

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

PROGRAMA DE
ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**MARXISMOS NO ORTODOXOS EN LA ESTÉTICA LATINOAMERICANA.
ITINERARIO Y TÓPICOS TEÓRICO-IDEOLÓGICOS DE DAVID ALFARO
SIQUEIROS.**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR
PRESENTA**

Miguel Ángel Esquivel Bustamante

Asesor: Dr. José Antonio Matesanz Ibáñez

Ciudad Universitaria, D.F., junio de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCIÓN

- I. Delimitación del objeto..... p 1
II. Recursos y dificultades. ¿Por qué el ideario estético de David Alfaro Siqueiros?..... p 7

CAPÍTULO UNO

Discursos de un itinerario. David Alfaro Siqueiros: genealogía..... p 15

1. Avatares y a balazos: el artista soldado..... p 21
2. Avatares y avenencias: el artista ciudadano..... p 32
3. Estética y política: el estatuto ciudadano de una teoría..... p 42

CAPÍTULO DOS

Tópicos y polémicas de un ideario estético I: los lugares textuales p 54

1. Poética, política y forma teórica del manifiesto..... p 58
2. Mito, estética y revolución..... p 70
3. Utopía, estética y revolución..... p 75
4. Ciencia, estética y revolución..... p 82
5. Humanismo, estética y revolución..... p 86
6. Historia, estética e historiografía..... p 92

CAPÍTULO TRES

Tópicos y polémicas de un ideario estético II: los lugares históricos..... p 99

1. David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Los caminos de la pintura revolucionaria..... p 103
2. David Alfaro Siqueiros y Luis Cardoza y Aragón. Crítica a la crítica de arte..... p 118
3. David Alfaro Siqueiros y Juan O' Gorman. Los problemas
de la integración plástica..... p 136
4. José Revueltas: crítica a la Escuela Mexicana de Pintura..... p 151

CAPÍTULO CUATRO

Política y poética del arte público p 168

1. Espacio histórico y estatuto de una ciudadanía en la teoría. Procedencias: periódicos,
revistas, volantes y boletines..... p 173
2. No hay más ruta que la nuestra..... p 185
3. Cómo se pinta un mural..... p 196

CAPÍTULO CINCO

Un marxismo entre marxismos: Siqueiros en América Latina p 202

1. Diego Rivera..... p 209
2. César Vallejo..... p 217
3. José Carlos Mariátegui..... p 226
4. Otras concomitancias..... p 234

CONCLUSIONES p 237

BIBLIOGRAFÍA p 247

INTRODUCCIÓN

I. Delimitación del objeto

Este trabajo es un acercamiento al ideario estético de David Alfaro Siqueiros y, a la vez, la delimitación de una propuesta de instancias e instrumentos conceptuales para la elaboración de una historia de las ideas estéticas de marxistas no ortodoxos en América Latina.

A la fecha, ni uno ni otra han tenido merecido trato como tales. Lo que sigue tiene que ver así con la ubicación de un lugar histórico por el que se ha caminado y sobre el cual hay que deslindar fronteras: la presencia de ideas estéticas entre el ejercicio de la historia y la crítica de arte; en la crítica a la crítica de arte, en menor medida, y mucho, en el desarrollo de la historia de las ideas filosóficas y políticas.

Se anota el deslinde porque el carácter histórico de las relaciones que mantienen las ideas estéticas con otras, de diferente cuño, tienen variadas procedencias, intenciones de formulación y modos específicos de componer o integrarse a un amplio espectro ideológico y cultural. Las ideas estéticas de marxistas no ortodoxos, por ejemplo, se distinguen por demarcar su singularidad frente a otras cuyos procesos de formalización vienen de una negación de la historia a la que pertenecen y que se concentran en una simple y cándida especulación.

Hay en el ideario estético de Siqueiros, al respecto, una convocatoria a la historia. Sus recursos de apoyo en ella son varios y la crítica es su principal modo de intervenir en los órdenes del discurso. Apunte marxista éste, sin duda, y hecho por Siqueiros dentro de los quehaceres de la propia historia de la estética en general, no habría que perderlo de vista. Sus modos de definición traen consigo signos de relación con otros que son articulados, también, dentro de tópicos ideológicos de la modernidad y que contemporáneos suyos, fueran o no marxistas como él, desplegaban. Habría que decir, a propósito, que la historia de las ideas no la compone la suma de idearios ni la de sus personas, y por eso, puede estimarse que la observación histórica del ideario de Siqueiros, incluso, posibilita comprender otros discursos en

estética y, a la par, aún de otro modo, la historia de la cultura en general.

Los recursos elegidos para lograr los propósitos de delimitación de una propuesta han sido, entonces, partir de anatemas (lugares comunes) existentes. Los marxismos y Siqueiros establecen una relación de concomitancias con ellos y, ante el caso, se ha preferido la abstracción y no su descripción. Gajes del oficio: barrer los alrededores, delimitar el objeto del discurso por historizar, andar en sus interiores y no olvidar lo que se ha barrido (para cuando su muestra sea necesaria), a causa de que -voluntaria o involuntariamente- suele tenerse el prurito de continuar viéndolo, aunque haya sido ya separado y tenga presencia sólo imaginaria. Presencia de dominios han llamado así Michel Foucault y Louis Althusser a estos modos de existencia de los discursos que el historiador de las ideas frecuenta al momento de ejercer su oficio.¹

¹ Tanto Foucault como Althusser desarrollan esta reflexión en diversos momentos de su obra. Tómense en consideración, por ahora, sólo los siguientes títulos:

Michel Foucault: **Microfísica del poder**. Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid, 199; Michel Foucault. **La arqueología del saber**, Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1991; Michel Foucault. **Nietzsche, Freud, Marx**. Trad. Carlos Rincón. El Cielo por Asalto. Buenos Aires, 1995; Michel Foucault. **El orden del discurso**. Trad. Alberto González Troyano. Tusquets. Barcelona, 2002; Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”, en, **Entre filosofía y literatura**. Trad. Miguel Morey. Paidós. Barcelona, 1999. Obras esenciales. Volumen 1. pp 329-360; Louis Althusser. **Filosofía y marxismo**, Entrevista de Fernanda Navarro, Siglo XXI, México, 1988; Louis Althusser. **Polémica sobre marxismo y humanismo**, Trad. Marta Harnacker, Siglo XXI, México, 1972. Y: Louis Althusser. **Crítica a la exposición de los principios marxistas**. Antigua casa editorial Cuervo. Buenos Aires, 1976.

El orden de desarrollo de esta tesis es el siguiente:

Primer capítulo. En razón de los anatemas se ha estimado no recurrir a los lugares comunes de la biografía sobre quien recaen. En este caso, la de Siqueiros. Exponerlos, del modo ideológicamente dominante y todavía casuístico, como a la fecha se hace, significa caer en la exposición de signos que han sido usurpados del lugar histórico de interlocución al que pertenecen. Ha convenido, en consecuencia, convertir el anatema en indicador de posición de valor. Los valores indican modos sociales de existencia y la vida de David Alfaro Siqueiros no dio pie a un registro individual de ellos. Su vida, en específico, fue en él un modo político de trazar itinerarios. Una descripción de ellos, como aquí se propone, conduce a advertir una evidente intención por forjar una genealogía histórica de su ideario y la de una historia de la ideas en la que sabía él mismo estaba inserto.

Segundo capítulo. Siqueiros fue un escritor prolífico y sistemático. Pero también fue militante comunista y sus ideas están también en su práctica indivisible como persona, como pintor y como político. Hay un Siqueiros oral y un Siqueiros textual. Los itinerarios que trazan su propia biografía son por eso genealogías históricas para avistar los modos específicos de articulación de su ideario. Provocador

riguroso, Siqueiros siempre valoró el momento de su enunciación. Los variados espacios de interlocución en los que intervenía de igual manera los documentó e hizo reflexión de ellos. Una gran cantidad de instancias estéticas fueron entonces las que construyó y que de una u otra manera han sido instrumentadas por sus propios críticos a falta de elaboración de otras. El ideario estético de Siqueiros, además de desplegar una genealogía histórica, se hace acompañar también de un dispositivo de interpretación. Una visita a este orden textual por él compuesto no es una tarea que está por demás. El concepto, el fragmento, la consigna o el buscapiés regresarían a su unidad diversa de enunciación: sus lugares textuales.

Tercer capítulo. Lo anterior es necesario, porque se cita el ideario estético de David Alfaro Siqueiros, pero no se lo lee. Es una lástima. Los lugares textuales de su enunciación dan cuenta de espacios de interlocución de enorme riqueza para el apunte de ideologías. Siqueiros fue siempre contundente, porque tuvo noción de sus formas de existencia y porque supo descolocarlas e irrumpir en sus monólogos. Los lugares textuales de reflexión de Siqueiros son así lugares históricos no para describir avatares personales sino para registrar posicionamientos teóricos e ideológicos. A la sazón, David Alfaro Siqueiros fue polémico y polemizó. Tuvo

excelentes interlocutores y, marxistas o no, dieron sentido histórico a un tiempo que, figuradamente, suele presentarse como homogéneo o, peor, difuso.

Cuarto capítulo. Contrario a lo que se cree, al ideario estético de Siqueiros no lo limita el referente nacional de algunas de sus formulaciones. Su ideario estético está situado en el curso general de construcción de una estética marxista y David Alfaro Siqueiros mismo se esmeró en hacerla suponer. A su marxismo, enseguida, lo pone en relación con otros y elabora significantes cuyos significados tendrían lugar en la formulación de una estética equiparada al estatuto de una ciudadanía. No artecentrista su ideario, Siqueiros lo hace parte de una idea de comunidad a la que refiere y a la vez imagina. David Alfaro Siqueiros contribuye a dotar de signos a una historia que se impone teóricamente como necesaria y es así que intenta la formulación de una poética abierta para la realización de un arte público del futuro.

Quinto capítulo. Como marxista entre marxistas, Siqueiros demarcó con razón los espacios inequívocos de una estética que supo en formación. Como pintor y como militante siempre miró hacia América Latina. Comprender su marxismo dentro de las vicisitudes de esta comunidad lleva el signo de la diferencia: el marxismo de David Alfaro es un marxismo no

ortodoxo en tanto que la referencia cultural no es parte de una unidad uniforme; es, mejor dicho, condición política. De este modo tres son los marxistas como él con los que aquí se establecen relaciones: Diego Rivera, César Vallejo y José Carlos Mariátegui. Una dialéctica, en sentido estricto, no se encuentra en sus idearios, pero la suponen y, como supuesto, quien concreta los signos de la reflexión son sus propias prácticas. Vistos en perspectiva, estos momentos significan una delimitación histórica de América Latina y esa misma delimitación es el sello de su no ortodoxia: una unidad cultural vista desde sus diferencias.

II. Recursos y dificultades. ¿Por qué el ideario estético de David Alfaro Siqueiros?

A contracorriente de los lugares comunes que están presentes en una buena parte de la bibliografía crítica (y no crítica) sobre las posiciones teóricas e ideológicas de David Alfaro Siqueiros, puede indicarse que el ideario estético del pintor mexicano está formulado en razón de un cuerpo discursivo que denota la claridad de intereses sobre una amplia temática y en diálogo constante con otros artistas, teóricos, historiadores y heterogéneos interlocutores.

En esta tarea habría que recordar y considerar a Agustín Cueva cuando sugiere las implicaciones de la realización de una historia de las ideas marxistas y la necesidad de operar una crítica historiográfica al mismo tiempo.² Al respecto, no sólo se encuentran el trazado de periodos fantasiosos dentro del pasado histórico de los marxismos en América Latina, también hay una suma de metáforas, símbolos, relatos y figuras ideológicas insospechadas con las cuales hay que convivir y disentir. Y algo que no es muy del interés del historiador idealista: los hábitos, los espacios de interlocución y las prácticas de un discurso que dan cuenta de que se trata de una estética que existe a partir de variadas maneras de enunciación y no a través de formas discursivas "canónicas" de exposición teórica.³

En estos casos los registros de la vida cotidiana, como la de David Alfaro Siqueiros, un claro marxista no ortodoxo, entre otros, son más que indicadores individuales, pues sus ideas estéticas pueden atisbarse y acotarse no sólo desde la

² Cfr./Cueva, Agustín. "El marxismo latinoamericano: historia y problemas actuales", en, *Tareas*, núm. 65, enero-mayo de 1987, p 61

³ Al respecto habría que pensar lo que Louis Althusser anotó sobre las formas de reflexión y exposición de Karl Marx en su trabajo teórico y que desarrolla en **Para leer el capital**. Trad. Martha Harnecker. Siglo XXI. México, 1990. Y también lo que en América Latina ha avistado Horacio Cerutti en diferentes momentos: **Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina**. UNAM/Miguel Ángel Porrúa. México, 1997; Horacio Cerutti. **Memoria comprometida**. Universidad Nacional. Costa Rica, 1996; Horacio Cerutti. **Presagio y tópicos del descubrimiento**. UNAM. México, 1991. Y: Horacio Cerutti. **Historia de las ideas latinoamericanas, ¿disciplina fenecida?**. Juan Pablos-Universidad de la Ciudad de México. México, 2003.

elaboración de una biografía simple o de esbozos hueros, sino desde los modos de significación de una ideología, de una política y de una moral que le son sincrónicos; así también, entre los balbuceos de una teoría, la elaboración de una revista o un panfleto; las formas de realizar la idea del amor, la amistad y, por supuesto, los avatares de una militancia personal; la importancia de la formación de agrupaciones artísticas, organizaciones políticas, colectivos artístico-políticos, sindicatos, relaciones internacionalistas y, de manera más compleja, en la articulación de formas míticas y utópicas visibles en las prácticas y formas discursivas ya mencionadas.⁴

El llamado a una crítica historiográfica de Agustín Cueva por eso es todavía de mayor alcance: la cimbra de los lugares fantasiosos del desarrollo de los marxismos devela la escasez de trabajos rigurosos en lo concerniente al oficio del historiador, propicia disrupciones deseadas y ayuda a zanzar un espacio para la producción de un conocimiento que ha sido usurpado tal cual ha ocurrido con la historización de la estética.⁵

⁴ Esta delimitación ya la he trabajado con anterioridad. Pueden consultarse el siguiente título: Miguel Ángel Esquivel. *“Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930”*, en, **Arte y utopía en América Latina**. INBA. México, 2000. pp 133-147.

⁵ Cfr./ Miguel Ángel Esquivel. “Posicionamiento histórico-cultural de la estética en América Latina”, en *Anuario de Estudios Latinoamericanos*. Núm. 32. UNAM/CCyDEL. México, 2001.

A fin de no partir de un criterio deductivo, y con el propósito de ubicar el ideario estético de David Alfaro Siqueiros dentro de una historia de las ideas estéticas (en proceso más o menos reciente de formalización y profesionalización) en América Latina, se estima mejor en esta ocasión la conveniencia de ponderar su marxismo no ortodoxo, como característica en particular, para enseguida, y de modo implícito, hacer una aproximación a los trabajos de historización y crítica historiográfica que se han hecho hasta ahora y así poder deslindar un conjunto de tesis a manera de propuesta y de delimitación crítica.

¿Por qué, entonces, David Alfaro Siqueiros? Porque, en el afán de comprender e interpretar su trabajo teórico e ideológico, el objeto de discurso de su estética ha sido confundido. Aislado, hasta ahora de la historia, David Alfaro Siqueiros permite descartar todo *a priori* conceptual a la hora de comprender su ideario. Los discursos varios que componen su itinerario teórico e ideológico son parte de un esquema mayor que se no queda en la descripción de un camino ya andado por un individuo ni en el solo (y restringido) avistamiento de su obra plástica. Su ideario es, ni más ni menos, indicador del horizonte de un proceso histórico más

amplio y corresponde a los momentos de la formalización de los marxismos en América Latina.

El ideario estético de David Alfaro Siqueiros es factible de verse, en tanto, como un discurso enteramente moderno; la condición histórica, política, estética e ideológica que su discurso tiene es constituyente de la modernidad en la que está inserto, como moderno es el tiempo histórico del desarrollo del proceso de producción capitalista al que interpela como marxista. Modernos son, también, los marxismos con los que dialoga, confluye y se separa. Como son, por supuesto, modernos los liberalismos, los socialismos y los anarquismos con los que coexiste. Siqueiros recordará, en no pocas ocasiones, una militancia con estos antecedentes y estos entrecruzamientos.⁶

Como se sabe, ninguno de estos discursos de amplio espectro ideológico y político tiene historia propia.⁷ La comprensión del ideario estético de David Alfaro Siqueiros ubica así la complejidad de su marxismo: éste es inseparable de América Latina. La comprensión de ella como entidad

⁶ Esta idea ya ha sido trabajada con rigor en lo concerniente a la condición política de la estética moderna, marxiana y marxista. Véanse: André Reszler. **La estética anarquista**, Trad. África Medina de Villegas, F.C.E., México, 1974; André Reszler. **Marxismo y cultura. Reflexiones filosóficas y estéticas sobre marxismo, cultura y modernidad**, Trad. Pedro Darnell, Fontanella. Barcelona, 1976, (Ediciones de bolsillo No. 481). Y: André Reszler. **Mitos políticos modernos**, Trad. Marcos Lara, F.C.E., México, 1984, (Colección popular No. 248). Merece atención, también, el enfoque que da al respecto Simón Marchán Fiz cuando trabaja el desarrollo histórico de la estética en general: **La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo**. Alianza Editorial. Madrid, 1996.

⁷ Cfr./Louis Althusser. Althusser, Louis. **La revolución teórica de Marx**. Trad. Marta Harnecker. Siglo XXI. México, 1988.

sociocultural condiciona la comprensión del objeto del discurso que compone a su estética. David Alfaro Siqueiros refirió a América Latina, pero también la ordenó simbólicamente. Moderno, en correspondencia a su procedencia histórico-cultural, es su ideario estético y la delimitación de él ocurre dentro de la descripción histórica de un camino, que, de modo constante, Siqueiros no deja de suscribir con signos de andanza.⁸

Ideología, figuración y crítica: ¿es esto difícil de asir? Hay anotaciones de estudiosos dentro de la historia y crítica del arte latinoamericanas sin duda importantes. Raquel Tibol, a propósito de comprender los avatares del proceso pictórico del muralismo mexicano, señaló en su oportunidad la inaplazable necesidad de hacer una historia documental del arte.⁹ David Alfaro Siqueiros mismo, constante polemista, en determinado momento cultivó la crítica a la crítica de arte en el periódico *Excélsior* a falta de ella en los diarios, academias u otras instituciones profesionales. Su empeño tendría tal impacto que *Excélsior* formalizaría editorialmente ese espacio en sus páginas. Vistos a la luz de la historia, estos artículos y ensayos muestran los caminos e intersecciones de una historia, de una crítica historiográfica, y de una crítica a la crítica de arte que

⁸ Cfr./Louis Althusser, **Crítica a la exposición de los principios marxistas**. Ed. cit.

⁹ Véase: Raquel Tibol. **Documentación sobre el arte mexicano**. FCE. México, 1974.

era ya, en realidad, la inserción de un discurso marxista en estética ahora no atendido o extraviado.¹⁰

Concurrente de la misma problemática, Luis Cardoza y Aragón, interlocutor tenaz de Siqueiros, en un afán por poner en orden las diferentes poéticas del muralismo, haría suponer la necesidad de una historia de las ideas estéticas en América Latina. Visto siempre Luis Cardoza y Aragón como crítico de arte, este señalamiento parece que fue olvidado.¹¹ En este apunte, el poeta guatemalteco asume que como conocedor del muralismo no puede dejar de insistir en la heterogeneidad de valores que lo componen y apela por eso a la historia. Pero lo que debió haber sido no ha llegado satisfactoriamente todavía: falta la construcción de una historia de las ideas que no se confunda con la de la historia del arte ni con la historia de sus críticas. Su realización permitiría el quiebre de dominios ideológicos imperantes y los frutos no serían sólo para la estética, la cual, por supuesto, reafirmaría el vigor de sus interrelaciones con aquéllas.

¹⁰ Una antología de estética marxista, ahora "clásica", ordenada por Adolfo Sánchez Vázquez, por ejemplo, pasa de largo esta evidencia. Pero la omisión la anotó bien, a poco tiempo de su publicación, Alberto Híjar. Cfr./Adolfo Sánchez Vázquez, Adolfo. **Estética y marxismo (Antología)**. México, 1970. Tomo 1. (Colec. El hombre y su tiempo). Y: Alberto Híjar. "Sánchez, Vázquez, Adolfo. Estética y marxismo (Antología). Era. México, 1970. 2 v.", en, **Comunidad. Cuadernos de Difusión Cultural de la Universidad Iberoamericana**, núm. 33, octubre de 1971. pp 658-661.

¹¹ Cfr./ - Cardoza y Aragón, Luis. (Prólogo). **El muralismo mexicano**. Ayacucho. Caracas, Venezuela, s/f.

Lo central, entonces, en esta tarea puede plantearse así: ¿puede apoyarse el historiador de las ideas en el ejercicio de una crítica historiográfica, si no de la estética y su historia en América Latina (ante su ausencia), sí en los de la historia del arte y la crítica del arte, regiones y dominios éstos entre los cuales el ideario estético de David Alfaro Siqueiros principalmente se encuentra? La pregunta, claro está, trae consigo más necesidades que recursos. Esto porque la pregunta implica no nada más el lugar de Siqueiros dentro de una historia de las ideas estéticas, sino también dentro de la historia de las formas particulares de su marxismo y, más precisamente, la explicación de éste como no ortodoxo.

CAPÍTULO UNO

Discursos de un itinerario. David Alfaro Siqueiros: genealogía

He aquí lo que promueve la dificultad de la *teoría*. Jamás se debe perder de vista que, entendida en el sentido fuerte, la teoría no se reduce jamás a los ejemplos reales que se invocan para *ilustrarla*, puesto que la teoría sobrepasa todo objeto real dado, puesto que concierne a todos los objetos reales *posibles* que se adapten a sus conceptos. La dificultad de la teoría en el sentido fuerte se vincula pues al carácter formal y abstracto, no sólo de sus conceptos, sino de sus *objetos*.

Louis Althusser

Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, [lo caracteriza]. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura.

Michel Foucault

La mejor manera de describir los caminos que traza David Alfaro Siqueiros para comprender su ideario estético es tener en claro que es él mismo quien insiste en articular una genealogía histórica del tiempo en que él vive. En cada oportunidad y de distinto modo. Así hay que entender la valía de un libro como **Me llamaban el coronelazo**, libro éste de memorias ordenado en los últimos años de su vida, así como cada uno de sus textos primeros como el manifiesto "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", texto seminal dentro del ideario estético total de Siqueiros y texto, por supuesto, que

precede a la formalización general que décadas después consolidaría Siqueiros ya inscrito dentro de los marxismos.

Habrà que decir, a propósito, que en **Me llamaban el coronelazo** hay un dispositivo discursivo (formal/abstracto) desde el cual Siqueiros construye un relato con la idea de un sentido histórico que sabe pertenece a la ideología y que sabe pertenece también a la historia.¹ De igual forma, es de destacar, que en "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" hay un ejercicio de demarcación de elementos teóricos e históricos que le permiten separarse de efectos ideológicos de época y elementos teóricos e ideológicos con los cuales Siqueiros no duda en establecer relaciones de coexistencia. Del presente al pasado y del pasado al presente, la estética en el pintor mexicano, desde entonces, es pie teórico para el establecimiento de coincidencias y no plataforma para eclecticismos. Donde en un principio hubo un corte estético de cara a la historia, hubo un corte teórico poco después de cara a los marxismos. En pocas palabras: teoría al momento de

¹ La idea de dispositivo parte de la importancia de hacer notar que el ideario estético de Siqueiros está ordenado en razón de una unidad de tópicos diferenciados, interrelacionados, y no sujeta a la formulación estricta de ellos de manera sistémica. Guardadas las proporciones, esto mismo señala Gilles Deleuze cuando observa el modo en que Michel Foucault apunta órdenes más dinámicos que los de instancias sistémicas y que son los propios de un dispositivo, es decir, un elemento que refiere de modo no explícito a una unidad, sin que necesariamente pertenezca a ella, y más todavía, que la refiera como entidad opuesta, o coexistente. Cfr./ Gilles Deleuze. "Qué es un dispositivo", en, Gilles Deleuze, et. al. **Michel Foucault, filósofo**. Trad. Alberto Luis Bixio. Gedisa. Barcelona, 1999 pp 155-163. Y, Gilles Deleuze. "Un nuevo archivista ("La arqueología del saber"), en, **Foucault**. Trad. José Vázquez Pérez. Paidós. Barcelona, 1987. pp 27-48

la memoria personal, e ideología al momento de la referencia al tiempo cotidiano desde la que son formuladas.

Discurrir sobre su vida implica atajar, enseguida, todo tipo de signos *biografizantes*; incluidos, claro está, los que compone el propio David Alfaro Siqueiros. De la falta de este criterio adolece, de manera desafortunada, el talud de catálogos de penosa y abominable escritura de algunos comentaristas sobre su trabajo artístico y, por supuesto, las irresponsables manipulaciones documentales que existen sobre su ideario estético. Lo cierto es que una aproximación a su vida personal es paso obligado. ¿Como darlo y de otro modo?

Para comenzar, hay que acotar una situación muy importante: **Me llamaban el coronelazo** es un libro de memorias que trae consigo el desarrollo de un itinerario desde el cual David Alfaro Siqueiros se da oportunidad de demarcar un camino del presente hacia el pasado y que es, en definitiva, el trazado de una teoría y de una ideología para la ubicación de procedencias sígnicas. Siqueiros, por ejemplo, no era marxista cuando redactó "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana". Lo fue después. ¿Cuál es la distancia entre este manifiesto y **Me llamaban el coronelazo**? Ninguna. Menos una distancia de carácter cronológico. Conviene suponer mejor que como dispositivo discursivo Siqueiros hace radicar en **Me**

llamaban el coronelazo un conjunto de elementos de reflexión que traen a la necesidad de la teoría el recurso de la historia frente a toda mistificación presente y futura y que, sin definirlo así, quizás, Siqueiros opera una cierta forma de dialéctica. Es este el valor, entonces, de acotar que "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", sin tener un corte marxista en su desarrollo, sea un texto que demarca lo que tiene de común con él: la condición moderna de la forma y la operación de un discurso entre discursos y la específica delimitación de una idea unitaria sobre la estética. Antes del muralismo, durante el desarrollo del muralismo y entre los avatares del muralismo cuando será ya desplegado como concepto de arte público abierto a la historia.

Es frecuente leer por esto anotaciones sobre el hecho de que el trabajo de David Alfaro Siqueiros ocurre durante el proceso de la revolución mexicana que inició en 1910 y cuando ésta carecía de un programa previo o una ideología correspondiente: revolucionaria.² Poco importa, en definitiva, la suposición sobre la ausencia o presencia de una ideología previa o programa revolucionario y en el que se habría insertado su ideario; importa, sí, la certeza de que existe el deslinde de una genealogía por él formulada y

² Cfr./Raquel Tibol. **Siqueiros, vida y obra**. Departamento del Distrito Federal/Secretaría de Obras y Servicios. Colec. Metropolitana, núm. 28. p 53

evidente en tanto que hay un lugar históricamente construido por ella.

Se colige, desde luego, que el ideario siqueiriano, está fundado de cara al proceso histórico de la revolución mexicana y sus vicisitudes, sólo que en forma asincrónica, disruptiva y en correlación con variadas formas y dominios ideológicos.³ Las más presentes: la Ideología de la Revolución Mexicana (IRM) y la Escuela Mexicana de Pintura (EMP).⁴ La presencia de un marxismo, como constituyente de su ideario, está alojado de esta forma aquí: su marxismo es legible en tanto que es práctica discursiva y en tanto que está inserta en la lucha de las ideologías con otra función y otra perspectiva a la de los dominios ideológicos de indefectible efecto: aquellos que apuntalan el desarrollo del capitalismo, al estado burgués y a las formas ideológicas emergentes. Algunos de los principales: ciertos humanismos abstractos sin los cuales no podría entenderse ese constructo ideológico y polisémico que es la Ideología de la Revolución Mexicana (IRM) y constructo, a su vez, a partir del cual Siqueiros demarcará signos y discursos de manera constante.⁵

³ Cfr./Michel Foucault. **La arqueología del saber**. Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1991.

⁴ Al respecto, quien ha trabajado esta situación desde variados ángulos de interpretación es Arnaldo Córdova. Véase: **La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen**. Era. Decimoquinta reimpresión. México, 1989. (Colec. El hombre y su tiempo) y **La revolución y el estado en México**. Era. México, 1989. (Colec. Problemas de México).

⁵ Uno de los planteamientos más sólidos con respecto a la discusión sobre los humanismos la deslinda Louis Althusser. Véanse: **Polémica sobre marxismo y humanismo**, Trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México,

El marxismo de David Alfaro Siqueiros es, desde un inicio, un discurso que disocia una cierta unidad idealista que suele orientar a algunos historiadores de las ideas y sin que ellos se percaten de tal situación. Constructor de una genealogía histórica que explica a su ideario y a su vida personal misma, David Alfaro Siqueiros nos ofrece un itinerario para ser instrumentado dentro de lo pertinente: para describir un camino por el que se ha andado y para dejar atrás toda figuración banal que esté fuera del lugar e interpretación históricas. ⁶

Si el ideario siqueiriano, ideario de un marxista no ortodoxo en América Latina, presenta problemas de construcción metodológica al oficio del historiador de las ideas, no lo es, de esta manera, por su condición marxista, lo es porque, marxista, es un discurso discontinuo, no procedente de una sucesión lineal e idealista. Realizar la historización de un ideario estético de filiación marxista permite, en este itinerario propuesto por Siqueiros, llevar a cabo la problematización teórica e historiográfica de una periodización en conflicto. La vida de Siqueiros es,

1972; Louis Althusser. **La revolución teórica de Marx**. Trad. Marta Harnecker. Siglo XXI. México, 1988. En específico: Capítulo 6: "Sobre la dialéctica materialista. (De la desigualdad de los orígenes)", pp132-181 y Capítulo 7: "Marxismo y humanismo", pp 182-206. Y: Louis Althusser. "*Sobre la relación de Marx con hegel*", en, **Hegel y el pensamiento moderno**. Trad. Ramón Salvat. Siglo XXI. México, 1977.

