo un viaje a través de Europa, para dictar conferencias.

1952.- Lanzó la convocatoria para apoyar con obras artísticas la candidatura a la presidencia de Vicente Lombardo Toledano dirigente del Partido Popular Socialista.

1953.- La Galería de Arte Mexicano le organizó una exposición de 21 retratos.

1954. Concluyó los murales en Ciudad Universitaria. Cd. De México y en el Hospital La Raza del IMSS.

1955.- Viajó a Polonia y a la Unión Soviética para impartir conferencias. En la Academia Soviética de Arte dio lectura a su "Carta abierta a pintores, escultores y grabadores soviéticos.

1956.- Concluyó los murales de Ciudad Universitaria.

1957. Asistió al mitin del XXXVIII aniversario del Partido Comunista Mexicano. Inició el mural en el Castillo de Chapultepec. Viajó a la URSS para participar en las celebraciones del segundo centenario de la Academia de Bellas Artes de Moscú.

1958.- A su regreso a México participó en las conferencias y mesas redondas convocadas por el Frente Nacional de Artes Plásticas. Inició el mural *El arte escénico en la vida social de México* en el vestíbulo del teatro Jorge Negrete de la Asociación Nacional de Actores (ANDA).

1959.- Se estableció el proceso judicial contra Siqueiros por haberse desviado del tema solicitado: La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea.

1960 En su carácter de presidente del Comité por la libertad de los Presos Políticos y la Defensa de las libertades Democráticas fue invitado a ofrecer conferencias en Cuba y Venezuela. Publica "Historia de una insidia: Mi respuesta" lo que le condujo a ser recluso en la Penitenciaría de Lecumberri.

1961.- Realizó la escenografía para la obra de teatro *La ruta del rebelde sin causa* representada en Lecumberri.

1962.- Fue condenado a ocho años de prisión por el delito de disolución social; entre las pruebas que se utilizaron para esa condena se señaló el contenido subversivo de su pintura.

1964. El 13 de julio recobró su libertad por un indulto del gobierno mexicano, sustentado jurídicamente que todo mexicano que haya prestado importantes servicios a la nación puede quedar libre al cumplir la mitad de su condena.

1965.- En Cuernavaca, Morelos, construyó La Tallera con el propósito de realizar la obra mural que decoraría el edificio de convenciones del Hotel Casino de la Selva. Como integrante del Comité por la libertad de los presos políticos y la derogación del delito de disolución social, rindió informe a la Asamblea Nacional sobre los avances obtenidos hasta ese momento.

1966. Concluyó Mural del Castillo de Chapultepec. Intervino en el mitin de solidaridad con Cuba y Vietnam organizado por el Partido Comunista Mexicano.

1967. Recibe el Premio Internacional Lenin por la Paz y donó el monto del capital a la República Democrática de Vietnam. La Asociación Nacional de Actores retiró la demanda contra Siqueiros. Fue nombrado miembro de honor de la Academia Soviética del Arte.

1968.- Participó en el debate abierto en el Congreso de la Unión para exigir la derogación de los artículos 145 y 145 bis constitucionales.

1969.- Realizó la esculto-pintura que conformó a los espacios interior y exterior del Poliforum.

1970.- Entrega su obra *El cristo de la Paz* en el Museo del Vaticano.

1971. Inauguración del mural *La Marcha de la Humanidad en América Latina* en el Poliforum Cultural en la ciudad de México por el Lic. Luis Echeverría Álvarez.

1973. Inauguración de la Sala de Arte Público Siqueiros en Polanco. Cd. De México en donde se reunió la documentación y el instrumental de Siqueiros.

1974. 6 de enero. Falleció en la ciudad de Cuernavaca. Morelos. Su cuerpo fue inhumado en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Cd. De México.

Fuente: Guadalupe Tolosa. *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*. México. INBA-CONACULTA. 1997. IL

CATÁLOGO DE OBRAS MENCIONADAS

MURALES.

Alfaro Siqueiros. J. David.

Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer (1958).

Vestíbulo del Hospital de Oncología. Centro Médico. Ciudad de México.

Alfaro Siqueiros. J. David.

América Tropical (1932).

Chouniard School of Art. Ciudad de Los Ángeles. California. EU.

Alfaro Siqueiros. J. David.

Del porfirismo a la revolución (1957/1966).

Castillo de Chapultepec. Ciudad de México.

Alfaro Siqueiros. J. David.

Ejercicio Plástico (1933).