⁶ Habría que tomar en cuenta que esta observación viene de un Michel Foucault cuando construye su idea sobre la pertinencia de la construcción de una genealogía histórica y que Louis Altusser, por otras vías, apunta en el trabajo de Marx en **El capital**. Cfr:/ Michel Foucault, **La microfísica del poder**, Ed. Cit, y Louis Althusser, **Para leer el capital**. Trad. Martha Harnecker. Siglo XXI. México, 1990.

entonces, más rica que la exposición de un anecdotario sin más o la constituyente de una ficción sobre avatares personales que, por serlo (el carácter personal no significa aislamiento), nunca ocurrieron fuera de la historia. Discursos de un itinerario: apuntalamiento histórico del lugar de la interlocución. Interlocución: lugar histórico (no imaginario) en que se despliega un discurso.⁷

1. Avatares y a balazos: el artista soldado.

De acuerdo a lo anterior, conviene reflexionar que el ideario siqueiriano es indisoluble de la genealogía histórica que el propio David Alfaro Siqueiros armó para la comprensión de su vida personal. Por esta razón es que su persona importa y de este modo. En su ideario estético resalta, en correspondencia, una marca: hay un reconocimiento de la historia. Al muralismo y el arte público David Alfaro Siqueiros los encuentra no a partir de la búsqueda de una génesis. Intuye desde muy joven la necesidad de una teoría:

Soldado de la revolución mexicana, David Alfaro Siqueiros la encuentra en una reflexión sobre lo popular. O, al menos, Siqueiros así lo deslinda en su texto **Me llamaban el coronelazo** (si se acepta que como libro de memorias es al mismo

⁷ Cfr./Iuri Lotman. “El texto y el poliglotismo de la cultura”, en, **La semiósfera**. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 1996. T. I. Semiótica de la cultura y del texto. Pp 83-90

tiempo un trazado teórico e ideológico) cuando compone la figuración de una infancia, una adolescencia, una juventud y una madurez en las que su experiencia en torno a los vanguardismos artísticos y su marxismo son parte de una unidad de coincidencias y no de complementos.⁸ No extrañará, por tanto, que Siqueiros relacionará al muralismo y al arte público con las amplias dimensiones sociales (y estéticas, desde luego) de los liberalismos y anarquismos de contundente asentamiento en el siglo XIX en México y América Latina, así como con la emergencia de ciertas experiencias socialistas al amparo de la recepción del **Manifiesto comunista** y, de pronta manera, en las tareas de organización del Partido Comunista del que será militante de tiempo completo.

En **Me llamaban el coronelazo** pero también en entrevistas, en conferencias, en artículos periodísticos, en ensayos, en su propia iconografía e, incluso, en sus últimos textos, como con el que discurre sobre su trabajo al recibir el Premio Nacional de Artes, en 1966, David Alfaro Siqueiros constantemente así lo expresa:

⁸ Siqueiros llegó a explicar esta experiencia como condición teórica con suma lucidez: “El ejército de la Revolución nos condujo, lógicamente, al conocimiento de la geografía de México, al conocimiento directo, material de la tradición india, colonial española y popular del país, al conocimiento de los seres humanos que convivían, trabajaban, combatían y sufrían sobre nuestra tierra, esto es, al conocimiento de sus masas laboriosas: obreros, campesinos, artesanos, tribus de indios en su conjunto y aisladamente, soldados, etcétera. El ejército nos descubrió la pasta falsa de nuestros fetiches de la cultura.” Véase: **Me llamaban el coronelazo**. Ed cit. P 128.

Se premia en mi persona, implícitamente, al movimiento pictórico mexicano que surgió de la Revolución Mexicana; esto es, a los creadores e impulsores de ese movimiento, cuyas primeras manifestaciones teóricas fueron obra del doctor Atl (1906), y la primera práctica mural la realizamos los miembros del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, respondiendo a nuestras primarias concepciones liberales, anarcosindicalistas y comunistas.

El Premio Nacional de Arte que hoy recibo corresponde a Diego Rivera, a José Clemente Orozco, a Roberto Montenegro, Fernando Leal, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Carlos Mérida, y a todos los pintores y artesanos que nos ayudaron a conquistar un lenguaje que articularían después, con derivaciones diferentes, tanto en la teoría como en la práctica, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Alfredo Zalce, Jorge González Camarena, Juan O' Gorman, José Chávez Morado, y tantos más que integran una lista que felizmente es interminable, porque nuestro movimiento continúa vivo y desarrollándose.

Le corresponde también a uno de mis más antiguos colaboradores, Luis Arenal y, por otra parte, a Mario Orozco, Guillermo Ceniceros, Jorge Flores, etc., y a todos los pintores que de México y otros países han llegado a integrar mi actual equipo artístico, y a los jóvenes que en muchos centros de la república comprenden la necesidad de hacer que nuestro muralismo pase a una cuarta etapa.

El galardón que hoy me conceden nos corresponde a todos los que hicimos posible que surgiera y se desarrollara un impulso opuesto al arte por el arte que preconizaba la Escuela de París. Por nuestro propósito históricamente irrefutable de servir al hombre, fuimos produciendo una obra contrapuesta, fundamentalmente antagónica, porque frente a nosotros estaba un pueblo, el pueblo de México, empeñado en una lucha directa por su transformación social.

Es justo y oportuno subrayar hoy que ese movimiento pudo surgir porque en el aparato gubernamental hubo funcionarios de comprensiva visión, como el secretario de Educación Pública José Vasconcelos, como el director de la Escuela Nacional Preparatoria Vicente Lombardo Toledano, y porque hubo un presidente, como el general Álvaro Obregón, que pudo percibir la importancia que tendría nuestro esfuerzo creador para los fines concretos de la defensa de una Revolución que marchaba de manera impetuosa a pesar de su plataforma filosófica primaria.⁹

⁹ Discurso de agradecimiento leído el día 15 de diciembre de 1966 en el Salón de Recepciones del Palacio Nacional. Véase: Raquel Tibol. **Ob. Cit.**, pp 169-170.

La revolución mexicana, como hecho histórico, para David Alfaro Siqueiros es claro así que no fue un accidente dentro de su vida personal ni un pasado próximo dejado a la deriva y al libre curso de una pronta mitificación hecha a diferentes voces.¹⁰ David Alfaro Siqueiros fue consciente de este proceso de articulación de formas ideológicas por parte de un estado en reconstrucción y entre los gobiernos que venían significar las diferentes ideologías.¹¹ David Alfaro Siqueiros se movió entre ellas y fue uno de sus interlocutores.

Ahora, como interlocutor su ejercicio no fue fácil. Había, dice David Alfaro Siqueiros, que defender a la Revolución. Siqueiros lo hizo, como bien definió, en medio de una *filosofía primaria* y a partir de las intuiciones que como adolescente pudo tener al ser un estudiante huelguista en 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) y al incorporarse al Batallón Mamá; Batallón éste integrante de las fuerzas carrancistas bajo el mando del general de División de Occidente, Manuel M. Diéguez, otrora dirigente de la huelga de Cananea y que, junto con la huelga

¹⁰ Este aspecto ya lo ha anotado Alberto Híjar en su texto “Siqueiros, combatiente proletario de 1924 a 1930”, en, **La legislación del Trabajo y Siqueiros**. Cuadernos del Archivo Siqueiros, núm. 2, 1979; Alberto Híjar, “Para leer a Siqueiros”, en, **Siqueiros, visión técnica y estructural**. INBA. México, 1984; y, Alberto Híjar. “Cinco mitos sobre cultura y Revolución Mexicana”, en, **Filmoteca**, núm. 1, noviembre de 1979.

¹¹ El concepto de forma ideológica que aquí se maneja viene de las formulaciones que hace Louis Althusser. En específico, véase, “Tres notas sobre la teoría de los discursos, 1966”, en, **Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan**. Trad. Eliane Cazenave-Tapie. Siglo XXI. México, 1996. pp 99-145

de Río Blanco, antecederían el fin de la dictadura de Porfirio Díaz y el inicio de la lucha armada en 1910.

Del amplio anecdótico del que se integra el itinerario teórico e ideológico siqueiriano, y que figuran esta construcción, resulta difícil desprenderse, desde luego, de la elocuencia de su persona, pero no resulta así cuando se avienen bien algunas observaciones de este tipo que datan su carácter. Por ejemplo, se aviene bien traer a la exposición las experiencias estéticas del adolescente que salía a cazar perros rabiosos con su abuelo el Siete-Filos, chinaco, juarista y de peculiares ideas liberales, un Siqueiros adolescente y que no estaba alejado del joven David Alfaro Siqueiros de años adelante, ya como hombre forjado y hombre de pasiones.¹² O también importa avenir a ese jovencillo que intenta hacer un trazado de la figura de Manuel M. Diéguez y recibe como respuesta una grosería que lo desconcierta y que, ya maduro, Siqueiros reconsidera como parte de un temple que sabe es estético. Una estética a campo abierto. En guerra. Como varias veces Siqueiros lo distinguió.

Huérfano de madre, hijo de padre católico y abogado de terratenientes, Siqueiros se movió siempre así entre polos. Recordaba con afecto los afanes e ideología política de su

¹² Cfr./ Irene Herner. **Siqueiros, del paraíso a la utopía**. CONACULTA. México, 2004; Julio Scherer García. **La piel y la entraña (Siqueiros)**. Promotora de ediciones y publicaciones. Segunda edición. México, 1974. Y por supuesto: David Alfaro Siqueiros. **Me llamaban el coronelazo**. Grijalbo. México, 1977.

hermana (simpatizante de Francisco I. Madero) y el momento en que su padre escuchó a los propios hijos confesar su apostasía. Siqueiros hijo abandonó la casa en conflicto con su padre y fue como comenzó a darle sentido a su persona. Su nombre completo, José David Alfaro Siqueiros sería sintetizado a David Alfaro Siqueiros y en tanto huérfano de madre, se sabe, gustó de ser llamado Siqueiros.¹³ Nada más y nada menos.

Su amistad con Jesús Soto, amigo de ideas anarcosindicalistas, en buena medida lo estimula a reflexionar sobre su participación en la huelga estudiantil, un huelga en la que decía, sólo participó como le correspondía: aventando piedras. Su inscripción como militar, por consiguiente, no fue tampoco el incidente de una vida dejada al azar y que lo hubiera conducido allí por determinismo histórico o destino (¡como algunos comentaristas, todavía, gustan decir!).

De su experiencia como militar es obligatorio mencionar un evento que explicará en mucho no sólo su vida personal sino su práctica artística, teórica y política. ¿En que consiste? Como joven militar, David Alfaro Siqueiros será uno

¹³ Al respecto véanse los libros: Raquel Tibol, (Selección, prólogo y notas). **Palabras de Siqueiros**. F.C.E. México, 1996; Raquel Tibol. **David Alfaro Siqueiros**. Domés. México, 1969. (Colec. Un mexicano y su obra); Raquel Tibol. **Los murales de Siqueiros**. Américo Arte Editores/Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1998; Raquel Tibol. (Prólogo y selección) **Textos de David Alfaro Siqueiros**, F.C.E., México, 1974; e, Irene Herner. **Ob. Cit.**

de los convocantes a un Congreso de Artistas Soldados; varios jóvenes como él habían coincidido en la lucha armada y no era extraño que, en el curso del desarrollo mismo de ella, no dejaran de cultivar el sentido de la experiencia estética.¹⁴ Este evento es signo de algo insoslayable: se da lugar, con la revolución (y no como consecuencia mecánica de su eventualidad), a otro concepto del arte y del artista. David Alfaro Siqueiros, crítico de la academia, de la pedagogía tradicional y de los valores estéticos de los modernismos, comprendió a tiempo que el arte no es un reflejo mecánico de su tiempo histórico. La huelga estudiantil en la que había participado lo había acercado a la dimensión social en la que estaba inserto aún como estudiante. No comprendido así, hasta ahora, dentro de los dominios ideológicos de la historia y de la crítica de arte, la correcta observación sobre la realización de este Congreso es que se trata del asentamiento de un punto de inflexión de una estética, de un nuevo concepto del arte, del artista y de los valores que le son necesarios.¹⁵

¹⁴ Cfr./ **Me llamaban el coronelazo**. Ed. Cit. 161-167

¹⁵ Sobre esta vivencia como militar Siqueiros reflexionaba, en su edad ya madura, así: “Pero la guerra nos enseñó también la guerra, esto es, la ciencia de la guerra y las virtudes humanas que la guerra desentraña. De simples soldados pasamos a ocupar puestos de importancia en los estados mayores de las divisiones. Conocimos así la estructura interna del ejército en sus diversas escalas jerárquicas: el soldado, las clases, los suboficiales, los oficiales, los jefes. Al principio, nuestra naturaleza anárquica de artistas del tiempo nuevo sufría cruelmente por razón de la disciplina. El método nos ahogaba. Carecíamos de capacidad objetiva. No teníamos sentido práctico. Nuestra energía no sabía expresarse”. Idem. p 130

David Alfaro Siqueiros apunta lo anterior al calor de la lucha armada y también lo hace dentro de un cierto y complejo espectro de la cultura (moderna) que tiene desarrollo con el proceso de producción capitalista y dentro del cual se inscribe el curso de la revolución mexicana. No en vano David Alfaro Siqueiros verá años más adelante las afinidades existentes entre las experiencias estéticas y artísticas que ocurren en el mismo periodo en América Latina.

El artista portador de residuos de la estética romántica y de valores de una burguesía decadente, valorado así, tiene su fin con la formalización teórica e ideológica que atrae Siqueiros para su idea del *artista soldado*. Otro concepto de la sociedad, del tiempo y de la imaginación son su sentido. No una estética mecanicista, ni una mera ideología.¹⁶ Se trata de un esfuerzo por comprender históricamente estos modos en que se presentaban las posibilidades de producción de formas de significación y de las relaciones sociales en que tiene realidad el proceso artístico. Un deslinde, el del Congreso de Artistas Soldados, es, no cabe duda, un deslinde estético. Éste no ocurrió en los espacios canónicos de elaboración teórica; ocurrió en un espacio que se sabía social: la lucha

¹⁶ Hay, por supuesto, otras interpretaciones que habría que ponderar. Por ejemplo, las de Carlos Monsivais, que de manera decidida, y sin dar oportunidad a abrir la estética de Siqueiros dentro del amplio espectro al que pertenece, todo lo reduce a una fácil asociación con un cierto mesianismo o a ecos (descontextualizados) de la consigna "No hay más ruta que la nuestra". Véanse: "*Notas sobre la cultura mexicana*", en **Historia de México**, El Colegio de México. T. 2, pp. 1423 y el (más o menos reciente) catálogo **Estética socialista en México. Siglo XX**. Museo de Arte Carrillo Gil. México, 2003.

armada. El lugar para pensar en la imaginación, y los efectos de ella, fue entonces este congreso. Claro del sentido histórico de este evento, David Alfaro Siqueiros hará partir de él una gran cantidad de postulaciones para la estética del futuro.

En **Me llamaban el coronelazo**, Siqueiros apuntaría, por ello, esta visión reflexiva y que figuraba los ánimos de estéticos de entonces:

Éramos mentalmente vagos... Eso tiene una importancia enorme, es el principio de nuestra transformación humana, la materia embrionaria que haría posible más tarde la comprensión de los problemas del arte desde un adecuado punto de vista objetivo y trascendental. La guerra nos dio el sentido de la disciplina, matando en nosotros el tradicional masturbismo; nos dio el sentido del método, poniendo fin a nuestra habitual dispersión mental; nos dio una manera objetiva de atacar los problemas, borrando en nosotros los hábitos exclusivamente emocionales al enfrentarnos a la realidad; nos dio la impetuosidad en las decisiones y voluntad de victoria a quienes habíamos padecido siempre de pereza bohemia. Artistas típicos del siglo XX, menospreciábamos los conocimientos de las materias objetivas de las ciencias y fue la guerra la que nos empujó a recibirlas y a gustarlas después con entusiasmo. La guerra nos dio conocimientos prácticos de mucha importancia en la construcción de nuestra obra. A la guerra le debemos, en gran parte, el interesarnos hoy por los problemas científicos que concurren en la producción de las artes plásticas. Le debemos la sustitución del empirismo por la ciencia, en la física, en la química, en la psicología, que son materias vitales en las artes plásticas.¹⁷

¹⁷ Cfr./ **Me llamaban el coronelazo**. Ed. Cit. 130

Al respecto, se ha mencionado sobre la posibilidad de inexistencia de este Congreso de Artistas Soldados. Las suspicacias no sorprenden. Su realización no era fácil entenderla. Pero David Alfaro Siqueiros, todavía no marxista, trazó bien su sentido histórico: este evento sería insertado dentro de una genealogía correspondiente a una necesaria historización de los marxismos en México y América Latina y, por supuesto, los de una estética marxista. El terreno que se comenzaba a abonar iba al compás del desconcierto. Fue así como sucedió entre algunos de sus propios compañeros artistas, y contemporáneos, que no tuvieron esta experiencia militar y que no comprendieron que el Congreso de Artistas Soldados fue uno de los primeros momentos de una estética en búsqueda de su formalización teórica, no sólo ideológica. A este Congreso dedicó importantes observaciones José Guadalupe Zuno, quien fuera promotor entusiasta de un centro de reunión de artistas, el Círculo Bohemio, en Guadalajara, y que atestiguó, también, la manera en que el joven capitán, David Alfaro Siqueiros, participaba como escritor en el periódico *Vanguardia* dirigido por el Dr. Atl.¹⁸

Sobre el Congreso de Artistas Soldados se ha anotado, también, la existencia de un conjunto de documentos como resolutivos. Algunos historiadores como Antonio Luna Arroyo y

¹⁸ Cfr./José G. Zuno. **Historia de las artes plásticas en la revolución mexicana**. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1967. Tomo I. Pp 140 y 202-207

el mismo José Guadalupe Zuno lo hacen, pero otros dudan de su realización.¹⁹ Algunos participantes de las primera experiencias del muralismo lo harían implícito, como fue el caso de Jean Charlot, amigo y cómplice de David Alfaro Siqueiros en lo concerniente a la investigación de nuevos materiales plásticos y testigo directo de los modos cotidianos de una estética que no dudó en llamarla marxista.²⁰

La poca atención de los historiadores del muralismo sobre el Congreso de Artistas Soldados hasta ahora es notoria y explica muy bien la omisión de este lugar teórico e ideológico en que tiene concreción una interlocución específica y que está estrechamente vinculada al proceso futuro del ideario siqueiriano. Omisión de discursividades ésta que significa omisión del sentido histórico con que se gesta una teoría y una ideología.

De esta etapa conviene hacer énfasis en lo siguiente: si este congreso se realizó o no, poco importa; si fue parte de una mitificación de David Alfaro Siqueiros sobre su propia vida, tampoco importa. Lo destacable es que, aún dentro de la

¹⁹ Cfr./Antonio Luna Arroyo. *Panorama de las artes plásticas mexicanas, 1910-1960*. Una interpretación social. S/Ed. México, 1962. Del riguroso trabajo de Olivier Debrouse hay que mencionar sus investigaciones e interpretaciones contenidas en, **Figuras en el trópico: Plástica mexicana 1920-1940**. Océano. México, 1983 y "Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta", en, **Retrato de una década, 1930-1940. David Alfaro Siqueiros**. Museo Nacional de Arte, noviembre 1996-febrero de 1997. CONACULTA-INBA. México, 1996. Asimismo, hay que ubicar el siguiente documento: "El Centro Bohemio se reorganiza", en *Boletín Militar*, Guadalajara, 7 de agosto de 1915, p 1.

²⁰ Cfr./Jean Charlot. **El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925**. Domés. México, 1985.

dimensión mítica, el mito se debe a una historia y ahí está el punto de partida de una estética y de un marxismo que hay que historiar.²¹ La historización de un marxismo -y su articulación combinada en el ideario estético siqueiriano- no es por ello comprensible a partir de una linealidad, sino a partir de la existencia de un espacio de interlocución eminentemente histórico-cultural.²²

2. Avatares y avenencias: el artista ciudadano.

Como militar de la revolución, David Alfaro Siqueiros logró el grado de capitán y como agregado militar es que pudo conocer por primera vez Europa. Allí alcanzó a coincidir con Diego Rivera para intercambiar puntos de vista sobre el curso de la revolución mexicana y sobre el desarrollo de los vanguardismos artísticos. De su entusiasmo por los círculos anarquistas, y la agitada moral que legitimaba en mucho los desplantes de los artistas, David Alfaro Siqueiros fundará la revista *Vida Americana*, revista de corte editorial común a las revistas de los vanguardismos de época y que servirá de plataforma para la publicación del manifiesto "Tres

²¹ Sobre esta concepción del mito véanse los luminosos trabajos de Iuri Lotman: "Mito, nombre y cultura", en, **La semiósfera**. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 2000. T. III. Semiótica de las artes y de la cultura. Pp194-214

²² Esta posibilidad teórica de ver las cosas así puede respaldarse en lo que bien demarcó Louis Althusser cuando observa el lugar histórico del desarrollo del pensamiento marxiano. Cfr./**Para leer el capital. Ed. cit.**, pp 130-156

llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana".²³

Tal manifiesto, ya se dijo, sería el primero de tantos y uno, también, de los primeros medios de articulación de su ideario estético. Valga acotar, aunque sea de manera breve, que el manifiesto "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" fue algo más que una convocatoria entusiasta hecha por un joven pintor que mira de otro modo los procesos de formalización artística existentes fuera de México. Este manifiesto, en realidad, es la exposición fundadora del ideario estético total de un Siqueiros que, sin ser marxista todavía, alcanza articular lo que será componente integral en su teoría e ideología y que, avatares y avenencias de por medio, habría de complejizar entre la producción artística, la reflexión y la militancia.

En "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", David Alfaro Siqueiros avizora lo que será constituyente del muralismo como forma estética y no sólo como forma artística al alcanzar anotar que se trata de una forma estética componente de un concepto estético más amplio y que es el de arte público. De esta manera es que Siqueiros identifica una

²³ "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en, *Vida Americana*, Núm. 1, mayo de 1921.

condición cultural de particularidad en la plástica americana de entonces al comprender, (1), a ésta dentro de una necesidad política de actualización del sentido histórico al que pertenecen y a la propia actualidad que es significada por los vanguardismos europeos que postulan una revolución no nada más formal. (2) A la necesidad de ir más allá de una convocatoria a las razas y a las facultades sensibles de éstas. Y, (3), la apuesta por apuntar a una estética universal libre de americanismos de moda, con sentido constructivo y no decorativo. En razón de ello es que Siqueiros anotará la valía de una *plástica pura* y, libre de toda predeterminación exógena a ella, y, principalmente, aquella que tiene asiento en la crítica hecha por poetas. Al paso, es de señalarse que Siqueiros, antes de regresar a México, y sin comenzar sus experiencias como muralista, coincidía con una condición latinoamericana actual: la conformación de un nacionalismo como condición de universalidad y de cara a la historia. Esto es, libre de cualquier sentido telúrico de época y ajeno lo que formalmente estaba dando a entender los vanguardismos europeos: la apertura a una nueva sensibilidad y la orientación formal a nuevos diálogos con las culturas (africanas, asiáticas, y, por supuesto, americanas). "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en pocas

palabras, muestra a un David Alfaro Siqueiros que sin ser marxista todavía, su marxismo -en el desarrollo de una estética como teoría- no le viene por vientos de época sino por la anotación histórica de la estética como tal. Como se verá más adelante, Siqueiros coincidirá en su formulación de una *plástica pura* con la postulación marxista de Herbert Marcuse cuando éste hace parte de su concepto de dimensión estética la posibilidad de un arte puro, un arte, quizá, como el mejor signo político de realización de utopías.

De su primera estancia en Europa hay que anotar (e insistir) que el conocimiento que tiene David Alfaro Siqueiros de las formas artísticas emergentes es el que le dará la certeza sobre lo que hará en su pronto regreso a México y cuando se integre a los trabajos iniciales del muralismo apoyados por José Vasconcelos, antiguo ateneista, secretario de educación en turno y conecedor de lo que ocurría en la Unión Soviética en el caso del trabajo del comisario de cultura, Anatoli Lunacharski, artífice principal de la política en el desarrollo de las estéticas de los primeros años de la revolución socialista.²⁴

Política cultural de gran envergadura la de José Vasconcelos, David Alfaro Siqueiros como sus compañeros

²⁴ Quien ha visto e interpretado, hasta ahora, este periodo con la claridad sobre las condiciones políticas implícitas ha sido Paco Ignacio Taibo II en, **Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX.** Planeta. México, 1998, y, Paco Ignacio Taibo II. **Bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925).** Joaquín Mortiz. México, 1986.

muralistas comprendieron bien sus implicaciones y sus contradicciones. Y, a grado tal, que política cultural afin a la de los primeros años de la revolución soviética, sin soviets y sin comunismo, en México, los elementos ideológicos de una instrumentación estética en la pintura no dejaron de problematizarse en las posibilidades del ejercicio político.²⁵

A la sazón, otro manifiesto, distanciado de los vanguardismos de cuño parisino y de la crisis de la estética romántica, se hará público: el específico que conforma e identifica al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE).²⁶ El vanguardismo, había visto David Alfaro Siqueiros, otrora artista soldado y ahora artista agremiado, debía ser otro.²⁷ La lucha de clases había sido advertida como signo no sólo de un sentido económico de la historia sino como constituyente de una producción total,

²⁵ Al respecto, conviene recordar ahora que José Vasconcelos tenía otra opinión y otra posición política y estética. Como extremo contrapunto, en uno de sus libros de memorias, el ex secretario de educación, anotó, en un apartado que intituló “Estética bárbara”, lo siguiente: “Pobre América, continente moroso; razas de segunda que vivieron siempre en el mismo oficio en que andábamos nosotros: la caza del hombre. Malditos los villistas, fanáticos de un criminal, y perros los carrancistas, con sus uñas listas; peor que cafres los zapatistas, ‘quebrando’ vidas con la ametralladora, tal como antes, sus antepasados, con el hacha de obsidiana”. Véase: José Vasconcelos. **Memorias I. Ulises criollo. La tormenta.** Fondo de Cultura Económica. México, 1983. Letras mexicanas. P 674.

²⁶ David Alfaro Siqueiros. “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. 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”, en, *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio de 1924.

²⁷ Así hay que comprender, por ejemplo, los textos que consolidarían esta visión: David Alfaro Siqueiros. “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. 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”, en, *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio de 1924; David Alfaro Siqueiros. “Al margen del manifiesto del sindicato de pintores y escultores”, en, *El Machete*, núm. 1, primera quincena de marzo de 1924; David Alfaro Siqueiros. “Llamamiento proletario”. (Hoja volante publicada por *El Machete*, 10 de agosto de 1924); y, David Alfaro Siqueiros. “Protesta del sindicato revolucionario de pintores y escultores por nuevas profanaciones de pinturas murales”, en, *El Machete*, núm. 13, 11-18 de septiembre de 1924.

producción, claro está, que incluía la de las formas artísticas.

El regreso de Europa David Alfaro Siqueiros a México puede así leerse -y sin dejar de considerar otras interpretaciones que lo omiten- como el paso del artista soldado al artista ciudadano. La publicación de *Vida Americana*, de hecho, había sido posible porque parte de su salario como agregado militar la invirtió en los costos de publicación. El acto fue una especie de quema de naves, un retiro de la vida militar y una demarcación que en "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" no había sido hecha: la asunción personal de la lucha de clases y una militancia dentro de las experiencias particulares de los nacionalismos en México y América Latina. No universalismos, internacionalismos. En el futuro David Alfaro Siqueiros no tendría ya más ejercicio como militar sino hasta su participación en la Guerra Civil española y en la que, con destacado papel, lograría el grado de coronel.

Pero, el paso del artista soldado al artista ciudadano se debió no a una simple conversión de un militar a la vida civil. Siqueiros estimó mucho siempre su papel de militar de extracción popular y la importancia política de esta condición. Su enlistamiento a las fuerzas republicanas en

plena Guerra Civil española, su muy posterior viaje a Egipto para entrevistarse con Nasser, décadas después, e, incluso, su participación en el asalto a la casa de Trotski, explican de modo diferente el conjunto de condiciones e implicaciones políticas frente al cual se suele intervenir e interpretar.²⁸

En rigor, el *artista ciudadano* es un constructo estético-político. David Alfaro Siqueiros incluye en él la experiencia y sentido histórico del artista soldado no como mecánico y torpe reflejo del paso de la lucha armada a la vida institucional de un estado y una constitución política.²⁹ El constructo es más complejo. La vida personal de Siqueiros, en este sentido, sí es importante. Siqueiros asienta la propuesta de un nuevo humanismo, no abstracto, y sí en atención a la historia a la que se debe. Ésta explica, en buena medida, las inmediatas desavenencias con otros humanismos, abstractos, burgueses y de franco carácter ilusorio como los que se habían dejado ver durante los meses de existencia del Ateneo de la Juventud y del que había sido parte el mismo José Vasconcelos, articulador de una estética

²⁸ Sobre el particular conviene tener en cuenta las variadas (y opuestas) valoraciones que contemporáneos del propio Siqueiros manifestaron en su debido momento: Angélica Arenal. **Páginas sueltas con Siqueiros**. Grijalbo. México, 1979; Elena Garro. **Memorias de España 1937**. Siglo XXI, México, 1992. Vittorio Vidali, (conocido en México como Enea Sormenti y Carlos Contreras, compañero de Tina Modotti en España), en específico, precisó bien esta época y perfil de Siqueiros: lo llama *artista combatiente* (esta aseveración la compila Angélica Arenal y Ruth Solís: **Vida y obra de David Alfaro Siqueiros**. Fondo de Cultura Económica. México, 1975. Colec. Archivos del Fondo, núms. Pp 44-45.

²⁹ Esta característica ya la he trabajado en otro momento y con mayor amplitud. Véase: Miguel Ángel Esquivel. “El artista ciudadano”, en, **Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario**. CENIDIAP/TAI. México, 2000. pp 33-44

idealista (de fuerte efecto en la constitución de la Ideología de la Revolución Mexicana) e interlocutor importante junto a otros pensadores idealistas como José Enrique Rodó, autor de **Ariel** (texto publicado en 1900) y de gran circulación e influencia en América Latina desde principios del siglo XX. Avatares y desavenencias, pues, trae consigo este paso del *artista soldado* al *artista ciudadano* de cuño estético-político.

De otra forma no puede comprenderse a cabalidad la importancia del uso del manifiesto en la lucha ideológica por la construcción de una estética y el afán orgánico de un discurso que no simulará ya la filiación marxista y comunista. La integración de David Alfaro Siqueiros a los trabajos del muralismo tiene como significado la integración del artista a los espacios discursivos vedados al modo de formalización abstracta de una estética como la de su marxismo. La constitución del SOTPE, la fundación del Partido Comunista, la edición del periódico *El Machete*, primero como órgano de comunicación del Sindicato y luego del propio Partido Comunista, deben verse, articuladamente, no sólo como la curiosa organización de un grupo laboral de pintores que nunca funcionó y que a José Vaconcelos causaba gracia, sino

como los espacios necesarios, ideológicos, políticos y, fundamental: teóricos para la formulación de una estética.³⁰

Su comprensión, huelga decirlo, no fue la misma entre todos los involucrados.³¹ Mejor. Ello prueba el hecho de que la estética y el marxismo en México y América Latina no tienen articulación como un dogma o, peor visto, como si la experiencia de los marxismos (y la estética postulada a partir de ellos) fuera una simple obediencia a las consignas del Partido Comunista y a la Tercera Internacional, luego a Stalin y, por último, a los elementos doctrinales en arte del realismo socialista.

La experiencia que David Alfaro Siqueiros tendrá en los años treinta en los Estados Unidos, su formulación que por entonces hace una pintura dialéctico-subversiva, así como su polémica con Diego Rivera en el año de 1935, y su largo periplo por América del Sur y Cuba, son parte de todo ello; e incluso, anécdotas vulgares aparte, toca de cerca de este constructo de *artista ciudadano* el tipo de relaciones personales que establecerá con sus compañeras de vida: Graciela Amador, poeta sin cuya presencia *El Machete* hubiera sido otro (no tan rico literariamente); con Blanca Luz Brum,

³⁰ Cfr./Jean Charlot. **Ob. Cit.** Pp 279-290

³¹ Por ejemplo, José Clemente Orozco fue vigoroso participante de críticas al interior y al exterior de este desarrollo. Su humor, entre esta situación y sus posteriores testimonios, ilumina (y no subestima) el lugar de esta interlocución y el momento de demarcación de una estética en formación. Véase: José Clemente Orozco. **Autobiografía.** Secretaría de Educación Pública. México, 1983.

mujer inteligente y receptora lúcida de los implícitos de tener una vida al lado de un militante comunista; y Angélica Arenal, mujer que será su última compañera y con quien comparte avatares y desavenencias luego de su participación en la guerra civil española; el asalto a la casa de Trotski; su segundo exilio a lo largo de América Latina para finalmente regresar a México y para desarrollar en toda la década de los años cincuenta una obra artística plenamente madura y rica en teoría.³²

En la articulación de los constructos, *artista soldado* y *artista ciudadano*, David Alfaro Siqueiros ve con claridad los implícitos axiológicos de su procedencia. La dialéctica exigida por los marxólogos en su formulación no radica, en definitiva, en los vericuetos especulativos con los que se suele encontrar el historiador de las ideas al respecto. La dialéctica de un marxista no ortodoxo, como David Alfaro Siqueiros, no hay que sorprenderse, radica en la concepción (y ejercicio) que tiene de la militancia.³³ Esto es lo que se llama construir una teoría (la estética) en estado práctico.³⁴

³² Un recorrido histórico, biográfico político y ensayístico riguroso y reciente es el que ha hecho Irene Herner en su libro **Siqueiros, del paraíso a la utopía**, ya citado, aunque nunca está de más revisar los testimonios de las propias personas involucradas. Véanse: Angélica Arenal. **Páginas sueltas con Siqueiros**. Ed. Cit.; Angélica Arenal. **Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos**. F.C.E. México. (Colec. Archivos del Fondo, núm. 44-45); y, Blanca Luz Brum. **Amor, me hiciste amarga. Poemas, cartas y memorias de México**. Prólogo, selección y notas de Olivier Debrouse. Breve Fondo Editorial. México, 2002.

³³ Sobre la reflexión histórica, filosófica y política de la condición militante habría que leer un texto hoy casi olvidado de Louis Althusser: **Lenin y la filosofía**. Trad. Felipe Sarabia. Era. México, 1981. Serie popular.

³⁴ Cfr./ Louis Althusser. **Crítica a la exposición de los principios marxistas**. Antigua casa editorial Cuervo. Buenos Aires, 1976.

No toda práctica trae consigo el apuntalamiento de una teoría pero, en el caso de la militancia de David Alfaro Siqueiros, sí. Es ésta una de las formas de la dialéctica en su ideario estético y es aquí de donde proviene la miopía con la que se han tratado sus articulaciones diversas: conceptos elaborados **ex profeso** como el de *artista soldado*, *artista combatiente*, *artista ciudadano*, *poliangularidad*, *realismo nuevo-humanista*, etc., etc. Y desde luego, aquellas formas de articulación orgánica que en política van a ser comunes a lo largo de toda la vida de Siqueiros: sindicatos, ligas antiimperialistas, comités de apoyo, organizaciones de libertades democráticas y, hay que insistir, en su vida misma como militar.³⁵

Es de esta forma que en **Me llamaban el coronelazo** David Alfaro Siqueiros explicó bien el modo en que asumió su regreso a México y su integración plena a la sociedad como *artista ciudadano*. Constructo éste conceptual estético-político por eso el muralista no dio pie a ilusorias procedencias. Una genealogía histórica siempre fue presente en su ideario.

3. Estética y política: el estatuto ciudadano de una teoría.

³⁵ De modo lamentable, a la fecha, estas situaciones de desarrollo de una teoría y una política no han sido advertidas. Este es el caso de libros de historia general del comunismo: Arnoldo Martínez Verdugo. **Historia del comunismo en México**. Grijalbo. México, 1985. (Colec. Enlace). Una excepción es la de la mirada histórica amplia de Barry Carr y su investigación **La izquierda mexicana a través del siglo XX**. Trad. Paloma Villegas. Era. México, 1986. (Colec. Problemas de México).

Éramos mentalmente vagos, escribió con elocuencia y precisión David Alfaro Siqueiros cuando alude a la necesidad teórica que tuvieron los muralistas en sus primeras experiencias como artistas y frente a la historia en la que estaban insertos. El ideario siqueiriano es muestra de una modernidad no tomada por lo que de abstracta e ilusoria podía tener. Su marxismo le permite el avistamiento político de su concreción. La certeza que tiene de sus suposiciones las hace radicar en lo conflictivo de su militancia. De cara al curso histórico de la revolución mexicana, David Alfaro Siqueiros toca de cerca la emergencia de los diferentes nacionalismos así como de las dimensiones míticas y utópicas que los contienen. El planteamiento del *artista ciudadano* confeso tiene tanto conciencia de los diferentes interlocutores como de las diferentes procedencias ideológicas de ellos. El ideario estético de Siqueiros, de modo correspondiente, es un contrapunto a la conformación de los discursos de la Ideología de la Revolución Mexicana (IRM) y, además, de uno de sus fetiches en la que, paradójicamente, es co-enunciante directo: la Escuela Mexicana de Pintura (EMP). Paradoja inconcebible ésta para los ojos del historiador idealista pero no así para los ojos del observador de las contradicciones a las que se dan lugar en la lucha ideológica y las relaciones de discursos que le dan cuerpo.

Portador de un concepto histórico del tiempo, David Alfaro Siqueiros comprende la dimensión de los varios nacionalismos emergentes y que coexisten en su práctica teórica. Fundado en la militancia, su ideario estético tiene un concepto definido de lo social. Su ideario tiene, así, un estatuto: es el de un concepto de ciudadanía como asiento de un nuevo humanismo no abstracto y sí delimitado en una clara idea de la historia. Lo problemático de su formulación no radica en que procede de una conceptualización de la militancia y la asunción de una tendencia política, el comunismo, sino en el carácter abierto a las contradicciones a las que se debe toda militancia: el sentido histórico.³⁶

El estatuto ciudadano de una estética habría que comprenderla como este modo en que se ubica no sólo al arte como objeto de la estética, sino a los modos varios con que la sensibilidad se dota de formas estéticas y que tienen realización en la sociedad.³⁷ Un estatuto ciudadano de la estética que va a contracorriente de instancias metafísicas, e idealistas y reivindica el lugar del hombre y su condición histórica de existencia. La política en David Alfaro Siqueiros no es la simple asunción de una ideología y una militancia, es, de manera más específica, una concepción

³⁶ Un apoyo teórico para comprender estos aspectos de formulación de una estética y del desarrollo de las artes es el de Iuri Lotman. Véase: "La semiótica de la cultura y el concepto del texto", en **La semiósfera**. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 1996. T. I. Semiótica de la cultura y del texto. Pp 77-82

³⁷ Cfr./ Herbert Marcuse. **La dimensión estética**. Trad. José Francisco Ivars. Materiales, Barcelona, 1978.

histórica del tiempo social y cultural en el que se significan los sentimientos, los deseos, las necesidades y las ideas. Estética no artecentrista, también, la de Siqueiros colocó al marxismo en las dificultades de los discursos de la modernidad a la que pertenece. David Alfaro Siqueiros no encuentra esta modernidad en constructos simbólicos y figurativos efectistas como los de la crítica dominante de arte; encuentra la modernidad en lo que de histórica tiene. La modernidad a la que acota su estética viene de una concepción de los nacionalismos y su dimensión cultural en relación al imperialismo, periodo histórico del capitalismo realmente existente y no en una mera instancia ideológica.

De lejos, y de cerca, puede decirse que éste es el estatus histórico en el que inserta su discurso. Su ideario estético da cuenta de la inserción de un conjunto de instancias que no tenían lugar dentro de los espacios de interlocución teórica en el siglo XX y que los mismos marxismos, en tanto discursos modernos y emergentes, insertan. Ellos tienen una historia y ésta es la de la modernidad en la que existen. La inserción de David Alfaro Siqueiros es marxista y en las complejas relaciones de discursos es posible asirla en su coexistencia lo mismo con los diversos liberalismos, anarquismos, socialismos o, bien,

con aquellos discursos otros que integran un proceso de secularización con determinaciones culturales específicas.³⁸ Es por eso pertinente recordar que Siqueiros escribió: *El ejército nos descubrió la pasta falsa de nuestros fetiches de la cultura.*³⁹ El estatuto ciudadano de su estética radica, de esta manera, en el sentido histórico del tiempo en el que vive; no sólo por su condición política sino por el sentido histórico que también ve en el desarrollo de la ciencia y la tecnología. También el capitalismo es explicable desde estas instancias internas a su desarrollo y Siqueiros no vaciló en hacerlas identificar con el desarrollo de la historia.

Habría que destacar que la militancia -y la demarcación de espacios de interlocución entre los que David Alfaro Siqueiros interviene y se mueve- provocó que su vida misma haya sido tan agitada. Su caso fue el del hombre histórico que se permite hablar del lenguaje desde el lenguaje, caso no siempre tolerado y, menos, comprendido.⁴⁰ De este modo se verá

³⁸ Esta amplia mirada histórica del desarrollo de los marxismos, y de modo particular en América Latina, es la característica que distingue a los siguientes trabajos (que deben leerse, sin hacer a un lado lo dicho, con cuidado): Raúl Fornet-Betancourt. **Transformación del marxismo. Historia del marxismo en América Latina.** Universidad Autónoma de Nuevo León/Plaza y Valdés. México, 2001; Nestor Kohan. **De ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano.** Biblos. Argentina, 2000; y, el, ahora clásico, Michael Löwy. **El marxismo en América Latina. (De 1909 a nuestros días).** *Antología.* Trad. Óscar Barahona, Uxo Doyhamboure y Eva Grosser. Era. México, 1982. (Colec. El hombre y su tiempo).

³⁹ Cfr./ **Me llamaban el coronelazo.** Ed. cit. p 128.

⁴⁰ Esta anotación habría que asociarla al apunte que Roland Barthes hace cuando define un discurso crítico. A propósito, Barthes habla de *justeza* y de las miopías de ciertos críticos en confundir al objeto de la teoría con la teoría. Aunque Roland Barthes deslinda esto desde sus observaciones de una teoría en la literatura, su planteamiento sobre el perfil de la crítica y de la *justeza* de un discurso crítico se ajusta bien a lo que respecta a Siqueiros. Véase: Barthes, Roland. **Crítica y verdad.** Trad. José Bianco. Siglo XXI. México, 1991. pp 75-78.

que David Alfaro Siqueiros enfrenta un estado de interlocución en el que es consciente del tiempo y su devenir. Su estética no es acrónica, ni es partícipe de algún dogma. La publicación de **No hay más ruta que la nuestra** en la década de 1940 no es, como se ha leído, una omisión en la conciencia del devenir; es más bien la enunciación del sentido temporal (histórico) en el que existe toda posibilidad de transformación. No se puede vivir de espaldas a la historia, pues de otro modo, ajenos a ella, sería negar el proceso social que la hace posible. El genio con el que se distingue al artista no existe; el artista se debe a la historia de la que parte y en la que existe. Aporte del ideario estético de David Alfaro Siqueiros a la estética y crítica de arte modernas: No hay genios, hay historia. Y aporte del ideario siqueiriano para la historia de los marxismos en general: No hay sujeto de la historia, hay proceso.⁴¹ Marxismo de intrincados caminos es el de Siqueiros y así debía considerarse aún desde la labor de la historia de las ideas filosóficas en América Latina.

Oportuna sería ver, enseguida, la demarcación histórica del ideario siqueiriano en tanto la carencia de espacios de

⁴¹ Dentro del desarrollo de un marxismo entre marxismos, Louis Althusser articula esta tesis en diferentes momentos y de manera amplia: **Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis**. Trad. Santiago Funes. Siglo XXI. México, 1974; **Elementos de autocrítica**. Trad. Miguel Barroso. Laia. México, 1975; **Lo que no puede durar en el partido comunista**. Trad. Pedro Vilanova Trías. Siglo XXI. México, 1978. Y: **Seis iniciativas comunistas**. Trad. Gabriel Albiac. Siglo XXI. México, 1977.

interlocución y de los interlocutores correspondientes. La demarcación siqueiriana significa demarcación de signos, valores y de dispositivos críticos hacia una evaluación histórica. Historia, crítica y estética están dentro de esta demarcación y es en ella donde puede advertirse la construcción de una genealogía que ha debido construirse en razón de sus relaciones sociales y culturalmente existentes. Siqueiros construyó, de esta manera, las posibilidades de crítica al propio proceso estético del que viene. Demarcar -en su ideario, en este caso (y en política)- significa "construir al enemigo" y, de otro modo visto, demarcar significa construir al otro con el que se coexiste. Prácticas, no *práctica*: otra enseñanza de su marxismo.⁴²

En este tenor, y a la luz de la historia en la que ocurre tal demarcación teórica e ideológica, es paradójico que el ideario siqueiriano sea uno de los principales dispositivos de incidencia en lo que toca a tópicos de la historia y crítica de arte que existen a la fecha y que, tanto historiadores como críticos de arte, no han podido identificar hasta ahora: ni los espacios ni las genealogías que el propio Siqueiros, pintor innovador, deslindó como pensador y como práctico.

⁴² Cfr./Louis Althusser. **Para leer el capital**. Ed. cit.

Componente de esta misma condición integral de un ideario estético de amplio espectro y de compleja articulación discursiva, es también la publicación de **Cómo se pinta un mural**, libro que vendría a clarificar el punto de inflexión política con la que al interior de una teoría se plantea la condición de su necesidad como tal (la estética) frente a otras y, también, como el desarrollo indisoluble de una poética.⁴³ Al respecto, como ha ocurrido con el libro **No hay más ruta que la nuestra** al orillársele al peor de los conceptos de la ideología y afanes empiricistas en el oficio de la historia del arte, igualmente ha sido tratado **Cómo se pinta un mural** al reducirse a un mero "método", "recetario" o breviario de "pistas" para poder hablar del muralismo. En el mejor de los casos debía leerse como un texto cercano a las formulaciones de lo que hoy se denomina hermenéutica o, mejor visto, al esfuerzo de construcción de una teoría de la interpretación.⁴⁴ Pero **Cómo se pinta un mural** es más específicamente el desarrollo de una poética, sólida en su especificidad y en la constitución del soporte discursivo para una interpretación del proceso y sentido del arte público, no sólo del muralismo.

⁴³ Poética comprendida teóricamente en el sentido histórico sobre el que reflexiona Yuri Lotman, en, **Estructura del texto artístico**. Trad. Victoriano Imbert. Ediciones Istmo. Madrid, s/f (Colec. Fundamentos núm. 58).

⁴⁴ Teoría de la interpretación en el sentido sobre el que reflexiona Paul Ricoeur, en, **Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido**. Trad. Graciela Monges Nicolau. Siglo XXI. México, 1999. pp 15-37 y pp 38-57

A falta de interlocutores sobre el concepto de historia que David Alfaro Siqueiros construye, Siqueiros mismo inscribe tal concepto cuando ordena las tesis de **No hay más ruta que la nuestra** y **Cómo se pinta un mural**, concepto éste en que también coexisten las formas de los discursos de la Ideología de la Revolución Mexicana (IRM) y la Escuela Mexicana de Pintura (EMP) y formas con las cuáles, de modo paradójico, el muralista se da a entender. En tanto política y poética no cerradas al porvenir, David Alfaro Siqueiros confrontará su ideario estético incluso con el orden institucional donde están inscritas sus prácticas teóricas. Esta situación, por ejemplo, es la que explicará sus constantes reclusiones en prisión o los propios conflictos que llegó a tener como militante comunista entre los avatares de sus compañeros y disciplinas del Partido Comunista. Su ideario estético, en efecto, era correspondiente a las articulaciones de las cuales procedía: la demarcación social del arte tenía incidencia en todos los aspectos que definen una vida civil y ciudadana. En su última reclusión en la cárcel preventiva de Lecumberri, ya sexagenario, vivió la ratificación de estas implicaciones.

Hechos: Integrante del Comité de Defensa de los Presos Políticos, Siqueiros es frenado en la complejidad material misma en la que su ideario estético discurre. Un contrato que

definía por esos días los trabajos de un mural para la Asociación Nacional de Actores (ANDA) se le revertirá como asunto no sólo al ejercicio de libertad de expresión sino de una insólita práctica judicial en los espacios de la estética: Su mural fue censurado. Y lo absurdo: el mural fue objeto de valoraciones extra-estéticas. Casi juzgado.⁴⁵ El problema con la ANDA sería por esos años motivo para refrendar el pleno estatuto ciudadano de una estética necesaria para el presente e inaplazable para el futuro. Un libro, publicado en los momentos de reclusión de Siqueiros en Lecumberri, **La historia de una insidia**, muestra que la interpretación de David Alfaro Siqueiros sobre el muralismo y el papel del arte en la transformación de la sociedad no radicaba en una visión artecentrista del muralismo y de la estética.⁴⁶ En **La historia de una insidia** se ve a un pensador que considera necesario construir un discurso que pueda fincar no nada más los implícitos de un concepto histórico del arte sino también de los componentes de una estética que toca de cerca el proceder ciudadano, frente al arte, frente a la academia, frente a la crítica del arte, frente al estado y frente a las instituciones.

⁴⁵ Raquel Bolaños C. hace un seguimiento puntual de este conflicto. Véase: "Censura, contratos y astucias", en, Híjar Serrano, Alberto, et. al. **Releer Siqueiros. Ensayos en su centenario**. CENIDIAP-TAI. México, 2000. pp. 205-233.

⁴⁶ David Alfaro Siqueiros. **La historia de una insidia ¿Quiénes son los traidores a la Patria? Mi respuesta**. Arte Público. México, 1960.

Su última reclusión en Lecumberri mostró así el carácter abierto de su ideario estético. La *ruta* apuntalaba el sentido de la posibilidad de la consolidación de la revolución cubana en los procesos de liberación nacional en el periodo álgido del imperialismo en América Latina, como de África y Asia. Tiempo histórico y posibilidad de transformación eran la *ruta* a la que apostaba David Alfaro Siqueiros.

Ocurría por entonces que, en el desarrollo implacable de la guerra fría, el estado mexicano, su régimen y sus gobiernos, articularon signos que ideológicamente fueron marco de confinamiento para Siqueiros. Y marco de confinamiento que, paradójicamente, correspondían a dominios discursivos que Siqueiros había ya demarcado dentro de la genealogía histórica de su ideario.⁴⁷

Portador de una crítica consistente, a Siqueiros no se le aviene ninguna posibilidad de diálogo. Es hecho preso. Por cuatro años triunfa la violación de los espacios políticos de interlocución contruidos en persona por el mismo Siqueiros y no gana políticamente nada sino su estética como una inscripción política. Los racionalismos, de implacable efecto en la burocracia y aparatos judiciales triunfaron durante

⁴⁷ Confluyente a los contenidos e implicaciones extra textuales que integran a David Alfaro Siqueiros, véase: **La historia de una insidia**. Ed. cit., Enrique Ortega Arenas. **Injusticia Integral por la Confabulación de Poderes**. La trácala. México, 1964; Enrique Ortega Arenas. **Confabulación de poderes**. Segunda parte. S/Ed. México, 1962; y, S/A **La verdad en el proceso y sentencia de Mata y Siqueiros**. Edición de Luis I. Mata Alatorre. México, 1962.

cuatro años. De 1960 a 1964 Siqueiros permaneció en Lecumberri. Sería liberado por el propio poder que lo había coartado de sus libertades: el presidente Adolfo López Mateos le concedió un indulto por los servicios que como ciudadano y artista le había dado a la nación. A la salida, a Siqueiros lo esperaban más trabajos. En específico, uno de sus proyectos más ambiciosos y plenos: los trabajos de la edificación de una plástica integral que postulaba materialmente la edificación del Polyforum. David Alfaro Siqueiros, al ser liberado de Lecumberri, se dirigió a la Tallera, espacio de producción plástica que nunca había tenido (aunque sí imaginado) para realizar un mural que le presentaría nuevos problemas técnico-estéticos de realización. *La Marcha de la Humanidad en América Latina*, mural ya no financiado por el estado, muestra no sólo la condición de un cierto nacionalismo en su pintura, sino de manera contundente, la plena dimensión latinoamericana y los procesos de liberación que tenían lugar en el mundo con el ejemplo de la revolución cubana por delante. Ni más ni menos.⁴⁸

⁴⁸ La historia de la manera en que David Alfaro Siqueiros trató no con el estado sino con Luis Suárez, burgués prominente, para esta nueva experiencia, está expuesta en: Adrián García Cortés. **Siqueiros, Suárez y el Polyforum. Vidas paralelas, sin paralelo.** Polyforum Siqueiros, A. C. México, 2000.

CAPÍTULO DOS

Tópicos y polémicas de un ideario estético I: los lugares textuales

Para sumergirse con fecundidad en la historiografía de las ideas es menester reconsiderar los supuestos con los cuales acercarse a la realidad sociohistórica. Más allá de cómo se ha venido manejando, es necesario señalar que a la realidad no se accede de forma directa, sino siempre desde una relación mediada: por ideologías, por representaciones del mundo, por relaciones sociales concretas, por ciertos imaginarios sociales y por diversas formas expresivas simbólicamente constituidas, por un lenguaje penetrado de historia -el que, a la vez, también consiste en un constructo histórico. Hay que reconocer, con todas sus consecuencias epistémicas, que se parte de un sistema de ideas, de lenguajes discursivos, conformados desde cuerpos teórico-filosóficos regulados por un conjunto de relaciones interdisciplinarias regidas por la realidad material.

**Horacio Cerutti Guldberg
y Mario Magallón Anaya**

El académico de la guerra considera la defensiva como una rígida contención de la ofensiva enemiga. Que el enemigo no pase, es su único propósito y su última determinación. Para mí, funcionalista en la guerra como en el arte, la defensiva es ofensiva, porque es contraofensiva, porque implica y presupone la movilidad hasta el infinito. El académico defiende una raya, fortifica una raya. Los funcionalistas defendemos una zona, fortificamos una zona, inundamos de trampas una zona. El primero obra linealmente, el segundo en profundidad espacial. El académico mira una faceta, el funcionalista concibe el problema polifacéticamente (nada menos que lo que acontece con el pintor académico y el funcional; con el pintor de cuadros planos, delimitados por el marco, y el pintor de espacios murales).

David Alfaro Siqueiros

Toca ahora en este capítulo internarse en el ideario estético de David Alfaro Siqueiros para observar un **opus** que articula un tácito imperativo de lectura, de interpretación constante y de delimitación de posibilidades de relación crítica con otros. Siqueiros sabe que su ideario está sustentado en una discursividad en la que su forma de existencia la debe a los varios órdenes del discurso en los

que está inserta, de articulación no lineal, tendiente a formas polisémicas de enunciación y, por lo tanto, a formas del discurso no siempre literales.¹

Todo **opus**, ha escrito Michel Foucault, es constituyente de una unidad de discurso que supone su forma de existencia no de manera aislada, centrada en una equívoca noción de autor como individuo aislado, sino más bien un **opus** que tiene la condición de legibilidad sólo de manera interpretativa.² Polemista en todo momento, David Alfaro Siqueiros delimitó algunos tópicos entre otros históricamente ya existentes (y no marxistas). Allí estaba la necesidad de hacer valer una voz en un espacio de interlocución sujeto a la historia y Siqueiros intervino en él de manera consciente. Lo que sigue, en cierta medida, es una aproximación a algunos de ellos que importan por su carácter rector.

Antes, es prudente hacer constar que el ideario estético siqueiriano tiene del marxismo una característica común a los discursos políticos de la modernidad: un tono.³ Este tono viene de la presencia política y estética de las experiencias

¹ Cfr./ Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”, en, **Entre filosofía y literatura**. Trad. Miguel Morey. Paidós. Barcelona, 1999. Obras esenciales. Volumen 1. pp 329-360 Y: Michel Foucault. **La arqueología del saber**. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI. México, 1991. Gilles Deleuze/Michel Foucault. “Un diálogo sobre el poder”, en, **Michel Foucault. Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones**. Selección, introducción y traducción de Miguel Morey. Alianza Editorial. Colec. El libro de bolsillo núm. 4428. pp 23-35

² Cfr./Michel Foucault. **Nietzsche, Freud, Marx**. Trad. Carlos Rincón. El Cielo por Asalto. Buenos Aires, 1995.

³ Cfr./Jacques Derrida. **Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía**. Trad. Ana María Palos. Siglo XXI, México, 1994.

de los liberalismos y anarquismos.⁴ En América Latina su transcurso fue un extraordinario precedente para las maneras en que el socialismo y el comunismo iban a ser inscritos en las formaciones sociales y, en específico, las consonancias que produciría el discurso marxiano traducido al español y con un texto seminal para las ideas estéticas, políticas y filosóficas: el **Manifiesto comunista**, publicado de modo íntegro en el año de 1886 en México y de gran recepción en los núcleos no exclusivamente gremiales sino también intelectuales y artísticos.⁵

La recepción del **Manifiesto comunista** importa sobremanera en la historiación de las ideas estéticas en tanto que muestra, una vez que se hacen de lado aquellos miramientos ortodoxos que le escatiman una base teórica, que la imaginación, de cara a la historia, iba por delante de la filosofía y que era un discurso más eficaz que ella, socialmente hablando, por su condición política.⁶ Y es que la formalización de las ideas

⁴ Véase: Raúl Fornet-Betancourt. **Transformación del marxismo. Historia del marxismo en América Latina**. Universidad Autónoma de Nuevo León/Plaza y Valdés. México, 2001. Nestor Kohan. **De ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano**. Biblos. Argentina, 2000.

⁵ Cfr./Esta anotación parte del texto, ahora paso obligado para cualquier historiador de las ideas, de Gastón García Cantú. **El socialismo en México. Siglo XX**. Era. México, 1986. (Colec. El hombre y su tiempo). También puede consultarse una edición reciente que observa el efecto social (y editorial) del **Manifiesto...** en España: Karl Marx y Friedrich Engels. **Manifiesto comunista**. Introducción y Traducción de Pedro Ribas. Alianza Editorial. Madrid, 2001. Colec. El libro de bolsillo núm. 3410. Al paso no está de más ver el amplio espectro de estas consonancias: Carlos M. Rama. y Ángel J. Cappelletti. (Selección y notas). **El anarquismo en América Latina**. Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1990. Núm. 155. Y: Carlos M. Rama. **Utopismo socialista (1830-1893)**. Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1977. Núm. 26. Y: David Viñas. **Anarquistas en América Latina**. Katún. México, 1983. (Colec. Antología de América Latina).

⁶ Hay una lectura muy actual al respecto. Véase: Samir Amin. **Crítica de nuestro tiempo. A los ciento cincuenta años del Manifiesto comunista**. Trad. Eliane Cazenave-Tapie. Siglo XXI. México, 2001. Y

estéticas involucraba, por entonces, un grado mayor de flexibilidad en sus formas discursivas. El tono con el que marchan es un tensor de lenguaje que lo mismo sirve para instrumentar un dispositivo de discurrimento teórico que para una figuración de él ante las dificultades de una metodología de exposición o de creación de términos (cosa nada sencilla).⁷

El **Manifiesto comunista** entre los artistas y pensadores, como David Alfaro Siqueiros, da lugar a marxismos que desarticulan toda discursividad de procedencia marcadamente decimonónica. El tono distingue y ésa es su estrategia.⁸ Es frente a los liberalismos que los marxismos prolongarán de los anarquismos y socialismos (utópicos) la contundencia de la imaginación y la conciencia de tensar el lenguaje no nada más como forma de comunicación, de agitar y hacer propaganda, sino también para estimular saberes, cultivar ideas y producir conocimiento.

La imaginación que va por delante de los racionalismos propios del estado oligárquico en América Latina, racionalismos éstos a los que se enfrentan con vigor los primeros anarquistas latinoamericanos y que significan, con

también esta idea la he desarrollado con mayor amplitud en: Miguel Ángel Esquivel. "Posicionamiento histórico-cultural de la estética en América Latina", en *Anuario de Estudios Latinoamericanos*. Núm. 32. UNAM/CCyDEL. México, 2001.

⁷ Cfr./Jacques Derrida. **Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional**. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti. Trotta. Madrid, 1995. Alberto Híjar. "Otra historia como proceso productivo", en, **Crónicas. El Muralismo, producto de la revolución mexicana, en América**. núms. 10-11, Marzo 2002/febrero 2003. pp. 5-13.

⁸ Cfr./Jaques Derrida. **Ob. Cit.**

sus prácticas cotidianas, la real existencia del proceso de acumulación originaria del capital, serán, en los discursos de marxistas no ortodoxos como David Alfaro Siqueiros, pie para una crítica a la racionalización política del estado-nación y para una tarea de figuración radical de las contradicciones sociales y culturales con las cuales las oligarquías latinoamericanas (reacias a toda formulación abstracta e histórica del propio proceso capitalista del que formaban parte) coaccionaban a vivir como si fueran las únicas formas posibles.⁹ En David Alfaro Siqueiros, pintor y pensador, una y otras características van a tener desarrollo en su ideario estético.