Contenedores metálicos en el estacionamiento de San Justo a las afueras de Don Torcuato. Partido Tigre. Conurbano. Buenos Aires.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Homenaje a Cuauhtémoc (1950).
 Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México.

Alfaro Siqueiros. J. David.
La Historia del Teatro en México (1958-1959).
 Edificio de la ANDA. Ciudad de México.

Alfaro Siqueiros. J. David.
La marcha de la humanidad (1967).
 Poliforum Cultural Siqueiros. Ciudad de México.

Alfaro Siqueiros. J. David.
La Nueva Democracia (1945).
 Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Los murales de San Ildefonso: San Cristóbal, Mujer India y Los Mitos Caídos (1924).
 Antigua Escuela Nacional Preparatoria. Ciudad de México.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Muerte al invasor (1941/1942).
 Escuela México. Chillan. Chile.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Por una seguridad integral al servicio del pueblo (1952/1954).
 Hospital La Raza.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Retrato de la burguesía (1939).
 Sindicato Mexicano de Electricistas. Ciudad de México.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Retrato del México Actual (1932).
 Ciudad de Los Ángeles. California. EU.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Victima de la guerra y Víctima del fascismo ambos pertenecientes al mural La nueva democracia (1945).
 Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México.

CABALLETE:

Alfaro Siqueiros. J. David.
Accidente en la mina
 1931
 Óleo sobre tela de yute
 134 x 220 cm.
 Sin firma
 Museo Nacional de Arte, México, DF.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Árbol de flores (Flores para Angélica)

1963
 Piroxilina sobre triplay
 45 x 30 cm.
 Sala de Arte Público Siqueiros

Alfaro Siqueiros. J. David.
Autorretrato (El coronelazo)
 Piroxilina sobre celotex
 91.5 x 121.6 cm.
 Museo Nacional de Arte, México, DF.

Alfaro Siqueiros. J. David.
El eco del llanto (Eco de un grito)
 1937
 Piroxilina cobre madera
 121.9 x 91.4 cm.
 Firmado en el ángulo inferior izquierdo
 The Museum of Modern Art, New York.

Alfaro Siqueiros. J. David.
Explosión en la ciudad
 1935
 Piroxilina sobre madera comprimida
 76 x 61 cm.
 Museo Carrillo Gil

Alfaro Siqueiros. J. David.
Etnografía
 1939
 Piroxilina sobre Madera prensada
 122.2 x 82.2 cm.
 Firmado ángulo inferior derecho "Siqueiros"
 The Museum of Modern Art, New York.
 Alfaro Siqueiros. J. David.

Madre Proletaria
 1931
 óleo sobre tela de yute
 190 x 130.5 cm.
 Firmado ángulo inferior derecho "Siqueiros/1931"
 Museo Nacional de Arte

Alfaro Siqueiros. J. David.
Suicidio colectivo
 1936
 Piroxilina sobre Madera con secciones insertas
 124.5 x 182.9 cm
 The Museum of Modern Art, New York.
 Sin firma

Alfaro Siqueiros. J. David.
Autorretrato (Siqueiros por Siqueiros)
 1939
 Piroxilina sobre madera
 50 x 75 cm.
 Firmado ángulo inferior izquierdo "39"

Ángulo inferior derecho "Siqueiros por Siqueiros"

Alfaro Siqueiros. J. David.

Víctima proletaria (víctima proletaria en la China contemporánea)

Piroxilina y óleo sobre tela de yute

205.8 x 120.6 cm.

Firmado ángulo inferior izquierdo "Siqueiros/1933"

The Museum of Modern Art, New York.

Alfaro Siqueiros. J. David.

María del Carmen Portela

1933

Óleo sobre tela de yute

85.5 x 65.5 cm.

Firmado ángulo inferior derecho "Siqueiros/1933"

Berni, Antonio

Autorretrato

1934-35

Temple y óleo sobre arpillera

110.5 x 85cm.

Berni, Antonio.

Chacareros.

Óleo sobre Arpillera.

200 x 300 cm.

Concejo Deliberante de la Cd. De Buenos Aires.

Berni, Antonio.

Desocupados

1934

Temple sobre arpillera.

218 x 300 cm.

Col. Popular.

Berni, Antonio.

Manifestación.

1934.

Temple sobre arpillera

Col. Eduardo F. Constantini.

Spilimbergo, Lino Eneas.

Figuras

1935

Óleo sobre tela

120 x 100cm

**Fuente de información:
Sala de Arte Público Siqueiros.
Actualizada a octubre de 2004**