1. Poética, política y forma teórica del manifiesto.

Autor de varios manifiestos, David Alfaro Siqueiros hace de este artefacto discursivo no sólo un despliegue programático y doctrinario para las formas de producción artística. De intención estética, el manifiesto también es político en su modos de proceder.¹⁰ Al respecto valdría la pena reflexionar que como tal, el manifiesto es uno entre las vanguardias literarias y otro en las plásticas. Más

⁹ Nestor Kohan. **Ob. Cit.** Y, David Viñas. **Ob. Cit.**

¹⁰ Cfr./Geneviève Bollème. **El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular.** Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Grijalbo/CONACULTA. México, 1990, Colecc. Los Noventa; Jaques Derrida. **Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.** Ed. cit. Alberto Híjar. "Cinco mitos sobre cultura y Revolución Mexicana", en, *Filmoteca*, núm. 1, noviembre de 1979.

diferencias se encuentran si los manifiestos proceden de agrupaciones, si sus integrantes son portavoces de más de una práctica artística y el manifiesto no sólo es la proyección de signos de un autor que se ve sólo a sí mismo.¹¹

En el caso de David Alfaro Siqueiros se resquebraja, en consecuencia, aquella concepción de ver en el manifiesto un género literario o la exposición poética de una doctrina personal, cuando en realidad su formalización es más rica en lenguajes y, más exactamente, define a un género discursivo no confinado a lo artístico.¹² Imposible comprender la modernidad, incluso, sin la presencia de este género discursivo en tanto contenedor de formas no sólo de enunciación sino también de conocimiento. El manifiesto, en este orden, tiene el mismo poder de lenguaje que el ensayo como forma de discurso propia de la sociedad moderna y de las formas culturales en que se insertan los discursos de pretensión teórica. Theodor W. Adorno, en una reflexión específica sobre el ensayo como forma literaria, discurrió sobre su dimensión cognoscitiva y al preguntarse sobre el curso histórico de la filosofía llamada moderna, encontró que ésta radicaba principalmente en su forma ensayística y, para mayor asombro, su supuesto de universalidad era, en realidad,

¹¹ Cfr./Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?", en, **Entre filosofía y literatura**. Ed. Cit.

¹² Cfr./Carlos Mangone y Jorge Warley. **El manifiesto. Un género entre el arte y la política**. Biblos, Buenos Aires, 1993.

sólo parte de los idearios de algunas naciones (modernas), entre ellas, la alemana; nación referida y, también, imaginada.¹³

Sancionado el lugar de pertinencia teórica del ensayo en filosofía, y como forma de conocimiento, no habría que escatimarle tampoco al manifiesto su posibilidad de formulación teórica.¹⁴ El manifiesto como el aforismo (no practicado por David Alfaro Siqueiros, pero sí por José Martí, por el lado liberal, y José Carlos Mariátegui y César Vallejo por el marxista y comunista)son hermanos gemelos de esta condición de discurso y así habría que comprender varios de los lugares de producción teórica e ideológica de David Alfaro Siqueiros.

“Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”;¹⁵ el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”;¹⁶ “Hacia la transformación de las artes

¹³ Véanse: Th. W. Adorno. **Notas sobre literatura**. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal. Madrid, 2003. (Obra completa, núm. 11); Th. W. Adorno. **Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada**. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Akal. Madrid, 2004. (Obra completa, núm. 4); Georg Lukács. “Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)”, en **El alma y las formas y la teoría de la novela**. Grijalbo. México, 1975. Obras completas núm. 1. pp15-39. Y de manera específica para el caso latinoamericano: Héctor Jaimes. **La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano**. Espiral hispanoamericana. Madrid, 2001.

¹⁴ Véanse: Horacio Cerutti Guldberg. **Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina**. UNAM/Miguel Ángel Porrúa. México, 1997. Y: Horacio Cerutti Guldberg. **Presagio y tónica del descubrimiento**. UNAM. México, 1991. Y: Miguel Ángel Esquivel. “*Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930*”, en **Arte y utopía en América Latina**. INBA. México, 2000. pp 133-147.

¹⁵ David Alfaro Siqueiros. “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en **Vida Americana**, Núm. 1, mayo de 1921.

¹⁶ David Alfaro Siqueiros. “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y

plásticas. Proyecto Manifiesto",¹⁷ y, "¡En la guerra, arte de guerra!"¹⁸ son textos que traen consigo las anteriores características mencionadas: válidas en su generalidad en lo concerniente a la condición discursiva del manifiesto, pero diferenciadas en la pertinencia del tiempo en el que se le da forma. Y esto porque el ideario estético de David Alfaro Siqueiros es continuamente confrontado en sus espacios de interlocución. El manifiesto no queda confinado a su escritura. "Todas las controversias deben ser públicas", escribió Siqueiros.¹⁹ Ninguna estética amparada en formas del discurso muertas, como lo son los dogmas, tiene la condición política de movilidad como el ideario siqueiriano. El marxismo de David Alfaro Siqueiros tiene esta procedencia dialéctica de construcción. El manifiesto es un vehículo de enunciación, de apelación y de persuasión y, también, es un vehículo que, ubicado políticamente en el espacio específico de su interlocución, tiene una intención orgánica y no sólo de convocatoria.

Los manifiestos que Siqueiros lanza, por lo regular, vienen de los intereses de demarcación política de una

campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía", en, *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio de 1924.

¹⁷ David Alfaro Siqueiros. "Hacia la transformación de las artes plásticas. Proyecto de Manifiesto". Junio de 1934.

¹⁸ David Alfaro Siqueiros. "¡En la guerra arte de guerra! Manifiesto, en, *La Nación*, 18 de enero de 1943.

¹⁹ David Alfaro Siqueiros. "Hacia la transformación de las artes plásticas. Proyecto de Manifiesto". Junio de 1934.

revista. Ella es la forma de lenguaje que mejor la proyecta en su funcionalidad e intención. El número de revistas en las que mayormente David Alfaro Siqueiros participa como editor directo no es pequeño: *El Machete*, *El Martillo*, *El Máuser*, *El 130*, *Llamada*, *1945* y *Arte Público* fueron algunas de ellas. Habría que agregar sus colaboraciones textuales en otros medios y considerar que el mismo Siqueiros era promotor y lector asiduo de otros tantos, fueran o no afines al credo político y estético suyo. Conciencia de interlocución, en pocas palabras.²⁰

El uso del manifiesto en Siqueiros fue punto de partida para convocar a principios estéticos, políticos y morales en común al grupo en el que militaba. Pero el manifiesto fue en él, también, punto de exposición para la reflexión y crítica en acción. Todo manifiesto está datado históricamente y su inscripción no es parte de una cronología sin más. La escritura es una inscripción en el tiempo e históricamente este es el modo político en que David Alfaro Siqueiros asumió el sentido del manifiesto y la de la militancia con base en él.

De esta manera es posible observar las aristas de su propio ideario. El uso que David Alfaro Siqueiros hizo del manifiesto fue para deslindar no nada más principios

²⁰ David Alfaro Siqueiros, et.al. **Mesa redonda de los marxistas mexicanos**. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. México, 1982.

estéticos sino, principalmente, para demarcar una situación política. El manifiesto en él es el acto de inscripción de la reflexión, crítica de su ideario estético y pie para la ponderación de su exposición política y necesaria frente a una situación histórica específica.²¹ "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en este orden de comprensión, permite leer que es la convocatoria de un David Alfaro Siqueiros joven. El tono, muy de las vanguardias artísticas europeas (y algunas que hacen eco a específico de él en América Latina, como los Martinfierristas en Argentina, por ejemplo) invita a lo que es un lugar común en ellas: el entusiasmo por lo nuevo.²²

En estos "Tres llamamientos..." David Alfaro Siqueiros critica de cerca toda característica de lo extemporáneo, apunta el sentido cultural de la condición racial en las artes y apela a la valoración de ella como aquello que trae lo universal por añadidura. En este manifiesto de 1921 se advierte a un joven que da a significar emocionalmente un

²¹ Al respecto, una nota que involucra un desarrollo futuro para la comprensión de esta situación: hay una confluencia dentro del espectro de una época que mira tanto a la utopía como al mito. A propósito, acótese dos títulos de una presencia: Georges Sorel. **Las ilusiones del progreso**. Trad. Philippe Cheron. Universidad Autónoma de Sinaloa. México, 1985, y, Georges Sorel. **Reflexiones sobre la violencia**. Trad. Florentino Traperó. Alianza Editorial. Madrid, 1976.

²² Miguel Ángel Esquivel. **Ob. Cit.** Pp 133-147. No está de más consultar también los siguientes títulos: Véanse: **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana**. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio T. Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1988. Núm. 132, y, Hugo J. Verani. **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)**. Fondo de Cultura Económica. México, 1990. Colec. Tierra Firme.

tiempo en modo subjuntivo. Hay un Siqueiros que gusta de ese tono. Una consigna es lo distintivo en este manifiesto: "sujetos nuevos, aspectos nuevos". A su regreso a México, David Alfaro Siqueiros complejizará el sentido histórico de este enunciado y el de la concepción del tiempo que lo contiene. Las implicaciones teórico-ideológicas serán de gran riqueza.

El "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores", mejor conocido como el manifiesto del SOTPE, con fecha de elaboración de 1923 y publicado en *El Machete* en 1924, da lugar a un tono de contrapunteo a la uniformidad de los vanguardismos de época. Es un tono definitivamente político. El manifiesto en este momento es en la voz de David Alfaro Siqueiros el acto de convocatoria y el acto de organización social. Siqueiros lo definió bien: "la revolución nuestra, la política, nos entregó una revolución en el arte".²³

En el manifiesto del SOTPE David Alfaro Siqueiros databa históricamente, de esta forma, aquel entusiasmo primero ante las vanguardias. El entusiasmo es ahora ubicado dentro de la condición de lo posible-político ante la sociedad y dentro de la que inscribe su voz. Y es por eso que la definición política de su receptor importa: hay, entre todos los

²³ Véase: Jacobo Zabudovsky. *Siqueiros me dijo...* Novaro. México, 1974. p 72

vanguardismos, uno que es comunista. Existente un estado histórico de convulsión social y de carácter revolucionario, David Alfaro Siqueiros encuentra la condición social e histórica de la forma artística y en el manifiesto la finca. El manifiesto del SOTPE incluye aquí ya una reflexión sobre ella y, de ella (como forma artística), en relación con la reivindicación del carácter universal de la propia revolución mexicana en la historia mundial. La universalidad en Siqueiros, en razón de esta particularidad, la encuentra en la historia del desarrollo del capitalismo en la que es comprensible el curso propio de la revolución mexicana.

El manifiesto del SOTPE procura una delimitación no sólo ideológica para las formas artísticas (el arte público) sino una delimitación política también hacia la conformación de una estética, no de aplicación sobre la sociedad a la que se alude sino desde las condicionantes de ella misma. El manifiesto parte de un Sindicato y es lanzado con la intención de ser orgánico estética y políticamente. La definición del propio proceso de producción artística se hará depender de lo que de revolucionario pueda tener el sentido histórico la organización gremial y el establecimiento de otras formas de producción en relación a las existentes. Y dato curioso: será una caracterización política la de la formación del Partido Comunista venida de la estética y no,

como mecánicamente se ha visto, la subordinación de una estética frente al Partido, la observación de espías comunistas o los dictados directos de Stalin. Los avatares de marxistas no ortodoxos como Siqueiros muestran que la explicación no es de esta manera.²⁴

Un tercer manifiesto en proyecto, de fecha 1934, "Hacia la transformación de las artes plásticas. Proyecto Manifiesto" es el mejor ejemplo del modo en que una voz convoca y, al mismo tiempo, el mejor ejemplo de cómo es el deslinde de una crítica en acción. En su inscripción este manifiesto anota su procedencia de interés teórico en la dialéctica viva de las dificultades así como en las posibilidades que la militancia deja ver. Manifiesto eminentemente político, este texto trasluce también que el marxismo en Siqueiros es parte del desarrollo de una teoría de variados ángulos y no sólo uno: la estética, comprendida como la prolongación de la política en la producción artística.²⁵

Habría que anotar que este proyecto de manifiesto es sincrónico a la polémica que David Alfaro Siqueiros

²⁴ Para una reflexión y comprensión bien documentada, véanse: Manuel Caballero. **La internacional comunista y la revolución latinoamericana**. Nueva Sociedad, Caracas, 1988. Y: Manuel Caballero. **La Internacional Comunista y América Latina. La sección venezolana**. Siglo XXI. México, 1978. (Colec. Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 80). Michael Löwy. **El marxismo en América Latina. (De 1909 a nuestros días)**. **Antología**. Trad. Óscar Barahona, Uxo Doyhamboure y Eva Grosser. Era. México, 1982. (Colec. El hombre y su tiempo). Marcela de Neymet. **Cronología del Partido Comunista Mexicano 1919-1939**. Ediciones de Cultura Popular. México, 1981. (Colec. Historia).

²⁵ Cfr./Louis Althusser. **Lenin y la filosofía**. Ed. Cit. Y: Alberto Híjar. "Para leer a Siqueiros", en, **Siqueiros, visión técnica y estructural**. INBA. México, 1984.

estableció con Diego Rivera en 1935. El manifiesto, en este orden de instrumentación marxista, por eso es diferente entre los de aquella época.²⁶ El modo de existencia del manifiesto es así un lugar para la historiación de las ideas estéticas en tanto que es la delimitación histórico-cultural de una interlocución en el que se exponen pensamientos de una estética supuesta y necesaria.

Este proyecto de manifiesto destaca por lo siguiente: contiene una reflexión crítica sobre la evidente instrumentación ideológica que el estado y gobiernos de un pasado revolucionario inmediato han venido haciendo. Es un proyecto de manifiesto que servirá a David Alfaro Siqueiros para acotar el momento presente de una estética que se postuló orgánica en lo político y de cara a las necesidades de la sociedad en la que tendría realización. La política, condición de exposición de este proyecto de manifiesto, Siqueiros la hace ver no cercana únicamente a una retórica, sino a la apelación del sentido revolucionario que tiene el uso de los recursos científicos de una sociedad en transformación. Para estos momentos, David Alfaro Siqueiros ya había integrado un equipo de trabajadores en Los Ángeles, California, y había dado inicio lo que él llamó siempre con claridad la segunda etapa del muralismo, etapa de producción

²⁶ Cfr./Mario de Micheli. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Alianza Editorial. Madrid, 1979. (Colec. Alianza Forma, núm. 7).

de muralismo al exterior y dada por la inclusión e intervención de nuevos recursos materiales.²⁷ La ciencia era vista históricamente en relación con la política y Siqueiros comenzaba ya a construir sus modos de existencia social posibles.

De acuerdo a lo anterior es notable que para estas fechas el tono presente en este manifiesto no sea ya el de los primeros dos, el de Barcelona y el del SOTPE. En este manifiesto la convocatoria está sustentada en una reflexión histórica sobre la propia posibilidad de realización de lo que se postula. El proyecto de manifiesto deja atrás toda resonancia que pudo haber tenido con respecto al mito o la profecía.²⁸ De procedencia de un marxismo en estética, es advertible la manera en que el marxismo, como discurso, inserta las posibilidades del ejercicio de la imaginación no de modo idealista, especulativo o *seguidista* de la Tercera internacional, sino estrictamente político e histórico.

Será con el manifiesto "¡En la guerra, arte de guerra!" que se confirme lo anterior. Inexplicables son las vanguardias artísticas sin ese tono, distintivo de su

²⁷ Véanse: Irene Herner. **Siqueiros, del paraíso a la utopía**. CONACULTA. México, 2004. Raquel Tibol. **Siqueiros, vida y obra**. Departamento del Distrito Federal/Secretaría de Obras y Servicios. Colec. Metropolitana, núm. 28. Raquel Tibol. **David Alfaro Siqueiros**. Domés. México, 1969. (Colec. Un mexicano y su obra).

²⁸ Cfr./Henri Desroche. **Sociologie de l'espérance**. Calman-Lévy, France, 1973. André Reszler. **La estética anarquista**. Trad. África Medina de Villegas, F.C.E., México, 1974. André Reszler. **Mitos políticos modernos**. Trad. Marcos Lara, F.C.E., México, 1984, (Colección popular No. 248)

carácter moderno y de secularización de la cultura presentes en los manifiestos. Pero, sin duda, lo que de moderno tienen, y lo que les da lugar histórico y cultural, es la condición política misma con la que se presentan como vanguardias. Los manifiestos de David Alfaro Siqueiros tienen que ver entonces con la presencia del desarrollo de un discurso moderno, inserto en la modernidad, significante de la condición secular de la organización política de la sociedad y de las formas culturales, pero, condición que, en definitiva, es afin al marxismo.²⁹ Y esta característica es justamente lo que es motivo de reflexión en su ideario estético, tanto para la producción de signos como para la reflexión de sus procesos de producción. La técnica le permite, enseguida, ver justamente la condición histórica de los signos necesarios, elocuentes y de plena intención estética.

Y sobre esta claridad que se encuentra en este manifiesto de 1943, en forma ya implícita, es que hay que hacer énfasis. El tono no da lugar a la profecía ni a la utopía. Es, ante todo, el deslinde político de una situación histórica en un momento de necesidad de intervención política. David Alfaro Siqueiros es muy lúcido. Formula a sus receptores: "su arte es lo que la guerra reclama de ustedes". No es el enunciado de un artista que convoca a la guerra,

²⁹ Cfr./Nestor Kohan. **Ob. Cit.**

sino el enunciado de un artista que ve en la guerra la posibilidad de defensa de un humanismo desde la producción estética y artística de cara a una emergencia social. Una defensa y un atisbamiento del hombre concreto en referencia a la historia a la que se debe. Manifiesto de significación de la condición secular en cultura: no el disparate, el galimatías o la burda retórica. Manifiesto: conciencia del tono como conciencia de la posibilidad de intervención estética. Siqueiros conocía la guerra.

2.Mito, estética y revolución.

A una edad ya madura, David Alfaro Siqueiros dijo lo siguiente: "La pintura mural es un discurso, es una proclama, es un sermón, si hablamos por ejemplo de toda la pintura religiosa. La pintura de caballete no".³⁰ El enunciado viene de una reflexión estética que Siqueiros hace sobre el arte público y visto él no desde un criterio artecentrista. El enunciado, por el contrario, lo ubica a la luz de la historia y a la luz de su práctica personal históricamente vista. No hay en su intención una puesta ideológica para el enfrentamiento del mural frente al cuadro de caballete: es el arte público. Y la consideración trae consigo, por supuesto, mayores elementos.

³⁰ Jacobo Zabłudovsky. **Ob Cit.** P 32

Aquél es un enunciado que intenta colocar la definición del arte público desde una teoría que le es propia y no desde una crítica que le es exógena, arbitraria y, sin duda, impertinente. La anotación sobre el hecho de que el muralismo es un discurso radica en que la proclama, como el sermón, involucran en su articulación la visión de un poder político que es instrumentado en un específico momento histórico. Antes de la modernidad fue la Iglesia; en la modernidad, el Estado, el Partido o la organización. El arte público las refiere y, más claro todavía, en su suposición se desarrollan.³¹ De esta manera es que en el desarrollo de su ideario estético David Alfaro Siqueiros dio cabida a una comprensión del carácter histórico del muralismo como discurso moderno. Y de este modo es que en su militancia e ideario estético no dio cabida al mito como recurso.

Ideario estético no artecentrista, el de David Alfaro Siqueiros estima los riesgos de la motivación del mito en tanto que reconoce que la existencia de éste radica en el habla. El habla es política y no hay que olvidarlo.³² Mejor es hacer política con base en el sentido histórico del presente y no con la mirada varada en el pasado, dimensión en la que el mito, formalmente, se inscribe. La certeza sobre esta reflexión a Siqueiros se la dio su militancia. El muralismo,

³¹ Cfr./André Reszler. **Mitos políticos modernos**. Ed. cit.

³² Cfr./Roland Barthes. Barthes, Roland. **Mitologías**. Trad. Héctor Schmulder. Siglo XXI. México, 1991.

arte público, es un discurso y su realización procede de las condiciones de posibilidad del momento histórico en que es articulado. Discurso moderno, el muralismo, entonces, Siqueiros lo separa de todo riesgo mítico. Al mito, en consecuencia, lo interviene, lo disloca y lo presenta como un habla rota. En ciertos momentos lo transforma, pero no para prolongarlo sino para devolverle la historia al habla.³³ De eso se trata y David Alfaro Siqueiros advierte que su proceso es intenso.

Un mito intervenido significa en el trabajo de David Alfaro Siqueiros separar al habla del mito de su forma enajenada, convertirla en forma crítica y reconciliarla con la conciencia de la historia. Al mito, sólido contenedor de formas para los sentimientos, sensaciones e ideas en el ideario estético de David Alfaro Siqueiros se le hace coexistir con la necesidad de la teoría. El mito roto, en el ideario siqueiriano es así la reivindicación de un humanismo.³⁴

¿De qué modo? La presencia de un discurso humanista en el ideario siqueiriano no radica, de acuerdo a lo anterior, en el despliegue del mito del progreso, mito axial en el discurso de la modernidad y que roza lo mismo a los

³³ Idem. Y: Jaques Derrida. **Espectros de Marx...** Ed. cit.

³⁴ Cfr./Louis Althusser. **Polémica sobre marxismo y humanismo.** Trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México, 1972. Y: Louis Althusser. **Para leer el capital.** Ed. cit.

liberalismos que a los socialismos históricos.³⁵ El humanismo de David Alfaro Siqueiros es el que corresponde a una idea histórica del hombre. Un humanismo concreto, político. En la comprensión del mito dentro del ideario siqueiriano al mito se lo acota en sus momentos de figuración no crítica y se pondera su forma mediante la articulación de un dispositivo de elementos puestos en contradicción. Siqueiros ve en esta condición al hombre que puede ser recuperado por la conciencia del proceso de secularización que explica la dimensión mítica interna a la modernidad.³⁶ Su ideario estético, en este orden, intenta significarlo y simbolizarlo. Y es de esta manera que David Alfaro Siqueiros lo ve en el desarrollo de la revolución mexicana, en los diversos nacionalismos y la posibilidad de una universalidad concreta en tanto pertenecientes a la historia.

La presencia de una reflexión sobre el mito en el ideario siqueiriano da cuenta de que es su militancia la que le permite tener certeza sobre su importancia inevitablemente estética. Para bien y para mal. El mito, en la instrumentación siqueiriana, si lo hay, sería un mito continuamente descentrado de los dominios ideológicos del desarrollo histórico del capitalismo. El marxismo de David

³⁵ Cfr./André Reszler. **Mitos políticos modernos**. Ed. Cit.

³⁶ Cfr./ Alberto Híjar. "Los torcidos caminos de la utopía estética", en, **Arte y utopía en América Latina**. CONACULTA/INBA/CENIDIAP. México, 2000. pp 11-42

Alfaro Siqueiros descentra al mito de su lugar eurocentrista de definición. La modernidad en el ideario siqueiriano no da pie a este culturalismo con el que el capitalismo valida, ideológicamente, todo artefacto cultural.³⁷ La revolución mexicana, la reflexión en ella, y separado de toda articulación mítica de ella, permite a Siqueiros algo muy importante: el reconocimiento de la revolución mexicana en el amplio espectro histórico cultural de América Latina y su lugar en la historia.

La presencia de todo arqueologismo, folclorismo, estética del *mexican curious* (artefactos de gusto para extranjeros *snob* e ignorantes) Siqueiros los atisbó con oportunidad.³⁸ Más pronto que tarde, la referencia histórica de la revolución mexicana y el muralismo como componente sígnico de ella estaban siendo usados como elementos de mitificación nacionalista.³⁹ Siqueiros, comunista, inclusive se niega a mitificar su procedencia política: ubicó a los anarquistas y socialistas utópicos, precursores ideológicos de la revolución mexicana, más exactamente entendidos como liberales radicales y no como parte de una ideología que

³⁷ Cfr./Samir Amin. **El eurocentrismo. Crítica de una ideología.** Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Siglo XXI, México, 1989.

³⁸ David Alfaro Siqueiros. "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México". Conferencia en el Casino Español, Ciudad de México, 18 de febrero de 1932.

³⁹ Cfr./Arnaldo Córdova. **La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen.** Era. Decimoquinta reimpresión. México, 1989. (Colec. El hombre y su tiempo). Y: Arnaldo Córdova. **La revolución y el estado en México.** Era. México, 1989. (Colec. Problemas de México). Y sólo para contextualizar: Abelardo Villegas. **Autognosis. El pensamiento mexicano en el siglo XX.** Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México, 1985.

linealmente hubieran dado lugar a un pensamiento revolucionario.⁴⁰ El planteamiento de muralismo por eso importaba en su definición como arte público y es que en este proceso de reflexión David Alfaro Siqueiros se encuentra con el mito. Su respuesta, ya se vio, fue clara. La militancia le daba la certeza de observar de que es en el tiempo presente el lugar en que se realiza toda forma de sentido, y que es en la crítica al modo de existencia social del mito en donde radica la posibilidad de un humanismo abierto, no ilusorio, político y correspondiente a una dimensión secular en la cultura.

3.Utopía, estética y revolución

Secular es también la visión que del futuro puede advertirse en el ideario estético de David Alfaro Siqueiros. Es probable que se pueda encontrar la proyección de una cierta utopía en su discurso. Tal probabilidad radica en que a la utopía la caracteriza un discurso que proyecta un futuro, a diferencia del mito que proyecta un pasado. Al respecto hay una polémica añeja, no ajena al desarrollo de los marxismos sobre el asunto. La reducción: el mito es reaccionario porque ve hacia el pasado, la utopía es

⁴⁰ David Alfaro Siqueiros. "Pintura activa para un espectador activo", en **El Gallo Ilustrado**, suplemento cultural de **El Día**, 11 de diciembre de 1966.

revolucionaria porque ve al futuro. Estos son planteamientos que no tienen ahora ya lugar en las reflexiones marxistas actuales pero que de alguna forma rozaron a David Alfaro Siqueiros.⁴¹

Puede suponerse al respecto que un marxismo oral nos da cuenta de posibles resonancias de la concepción del mito de George Sorel, pensador de la dimensión estética y política del mito, y, objeto de recelo (e interés) por parte de Lenin.⁴² En estos lados de América Latina lo seguro es que la instrumentación del ideario de George Sorel tuvo a lúcidos practicantes y eficaces articuladores políticos como el marxista peruano José Carlos Mariátegui y que, en cierta medida, adelantó en mucho la discusión sobre la importancia del uso de formas estéticas en política.⁴³ El mito y la utopía, en este sentido, podían verse como potenciales políticos si se las veía como formas de discurso realizadas con la conciencia histórica de sus implicaciones.

En consonancia con lo anterior, la probabilidad y aceptación de la presencia de una utopía en Siqueiros radicaría en su certeza sobre la valía de la producción de la ciencia en la sociedad, la cultura y la historia. Su carácter

⁴¹ Cfr./André Reszler. **Mitos políticos modernos**. Ed. Cit.

⁴² Cfr./Anatoli V. Lunacharski. **Religión y socialismo**. Trad. Loly Morán y J. Antonio P. Millán. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1975.

⁴³ Cfr./Julio Ortega. **La cultura peruana. Experiencia y conciencia**. F.C.E. México, 1978. Colec. Tierra Firme. Pp 48-49.

político vendría de esta forma de constatar lo posible y lo real en la ciencia y no en razón de la presencia de signos estéticos con base en una simple asunción de una fe o una ideología.⁴⁴ Un marxismo práctico, y ajeno a toda especulación sensualista y empiricista, es el que está presente siempre en el ideario Siqueiriano. El futuro que David Alfaro Siqueiros proyecta lo finca en la posibilidad del devenir, no en lo dado.⁴⁵ La apertura del sentido de la imaginación, y no tanto el sentido de la referencia, es lo que distinguiría su mayor estimación por la utopía y no tanto por el mito.

La condición de presencia de un sentido utópico tendría pertinencia en el ideario siqueiriano si al sentido de la imaginación se lo reflexiona e instrumenta en un terreno en el que su cultivo se lleva a cabo entre la dificultad y la contradicción. El ejemplo es el arte público y la militancia es el punto de quiebre de todo sensualismo y practicismo idealistas. El futuro es comprendido como la proyección de dificultades del presente y la imaginación de las resoluciones que el presente delimita en su posibilidad. La ciencia, su conocimiento y su lugar social son, por eso, el camino y no la ilusión ni el sentimentalismo antiestético. O

⁴⁴ Véase: Nestor Kohan, Nestor. **Ob. Cit.**

⁴⁵ Cfr./Galvano Della Volpe. **Historia del gusto.** Trad. Fernández Buey, Visor. Madrid, 1987, Colec, La balsa de la Medusa.

dicho de otra manera, sentimientos de conocimiento estético y no sentimientos de alienación y sensiblería sin más.⁴⁶

Un lugar específico de suposición del futuro en el ideario estético siqueiriano es el modo en que, artista al fin, pondera el arte puro.⁴⁷ Este criterio lo asentó desde su manifiesto "Tres llamamientos..." de 1921 y lo sostiene hasta su texto **A un joven pintor mexicano**.⁴⁸ Lo que parecería ser una contradicción en la teoría estética de un comunista, en realidad, es el planteamiento estético de un marxismo que políticamente lo ve como necesario para la sociedad del futuro. David Alfaro Siqueiros, en este caso, sí llegó a suponer la realización de la revolución comunista y la figura ideológica de la dictadura del proletariado. Esto lo dice específicamente en uno de sus más brillantes textos, en "Vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", y sólo en otras pocas ocasiones lo manifestará así.⁴⁹

De este planteamiento es destacable que la suposición de la necesidad de realización del arte puro, y como parte de una dimensión utópica, viene del punto de vista de que esta forma estética sólo sería posible en una sociedad sin

⁴⁶ Cfr./Herbert Marcuse. **La dimensión estética**. Trad. José Francisco Ivars, Materiales, Barcelona, 1978.

⁴⁷ David Alfaro Siqueiros. "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en, Ed. cit.

⁴⁸ David Alfaro Siqueiros. **A un joven pintor mexicano**. Empresas editoriales. México, 1967. (Colec. De los mensajes).

⁴⁹ David Alfaro Siqueiros. "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva". Conferencia en el John Reed Club, Los Ángeles, California, 2 de septiembre de 1932.

clases.⁵⁰ Esta tesis de David Alfaro Siqueiros habría que tomarla en todo su rigor e, incluso, formularla dentro de las variaciones que el propio Siqueiros hizo de ella con el propósito de lograr mayor contundencia: el arte puro es imposible en una sociedad de clases. Su reflexión y ponderación consecuentes hacen desatar todavía un mayor número de implicaciones y su examen resulta inaplazable; tanto porque es evidente la incidencia retórica de la consigna que alude a la dictadura del proletariado como porque la condición de un futuro realizado da pie a la conciencia histórica de lo que es imposible en el tiempo presente de la sociedad y cultura bajo el capitalismo. De no observarlo así, parecería, en efecto, la presencia de una contradicción irreconciliable en el ideario siqueiriano y el reduccionismo de un marxismo a simple retórica cuando no lo es.

Sobre el particular habría que considerar que años más adelante, otro marxista, crítico de la utopía y simpatizante de ella, en tanto posible dentro de la historia, Herbert Marcuse también llegó a formular que, en sentido estricto, *desde el punto de vista estético*, el arte debía tener realización desde el desarrollo de la forma que le es propia, es decir, desde el ejercicio del *arte por el arte* y ponderar

⁵⁰ Idem.

que lo político inevitable del arte lo lleva en su propio proceder artístico y no de manera exógena.⁵¹ Valga esto para comprender un tópico que a David Alfaro Siqueiros se le presentó y que dentro de la historia de la estética marxista tal tópico sigue vigente.⁵²

Entre las implicaciones teóricas e ideológicas se puede advertir que si David Alfaro Siqueiros mantuvo suspicacias con respecto de la dimensión estética del mito, también las guarda con respecto la utopía, aunque en menor medida. Y su piedra de toque de esta consideraciones es él mismo, es decir, observa que el tiempo presente de la historia, y la condición de transformación de la sociedad, pueden dar espacio a las posibilidades de inteligibilidad de las formas en que la ciencia pueden tener asiento en la sociedad y la cultura.⁵³ Su entusiasmo, que de joven tuvo por las vanguardias, radicó más en este ángulo de valoración y no tanto en la sorpresa por lo nuevo. Valdría recordar que el término de vanguardia no es de procedencia estética sino militar y que Siqueiros, capitán segundo, luego coronel y orgulloso de sus grados ganados en batallas, de alguna manera

⁵¹ Cfr./Herbert Marcuse. **La dimensión estética**. Ed cit. Hay que anotar que esta lectura y esta interpretación (a partir de Marcuse) ya la he desarrollado antes. Véase: Miguel Ángel Esquivel. “*Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930*”, en, **Arte y utopía en América Latina**. INBA. México, 2000. pp 133-147.

⁵² Miguel Ángel Esquivel. “*Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930*”, en, Ed. cit.

⁵³ Cfr./Iuri Lotman. “El progreso técnico como problema culturoológico”, en, Lotman, Iuri. **La semiósfera**. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 1996. T. I. Semiótica de la cultura y del texto. Pp214-236

veía los espejismos exactamente *formalistas* de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX.⁵⁴

La máquina, asiento de la condición de posibilidad que implica la utopía en el ideario siqueiriano, tiene, por eso, un significado amplio, en cualesquiera de sus usos y sus formas en economía, política, sociedad y cultura.⁵⁵ La ponderación que Siqueiros hace del capitalismo no es así nada más ideológica sino precisamente secular en cuanto al significado e impacto del proceso de industrialización en la vida cotidiana, así como a la posibilidad de dar valor de otra manera tanto al proceso de producción de valores de cambio y, por supuesto, de los valores de uso. Si la máquina y su semilla (la ciencia) habían transformado al modo de producción feudal por el modo de producción capitalista era posible que la misma ciencia y la misma máquina pudieran dar lugar a otro modo de producción: el socialista. De esta manera es que, en cierto momento, critique a los futuristas italianos y su afán modernólatra: nunca comprendieron que el sentimiento de lo nuevo no radicaba en la asunción fetichista de la máquina sino en el sentido histórico de plantear de

⁵⁴ Cfr./Eduardo Subirats. **La crisis de las vanguardias y la cultura moderna**. Ediciones Libertarias. Madrid, 1984. (Colec. Pluma rota núm 9).

⁵⁵ Al respecto, vale tener en mente la interpretación sobre estas características el texto de Jean Baudrillard. **El sistema de los objetos**. Trad. Francisco González Aramburu. Siglo XXI. México, 1968.

manera diferente su lugar en la cultura.⁵⁶ El fetichismo, adujo Siqueiros, encaminó a los futuristas al fascismo; utopismo éste, también, aunque de otra tendencia política.

4.Ciencia, estética y revolución

Si el mito y la utopía son instancias frecuentadas al momento de la crítica y valoración del trabajo total de David Alfaro Siqueiros, la ciencia y la revolución, de modo correspondiente, son también otras de las instancias que hay que describir.⁵⁷

Portador de una concepción histórica del tiempo, David Alfaro Siqueiros ubicó la posibilidad de la revolución en el sentido social del tiempo presente. Su ámbito por ello no es el del mito ni el de la utopía. Contrario a los reduccionismos que a la fecha se hacen, incluso sobre los equívocos binomios: mito-revolución y utopía-revolución, en el ideario estético siqueiriano no hay asociación ninguna de este tipo. La noción de revolución que hay en su ideario estético es la concerniente a la idea de una transformación de la sociedad cuya condición reposa en el desarrollo de las ciencias. El sentido de lo nuevo que encontró en su

⁵⁶ La idea es de Saúl Yurkievich. "Los avatares de la vanguardia", en, **La moviediza modernidad**. Taurus. Madrid, 1996. pp 83-104.

⁵⁷ Cfr./Mario de Micheli. **Siqueiros**. Trad. Ruth Solís Vicarte. Secretaría de Educación Pública. México, 1985. Y: Mario de Micheli. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Ed. cit.

momentáneo anhelo vanguardista, Siqueiros pronto lo encontró socialmente en su equivalencia con la necesidad de un nuevo lenguaje. Escribió en su texto *Vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* enunciados tan claros como el siguiente: "La burguesía decrepita está en plena descomposición ideológica, su convicción es llama sin fuego".⁵⁸

Tal enunciado es componente de una concepción del sentido histórico de la ciencia dentro de la sociedad y la cultura, de esta forma, en que ve que la revolución no tiene sólo un horizonte imaginario sino también otro, cercano a un sentido político de la historia futura y que es presente en el empleo fehaciente de una técnica amparada en la ciencia. La revolución en Siqueiros no es otra cosa sino el libre desarrollo del proceso de producción del conocimiento y considera que en el capitalismo no es así. Impera el conocimiento como valor de cambio y su circulación como espacio para la alienación.

En este sentido es que David Alfaro Siqueiros establece binomios tales como la relación indisoluble entre la revolución social y las formas nuevas del lenguaje. La técnica, históricamente vista, debe ser paradigma del lenguaje que sustenta a las formas estéticas y, a la vez,

⁵⁸ David Alfaro Siqueiros. "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva". Conferencia en el John Reed Club, Los Ángeles, California, 2 de septiembre de 1932.

paradigma de la propia suposición de una revolución social que viene de una concepción de la política como el ejercicio de una técnica. Así como también: el ejercicio de la técnica tal cual el ejercicio de un lenguaje.⁵⁹ Tales relaciones son las que David Alfaro Siqueiros delimitó en su observación sobre el desarrollo de las artes en la Unión Soviética, su crítica al estado existente y las relaciones que también miró no eran ajenas a las que históricamente podían apuntarse del proceso de la revolución mexicana, del muralismo y del arte público.⁶⁰

David Alfaro Siqueiros lleva estas observaciones a particularizaciones interesantes. Una de ellas es que sólo en esta ocasión es cuando puede comprenderse un poco el lugar de consideración que otorga a la figura jurídico-política del estado, sea dentro del capitalismo o sea dentro del socialismo. Se colige, de esta manera, que David Alfaro Siqueiros no concibió a la revolución dentro de la figura del estado como la revolución dada y realizada en él.

De modo complicado, Siqueiros se hizo así de esta certeza en tanto que se confrontó al estado de maneras

⁵⁹ Cfr./David Alfaro Siqueiros. **Cómo se pinta un mural**. Ediciones Taller Siqueiros. México, 1979. Viene al caso, también, tomar en consideración la reflexión que de modo general llegó a hacer Galvano Della Volpe en: *Historia del gusto*. Trad. Fernández Buey, Visor. Madrid, 1987, Colec, La balsa de la Medusa.

⁶⁰ David Alfaro Siqueiros. "Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos", en, *Excelsior*, 19 de noviembre de 1955.

diversas.⁶¹ Como organizador sindical, como artista, como ciudadano, como militar y como crítico de la crítica de arte; como crítico de la pedagogía en las artes y como político. Se entiende, por consiguiente, que la revolución mexicana es la que dio a los muralistas el imperativo de ser correspondientes con su efecto transformador en el arte y con la pertinencia de criticar todo mito demagógico al respecto.

La revolución mexicana permitió a Siqueiros estimar que fue en la militancia el modo en que comprendió que la procedencia de lo nuevo, su equivalencia con la técnica, la ciencia y los nuevos lenguajes requerían de una teoría y la lógica de ella radicaba precisamente en la delimitación política de los modos en que tiene realización cada una de estas instancias indisolubles unas de las otras. La revolución, en pocas palabras, en el ideario estético de David Alfaro Siqueiros es asiento de la comprensión histórica de la técnica.⁶² Las pocas ocasiones, incluso, en que Siqueiros acuña la necesidad de instrumentar una *metodología dialéctica* (y su correspondencia con un *realismo dialéctico*) es cuando define a la revolución de esta manera.⁶³Una

⁶¹ Miguel Ángel Esquivel. **Ob. Cit.**

⁶² Cfr./Siqueiros, David Alfaro. "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México". Conferencia en el Casino Español, Ciudad de México, 18 de febrero de 1932.

⁶³ Cfr./David Alfaro Siqueiros. Carta a Blanca Luz Brum. Nueva York, junio 9, 1936.

revolución, escribió, comprendida "con la lógica de una amplia militancia".⁶⁴

Ejemplo entre tantos, esta problematización histórica que David Alfaro Siqueiros hace fue su constante observación del estado no como una instancia abstracta sino como la referencia de un ejercicio político concreto de organización de la sociedad. En una ocasión interpeló a Jaime Torres Bodet, titular de la Secretaría de Educación en turno, sobre el funcionamiento de la Dirección General de Educación Estética. Su interpelación se centró en una interesante interpretación que hizo del valor histórico de la Constitución Política en materia de política cultural y anulada ella por una práctica burocrática orientada por un humanismo no sólo idealista sino demagógico.⁶⁵ David Alfaro Siqueiros señalaba por entonces los modos de existencia de estos humanismos en sus más concretas formulaciones así como dentro de sus más claros mecanismos de estado.

5. Humanismo, estética y revolución

Aunado a lo anterior, y producto también de sus reflexiones tocantes a la dimensión transformadora de la

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Cfr./David Alfaro Siqueiros. "Carta abierta a Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública. *¡No hay tal Dirección de Educación Estética! La acción de Carlos Pellicer y sus colaboradores se opone al programa de la Secretaría*, en, *Así*, 1 de agosto de 1945.

ciencia en la sociedad, es que David Alfaro Siqueiros construye un humanismo histórico.⁶⁶ La definición histórica que acuña para el muralismo es por eso elocuente cuando dice que se trata de la irrupción de un *realismo nuevo-humanista*. Es de esta forma que construye una peculiar genealogía del proceso histórico de las artes y se remonta al *Renacimiento* como periodo histórico de amplia referencia a las experiencias del arte público. El periodo artístico del *Renacimiento* le parece a Siqueiros el momento en que el hombre es reintegrado a la historia, resignificado y puesto como centro cultural de referencia, del mismo modo en que la revolución mexicana otorga lugar a la posibilidad de conformar otro sentido histórico al hombre que de ella viene y nuevas formas. Algunos nostálgicos ortodoxos de los lemas "Cambiar la vida" de Arthur Rimbaud y "Transformar el mundo" de Karl Marx, reivindicados por el surrealismo, no se dan cuenta de que estos hombres del siglo XIX tienen la misma genealogía histórica que la de Siqueiros: aquella que da cuerpo a una idea de modernidad.⁶⁷

La valoración de David Alfaro Siqueiros para la constitución de un *realismo nuevo-humanista* no sólo es parte de una formalización de una ideología necesaria a la práctica

⁶⁶ Cfr./Althusser, Louis. **Polémica sobre marxismo y humanismo**. Trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México, 1972.

⁶⁷ Considérese, por ejemplo, lo que André Bretón llegó a plantear al respecto. Véase, en específico: André Breton. **Manifiestos del surrealismo**. Trad. Andrés Bosch. Labor. España, 1985.

del muralismo sino también un modo interpretativo para enunciar varias tesis no exentas de valor teórico. Una de las principales Siqueiros la deriva, como su idea de la revolución, de la concepción de que en el arte (como en cualquier proceso específico de producción) la técnica no tiene un valor absoluto. No es así en el capitalismo ni tampoco en el socialismo. El humanismo histórico, concreto y posible de aludir, tendría idéntico principio teórico e ideológico para una nueva concepción del arte y de la sociedad en la que tiene desarrollo.⁶⁸

Es justo reconocer al respecto que de una experiencia particular, su trabajo como muralista en Los Ángeles en 1932, Siqueiros lleva su particular proceso de abstracción a una tesis tan importante para la historia del arte como para la comprensión teórica de la propia técnica dentro de la modernidad. El hombre que David Alfaro Siqueiros encontró en el *Renacimiento* lo concretiza en la clase obrera, hombre éste al que considera se le debía comprender históricamente, dotársele de sentido estético, organizarlo políticamente y no sólo referirlo como signo aislado. Arte y estética, no sólo documentación e ilustración, era lo que debía hacerse. Siqueiros hace localizar su interpretación dentro de una crítica marxista al modo de producción total del capitalismo

⁶⁸ David Alfaro Siqueiros. "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva". Ed. cit.

y es, dentro de la comprensión de él, que relativiza todo constructo abstracto, ahistórico e idealista del hombre futuro. A los nostálgicos ortodoxos del Rimbaud y del Marx surrealizados les molesta que Siqueiros haya sido organizador de sindicatos y se sonrojan cuando se les recuerda que Rimbaud tuvo simpatías por la Comuna de París y Marx fue también poeta.⁶⁹

David Alfaro Siqueiros señaló en repetidas ocasiones que el movimiento obrero los "dotó de un concepto estético".⁷⁰ Y paso seguido, refería que era frecuente que se le inquiriera sobre su militancia entre los obreros, si él era artista y no obrero. El concepto estético, que había sido dado por el movimiento obrero a su trabajo como artista, orientó a Siqueiros, entonces, a comprender qué sentido de transformación podría tener el arte en una sociedad en la que el obrero era quien significaba el sentido de transformación de la sociedad en su relación con la organización política de la máquina y sus formas contundentes de existencia cultural y cotidiana.⁷¹ Lo sobresaliente de esta concepción es que David Alfaro Siqueiros no nada más formulaba otro humanismo y otra

⁶⁹ Esta es la importancia de una investigación reciente como la de Francis Weheen. **Karl Marx**. Trad. Rafael Fontes. Debate. Madrid, 2000.

⁷⁰ David Alfaro Siqueiros. "Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo", en, **Revista de la Universidad de México**, vol. XXI, núm. 4, diciembre de 1966.

⁷¹ Cfr./Alberto Híjar. "Para leer a Siqueiros", en, **Siqueiros, visión técnica y estructural**. INBA. México, 1984; Alberto Híjar. "Siqueiros, combatiente proletario de 1924 a 1930", en, **La legislación del Trabajo y Siqueiros**. Cuadernos del Archivo Siqueiros, núm. 2, 1979. Y: Juan Marinello. **Homenaje y gratitud a México**. Selección de textos de Onoria Céspedes. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. México, 2000.

forma de producción artística, Siqueiros daba lugar a la referencia de la necesidad de una poética no abstracta y de una estética de amplia observación de los modos de producción que implicaban cierto uso del estado de desarrollo histórico de la ciencia y la técnica.

La referencia al pasado militar que había vivido David Alfaro Siqueiros habría que comprenderlo dentro de esa unidad de reflexión. El humanismo histórico que construye lo refiere en el concepto histórico y antropológico del paisaje que había conocido cuando joven. El *realismo nuevo humanista* debía ser correspondiente a él, no de modo pintoresquista, ilustrativo ni, mucho menos, *abstractamente humanitario* como pudieron haber acuñado muy bien José Carlos Mariátegui y César Vallejo cuando reflexionaron, de manera coincidente, sobre la técnica en el arte y su relación con la comunidad en la que es desarrollada.⁷² Una sociedad de clases y en la que la composición étnica era y es mayoritariamente indígena.

La anotación de esta característica y condición histórica estética del paisaje Siqueiros la mencionaba para hacer ver que el artista de vanguardia europeo no podía

⁷² Véanse: José Carlos Mariátegui. **Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 5); José Carlos Mariátegui. **Peruanicemos al Perú.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 11); José Carlos Mariátegui. **El artista y la época.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 6); César Vallejo. **Contra el secreto profesional.** Mosca Azul, Lima, 1973. César Vallejo. **El arte y la revolución.** Mosca Azul, Lima, 1973. César Vallejo. **Rusia ante el segundo plan quinquenal.** Gráfica Labor, Lima, 1965. Y: César Vallejo. **Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin.** Gráfica Labor, Lima, 1965.

comprenderla del todo, una vez que, por ejemplo, la idea que pudo haber tenido como artista del nacionalismo (constructo moderno) o del internacionalismo no fueron posibles debido a que la Primera Guerra Mundial había sido objeto de coacción hacia ellos, en primer lugar, y que, en segundo, la idea y presencia real de un conflicto dentro del desarrollo del capitalismo no lo habían visto ni comprendido. Se habían refugiado en la búsqueda de la forma.⁷³

Militante siempre, David Alfaro Siqueiros, al momento de querer dotar de sentido histórico a su estética y poética del arte público gustó de referir al hombre que la revolución le había dado a conocer y solía ejemplificarlo con un militante de extracción enteramente popular: Macario Huízar, valga la exposición de la anécdota, había sido uno de sus principales compañeros en la organización de sindicatos en Jalisco y veía en él al hombre históricamente existente al que había que significar. Macario Huízar fue un hombre que en el transcurso mismo de la militancia adquirió sentido político como un hombre consciente de los avatares cotidianos en los que vivía y pleno estéticamente por haber sabido vivir entre las dificultades de un placer radicado en suponer que podían dejar de serlo. David Alfaro Siqueiros narraba con frecuencia

⁷³ David Alfaro Siqueiros. "Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo", en, Ed. cit. Una aproximación reflexiva sobre esta problemática la desarrolla Benedict Anderson en: **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Trad. Eduardo L. Suárez. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. Colección Popular núm. 498.

que, cuando en uno de los instantes de definición de actividades de agitación y propaganda, ante una solicitud de explicación de dudas, y de la explicación particular del papel que Siqueiros mismo tenía como trabajador en la producción del arte, Macario Huízar siempre salía al paso y explicaba tanto las dudas manifestadas como las dificultades de abstracción del concepto presentadas en el más vivo lenguaje: su propia persona.⁷⁴ Su idea del artista ciudadano, del artista civil y del arte público estaban allí: en el tiempo presente.

6. Historia, estética e historiografía

Las posibilidades de lectura e interpretación del ideario estético siqueiriano son, por lo antes expuesto, tan amplias como los ángulos de problematización que el propio David Alfaro construyó. Pero la condición de posibilidad de lecturas e interpretaciones, en definitiva, están colocadas no nada más en el evidente espacio de elaboración ideológica en el que se da desarrollo a diversos constructos estéticos, sino que tal espacio ideológico -polisémico incluso- no deja de tener existencia también como espacio de discurso en el que coexisten formas de reflexión teórica y de construcción conceptual que obligan a delimitar, por un lado, los planos

⁷⁴ Cfr./ David Alfaro Siqueiros. **Me llamaban el coronelazo**. Grijalbo. México, 1977.

del lenguaje y, por otro, a reconocer cierta univocidad y literalidad. David Alfaro Siqueiros supo hacer ideología pero, también, teoría y demarcó los momentos en que hacía una y otra.

El principal punto de partida de elaboración teórica para una estética necesaria a la construcción del muralismo y del arte público, como concepto específico, para Siqueiros siempre fue el ejercicio de un criterio histórico de las propias prácticas artísticas. Si en el ejercicio de la técnica vio la definición del hombre histórico que las concretaba, así también Siqueiros en forma constante va a llevar a cabo reflexiones sobre la trayectoria de trabajo del muralismo como un problema de formulación para una poética específica y, luego, de modo más complejo, como argumento para ubicar al muralismo más allá de una dimensión artística (en el sentido integral de una estética) y así poder comenzar a hablar del arte público como parte de la necesidad de construcción de una ciudadanía otra a la del capitalismo.⁷⁵

Esta amplia reflexión y delimitación de elementos teóricos Siqueiros las vio posibles en las dificultades que la propia práctica muralista presentó desde sus primeras realizaciones. En este caso, Siqueiros acotó no nada más la

⁷⁵ David Alfaro Siqueiros. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo.** S/Ed. México, 1945.

necesidad de teoría, también de historiación, crítica historiográfica y de crítica en general como condición de conocimiento.⁷⁶ El considerable cúmulo de textos que David Alfaro Siqueiros escribió lo dedicó, en consecuencia, al deslinde y construcción de estos tópicos. En razón de ello es que, a la fecha, son pocos los estudios que en realidad se mueven con rigor en lo tocante a la historiación y crítica de un trabajo que, en principio, se supuso no radicado en el individuo y que la noción misma de trabajo colectivo exigía, en correspondencia, otros criterios y otros instrumentos. (Siqueiros siempre supuso el carácter colectivo con el que debería realizarse todo conocimiento y crítica). A la sazón, a lo más que han llegado algunos lazarillos de la crítica de arte es a describir cierto retazo de pintura, acompañarlo con una pizca de algún texto escrito por Siqueiros al respecto y rematarlo con alguna simpática anécdota a modo de mágica cereza. Ante esto, existente ya desde los primeros lustros del desarrollo de una crítica del arte, Siqueiros demarcó la necesidad de construcción más entera de una teoría y es así que él mismo tenga ahora un lugar dentro de lo que se podría concebir como una historia de la crítica del arte y de la historia de las ideas. ¿No

⁷⁶ Idem.

existe, todavía, a principios del siglo XXI, el ejercicio de una crítica historiográfica?

Son destacables, de esta manera, los textos críticos que Siqueiros dedicó al trabajo del Dr. Atl y de José Clemente Orozco y que luego integraría dentro del **corpus** de **No hay más ruta que la nuestra**. En particular, debería reconocerse que entre los textos más claros que se han escrito sobre José Clemente Orozco, así como su importancia histórica dentro del arte mexicano, uno de ellos es justamente éste al que aquí se hace referencia. Y es más justo reconocer que Siqueiros lo escribió dentro del esfuerzo de instrumentar un criterio histórico y no sólo valorativo.⁷⁷ Cuando se vitupera el **corpus** de **No hay más ruta que la nuestra** no se ve que este texto es el apunte crítico de una obra por entonces ya enrarecida ideológicamente por los oficios de ciertos comentaristas y críticos idealistas envueltos en los mitos nacionalistas de la Ideología de la Revolución Mexicana y de la Escuela Mexicana de Pintura.⁷⁸ Siqueiros, nacionalista, deslindaba por entonces la necesidad de una crítica a estos fetichismos y la separación de ellos al ser signos de la presencia viva de un

⁷⁷ Idem. Este texto y esta reflexión también fueron instrumentados por Siqueiros en varios momentos. Uno de ellos es el siguiente: David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte III. Mi Respuesta a Seis preguntas del Campo pro Realista". *Excelsior*, 29 de noviembre de 1949.

⁷⁸ Este es el tono que impera, por ejemplo, en las redacciones que integran el catálogo **Estética socialista en México. Siglo XX**. Ed. cit.

estado y el lugar de una institucionalización dentro de los espacios del discurso.

Visto en perspectiva, en el ideario estético de David Alfaro Siqueiros se puede advertir la instrumentación de un proceso encaminado a precisar no sólo conceptos, sino a hacer intervenir otros: a apelar a la historia total de la que parte el arte moderno, no sólo el de México y América Latina; a descentrar la valía del punto de partida propio de la estética del muralismo y no ésta como una articulación de mera influencia de prácticas ya existentes en Europa en el periodo de los vanguardismos y presentes de manera degradada en el muralismo.

Frente a ello Siqueiros ubicó bien la procedencia histórica del muralismo: fue en el desarrollo de la Revolución Mexicana donde se dio pie a las formas modernas que el arte público podía tener. La comprensión del muralismo, como arte, no tiene historia propia y son vanas las creencias de algunos críticos que creen que la historia del arte también la tiene en este sentido. "El muralismo no es una rama de la Escuela de París", escribió y reiteró David Alfaro Siqueiros.⁷⁹ Criticó, en consecuencia, el arte *mexican curious*, el arte pintoresquista y el arte de exposición histórico-documental. Cercano a esta demarcación

⁷⁹ David Alfaro Siqueiros. "Pintura activa para un espectador activo", en, **El Gallo Ilustrado**, suplemento cultural de *El Día*, 11 de diciembre de 1966.

histórica y estética hay que señalar que Siqueiros asentó, de manera polémica, la legitimidad de continuar valorando formas artísticas populares atadas a criterios arqueologizantes y próximas a formas provenientes de experiencias artísticas sin consideración de la historia. De sus críticas al nacionalismo de estado, la Ideología de la Revolución Mexicana (y de las formas pictóricas a las que Diego Rivera, inclusive, no escapó), es aquella en la que apunta la presencia de una pedagogía en la enseñanza artística a partir de valores ajenos a la propia forma popular de estas artes y, peor todavía, que provoca que históricamente al muralismo se le vea como una escuela de "arte populachero".⁸⁰

Importa anotar que David Alfaro Siqueiros, de manera temprana, ejerció la autocrítica y la crítica de la trayectoria del movimiento muralista. En determinado momento habría que deslindar cuándo, en Siqueiros, el concepto de arte público se asienta en sus reflexiones como tal y cuándo el muralista comienza a interpelar, de modo arriesgado, el proceso de otras formas. En este orden, son destacables los textos que David Alfaro Siqueiros elaboró cuando se hacía alguna retrospectiva de su obra o cuando se deslindaba el carácter institucional de instancias específicas en lo concerniente al estudio del arte nacional del muralismo o el

⁸⁰ Siqueiros, David Alfaro. "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México". Ed. Cit.

arte público. Ejemplos: "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México", a raíz de la exposición de trabajos hechos en su periodo de clandestinaje en el año de 1932;⁸¹ "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", también de 1932;⁸² "Nuestra acción y su inercia. Primera réplica del Centro de Arte Realista Moderno", de 1944;⁸³ "Pintura activa para un espectador activo", de 1966;⁸⁴ y, por supuesto, aquellos textos que son sincrónicos a la polémica que tuvo con Diego Rivera en 1935, con el oficio crítico de Luis Cardoza y Aragón y, a principios de la década de 1950, con aquellos que participaron en la edificación de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México.

De estas demarcaciones teórico-ideológicas trata el siguiente capítulo.

⁸¹ David Alfaro Siqueiros. Siqueiros, David Alfaro. "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México". Ed. Cit.

⁸² David Alfaro Siqueiros. "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva". Conferencia en el John Reed Club, Los Ángeles, California, 2 de septiembre de 1932.

⁸³ David Alfaro Siqueiros. Siqueiros, David Alfaro. "Nuestra acción y su inercia. Primera réplica del Centro de Arte Realista Moderno", en, *El popular*, 17 de agosto de 1944.

⁸⁴ David Alfaro Siqueiros. "Pintura activa para un espectador activo". Ed. cit.

CAPÍTULO TRES

Tópicos y polémicas de un ideario estético II: los lugares históricos.

El 'Movimiento muralista mexicano' ha sido un movimiento utópico en el camino hacia una pintura revolucionaria. De sus tremendos, repetidos y frecuentes errores deberíamos aprender algunas lecciones útiles.

David Alfaro Siqueiros

Finalizando, se trata de una discusión entre dos pintores que pretenden ser pintores revolucionarios. Así, pues, la última palabra la debe tener el proletariado revolucionario juzgando sus pinturas.

Diego Rivera

Lo exacto es que los análisis de Siqueiros de algunas de las bases del arte contemporáneo de México, atrajeron mi entusiasmo, aunque con frecuencia no pueda acompañarle en sus desarrollos ni en la intención de algunas de sus obras. Ha sido un hombre de teorías o de teoría. Y un hombre de hechos y de obras.

Luis Cardoza y Aragón

Juan O' Gorman, arquitecto y pintor mexicano de primera magnitud, juzga así la obra mural de David Alfaro Siqueiros en la rectoría de la Ciudad Universitaria: ' Me parece una derrota de la pintura mexicana dentro del concepto que de ella se tiene en el mundo'.

Juan O' Gorman

¿Existen la 'novela de la revolución' y la 'escuela mexicana de pintura'? Nadie podría negarlo. Pero lo que se debate no es su existencia, sino el *modo real* de su ser, al margen del carácter que haya querido imprimirles la ideología que predomina en el proceso histórico de México desde el triunfo revolucionario de 1917.

José Revueltas

El ideario siqueiriano está sustentado en una clara intención formal-abstracta de construcción teórica. David Alfaro Siqueiros apela, en consecuencia, a un espacio de

interlocución culturalmente existente y construye otro, y necesario, para su comprensión, diálogo e interpretación históricas. Su ideario es, así, de confrontación. Esto porque su práctica artística guarda una decidida ponderación de la dimensión ideológica a la que pertenecen su formulaciones y porque es consciente del carácter inédito de su práctica dentro de las formas de producción y valoración planteadas por entonces.

De este modo, su concepción del capitalismo ocurre no como entidad y noción simplemente abstracta; al capitalismo Siqueiros lo advierte desde su forma de existencia como un modo de producción específico y lo corrobora en las relaciones materiales que dan sentido a los usos políticos de la ciencia y la tecnología. Su experiencia y teorización sobre este sentido histórico le permite tanto constatar y abatir toda noción absoluta de la cultura bajo el capitalismo, como, a la vez, le facilita concentrar en la elaboración de su crítica las posibilidades de realización de un arte público.

Como persona, como pensador, como artista, como comunista y como ciudadano, David Alfaro Siqueiros cultiva espacios polémicos de interlocución. En ellos, de modo consciente, apuesta a que así sea, y a grado tal, que prevé, incluso, otros que, a la larga, los interlocutores, se verá,

simulan (cómodamente) su no presencia, la omiten o que, mejor todavía, prefieren ubicarse fuera.

David Alfaro Siqueiros, al respecto, es consciente de que todo despliegue de discurso no está separado de una condición de coexistencia de valores e intenciones y que, quien forma parte del diálogo, los enuncia, roza o confronta. En razón de ello, Siqueiros tiene además la habilidad de significarlos; disloca actitudes de omisión y negación y replantea paradigmas. Su característica como interlocutor la explica su irrupción en esquemas de poder y la transformación de convenciones. Cuando esto ocurre, puede decirse que Siqueiros ha instalado un dispositivo dialéctico para la historia y la crítica.

Desde esta dinámica de interlocución construida, toda irrupción siqueiriana, ante la necesidad de formulación de una estética como teoría, se concretará de variadas maneras: sea en su discurso como sindicalista o sea en su caracterización del arte público; sea en sus críticas al cuadro de caballete, la validez del arte popular o bien en las ocasiones de deslindes de pertinencia de la militancia en arte; o sea el lugar de consideración histórica del capitalismo o las vicisitudes del socialismo. Tópicos y relaciones éstas no frecuentes dentro de las construcciones de las estéticas marxistas ortodoxas pero, también, no

marxistas, muchas veces idealistas y que, por supuesto, explican en mucho las susceptibilidades a la polémica.

Lo destacable es que tales susceptibilidades pocas veces se quedaron en el silencio. Su presencia ilumina la historia a la que pertenecen y que, como polémicas, significan un momento no nada más de referencia a un incidente sino, también, a momentos específicos de producción teórica e ideológica y, sin duda, factibles de asentamiento en un trabajo de historización y ubicación socio-cultural.

Habría que añadir que para David Alfaro Siqueiros esto forma parte de la concepción que tiene de la política y que en su ideario, de manera simétrica, es, también, concepción y condición de ejercicio de elaboración teórica. Su estética, objeto de discurso que intencionalmente Siqueiros construye, es también una intervención política en el desarrollo de los absolutos existentes y dominios ideológicos de la estética planteada por entonces. Frente a ellos, Siqueiros ubicó a su ideario estético de manera clara: dentro del modo de producción en el que coexisten los conceptos y prácticas del arte público, así como en la heterogeneidad de los discursos que lo aluden. Y en ese orden es que David Alfaro Siqueiros tuvo interlocutores inteligentes y sólidos polemistas como él: Diego Rivera, Luis Cardoza y Aragón, Juan O' Gorman y, de manera no frontal, José Revueltas.

1. David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Los caminos de la pintura revolucionaria.

La historia es conocida: el día 30 de agosto de 1934 David Alfaro Siqueiros publica en el *New Masses* el artículo intitulado "El camino contrarrevolucionario de Diego Rivera".¹ Por entonces, las estancias de Siqueiros en los Estados Unidos formaban parte de una trayectoria vigorosa en cuanto a actividad como pintor y como político. Siqueiros era ya artista portador de una experiencia innovadora en lo tocante a la realización de murales con nuevos materiales; pintor conocedor de posibilidades formales que en Los Ángeles, California le habían ayudado a ejecutar una poética muralística hacia en el exterior, y era, también, ya un teórico consciente de los recursos y dificultades del trabajo colectivo que consolidaría pocos meses después en Buenos Aires con el uso eficaz de la fotografía y cámara cinematográfica. Una segunda etapa del muralismo, en su decir, era la que se vivía.²

¹ Esta polémica ya ha sido revisada antes. El texto más amplio y detallado es de Maricela González Cruz Manjarrez. **La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos. 1934-1935.** Museo Dolores Olmedo Patiño. México, 1996; Pueden verse, también, algunas alusiones en: Diego Rivera. **Arte y política.** Selección, prólogo, notas y datos bibliográficos de Raquel Tibol. Grijalbo. México, 1979. Colec. Enlace. Y de modo más accesible, para el lector no investigador, puede consultarse una edición que conjunta los textos involucrados: Raquel Tibol. **Documentación sobre arte mexicano.** Fondo de Cultura Económica. México, 1974. (Colec. Archivo del Fondo, núm. 11)

² Un seguimiento amplio de este itinerario es el trabajo realizado por Irene Herner: **Siqueiros, del paraíso a la utopía.** CONACULTA. México, 2004.

Como militante comunista, David Alfaro Siqueiros estaba por cerrar un periodo de vaivenes constantes de vida clandestina, relaciones amorosas no exentas de las implicaciones de su propia vida como militante y dificultades explícitas como ex integrante del Partido Comunista a causa de expulsión por indisciplina. Su propia estancia en Buenos Aires, llevada a cabo con participaciones en actividades como militante comunista, habían provocado antes también su salida. Puede decirse que a más de diez años de iniciado el movimiento muralista, David Alfaro Siqueiros ya había podido hacer una reflexión crítica sobre sus logros, fallas y posibilidades y en esta reflexión es que Diego Rivera ocupaba uno de los ángulos de su crítica. Para su desarrollo, intentó hacerla de manera integral: con un concepto claro sobre el arte público y no sólo como parte de una reflexión del muralismo. Su crítica a Diego Rivera tocaba así aspectos de su ejercicio como pintor y como militante comunista.

Por otra parte, hacia estos años, Diego Rivera tenía ya una reconocida presencia internacional como artista. Mucho mayor que Siqueiros, sin duda. Sus experiencias en los muros de la Escuela Preparatoria, la Secretaria de Educación Pública, la ex Capilla de Chapingo, el Palacio de Cortés en Cuernavaca (mural financiado por el embajador estadounidense, en turno, Monrow, en México), en efecto, demostraban la

consolidación de lo que Siqueiros denominaba, en contrapartida, como primera etapa del muralismo. Durante este tiempo lo destacable del trabajo más reciente de Diego Rivera había sido la firma de contratos laborales para la realización de murales a solicitud de Ford y Rockefeller y el peculiar desenlace estético-político y laboral que llevó a la destrucción de estos trabajos plásticos por parte de los magnates capitalistas. Estos incidentes, de sobra conocidos, afortunadamente han sido abordados y es abundante su documentación.³

Lo que importa por ahora es comprender que estas vicisitudes fueron de sonada trascendencia y que son insoslayables para advertir los signos de una polémica que rebasaba toda alusión simple y mecánica.⁴ Diego Rivera, en 1934, cumplía ya cinco años de haber sido expulsado del Partido Comunista. Los años en clandestinaje del Partido Comunista no los había experimentado. La crisis económica mundial del capitalismo ocurrida en los años 1929-1933 había sido contundente, pero también lo había sido el efecto al interior de las relaciones entre los comunistas mexicanos en razón de las consignas del Sexto y Séptimo Congresos de la

³ Cfr./Alicia Azuela. **Diego Rivera en Detroit**. UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1985. (Colec. Estudios y fuentes del arte en México).

⁴ Hay un texto que permite ver con claridad estas implicaciones. Véase: Alberto Híjar. **Diego Rivera: contribución política**. Universidad Autónoma de Guerrero. México, 2004.

Tercera Internacional.⁵ Si David Alfaro Siqueiros publica "El camino contrarrevolucionario de Diego Rivera" era claro, entonces, que lo hacía al observar que por estos años muchas de las expectativas del muralismo, como componente del arte público, habían sido agotadas o desbordadas y Diego Rivera no alcanzaba a notarlo.

De la alocución de David Alfaro Siqueiros cuatro puntos de carácter eminentemente estético son los destacables: (1) "El camino contrarrevolucionario de Diego Rivera" es un texto en el que Siqueiros concentra su reflexión en lo concerniente al arte público; Diego Rivera es uno de sus practicantes históricos e importa así su práctica y no su persona. (2) Siqueiros señala el núcleo estético de su reflexión y crítica: es un problema de técnica e ideología y ellas son parte de la omisión de un balance crítico ante la historia del propio movimiento muralista. La técnica, dice Siqueiros, es una *mística* y de ahí su relación con la ideología. (3) El arte público ha sido separado de la historia estética y política a la que pertenece y Diego Rivera la quiere suplir con su filiación trotskista. (4) De no existir una crítica histórica en razón de la trayectoria

⁵ Para el caso, véanse: Manuel Caballero. **La internacional comunista y la revolución latinoamericana**. Nueva Sociedad, Caracas, 1988; Manuel Caballero. **La Internacional Comunista y América Latina. La sección venezolana**. Siglo XXI. México, 1978. (Colec. Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 80). Y: **VI Congreso de la Internacional Comunista. Fascismo, Democracia y Frente Popular**. Siglo XXI. México, 1984. (Colec. Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 76). Arnoldo Martínez Verdugo. **Historia del comunismo en México**. Grijalbo. México, 1985. (Colec. Enlace).

estética y política del muralismo, se corre el riesgo de llevar al arte público hacia la *utopía*.

Sobra decir que la réplica de Diego Rivera estuvo a la altura de la crítica y la provocación y la gota que derramó el vaso fue un evento no ajeno a la del tipo de militancia y actividades que como pintores hicieron a lo largo de su vida. Durante los meses de 1934 y 1935 la Secretaría de Educación Pública había programado un conjunto de conferencias y entre los conferencistas invitados estaban tanto Rivera como Siqueiros. El primer turno fue para Rivera y días después para Siqueiros. Elocuente, como siempre, Siqueiros aprovechó su turno para exponer parte de lo que su artículo había escrito sobre Rivera y este pintor, estando presente, alegó y comenzó la polémica cara a cara. Tal situación se prolongaría durante varias días, con gran afluencia de personas de diferente oficio y simpatizantes de uno y otro pintores.

Como remate de la polémica, Diego Rivera publicó el texto "Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs. Bolchevismo leninista".⁶ De él, igualmente, hay cuatro puntos de

⁶ La ficha completa es la siguiente: Diego Rivera. "Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs. Bolchevismo Leninista", en, Imprenta Mundial, diciembre de 1935 y *Claridad*, Buenos Aires, febrero de 1936. Este texto ha sido acogido en diversas compilaciones y antologías; se alude aquí la más completa y más reciente: Diego Rivera. **Obras**. Reunidos y presentados por Esther

consideración estética destacables: (1) Como Siqueiros, Diego Rivera deslinda bien el sentido de la polémica: hay cuestiones personales y políticas y se trata de comprender el conflicto histórico de las implicaciones de una militancia comunista de diferente tendencia: las de un stalinista y las de un trotskista. La ubicación de la controversia, no en la persona de Siqueiros sino en lo que implica su militancia, Rivera lo reafirma al emplear una escritura en tercera persona del singular. (2) Rivera alude a un ataque de los stalinistas contra él como trotskista y como pintor no revolucionario cuando su ejercicio de tendencia política no está desligada de su militancia anterior y su pintura es condenada como no revolucionaria después de su conflicto con el Partido Comunista y no antes, cuando éste, había avalado su propio trabajo. (3) Rivera alude al carácter revolucionario de hacer una pintura en atención de una militancia orientada en el sentido de la lucha de clases y no en el sometimiento político en el que se encuentran los stalinistas al no actuar con la libertad necesaria en lo concerniente a la actividad estética. (4) Esta situación, clarifica Rivera, tiene que ver con el sentido revolucionario que debe tener el arte y que es tarea, de todo comunista, resolverlo. Estima de buena fe que la crítica y la

Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez Mejorada. El Colegio Nacional. México, 1999. Tomo II Parte 1, pp 87-103.

autocrítica son su condición de posibilidad y deja ver que Siqueiros tiene por supuesto, un lugar importante en todo esto, aunque sea, como hasta ahora, *Siqueiros hablando y Rivera pintando*.⁷

Como es sabido, esta polémica no concluyó. Tanto David Alfaro Siqueiros como Diego Rivera pretextaron enfermedades personales. Pero quedó de ella un tercer texto que recogió un conjunto de acuerdos cuyo principal sentido era la de asumir la necesidad de ejercer una constante autocrítica y estimar constantemente las implicaciones históricas del desarrollo y posibilidades del arte público.⁸

Bien estudiada y bien documentada, esta polémica ha tenido buena suerte en los intereses de los historiadores y críticos del arte. Hay notables miradas que describen el desarrollo de los hechos, aunque lo que ha faltado es ahondar en el significado político que tal polémica tiene dentro del proceso en el que la propia escritura de la historia y crítica del arte se movía y se mueve. En un esfuerzo de separación de la anécdota resulta pertinente asentar que las polémicas a que dio pie Siqueiros se insertaron dentro de una necesidad de teoría en estética y que como tal, hay que reconocer la manera en que un marxista replanteaba caminos. Se insiste, pues, enseguida, sobre los

⁷ Idem. p 103

⁸ En este orden de comprensión, véase: Maricela González Cruz Manjarrez. **Ob. Cit.** p 161

modos en que un marxismo irrumpe en los dominios de la formalización de la historia y la crítica de arte para separarse de ellos y reivindicar a la estética. Conviene ir por partes:

1.-La polémica entre Siquieros y Diego Rivera no coloca, en sentido estricto, las dificultades de dos militancias y dos tendencias: el estalinismo contra el trotskismo. La polémica tiene una genealogía más compleja. Ver un antagonismo ideológico así, y como es común en nuestros días más recientes, es apuntar a la historia como si ésta radicara en una cosa que existe afuera y sólo se la trae y se inserta al incidente con la excusa de comprensión del "contexto". La historia está presente en esta polémica de otra manera. No del modo mecanicista de reducir el conflicto a meras etiquetas, de señalarlas como si fueran externas y de aislarlas del proceso social, político y cultural en que particularmente ellas mismas tienen existencia.⁹

Al respecto, es muy fácil traer el conflicto político entre el stalinismo y el troskismo a la polémica como si el problema específico planteado, el arte público, dependiera de

⁹ Véanse: André Breton, et. al. **Por un arte revolucionario independiente**. Edición de José Gutiérrez. El Viejo Topo. España, s/f.; Pierre Broué, et. al. **Trotsky. México 1937-1940**. Siglo XXI. México, 1992; Manuel Caballero. **La internacional comunista y la revolución latinoamericana**. Nueva Sociedad, Caracas, 1988; Manuel Caballero. **La Internacional Comunista y América Latina. La sección venezolana**. Siglo XXI. México, 1978. (Colec. Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 80) Y: Olivia Gall. **Trotsky en México y la vida política en el periodo de Cárdenas, 1937-1940**. Era. México, 1991. Colec. Problemas de México.

las resoluciones que pudieran derivarse entre Siqueiros y Rivera. La polémica no es así una controversia entre un trotskista y un estalinista (aunque Rivera mismo lo haya enunciado así). El historiador de las ideas, en atención de espacios de interlocución como el que despliegan Siqueiros y Rivera, debería distinguir entre la articulación de un habla y el sentido histórico de su inscripción. Esto es: una controversia no ocurre por la relación de dos individuos, ocurre en un espacio de interlocución que es más complejo y donde los enunciados son integrantes de un horizonte histórico y cultural.

2.-La polémica Siqueiros-Rivera habría que comprenderla entonces como el despliegue de una enunciación de carácter principalmente perlocutivo. Esto es: semántico y lingüístico pero también semiótico. El núcleo de formalización de un planteamiento estético se encontraba dentro de esta característica del habla y, de modo tal, que hubo lugar a una enunciación en la que se dijeron cosas que tanto Siqueiros como Rivera sabían ya que se habían dicho, sólo que uno y otro debían decir las de nuevo, pero sólo para persuadir (carácter perlocutivo).¹⁰ En pocas palabras: Siqueiros y Rivera fueron conscientes de que la controversia

¹⁰ Cfr./Paul Ricoeur. **Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido.** Trad. Graciela Monges Nicolau. Siglo XXI. México, 1999. En específico, Cap. I, pp 15-37.

era la actuación específica de una lucha ideológica aún entre comunistas y que la tendencia política de ambos no implicaba únicamente diferencias en torno a una concepción estética, sino, también, implicaba similitudes que había que formular como tales y colocarlas en el espacio de su construcción teórica.

3.-La polémica Siqueiros-Rivera concreta así no sólo una lucha ideológica. Ella refiere la existencia de modos en que se da lugar a espacios de interlocución necesarios política y teóricamente para el marxismo y que, a falta de ellos había que construirlos, así fuera de manera atípica y no estrictamente en ámbitos académicos e institucionales, como se cree, todavía, es donde deben construirse la teoría y el arte.¹¹

4.-Esta manera atípica de construir espacios atípicos para el desarrollo de una teoría tiene asiento histórico y como tal hay que señalarlo. Él radica justamente en la descripción de la polémica, en el modo en que está compuesto su contexto para hilar la anécdota, sí, pero también para

¹¹ Como es de suponerse, esta formulación se inscribe dentro de las problematizaciones de marxismos anotados entre los siguientes autores y siguientes títulos: Louis Althusser. **Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan.** Trad. Eliane Cazenave-Tapie. Siglo XXI. México, 1996; Louis Althusser. **Para leer el capital.** Trad. Martha Harnecker. Siglo XXI. México, 1990. Y: Henri Arvon. **La estética marxista.** Trad. Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1972. Giuseppe Prestipino. **La controversia estética en el marxismo.** Trad. Alfonso García, Grijalbo, México, 1976, Colec. Teoría y praxis.

abrir el espectro de la interlocución a la comprensión del chiste, la ironía, el símbolo y el signo dan cuerpo a algo más que metáforas y su reducción a un aspecto reducidamente semántico. ¿Qué se quiere decir luego con enunciados como "turista mental", "Picasso en Azteclandia" y "Ciego" que, por ejemplo, Siqueiros acuña en su alocución a Diego Rivera.¹² O bien, los que éste devolvió: "Jefe Máximo stalinista de la pintura revolucionaria mundial" o "Hijas de la Revolución Americana"?¹³

5.-El asentamiento histórico de esta polémica entre marxistas no ortodoxos en los trabajos de una historia de las ideas estéticas, sin duda, resulta medular. ¿Conflicto entre trotskistas y stalinistas que debaten ortodoxamente a partir del principio de anarquía en el arte o el del *realismo socialista* como la única dirección? La polémica Siqueiros-Rivera es, contra todo prejuicio regulador, una controversia venida de la conciencia de la lucha ideológica en política, en el arte y la estética.¹⁴

Tanto Siqueiros como Rivera atinan a significar y a simbolizar el momento histórico del evento. Su actos de habla, como su inscripción a la hora de la elaboración de sus

¹² David Alfaro Siqueiros. "El camino contrarrevolucionario de Rivera", en, Ed. cit.

¹³ Idem.

¹⁴ André Breton, et. al. **Ob. Cit.** Y, Pierre Broué. **Ob Cit.**

textos, buscan así la connotación y colocación de un discurso abierto a la condición política. Sus marxismos no ortodoxos no trataban de ordenar de manera unívoca un conflicto histórico más complejo. Se trataba de ser claros, persuasivos y de significar la validez del arte público entre los principales protagonistas: no Siqueiros ni Rivera, no un estalinista y un trotskista, sino los sectores populares allí presentes y sobre los que se partía para argumentar.¹⁵

En este modo perlocutivo de significar el carácter popular de la polémica y en la intención de significar un sentido de clase, caro al marxismo en general, es que los dos muralistas procuraron dar un sentido integral a lo que en muchas ocasiones eran simples espectros para la especulación: fueron panaderos, curtidores, obreros, albañiles (y más) los receptores principales de sus actos del habla.¹⁶

Hay, pues, en las tareas de construcción de una historia de las ideas estéticas de marxistas no ortodoxos, signos propios de una historia oral que hay que valorar

¹⁵ Cfr./Geneviève Bollème. **El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular.** Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Grijalbo/CONACULTA. México, 1990, Colecc. Los Noventa.

¹⁶ Otros marxismos que existen en América Latina que habría que considerar, en este orden de reflexión, son, por ejemplo, los siguientes: José Carlos Mariátegui. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 2) p 231; José Carlos Mariátegui. **Ideología y política.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 13); José Carlos Mariátegui; **Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 5); José Carlos Mariátegui. **El artista y la época.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 6). Y: César Vallejo. **El arte y la revolución,** Mosca Azul, Lima, 1973; César Vallejo. **Rusia ante el segundo plan quinquenal.** Gráfica Labor, Lima, 1965; César Vallejo. **Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin.** Gráfica Labor, Lima, 1965.

debidamente.¹⁷ En estas oralidades extraviadas y opacadas por el anecdotismo es que puede advertirse que Siqueiros y Rivera deslindaron teórica e ideológicamente enunciados que atentan todavía a dominios y regularidades discursivas en el trabajo de la historización.¹⁸ Diego Rivera como David Alfaro Siqueiros irrumpen dentro de órdenes del discurso aún del marxismo, el stalinismo, el trotskismo y las vicisitudes del Partido Comunista. Y qué decir de aquellos otros de carácter idealista con los cuales ciertos historiadores todavía se orientan, que no advierten su modo idealista de funcionamiento y que prolongan a través de signos y figuras literarias que aprisionan y enturbian a sus propias interpretaciones.

Al paso vale apuntar lo siguiente: si en los trabajos de historización de las ideas se hace reconocer un periodo histórico de construcción del marxismo en México, puede indicarse, enseguida, que hay un periodo premarxista y otro en que el periodo marxista tiene acta de inscripción como el que caracteriza a la polémica ocurrida entre Siqueiros y Rivera. No verlo así, resulta, teóricamente visto, asumir

¹⁷ Cfr./Cerutti Guldberg, Horacio y Magallón Anaya, Mario. **Historia de las ideas latinoamericanas, ¿disciplina fenecida?**. Juan Pablos-Universidad de la Ciudad de México. México, 2003.

¹⁸ Cfr./Michel Foucault. **Microfísica del poder**. Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid, 1991. p 22 Y, Michel Foucault. **La arqueología del saber**. Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1991.

una postura no sólo antihistórica sino anacrónica, toda vez que la polémica misma es la frontera entre un periodo y otro.

De esta controversia queda todavía mucho por señalar. Lo correspondiente a las implicaciones, sobre todo políticas, explican muchas cosas del estado mundial del capitalismo y del proceso de militancias comunistas convulsas como lo fueron las pertenecientes al periodo de consignas políticas de clase contra clase venidas del Sexto Congreso de la Internacional Comunista y la consigna del Frente Amplio planteada, paradójicamente, en el Séptimo.¹⁹

La observación minuciosa de todos estos detalles posibilitarían comprender mejor las veleidades políticas de Rivera y Siqueiros y que dan otros rasgos de valoración a la polémica que sostuvieron. Vista en su amplio espectro, vale anotar lo, su desarrollo en realidad es signo de la propia dimensión social de ese periodo. Sobre la observación de sus implicaciones, por ejemplo, no va a estar excluido el propio papel asumido por Lázaro Cárdenas y la relación que mantendrá con el movimiento comunista o, de otro modo, el de Vicente Lombardo Toledano, importantísimo interlocutor de los marxistas en América Latina, México y, por supuesto, de

¹⁹ Véanse: Manuel Caballero. **La internacional comunista y la revolución latinoamericana**. Ed. cit.; Manuel Caballero. **La Internacional Comunista y América Latina. La sección venezolana**. Ed. cit. Y, Barry Carr. **La izquierda mexicana a través del siglo XX**. Trad. Paloma Villegas. Era. México, 1986. (Colec. Problemas de México).

Siqueiros y Rivera.²⁰ Así también se comprendería la importancia internacional y nacional real del conflicto Stalin-Trotsky y su impacto en las particulares militancias de los muralistas vistos hasta ahora como mecánicamente stalinistas y mecánicamente trotskistas y como si la historia, el mundo y los espacios de interlocución varios, se redujeran al control de dos individuos.²¹

Para finalizar este apartado no estaría de más la conveniencia de valorar que la polémica ocurrida entre Siqueiros y Rivera es primordialmente el acto de una demarcación política en el ejercicio de la teoría e ideología con respecto al desarrollo del arte público y en razón del carácter convulso de un periodo en que mundialmente se vive bajo el imperialismo. ¿Algún olvido?

Entre tantos posibles, vale recordar lo que Raquel Tibol apuntó sobre la polémica: se trata del primer ejercicio colectivo de autocrítica dentro de la historia del muralismo.²² El carácter marxista, posible en México, y entre comunistas, podría agregarse, radica allí, como ejemplo de modos específicos del desarrollo teórico de una necesidad social y política para transformar la realidad. Alberto

²⁰ Cfr./Arnaldo Córdova. **La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen.** Era. Decimoquinta reimpresión. México, 1989. (Colec. El hombre y su tiempo). Y, Arnaldo Córdova. **La revolución y el estado en México.** Era. México, 1989. (Colec. Problemas de México).

²¹ Un trabajo permite hacer de lado este tipo de observaciones y hacer girar las interpretaciones hacia otros rumbos: véase: Olivia Gall. **Ob. Cit.**

²² Tibol, Raquel. **Documentación sobre el arte mexicano.** Ed. Cit. P 10

Híjar, por otra parte, ha acotado el sentido prudente de operar un esquema de anotación de la composición (rizoma) de los discursos entre los que la polémica se realiza y tiene lugar.²³ Bien visto, este esquema develaría réplicas al estado que los marxismos no ortodoxos de Siqueiros y Rivera acometen conceptual y simbólicamente, pero estado al cual no logran subvertir del todo ni a los discursos de acéntricos ramajes ideológicos con los que se da cuerpo.²⁴ Polémica Siqueiros-Rivera: estética y política del arte público; frente al estado, la nación y los nacionalismos.

2. David Alfaro Siqueiros y Luis Cardoza y Aragón. Crítica a la crítica de arte.

Como se he visto, la necesidad de una teoría dentro del ideario estético total de David Alfaro Siqueiros implica también la de una crítica a la crítica de arte. Ésta, en correspondencia con el lenguaje que traen consigo las experiencias del muralismo, y su lugar dentro de un concepto estético más elaborado, que es el arte público, suele ser el principal punto de apoyo que Siqueiros toma cuando se ve impelido a desplegar los componentes de su

²³ Híjar, Alberto, et.al. **Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario.** CENIDIAP/TAI. México, 2000.

²⁴ Formulo así las cosas en razón de lo que plantea arriba Alberto Híjar y en razón de que hay que anotar que esta idea procede de la consideración pertinente sobre las formulaciones que Gilles Deleuze y Felix Guattari anotan en diversos momentos cuando aluden a una tipo especial de composición que llaman *rizoma* y que permite suponer otras formas de comprensión que no corresponden a despliegues lógico-formales en sentido estricto. O por extensión: formas que no corresponden a ciertas intenciones marxológicas. Véase de estos autores: **Rizoma.** Pre-textos. Valencia, 1989.

discurso y el que, con lucidez, se hará presente en sus relaciones críticas con Luis Cardoza y Aragón, escritor y poeta guatemalteco.

La polémica que David Alfaro Siqueiros estableció con Luis Cardoza y Aragón viene a raíz de la publicación del libro **La nube y el reloj** que éste último hizo en 1940 y que conjunta un buen número de textos anteriormente publicados tanto en diarios como en revistas.²⁵ El ensayo específico con el cual Siqueiros, a su vez, replica de manera directa a Cardoza y Aragón lleva por título “El monóculo del artepurismo de París en México a propósito del dilema formalismo y nuevo realismo en el arte de la pintura” y data del año 1948.²⁶ Valdría deslindar de antemano que las fechas sólo indican el momento de la publicación de los textos mencionados, pero no el entero y prolongado diálogo crítico sostenido por ambos y al que se sumarían posteriores escritos.

En lo tocante a los contenidos y consideraciones de orden estético -importantes para una historización de las ideas estéticas de David Alfaro Siqueiros como marxista no ortodoxo- es posible delimitar los siguientes

²⁵ Luis Cardoza y Aragón. **La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea**. UNAM. México, 1940. La edición más reciente, que se citará enseguida; es: Luis Cardoza y Aragón. **La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea**. UNAM/IE. México, 2003. Segunda edición.

²⁶ David Alfaro Siqueiros. “La crítica de arte como pretexto literario o el monóculo del artepurismo de París en México”, en, *México en el arte*, núm. 4, octubre de 1948.

aspectos sobre los cuales Luis Cardoza y Aragón discurre en **La nube y el reloj** y sobre Siqueiros en específico:

En principio, (1) el escritor guatemalteco sustenta su crítica en la consideración poética de la pintura. (2) Anota y parte, para sus intenciones, de los postulados que Baudelaire asentó para su propia crítica a la pintura moderna que le tocó conocer. (3) Hace uso de la analogía al aludir al periodo del Renacimiento para centrar al movimiento muralista mexicano en América Latina y se hace acompañar de citas textuales contundentes, como una de Leonardo: *La pintura es una poesía que se ve.*²⁷ (4) Una vez delimitada así el tipo de interpretación a lo largo de **La nube y el reloj** se insertan ideas y figuras literarias que, a decir del propio Cardoza y Aragón, carecen de intención sistemática, aunque no por ello dejan de ser valorativas y de definición constante en razón de explicar el carácter moderno, universal y cultural de los pintores elegidos.

El texto en el que Luis Cardoza y Aragón discurre sobre la pintura de David Alfaro Siqueiros tiene, entonces, este criterio axiológico implícito, y en su ejercicio, Cardoza y Aragón es generoso y audaz al momento de la articulación poética de su escritura. Apunta sobre

²⁷ Este enunciado es una manera en que Luis Cardoza y Aragón quiere hacer énfasis en lo que desarrolló en un primer momento en **La nube y el reloj** y que luego amplía en un segundo título: **Pintura mexicana contemporánea**. Imprenta Universitaria. México, 1953. p 2

la plástica de Siqueiros su carácter vertiginoso: *David Alfaro Siqueiros es el mejor escultor de México*; aprecia su agilidad en la composición y también alude al ideólogo, al militante y al polemista.²⁸ Pero Cardoza y Aragón de inmediato se deslinda de lo que él mismo integró; da un giro y decide separar sus dichos entre sí. Cardoza y Aragón se encontró con el Siqueiros total y lo llama *romántico*.²⁹ Enseguida va a dar curso a una constante valoración de un conjunto de figuras literarias y se aproximará a tópicos de época en lo relativo a relaciones como arte y revolución, arte y política, arte y libertad, el artista y el estado y el artista y la militancia política. Con **La nube y el reloj**, Cardoza y Aragón colocaba a la pintura mexicana en un espectro amplio de valoración así como de elaboración de una crítica e historia del arte. Atento David Alfaro Siqueiros a la propia historia de su práctica como artista fue que advirtió los procedimientos y alcances de este tipo de crítica.

En "El monóculo del artepurismo de París en México a propósito del dilema formalismo y nuevo realismo en el arte de la pintura" Siqueiros recurre a un esquema que en su ideario estético será frecuente, tal como ocurrió en la polémica que mantuvo con Diego Rivera en 1935, pero

²⁸ **La nube y el reloj**. Ed. cit. P 193

²⁹ Idem. pp 187, 192 y 193

que, en cada ocasión, instrumentará de manera diferente:

(1) Siqueiros centra su crítica la crítica de Luis Cardoza y Aragón ubicando al muralismo -y a la pintura mexicana moderna, en general- en relación con el significado histórico de la revolución mexicana. (2) En su crítica a la existencia histórica y cultural de la Escuela de París, Siqueiros asienta la falta intrínseca de una doctrina unitaria que le sea característica; esto tanto en el momento de dar cuenta de una teoría en estética como en el turno del ejercicio de la crítica de arte en el desarrollo de la pintura moderna en general. (3) Anotado el significado histórico del muralismo, Siqueiros critica la posición asumida por formalismos como los de Cardoza y Aragón (y de Xavier Villaurrutia que por esas mismas fechas había publicado un escrito sobre Rufino Tamayo) al no advertir que la condición *nuevo-realista* o *nuevo-humanista* de la pintura no se agota en ellos.³⁰ Y, (4): Frente a la ausencia de *sistema, método* y el ejercicio de una crítica que se apoya en el *instinto y en el gusto* sin intención de un análisis *constructivo* como el de los formalistas de afiliación a la Escuela de París, Siqueiros apuesta por una *crítica analítica*.³¹

³⁰ Véase: Xavier Villaurrutia. "Rufino Tamayo", en, *México en el arte*, núm. 2, agosto de 1948.

³¹ David Alfaro Siqueiros. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo**

A la luz de la historia, la polémica sostenida por Siqueiros y Cardoza y Aragón, como puede advertirse, resulta en la actualidad tan rica como en el momento en que ocurrió. ¿Qué valor tiene desde una historia de las ideas estéticas? Su importancia radica en que, Siqueiros, desde su marxismo, acota modos idealistas de hacer crítica, modos críticos de prolongación de criterios eurocentristas, modos de suposición y aplicación de estéticas artecentristas, y maneras no exactamente marxistas de entender la militancia como es el interesante caso de un Luis Cardoza y Aragón que ensaya, **motu proprio**, por momentos, un análisis con base en la *crítica de la economía política*.³²

¿Qué recursos habrá avizorado David Alfaro Siqueiros en la crítica de arte de Luis Cardoza y Aragón que, como en el específico caso de su polémica con Diego Rivera en 1935, tal polémica no está concentrada en la persona ni en el discurso de Cardoza y Aragón? Lo seguro es que parte de lo que el poeta guatemalteco criticaba a Siqueiros era la presunta relación del discurso de éste con la ideología oficial, de estado y de la academia, y que, paradojas de

contemporáneo. S/Ed. México, 1945. El texto en que de manera principal hace este deslinde es: "Propósitos esenciales del Centro de Arte Realista Moderno. A favor del paso a una etapa superior". Pp 69-81

³² Véase: **Pintura mexicana contemporánea**. Ed. cit. p 184

la vida, el discurso de Cardoza y Aragón es el que en la actualidad está relacionado con la ideología oficial, de estado y de una academia que no terminan todavía de separarse de aquellos años.³³

Digresión aparte, habría que estimar el hecho de que David Alfaro Siqueiros hace acompañar al "Monóculo" de un conjunto de textos que en específico denominará *Crítica a la crítica de arte* y que publicará con regularidad por más de un año en el diario *Excélsior*.³⁴ En algunos de ellos, Siqueiros regresa a la crítica de la crítica de arte del autor de la **La nube y el reloj** y muestra sus interrelaciones con otros críticos y escritores como Margarita Nelken (crítica de arte y española transterrada, por la cual Siqueiros decide comenzar su serie de artículos), Antonio Rodríguez (quien hace ver su simpatía

³³ En la reedición más reciente de **La nube y el reloj** esta característica es una de las rigurosas anotaciones que hace Renato González Mello en su estudio preliminar. Ed. cit.

³⁴ David Alfaro Siqueiros. "La crítica de arte como pretexto literario o el monóculo del artepurismo de París en México", en, *México en el arte*, núm. 4, octubre de 1948; David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte IV. Algo más Sobre 'La Nube y el Reloj', Pintura Mexicana Contemporánea, de Luis Cardoza y Aragón". *Excélsior*, 6 de diciembre de 1949; David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte V. Anticipo teórico a las opiniones de los críticos profesionales sobre la Exposición 'La Ciudad de México Interpretada por sus Pintores". *Excélsior*, 13 de diciembre de 1949; David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte VI. Lazo, Mérida, Tamayo, Castellanos, Siqueiros, Rivera, Orozco, en el libro 'La Nube y el Reloj', de Luis Cardoza y Aragón". *Excélsior*, 23 de diciembre de 1949; David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte VII. Los Pintores Rufino Tamayo y Julio Castellanos en el libro 'La Nube y el reloj', de Luis Cardoza y Aragón". *Excélsior*, 27 de diciembre de 1949. Y: David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte VIII. El autor de este artículo en el libro 'La Nube y el Reloj' ". *Excélsior*, 3 de enero de 1950. Cabe aquí la precisa observación siguiente: En torno a esta polémica hay textos de otros autores que, de una manera u otra, Siqueiros trae a su desarrollo de argumentos pero sin que necesariamente estos hayan decidido participar de modo personal y de manera directa. Véanse: Xavier Villaurrutia. "Rufino Tamayo", en, *México en el arte*, núm. 2, agosto de 1948; Samuel Ramos. "El espectador, el intérprete y el crítico", en, *México en el arte*, núm. 3, septiembre de 1948; Fergus. "David Alfaro Siqueiros".(Entrevista). *Excélsior*, 9 de octubre de 1949. Tercera sección, pág. 7, y, Justino Fernández. "Arte en dos modos". *Excélsior*, 26 de febrero de 1950, Sección 3, p 11.

por la crítica de Cardoza y Aragón), José Moreno Villa (también crítico de arte y español transterrado) y Rubén Salazar Mallén (furibundo en su respuesta).³⁵ De esa serie valdría la pena que historiadores de ideas filosóficas revisaran en particular un texto que Siqueiros intituló "Filosofía y Pintura. Con el ejemplo del Movimiento de Pintura Moderna en México"³⁶ y donde lleva a cabo una importante demarcación, en efecto, filosófica y en el cual hace sugerentes referencias a Leopoldo Zea, filósofo latinoamericano todavía no encumbrado y de influencia insoslayable en el entendimiento de la llamada Ideología de la Revolución Mexicana, del régimen político del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y de la función del Instituto de Investigación Económica, Política y Social (IIEPES) en la vida interna no sólo del PRI sino en la cultura mexicana en la segunda mitad del siglo XX,

³⁵ Véanse: David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte. Carta abierta a los escritores y artistas españoles radicados en México o la significación histórica internacional del movimiento de Pintura Mexicana Moderna". *Excélsior*, 1 de noviembre de 1949; David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte I. Sus opiniones y las nuestras sobre el aspecto negativo de la pintura mexicana moderna, con el ejemplo objetivo de la teoría y la práctica de Diego Rivera". *Excélsior*, 8 de noviembre de 1949; David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte II. Sus opiniones y las nuestras sobre el aspecto negativo de la pintura mexicana moderna, con el ejemplo objetivo de la teoría y la práctica de Diego Rivera". *Excélsior*, 22 de noviembre de 1949. Y, Salazar Mallén, Rubén. "Carta a Alfaro Siqueiros". *Excélsior*, 2 de diciembre de 1949. Al respecto habría que hacer el énfasis siguiente: Es tan importante este deslinde crítico de Siqueiros que el propio periódico *Excélsior* festejará meses después este hecho y lo tomará como impulso para la consolidación de este espacio como sección cultural. Véase: S/A. "nuestra página de arte". *Excélsior*, 26 de febrero de 1950, Sección 3, p 7.

³⁶ David Alfaro Siqueiros. "Filosofía y pintura. Con el ejemplo del Movimiento de Pintura Moderna en México I". *Excélsior*, 18 de enero de 1950. David Alfaro Siqueiros. "Filosofía y pintura. Con el ejemplo del Movimiento de Pintura Moderna en México II". *Excélsior*, 24 de enero de 1950. David Alfaro Siqueiros. "Filosofía y pintura. Con el ejemplo del Movimiento de Pintura Moderna en México III". *Excélsior*, 31 de enero de 1950.

Instituto, suele olvidarse, del cual fue director fundador Leopoldo Zea.³⁷

Hacia 1948, año en que David Alfaro Siqueiros se ocupa de esta réplica total a **La nube y el reloj** (y del espectro histórico y cultural al que pertenece), Luis Cardoza y Aragón no radicaba entonces en México; se encontraba en Guatemala, hacía de funcionario por entonces y sostenía debates como los que llegó a tener con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en México a poco de su primera estancia, con el marxista y comunista Juan Marinello y, por supuesto, con David Alfaro Siqueiros.³⁸

De no hacerse esta anotación histórica no se entendería mucho la ausencia de otros textos (y argumentos) por parte de Luis Cardoza y Aragón en su polémica con Siqueiros. Aunque sí es ilustrativa la coincidencia por la cual Siqueiros regresó a tal polémica y que consistió en que Margarita Nelken había publicado una crítica contra Diego Rivera como artista. Siqueiros desde México, y no Diego Rivera, es quien hace la

³⁷ A propósito, véanse: Tzvi Medin. **Leopoldo Zea: Ideología y filosofía de América Latina**. UNAM. México, 1992. p 78. Y, Tzvi Medin. **El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán**. Era. México, 1990. Colec. Problemas de México. P 60

³⁸ Cfr./Juan Marinello. **Homenaje y gratitud a México**. Selección de textos de Onoria Céspedes. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. México, 2000. Y: Stella Quan Roseell. **No es el fin, es el mar (Crónica y voces de Luis Cardoza y Aragón)**. CESU/UNAM/Casa Juan Pablos. México, 2004.

réplica, y Cardoza, sin saberlo, había hecho lo mismo, criticando a Margarita Nelken y publicando su escrito en la misma revista que ella.³⁹ Luis Cardoza y Aragón también publicó "Nuevas Notas sobre David Alfaro Siqueiros" -otra coincidencia- en el mismo número que Siqueiros da a conocer el "Monóculo" y, posteriormente, las republicaría en el tomo **Pintura mexicana contemporánea**, en 1953, y cuyo contenido, en realidad, vendría a ser una especie de nueva edición de **La nube y el reloj**, sólo que con algunos nuevos textos y con otro título (vicisitudes de un libro que sin duda son importantes para el conocimiento de los postulados estéticos de Cardoza y Aragón, pero que rebasan este espacio).⁴⁰

Justo es anotar, a propósito, que Luis Cardoza y Aragón coloca un punto importante dentro del ejercicio de la crítica de arte concerniente a la reivindicación de reconocer en ella una dimensión poética y la validez de recurrir a la poesía misma para su conocimiento y placer. Planteamiento propio de la estética formulada por los románticos alemanes, Cardoza y Aragón hará sabida su

³⁹ Idem.

⁴⁰ Luis Cardoza y Aragón. **Pintura mexicana contemporánea**. Ed. cit. Pp 173-210 ; Luis Cardoza y Aragón. **Tierra de belleza convulsiva**. Alberto Enríquez Perea, compilador. El Nacional. México, 1992. Luis Cardoza y Aragón. "Nuevas notas sobre Alfaro Siqueiros", en, *México en el arte*, núm. 4, octubre de 1948. Luis Cardoza y Aragón. "Rufino Tamayo. Un nuevo ciclo de la pintura de México", en, *Cuadernos Americanos*, núm. 4, 1948.

simpatía con ellos en varias oportunidades; de ellos viene su gusto y su empleo por los aforismos y el carácter acéntrico de su escritura.⁴¹ En este caso, Cardoza y Aragón tiene más de romántico que de un cierto marxismo por él asumido y del que luego se separó y al que sólo aludía, de modo poco pertinente y de manera figurada. El uso del aforismo, debe insistirse, en ocasiones le ayudaba a resolver su idealismo y contradicciones en la que caía.

En consonancia, Luis Cardoza y Aragón, en especial en el texto "Nuevas Notas sobre David Alfaro Siqueiros" (y **Pintura Mexicana Contemporánea**), escribió: *Nunca me han preocupado, en lo mínimo, abogacías para probar una tesis, sino acercarme a la verdad de lo nuestro.*⁴² En el enunciado ya hace suponer el enunciado acuñado por Siqueiros que más vituperios ha recibido y que es el de "No hay más ruta que la nuestra" y que había servido, en una fecha no muy lejana, 1945, como título de un conjunto de ensayos sobre arte y pintores mexicanos.⁴³ Anunciado su rechazo a toda tesis, Cardoza y Aragón aún así se arriesga a hacer consideraciones sobre el *apoliticismo* de algunos

⁴¹ Luis Cardoza y Aragón. **Poesías completas y algunas prosas**. F.C.E. México, 1977. Colec. Tezontle. Y, Luis Cardoza y Aragón. **El río. Novelas de caballería**. F.C.E. México, 1986. Colec. Tierra Firme.

⁴² **Pintura mexicana contemporánea**. Ed. cit. P 174

⁴³ David Alfaro Siqueiros. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo**. Ed. Cit.

artistas,⁴⁴ vuelve a intentar una crítica a la "economía política del arte"⁴⁵ y concentra las relaciones arte y revolución, arte y política, arte y libertad, el artista y el estado y el artista y la militancia política en referencia al "socialismo burocrático".⁴⁶ Ratifica la existencia de una nueva *iglesia* que es el *estado* en el desarrollo del arte y hace citas del Karl Marx autor de **Contribución a la crítica de la economía política** (como ya antes lo había hecho con el Lenin, autor de **¿Qué hacer?**).⁴⁷ Y no por ello, agrega nuevos enunciados de admiración por la pintura de Siqueiros: "En su aspecto formal, es el mexicano de todos" o, en otra oración, "deja de ser político cuando pinta".⁴⁸

En su crítica Luis Cardoza y Aragón es generoso y sabe reconocer los méritos del muralista. No omite que ha compuesto un ideario estético de importancia y de paso, asume el idealismo que Siqueiros acotó sobre su modo de hacer crítica de arte. Cardoza llega a escribir también que adora las contradicciones de Siqueiros, pero Siqueiros mismo le recordará que tales contradicciones el crítico guatemalteco no las entiende y que, enseguida, su comprensión materialista del arte tiene que ver más con un

⁴⁴ **Pintura mexicana contemporánea.** Ed. cit. p 5

⁴⁵ Idem. Ed. cit. p 4

⁴⁶ Idem. p 6

⁴⁷ Idem. pp 8 y 184

⁴⁸ **La nube y el reloj.** Ed. cit. Pp 192 y p 185

"marxismo bretoniano" (por la conocida afición de Cardoza y Aragón al surrealismo y el tipo de idealismo que se deriva del filósofo del movimiento: André Breton).⁴⁹

Si Luis Cardoza y Aragón olvida la historia (y el significado de la revolución mexicana) al momento en que enuncia a la poesía como sustento de su crítica, Siqueiros se lo hará ver de manera contundente: "Luis Cardoza y Aragón, a pesar de su 'bizarro' formalismo 'marxista', en actitud de crítico pro abstraccionista, no le concede - tácitamente- la menor trascendencia a tal acontecimiento histórico. Como todos los críticos de simpatías formalistas, parte siempre del individuo y sus particulares características relativamente psicológicas hacia arbitrarias conclusiones generales".⁵⁰

Luis Cardoza y Aragón intentó replicar desde el marxismo a David Alfaro Siqueiros, pero no lo logró. En el poeta guatemalteco es claro el tipo de *clichés* de época en lo concerniente más a tópicos sobre el arte y la revolución que sobre Marx. En su libro **Pintura mexicana contemporánea** llega al grado de emplear el esquema corriente del stalinismo cuando apela la llegada de un *socialismo científico* y cuando ubica su idea de la

⁴⁹ David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte V. Anticipo teórico a las opiniones de los críticos profesionales sobre la Exposición 'La Ciudad de México Interpretada por sus Pintores'", en, Ed. Cit.

⁵⁰ David Alfaro Siqueiros. "Crítica a la crítica de arte VIII. El autor de este artículo en el libro '**La Nube y el Reloj**' ", en, Ed. cit.

revolución no como parte de una crítica al capital (a una clara y consistente crítica a la economía política del capitalismo) y la confunde con un simple señalamiento del *socialismo burocrático*.⁵¹ En este aspecto, Cardoza y Aragón se queda en una flaca mención al modo en que las mercancías circulan en el mercado, y como Diego Rivera, cuando hace lo mismo, imagina de más y denota que es presa de lo mismo que crítica a Siqueiros. Cardoza no intuye, siquiera, que la valoración es también parte del mercado y que como tal, la crítica de arte tendría que ver con ella si considera al arte como mercancía. Cuestiones históricas, pues, concernientes a la concurrencia de un mismo espacio de interlocución y a formas diferentes y similares de interpretar el discurso marxiano y los marxismos de época.

Contra lo que se ha venido pensando, la crítica a la crítica del arte de Siqueiros no parte de un menosprecio a la poesía. Su gusto y respeto por ella consta en varios textos ni tampoco puede negarse una vena literaria en su escritura. La crítica a los críticos formalistas afines a la Escuela de París no es por aludir a la poesía como piedra de toque para la reflexión y gusto. Tampoco Siqueiros concentra en Cardoza y Aragón toda su crítica a

⁵¹ Luis Cardoza y Aragón. **Pintura mexicana contemporánea**. Ed. cit. P 6

ellos.⁵² Habría que recordar que cuando Siqueiros era todavía el joven agregado militar que decide publicar en Europa el manifiesto "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en 1921, era un artista entusiasmado por las vanguardias, una buena parte procedentes de la Escuela de París y, para colmo, del Taller de André Lhote por el que pasaron muchos pintores latinoamericanos.⁵³ En ese manifiesto, aún con toda la resonancia de los vanguardismos europeos de entonces, Siqueiros apunta hacia la posibilidad de producción de una plástica pura, no subordinada a la literatura y alejada de los poetas.

Es así que sobre lo anterior deben apuntarse dos elementos:

(1) La valía que Siqueiros ve en la dimensión poética de la pintura viene de su consideración del lenguaje de la pintura y a través de ella, no de formas poéticas otras, importantes, sí, pero que la subordinan. (2) A Siqueiros le disgusta que se tome a la pintura como *pretexto*

⁵² Es por eso importante hacer alusión al texto contenido en **No hay más ruta que la nuestra** ya citado: "Propósitos esenciales del Centro de Arte Realista Moderno. A favor del paso a una etapa superior". Pp 69-81

⁵³ Hay varios libros que dan cuenta de este hecho que no es exclusivo, además, de Siqueiros. Considérense: Sullivan, Edward. (Editor). **Arte latinoamericano del siglo XX**. Nerea. Madrid, 1996; Traba, Marta. **Arte de América Latina, 1900-1980**. Banco Interamericano de Desarrollo. New York, 1994; Bayón. Damián. (Editor). **Arte moderno en América Latina**. Taurus. Madrid, 1984.; Bayón, Damián. (Relator). **América Latina en sus artes**. Siglo XXI. México, 1987. Y: Jorge Alberto Manrique. "Identidad o modernidad", en, Bayón, Damián. (Relator). **América Latina en sus artes**. Siglo XXI. México, 1987. pp 19-33

literario, no por excluir a la literatura como forma artística, sino porque a ésta se le presenta como instancia crítica o teórica. En este caso está indicando que la autonomía semántica de la figura literaria no significa que se la pueda conducir hacia un cierto hermetismo ni a digresiones en nombre de la poesía. Como marxista, David Alfaro Siqueiros intuye la pertinencia de fronteras entre las formas estéticas y las formas lógicas. Esto que Mijail Bajtín llegó a llamar en específico como la diferencia entre formas de la poesía y el momento rector (lógico) de las ciencias.⁵⁴ La polémica resulta pues, más rica de lo que se la ha visto y más allá de una anatematización de la concepción marxista de Siqueiros a la que suelen reducir a la consigna de "No hay más ruta que la nuestra" tal como lo hizo Cardoza y Aragón.

M.M. Bajtín, en una oportunidad en la que reflexiona sobre el funcionamiento estético del símbolo considera tanto la peculiaridad del símbolo poético como la posible interpretación, crítica o teorización que pueda hacerse de él. Bajtín hace suponer lo siguiente: un símbolo explica a otro símbolo.⁵⁵ Las reticencias de David Alfaro Siqueiros

⁵⁴ Cfr./Bajtín, Mijail. M. **Teoría y estética de la novela**. Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazarra. Taurus. Madrid, 1989.

⁵⁵ En "Hacia una metodología de las ciencias humanas", M.M. Bajtín escribió, por ejemplo, lo siguiente: "En el símbolo hay 'un calor del secreto que une' (Avérintsev). Momento de oposición de lo *propio* a lo *ajeno*. Calor del amor y frío de la alineación. Oposición y confrontación. Toda interpretación del símbolo sigue

podrían comprenderse mejor a la luz de este planteamiento de Bajtín, planteamiento éste, claro está, que combina un cierto marxismo y una cierta relación con la crítica del juicio de Kant.⁵⁶ O dicho de otra manera, semiótica no es lo mismo que interpretación.⁵⁷ Esto porque en el "Monóculo", Siqueiros ve que Luis Cardoza y Aragón no intenta establecer que una figura poética explique a otra figura poética (ojalá que así fuera), sino que su desarrollo de crítica consiste, de manera ideológica, literaturizante, en sobreponer figuras poéticas exógenas a

siendo símbolo, pero un poco racionalizado, esto es, algo aproximado a la noción"; Véase: **Estética de la creación verbal**. Trad. Tatiana Bubnova. Siglo XXI. México, 1992. p381.

⁵⁶ Galvano Della Volpe, desde un marxismo no ortodoxo, también llega a suponer esto y con un giro que es cercano al entendimiento de Siqueiros: Della Volpe escribió: "A la fundamentalísima cuestión de si es posible *una relación entre arte e ideología, tal que en ella las razones del arte no sean relegadas*, puede responderse afirmativamente, con tal que antes se demuestre: a) que sin ideología, la obra de arte carece realmente de simbolismo, es decir, del carácter de la universalidad (que no queda en absoluto explicado con la <<totalidad>> o <<cosmicidad>> intuitiva o muda, indiferenciada o de tipo *místico*, que todavía en la actualidad sostienen los estetas decadentes, últimos herederos de la Estética idealista y romántica; estetas que son, todavía hoy, una inmensa mayoría); b) que la naturaleza ideológica, discursiva o, si se quiere, *intelectual* de la misma universalidad no prejuzga en absoluto la peculiaridad de la obra de arte como tal, aunque se asimile a las condiciones técnicas (semánticas) propias de la obra de arte; de donde se infiere que la obra de arte hablaría al universo como la filosofía y la ciencia, pero con sus métodos y medios (un peculiar simbolismo técnico-semántico: o simbolismo puro de los signos que son palabras, líneas, etc., irreductible tecnicidad del arte!) se comprende que sólo una demostración de este tipo (que el autor considera posible) nos permitiría, por un lado, desentendernos realmente de la misión que en vano propúsose el idealista Croce de <<restaurar y defender el clasicismo contra el romanticismo>>, o <<el momento sintético, formal y teorético... frente al afectivo>> (pero si lo sintético, formal o teorético no es el concepto, lo intelectual o *aquello que tiene significado*, ¿qué otra cosa puede ser en buena filosofía? ¿Cómo puede serlo una cosmicidad puramente intuitiva y por lo tanto <<insignificante>> o *amorfa*?; y por otro, satisfacer plenamente la instancia marxista de la socialidad del arte (¿cómo podrían <<reflejarse>> en la obra de arte la sociedad, la historia, la experiencia, con sus inevitables distinciones y sus nexos indiscutiblemente empíricos, sino mediante la intelectualidad o razón discursiva como constitutiva de la artisticidad misma?; o ¿de dónde se deduciría la posibilidad de mostrar la humana plenitud del arte, su plenitud cognoscitiva y práctica, su socialidad o historicidad concretas?). Véase: *Ideología y arte*, en **Lo verosímil fílmico y otros ensayos**. Trad. Alberto y Juan Antonio Méndez Borra, Ciencia Nueva. Madrid, 1967. pp 112-113.

⁵⁷ Cfr./Michel Foucault. **La arqueología del saber**. Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1991. (En específico, Léanse sus conclusiones).

las de la propia pintura.⁵⁸ No hay diálogo, hay sobreposición de una forma sobre la otra. Y más grave: no hay un diálogo, en todo caso, de poéticas si se ve la relación desde el punto de vista teórico.

La crítica a la crítica de arte que representa Luis Cardoza y Aragón y que realiza Siqueiros va dirigida así a aquellos procederes críticos en los cuales se atisba la dimensión ideológica del símbolo y en lugar de explicarla con otro símbolo, se extravían en ella, traen una segunda (de carácter simbólico), exógena a él y afectando a toda posibilidad *constructiva*, en efecto, de conocimiento.⁵⁹ En lugar de que exista una ponderación del carácter polisémico de la dimensión poética lo que ocurre es lo contrario: se acalla o se enrarece.

Atisbado Luis Cardoza y Aragón en el extravío de la ideología e idealismo en los que se mueve, Siqueiros anota del símbolo la ideología que libera, ve la dimensión histórica de la que está compuesto; no cree en eternidades y atiza, mejor, lo político de él.

⁵⁸ Sobre estas problemáticas sería importante atraer los trabajos que Jaques Derrida ha realizado en torno a la *deconstrucción* y que de manera aproximativa deslinda como un cierto tipo de *desplazamiento*. Véase: "Jaques Derrida". Entrevista de Cristian Descamps, en Derrida Jacques. **El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales**. Proyecto A Ediciones. Barcelona, 1997. pp 101-108

⁵⁹ Cfr./David Alfaro Siqueiros. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo**. Ed. Cit.

4. David Alfaro Siqueiros y Juan O' Gorman. Los problemas de la integración plástica.

¿Quién que sea dogmático polemiza de manera constante, abre el orden de sus enunciados y lo confronta con los de sus interlocutores? El proyecto y construcción de la Ciudad Universitaria, a principios de la década de 1950, se desarrolló entre controversias. Una de ellas, la polémica sostenida entre David Alfaro Siqueiros y Juan O'Gorman, está inserta dentro de la variada y contradictoria presencia de ideologías y agitado espacio de interlocución que, para entonces, son los problemas estéticos de la integración plástica los que ocupan el centro de incidencias.

Los discursos de Siqueiros y O'Gorman tienen desarrollo, habría que definirlo así, en momentos en los cuales la edificación de la Ciudad Universitaria significará un parteaguas de la integración plástica como soporte estético en la historia de la arquitectura en México y en donde, a treinta años de distancia de los primeros trabajos de los muralistas, los recursos y dificultades del arte público traen consigo otro signo, otra poética y otra política.⁶⁰

Hacia el año 1952 en que son inauguradas las instalaciones de la Ciudad Universitaria el estado es otro;

⁶⁰ Véase: Jorge Alberto Manrique. "El futuro radiante: La Ciudad Universitaria", en, González Gortázar, Fernando (Coordinación y prólogo). **La arquitectura mexicana del siglo XX**. Consejo Nacional para la Cultura y la Artes. México, 1994. p 125

otra la relación laboral y política del artista público con él y otras las condiciones intrínsecas al arte público en cuanto a la organización de su producción. Las experiencias de la integración plástica, históricamente vistas, tenían un sentido estético y político ineludible: unos fueron los recursos y las dificultades de un muralismo ejecutado en interiores de edificios de arquitectura colonial o bien de estructura cultural y pre-existente a la de la práctica moderna del muralismo y otros los recursos y las dificultades que presentaba la realización de un mural al exterior y en diálogo con la estructura moderna de la arquitectura prevista.

En la construcción de la Ciudad Universitaria se agregaba, además, la participación de una segunda y tercera generación de muralistas. Estos, tendrán en común con David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, representantes de la primera, el hecho de haber deslindado un principio de organización del trabajo a partir de la creación del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) de cara a sus patrones y mediante el despliegue de un muy completo programa estético, político y educativo de carácter nacional. De complicadas vicisitudes, el desarrollo del FNAP en los trabajos de construcción de la Ciudad Universitaria, y que en otro trabajo debían ser estudiados a profundidad, interesaría

mucho establecer genealogías históricas y ver sus antecedentes en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) y el carácter orgánico de su condición estética y política de trabajo con la edición del periódico *El Machete*.

La polémica Siqueiros-O'Gorman tuvo lugar en las páginas de *Artes Plásticas*, órgano del FNAP; en la revista *Arte público* editada **ex profeso**, y de manera esporádica, por Siqueiros.⁶¹ Y, debido a la resonancia de los dichos y escritos de sus protagonistas, en diversos diarios y revistas.⁶² En los meses y años futuros el Instituto Nacional de Bellas Artes promovería algunos encuentros de reflexión y tanto Siqueiros como O'Gorman, cada uno por su lado, regresarían a los puntos de su polémica, sobre todo, cuando, con la construcción del *Polyforum*, Siqueiros llegó a replantear las implicaciones estéticas y políticas del arte público y la integración plástica, sólo que ya no con el estado, sino con la burguesía.

Discípulo y amigo de Diego Rivera, Juan O'Gorman articula una buena cantidad de notas y calificativos en contra de Siqueiros. Como en la polémica que éste sostuvo en 1935 con Rivera, tales notas y tales calificativos son algo más

⁶¹ Por ejemplo: *Arte Público*, diciembre, 1952.

⁶² Véase: Juan O' Gorman. **La palabra de Juan O' Gorman (Selección de textos)**. Investigación y coordinación documental de Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz y Elizabeth Fuentes Rojas. UNAM. México, 1983. Colec. Textos de Humanidades núm. 37.

que componentes anecdóticos. En rigor, son esclarecedores de un problema de reflexión y exposición teórica e ideológica. Juan O'Gorman apunta de Siqueiros ausencias de *tradición y nacionalidad, positivismo, abstraccionismo y tecnolatría* (sic).⁶³ Siqueiros, en realidad, nunca había sido de las simpatías de Juan O'Gorman y en las oportunidades que tuvo para ordenar su réplica imperó más esta característica. Siqueiros, por su parte, modera más su investida crítica ante O'Gorman a como lo hizo en su polémica con Diego Rivera. Sólo una expresión, en medio de una bien estructurada reflexión y buen conjunto de textos en particular, articula Siqueiros para identificar el trabajo (la Biblioteca Central), de Juan O' Gorman: su mural ha sido convertido en *estampilla*.⁶⁴ Expresión y calificativos estos que, por supuesto, tienen un desarrollo y que hay que anotar en su claridad.

Ante todo, la polémica acontece durante un periodo particular de efervescencia del racionalismo o funcionalismo como paradigma dominante en la arquitectura mundial de posguerra. Su influencia en la construcción de la Ciudad Universitaria confluye con modos de significación de lo nacional ya antes experimentados y que habían sido llevados a

⁶³ Cfr./Juan O' Gorman. "La pintura mexicana de ayer y de hoy y su relación con la política", en, **Ob. Cit.**; Juan O' Gorman. "La pintura reciente de Siqueiros no es mexicana", en, **Ob. Cit.** Juan O' Gorman. "Crítica de Juan O' Gorman al artículo 'Muralismo' de Siqueiros, en, **Ob. Cit.** pp 355-358.

⁶⁴ David Alfaro Siqueiros. "Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior", en, **Arte Público**, diciembre de 1959.

una autocrítica colectiva.⁶⁵ La polémica Siqueiros-Rivera de 1935 tenía ese valor histórico ya por entonces y por lo cual, técnica e ideológicamente, el pasado y presente de la inevitablemente llamada Escuela Mexicana de Pintura tenía un peso mayor al que sólo como monolito ideológico podía tener. La significación de nacionalismos, sus connotaciones populares, comunistas en el caso de Siqueiros y socialistas del FNAP y O'Gorman, así como los recursos materiales y formales, no podían ser otros más que contradictorios. Y quien lo hizo saber fue David Alfaro Siqueiros. Fue él, ante los muralistas de la segunda y tercera generaciones, que de nueva cuenta hizo un balance estético-político y señaló posibilidades.

Los puntos de consideración asentaban así la prospectiva de una integración plástica acorde a una actualidad. Siqueiros: (1)Hace saber que su reflexión parte de una autocrítica a trabajos de muralismo ya realizados al exterior (Los Ángeles, California) y en el concierto de una lucha de *ideas y prácticas correspondientes*.⁶⁶ (2)Asienta la siguiente pauta para el ejercicio de una poética: *A nuevo problema material nueva técnica material, nueva solución material, es*

⁶⁵ Cfr./Alberto Híjar. "La integración plástica", en, González Gortázar, Fernando (Coordinación y prólogo). **La arquitectura mexicana del siglo XX**. Consejo Nacional para la Cultura y la Artes. México, 1994. pp 148-153.

⁶⁶ David Alfaro Siqueiros. "Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior". en, *Arte Público*, diciembre de 1959.

irrecusable.⁶⁷ (3)El trabajo plástico en exteriores implica no convertir el mural en *estampilla* (la alusión al trabajo de O'Gorman es directa).⁶⁸ (4)Intervenir el color ópticamente funcional a la armonía policroma conjunta del paisaje es paso intrínseco para lograr contundencia en el realismo propuesto. Y: (5)Es válido considerar el trabajo de texturas que no son satisfactorias en cuanto a posibilidades ópticas en superficies planas. Própósitos: poliangularidad y dinamismo. Solución: *escultopintura* o *pintura escultórica*.⁶⁹

A este balance estético-político Siqueiros iba continuar agregando reflexiones en los meses y años siguientes. Los puntos anteriores, en definitiva, tenderán más hacia los componentes principalmente formales de la integración plástica realizada en Ciudad Universitaria, pero también debían incluir los propios a la posibilidad política de su corrección y realización en el futuro. Claro de ideas, se verá a un Siqueiros consciente del significado de la integración plástica entre el racionalismo o funcionalismo como paradigmas arquitectónicos durante el proceso de desarrollo del capitalismo reciente. Escribió, pocos años después, lo siguiente:

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem.

Ahora bien, una integración plástica realista, esto es, la simultaneidad de una arquitectura realista con una pintura realista, etc., no podrá producirse amplia y vigorosamente más que en un régimen político realista. Esto es, bajo un régimen político que se subordine a las necesidades de la nacionalidad y del pueblo, de la misma manera que la plástica integral usa los dictados de la historia, de la geografía y de la técnica. Un régimen de capitulación frente al imperialismo no puede realizar arquitectura realista, la integración plástica realista que tendría que ser, forzosamente, una arquitectura y una integración plástica de orientación y servicios populares categóricos. Un arte público en toda la extensión de los términos.⁷⁰

Una vez que David Alfaro Siqueiros había aludido el trabajo de Juan O'Gorman en más de una ocasión, aunque no era, desde luego centro de su discurso, el muralista responsable de intervenir plásticamente la Biblioteca Central (proyectada en su origen como Biblioteca Nacional) de la Ciudad Universitaria, decidió, también en varias oportunidades replicar lo asentado por el primero.

Los intereses de su discurso son los siguientes: (1) O'Gorman hace de la consigna *No hay más ruta que la nuestra*, formulada por Siqueiros en 1945, no antes ni después, su caballito de batalla para ordenar sus réplicas. (2) El concepto de nacionalismo que expone lo funda en las ideas de *región, tradición, necesidad y legibilidad populares*.⁷¹ (3) La

⁷⁰ David Alfaro Siqueiros. "Hacia el realismo en la integración plástica". Conferencia. Sala Manuel M. Ponce del Palacio de las Bellas Artes, 2 de julio de 1954.

⁷¹ Véanse: "Tres temas importantes: el Estado y el arte: literatura y pintura; el llamado Frente de Artes Plásticas (FNAP)". Entrevista de María Martín. **Diorama de la cultura**, suplemento dominical de *Excésior*, México, diciembre 11, 1967. Compilado en: O' Gorman, Juan. *La palabra de Juan O' Gorman (Selección de textos)*. Investigación y coordinación documental de Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz y Elizabeth Fuentes Rojas. UNAM. México, 1983. Colec. Textos de Humanidades núm. 37. pp 223-227; "Dijo O' Gorman de sus murales en C. U.: 'Por lo menos que fuera una cosa que no disgustara al público'". Entrevista

integración plástica aspira a una universalidad mexicana en su forma y no posible desde los recursos de la publicidad capitalista. Y:(4) Objetiva, subjetivamente y temática y formalmente, los usos de la técnica moderna no garantizan mejores recursos de expresión. O’Gorman anota sintéticamente:

Todo lo que Siqueiros llama su teoría, la composición dinámica del muro frente al espectador en movimiento, el empleo de materiales de producción industrial y la aplicación a la pintura de lo que él entiende por tecnología moderna, etc., son todos conceptos mecanicistas. Pero como la técnica y los conceptos mecánicos son conocimientos de aplicación práctica y de carácter general, resulta que en la medida en que Siqueiros confunde su valor de aplicación con el resultado plástico de su pintura, en esa misma medida pierde su obra su valor como pintura mexicana y adquiere los caracteres del arte de producción industrial.⁷²

A más de cincuenta años de sostenida esta polémica entre David Alfaro Siqueiros y Juan O’Gorman una buena parte de sus elementos de reflexión y crítica continúan siendo vigentes. El proyecto y construcción de la Ciudad Universitaria, sin duda, fue un parteaguas dentro de la integración plástica en el desarrollo de la arquitectura en México en el siglo XX debido a la conjugación de un cúmulo de factores que no

por José Ortiz Monasterio, II y último, *Uno más Uno*, México, febrero 2, 1982. Compilado en: O’ Gorman, Juan. *La palabra de Juan O’ Gorman (Selección de textos)*. Ed. Cit. pp 298-301; Y: “O’ Gorman contra Siqueiros”. Entrevista de Julio Scherer García. Excélsior, noviembre 23, 1952. Compilado en: O’ Gorman, Juan. *La palabra de Juan O’ Gorman (Selección de textos)*. Ed. cit. Pp 349-351

⁷² O’ Gorman, Juan. “La pintura reciente de Siqueiros no es mexicana”, en, *La palabra de Juan O’ Gorman (Selección de textos)*. Ed. Cit. p 354. Juan O’ Gorman abundó en estas observaciones en otros textos. Por ejemplo: O’ Gorman, Juan “La pintura mexicana de ayer y de hoy y su relación con la política”, en, *La palabra de Juan O’ Gorman (Selección de textos)*. Ed. Cit. Pp 229-230. Y: O’ Gorman, Juan. “Crítica de Juan O’ Gorman al artículo ‘Muralismo’ de Siqueiros, en, *La palabra de Juan O’ Gorman (Selección de textos)*. Ed. cit. pp 355-358.

quedaban en lo estético ni, mucho menos, en una discusión simplemente concerniente a las formas posibles para lograrlo.⁷³

Los problemas de integración plástica llevados a la polémica por Siqueiros y Juan O'Gorman trajeron la evidencia, principalmente, de que las posibilidades de su realización son indisolubles a las del ejercicio político de un estado que no sólo provee de recursos sino que también orienta significaciones de lo nacional y de lo popular. Aunque apuntado esto por Siqueiros -y no advertido por O'Gorman- como tópico de reflexión y problematización estética éste no es suficientemente expuesto. Pero está indicado. Una crítica estética y política sobre los nacionalismos que inciden en la realización del arte público equivalía a llevar a una crítica histórica a la Escuela Mexicana de Pintura y los modos de existencia ideológica que sus recursos de significación habían sido asimilados por el estado, régimen y gobiernos en turno.

Fortuna política la de los espacios de interlocución abiertos por David Alfaro Siqueiros para la construcción de una estética marxista, y en razón de la insuficiencia anterior acotada, fue la intervención de Vicente Lombardo en ellos. En la revista **Arte Público**, el líder sindical, luego

⁷³ Cfr./Jorge Alberto Manrique. **Ob. Cit.** P 125

de una valoración sobre los proyectos plásticos y alcances de elocuencia estética, hace el siguiente y certero cuestionamiento:

Y respecto del mensaje del pueblo -se trata de uno de los centros cívicos más importantes de México- a la orientación de la cultura, a la lucha por la liberación de nuestro país, a la batalla por el progreso humano que está a punto de perderse en gran parte de la Tierra, nuestros pintores nada quieren decir: huyen de la quemante realidad mexicana y de la grave realidad universal, y prefieren trazar signos abstractos, figuras inofensivas, símbolos convencionales e inocuos. No les falta capacidad técnica ni carecen de fuerza humana. Algunos de ellos son los grandes pintores de la Preparatoria, de la Secretaría de Educación, de Chapingo. Son militantes de la causa del pueblo mexicano y de todos los pueblos que quieren una vida mejor en un mundo mejor. ¿Por qué esquivan su responsabilidad de artistas revolucionarios? Enhorabuena que en el caballete hagan lo que quieran; pero que en los muros de una ciudad que verán miles y miles de mexicanos, durante varias generaciones, no se contradigan a sí mismos ni sepulten la tradición brillante que ellos iniciaron hace tiempo.⁷⁴

El cuestionamiento de Vicente Lombardo Toledano fue respondido, y publicado en el mismo número, por Siqueiros, O'Gorman y José Chávez Morado.⁷⁵ Mientras que O'Gorman y Chávez Morado dan una escueta respuesta de marcado menosprecio, Siqueiros acepta de buen grado la crítica y coloca bien una alternativa ante la casi determinación política de no factibilidad del arte público frente al

⁷⁴ “Un artículo de Vicente Lombardo Toledano y respuestas de tres pintores muralistas”, en, *Arte Público*. México, diciembre, 1952. p 1. Compilado en: O' Gorman, Juan. *La palabra de Juan O' Gorman (Selección de textos)*. Ed. Cit. P 362.

⁷⁵ Los textos de cada pintor están incluidos en el mismo texto arriba fichado. Pp 362-367.

capitalismo y que el estado, régimen y gobierno en turno instrumentan. Siqueiros escribe:

El compañero Lombardo Toledano y yo sabemos bien que la 'quemante realidad mexicana' en estos precisos momentos podría simbolizarse de la manera siguiente: sobre las espaldas del pueblo, el gobierno de México; sobre las espaldas del gobierno de México, el gobierno de los Estados Unidos, y sobre los tres, presidiendo brutalmente, Wall Street.

¿Cuál otra podría ser la quemante realidad mexicana de hoy, que nos exige el compañero Lombardo Toledano para los muros de la Ciudad Universitaria? ¿Podría ejecutarse ese símbolo en el estadio, en la rectoría, en la biblioteca, en el edificio de ciencias, en medicina, siquiera en su periodo de trazado inicial? ¿Y qué acontecería durante los próximos años en el orden de la producción muralista en México, que ha iniciado el paso a un periodo técnico de mucha más trascendencia de lo que pueda imaginarse?

Quizá lo mejor es que todos nosotros, los pintores y los amigos de la pintura mexicana, nos pongamos a considerar si es que no ha llegado otro 1925, año aquel en que tuvimos que dejar los muros fijos de los edificios públicos para tomar los muros móviles de las páginas de nuestro periódico, que en aquellos años fue **El Machete**.

En todo caso no sería más que cambiar una forma de arte público por otra forma diferente, la única que un régimen de terror haría posible. Esto, en mi concepto, sería mejor, pero mucho mejor que cubrir un largo periodo histórico de sastrería roja para un cuerpo contrarrevolucionario.⁷⁶

Como es evidente, los problemas de la integración plástica llevan a David Alfaro Siqueiros a rearticular su concepto de estado (un estado diferente al de 1922 y al de 1935 en que se inicia el muralismo moderno y polemiza con Diego Rivera) con base en las posibilidades políticas existentes para una actualización estética de las poéticas, técnicas e ideología del arte público en el que se inscribe el muralismo. La integración plástica, inevitable, va unida a

⁷⁶ Idem. p 365

un proceso colectivo de producción y en razón del lugar que tiene dentro de la organización de la producción en general y que es la del capitalismo y, utópicamente, la realizabilidad del socialismo que postulaba por entonces el FNAP. La Ciudad Universitaria, como bien acotó Vicente Lombardo Toledano, en origen tenía la disposición de un *centro cívico* de enorme peso social, político y cultural y, por ende, los recursos de una estética históricamente pertenecientes al movimiento muralista debían estar a la altura política de su momento.⁷⁷ Al respecto vale mencionar tan sólo el significado del gobierno de Miguel Alemán que prolongaba un autoritarismo implacable sobre cualquier movimiento laboral u organización política ante las transformaciones de las relaciones sociales de producción hechas a propósito del proyecto de industrialización del país. El gobierno de Miguel Alemán era símbolo de la consolidación de un régimen autoritario y fundado en un estado que los historiadores han descrito como propio del ejercicio de un *absolutismo institucional*.⁷⁸ Siqueiros, durante el 1 de mayo de 1952, enseguida de las manifestaciones de trabajadores, fue testigo y luego

⁷⁷ Para una mayor ampliación sobre estas consideraciones véanse: Vicente Lombardo Toledano. **Cine, arte y sociedad**. Compilación, selección de textos y coordinación de Marcela Lombardo. UNAM. México, 1989. Y, Lombardo Toledano, Vicente. **Escritos en Siempre!**. Selección de textos y preámbulo de Marcela Lombardo. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. México, 1994. 2 Tomos.

⁷⁸ Tzvi Medin lo ha estudiado en tres momentos y en tres investigaciones de consulta obligada: (1) **El minimato presidencial: historia política del maximato, 1928-1935**. Era. México, 1988. Colección Problemas de México. (2) **Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas**. Siglo XXI. México, 1986. Y, (3): **El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán**. Era. México, 1990. Colección Problemas de México.

aprehendido, en medio de una sangrienta represión.⁷⁹ La primera represión ésta, venida de un gobierno cuyo presidente no era militar sino civil. El *cachorro de la revolución* se llamó por entonces, a Miguel Alemán, primer presidente del PRI y ex universitario en lograrlo.⁸⁰

Contrariado por su antipatía hacia Siqueiros, Juan O'Gorman no pudo discernir lo que planteaba Vicente Lombardo Toledano y lo que Siqueiros hacía implícito cuando advertía sobre los recursos, posibilidades y condición política de la integración plástica como trascendente factor estético para el nuevo rumbo del arte público. Juan O'Gorman, en su escueta respuesta a Lombardo Toledano, su intención primordial fue calificarlo de "pequeño burgués" y, efectos pervertidos del rechazo a la consigna "No hay más ruta que la nuestra", O'Gorman se contentó sólo con modificar su sentido: "No hay más ruta que la mía", "No hay más demagogia que la mía", etc.⁸¹ José Chávez Morado, quien también respondió a los cuestionamientos de Lombardo Toledano, se limitó, con menosprecio, a señalar no querer discutir asuntos formales; y en lo tocante a las implicaciones políticas marcadas,

⁷⁹ Véanse: Mario Rivera Ortiz. **El fracaso de la Revolución Democrática de Liberación Nacional**. Edición de autor. México, 2000. Y, Rivera Ortiz. Mario. **Columnas contra cordones: 1º de mayo de 1952**. Ediciones Mar y Tierra. México, 1997.

⁸⁰ Cfr./Tzvi Medin. **El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán**. Ed. Cit.

⁸¹ Juan O' Gorman. "Tres temas importantes: el Estado y el arte: literatura y pintura; el llamado Frente de Artes Plásticas (FNAP)". Entrevista de María Martín. **Diorama de la cultura**, suplemento dominical de *Excésior*, México, diciembre 11, 1967. Compilado en: O' Gorman, Juan. **La palabra de Juan O' Gorman (Selección de textos)**. Ed. Cit. P 227. Y: Juan O' Gorman. "La pintura mexicana de ayer y de hoy y su relación con la política", en, **La palabra de Juan O' Gorman (Selección de textos)**. Ed. Cit. Pp 229.

sugiere, con desdén, a Vicente Lombardo Toledano solucionarlas como representante popular que era.⁸² Así la cosas.

La polémica Siqueiros-O'Gorman da cuenta, enseguida, de las maneras en que portavoces de poéticas diferentes del muralismo tienen incidencia en un mismo espacio de interlocución y cuyo signo es la controversia. A esta no la define el carácter formal implícito a toda poética. Los problemas de la integración plástica trajo a los tópicos de su discernimiento estético la condición de la factibilidad del arte público y en donde su realización no podía hacer caso omiso del papel del estado.

Los problemas de la integración plástica, dentro del marco de realización del arte público al que pertenece, hacen ver que la relación entre la arquitectura y la pintura desborda toda intención de comprensión simplemente formal. El lugar de las poéticas pertinentes, su ponderación y asunción, invocaba la presencia de la estética y de la crítica histórica para poder comprender la conveniencia de diálogo entre ellas, de delimitación y, aún, de separación de formas particulares en lo concerniente a su práctica específica. La condición política de su realización la deslindó bien

⁸² “Un artículo de Vicente Lombardo Toledano y respuestas de tres pintores muralistas”, en, *Arte Público*. México, diciembre, 1952. p 1. Compilado en: O' Gorman, Juan. *La palabra de Juan O' Gorman (Selección de textos)*. Ed. Cit. Pp 366-367

Siqueiros; Juan O' Gorman no la vió. Los nacionalismos implícitos de la integración plástica involucraba el carácter político de ellos. Justamente de cara a la historia y técnica e ideología no debían verse de manera separada.

En lo tocante a los planteamientos de David Alfaro Siqueiros, el desarrollo de su discurso expone de manera necesaria el ejercicio de una crítica histórica con respecto a las experiencias del arte público ya dadas en el pasado reciente y lo que encuentra son asimetrías entre lo que la política del estado define para el proyecto de acumulación de capital (fundado en el desarrollismo como ideología) y lo que de real tendría este capitalismo realmente existente en su relación con la integración plástica como dimensión estética posible entre las nuevas formas de la arquitectura y la pintura, formas ellas, que caracterizarían la visión política del estado hacia la nación y los nacionalismos que la dotarían de sentido.⁸³

Ante los problemas estéticos que la integración plástica trae consigo y como parte del significado histórico del proyecto y construcción de la Ciudad Universitaria, Siqueiros da al clavo: re-articula la historia política del muralismo frente al estado, con el estado y contra el estado. Su estética se presenta, correspondientemente, como una política

⁸³ Cfr./Marta Traba. **Ob. Cit.**

también, de desarticulación de discursos cristalizados y de existencias estáticas de signos atados a un solo discurso: en política, en estética y, por supuesto, en formas artísticas (plásticas) e ideológicas en general. David Alfaro Siqueiros, en definitiva, desarticula la dimensión ideológica del estado; lo atisba en su forma histórica de existencia integrada al desarrollo del capitalismo de posguerra y acota sus políticas. Ideología de la Revolución Mexicana, Escuela Mexicana de Pintura, Nación y nacionalismos allí estaban y requerían de nuevos signos.

4. José Revueltas: crítica a la Escuela Mexicana de Pintura.

A una distancia de casi quince años, la observación histórica que David Alfaro Siqueiros hiciera sobre la condición política del estado en relación con el arte público, la hizo también José Revueltas. Sólo que la integración plástica, como tópico de reflexión estética no es el que en específico deslinda el escritor mexicano, sino el de la problemática de los realismos.

En el año de 1967, José Revueltas, marxista no ortodoxo como Siqueiros, escribió un ensayo: "Escuela Mexicana de

Pintura y Novela de la Revolución".⁸⁴ En él Revueltas apunta el carácter mítico que una y otra instancias de producción artística tienen en la historia de la cultura en México. El modo en que ordena su discurso es riguroso. Avistado dentro de una historia de las ideas estéticas en México y América Latina, es sin duda un ensayo de entera intención marxista y que, en sentido estricto, puede decirse que José Revueltas es el mejor crítico e interlocutor que pudo haber tenido David Alfaro Siqueiros.⁸⁵ Por avatares personales de sus vidas, particulares modos de asumir militancias y accidentados espacios de interlocución, la construcción conjunta de una estética marxista no se dio. Y esto, a la vez, explica un tanto la riqueza que pudo haber tenido el diálogo estético entre Siqueiros y Revueltas en el caso de que el primero hubiera podido conocer (o responder) el texto del segundo. ¿Habría tenido conocimiento de este texto el pintor? Habría que recordar que de 1960 a 1964 Siqueiros estuvo recluido en la cárcel preventiva de Lecumberri y que, tras su liberación, se concentró en los trabajos de realización del Polyforum. En tanto, Revueltas había sido hecho preso en 1968 a causa de su

⁸⁴ José Revueltas. "Escuela mexicana de pintura y novela de la revolución". Ensayo publicado en Espejo, año I, núm. 3, tercer trimestre de 1967, pp 5-28. Este texto también puede leerse en José Revueltas. **Cuestionamientos e intenciones**. Era. México, 1981. (Obras completas, núm. 18). Pp 241-262. En adelante, todas las cursivas indican la referencia a esta edición.

⁸⁵ Al respecto es importante considerar una constancia: véase, Siqueiros, David Alfaro, et.al. **Mesa redonda de los marxistas mexicanos**. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. México, 1982.

participación en el movimiento estudiantil y no saldría libre sino hasta 1974, año en que fallece Siqueiros.

A falta de polémica, lo importante es que el texto "Escuela Mexicana de Pintura y Novela de la Revolución", permite enriquecer la lectura de un buen conjunto de los elementos que componen el ideario estético de David Alfaro Siqueiros y, además, posibilita revalorarlo desde la observación de otro marxismo, contemporáneo a él e inscrito en el desarrollo amplio de una teoría poco frecuentada por los historiadores.

En "Escuela Mexicana de Pintura y Novela de la Revolución" José Revueltas es implacable.⁸⁶ Su crítica específica al trabajo de los muralistas la ordena en diez puntos y que, esquema necesario de por medio, pueden exponerse instrumentalmente así: (1)La Escuela Mexicana de Pintura (en adelante EMP) es un *mito*. Su carácter ideológico está fundado en el *consenso* y no hay *crítica* de él. (2)Como mito, su modo histórico y cultural de existencia en México forma parte de otros. (3)Como ellos, el de la EMP es indiscutido. Pero el *consenso* sobre su existencia ha sido intervenido por la univocidad, el sectarismo y esfuerzos de portavoces que también se muestran *autoteorizantes* (sic) con respecto a la historia a la que pertenece. (4)Revueltas apela

⁸⁶ Idem. Todas las cursivas son referencia directa al desarrollo del texto.

a una *crítica histórica*. (5)La EMP como mito trae consigo la discusión de las relaciones entre el arte y la revolución y a éstas hay que comprenderlas en su justo desarrollo político y cultural.(6)La EMP como mito, dentro de la historia de la cultura en México, guarda una relación con el desarrollo del estado, sus vicisitudes ideológicas y formas políticas no separadas de intereses de clase. (7)En la observación histórica de la EMP como mito viene a bien una crítica a los modos lineales y mecánicos con los que se suele exponer la historia de la izquierda en México: La EMP, sobra decirlo, los reproduce y vuelve *dogma*. (8)Ante esta evidencia historiográfica, Revueltas acota que la burguesía fortalece el mito a conveniencia y a riesgo de que se la ubique como clase. (9)La EMP, inmersa en la dimensión de su propio mito, no ha advertido el contenido burgués del estado, y por el contrario, cuando lo hace, lo *disimula*. Y : (10)La EMP, estéticamente vista, ha dado forma no al *realismo socialista* sino más bien a un *realismo socialista democrático-burgués*.

Aunque "*Escuela Mexicana de Pintura y Novela de la Revolución*" es una crítica de varios filos, hay también en ella, debe asentarse, un interlocutor principal supuesto y éste es David Alfaro Siqueiros. Sea de manera directa o indirecta. Sin temor a equivocación podría decirse que, de

hecho, los siete primeros puntos de los diez que anota Revueltas llevan esta marca.

A riesgo de hacer demasiado énfasis en un elemento crítico con respecto a otro, importa apuntar por ahora que José Revueltas hace parte implícita de su crítica el significado que ha tenido el lema "No hay más ruta que la nuestra" de Siqueiros. A este lema, incluso, llega a llamarlo "dogma irracional". El carácter unívoco y sectario de la EMP, vendría, por supuesto, de la relación que pudiera hacerse con tal lema y, por extensión, la *obsesiva* (apuntó Revueltas) repetición de él. Ante el *consenso* sobre el que se yergue el mito, la "crítica histórica" a la que llama José Revueltas, igualmente, sería un claro deslinde en contra de Siqueiros.

Pero reducir la crítica de José Revueltas al significado del lema "No hay más ruta que la nuestra" lleva a soslayar la característica primordial de estos implícitos. Bien vistos, son ante todo componentes de una descripción histórica del estado, regímenes y gobiernos que hacían de un pasado revolucionario un discurso ciertamente unívoco e ideológicamente perteneciente a los intereses de clase de una burguesía ascendente desde 1910.⁸⁷ A esta univocidad realmente

⁸⁷ Cfr./Arnaldo Córdova. **La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen.** Era. Decimoquinta reimpresión. México, 1989. (Colec. El hombre y su tiempo); Arnaldo Córdova. **La revolución y el estado en México.** Era. México, 1989. (Colec. Problemas de México); Abelardo Villegas, **Autognosis.**

existente había sido insertado el mito de la EMP y, peor todavía, a ella se la reducía. Crítica marxista la de José Revueltas, ubicó con exactitud los riesgos e inconveniencias no de la existencia de la EMP sino de su falta de ubicación y comprensión histórica. De ahí su crítica a Siqueiros, al considerarlo como uno de sus portavoces, y de ahí su rechazo a la prolongación del espectro de su lema "No hay más ruta que la nuestra" en lo tocante a la producción artística.

Sobre el particular es importante ponderar lo siguiente: José Revueltas hace la descripción histórica de un mito y de los modos políticos que la burguesía, inserta en el estado, hace de él, pero Revueltas no hace lo mismo cuando, también, había que describir históricamente los modos políticos de construcción de una estética, marxista de intención, y necesaria, justamente, frente al estado, la burguesía inserta en él y regímenes y gobiernos que lo operaban. La crítica histórica de Revueltas a la EMP como mito, sin duda, es acertada pero el escritor es injusto cuando no da el mismo lugar al ideario estético de Siqueiros (y de Diego Rivera al que también alude). Sería pertinente acotar que Revueltas crítica el significado del lema "No hay más ruta que la nuestra", pero no describe históricamente el modo real de existencia de su espectro, es decir, no describe

El pensamiento mexicano en el siglo XX. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México, 1985. Y: Abelardo Villegas. **Democracia y dictadura. El destino de una idea bolivariana.** UNAM. México, 1987.

los modos políticos con los cuales Siqueiros ha delimitado la misma univocidad del discurso de estado al que refiere el mismo Revueltas y del que Siqueiros se ha separado para evidenciarlo como tal. Revueltas criticó así sólo un lema (o una consigna), pero no el carácter medular de la problemática de un conjunto de ensayos, publicados en 1945 como **No hay más ruta que la nuestra**, y que son, a la vez, simplemente parte de un ideario estético más amplio.

De lo anterior puede estimarse al menos que José Revueltas atisbó el funcionamiento político de la EMP como mito en manos del estado, aunque no observó que la forma histórica de éste (el mito), justamente, viene de un consenso, y como tal, compuesto de intereses de clase existentes en la sociedad a la que pertenece. Revueltas vio al mito, acotó su delimitación de clase y forma política de operar de estado, sí, pero olvidó (o acalló) a algunas de sus voces: la de los muralistas y la de Siqueiros, más que la de Diego Rivera, en particular. Lo mejor de todo es que la crítica de José Revueltas se hizo como la entera crítica de un marxista a marxistas.

Vistos entonces así los olvidos, en la lectura de la crítica marxista de José Revueltas a la EMP no puede dejarse de lado tampoco su importante deslinde con respecto al *realismo socialista* y lo que él denomina como *realismo*

socialista democrático-burgués, forma artística ésta que encuentra como más descriptiva de lo que ocurre con la producción plástica de la EMP y opuesta, por supuesto, a la idea marxista que personalmente tiene del realismo.

Realismo socialista y realismo socialista democrático-burgués, para José Revueltas son formas de producción artísticas enajenadas, integrantes de la cultura enajenada que se vive bajo el capitalismo y los valores enajenados de la sociedad burguesa que lo sustenta. Si el realismo socialista es representante de una forma de enajenación en la producción artística bajo el socialismo stalinista, advirtió Revueltas, el realismo que se ha tratado de imponer vía la EMP ni es procedente de un estado socialista ni tampoco es un realismo que lo proyecte, se trata, en todo caso, en atención a la historia nacional a la que la propia EMP alude, de un realismo *socialista democrático-burgués*. Y Revueltas, además, remata: los trabajos de la EMP son principalmente una "apologética deliberada y consciente, que trastoca la realidad al servicio de una usurpación doctrinaria (la revolución de 1910-17 como una revolución socialista)".⁸⁸

Los trabajos plásticos de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros, ante la ojos de José Revueltas reproducen la ideología de una clase social, la burguesía, y los modos en

⁸⁸ José Revueltas, José. "Escuela mexicana de pintura y novela de la revolución", en, **Cuestionamientos e intenciones**. Ed. cit. p 262

que ésta ha claudicado a darse presencia ideológica definida. En los realismos practicados por Rivera y Siqueiros, Revueltas señala un disimulo de las contradicciones sociales que se viven en México: la burguesía que pinta Rivera no es la burguesía que existe en México, como, tampoco, el proletariado que pinta es el proletariado que se explota en México. Éste, indica Revueltas, es pintado como *consciente* de su clase, *revolucionario* sin ataduras de las mediaciones de la burguesía y, por tanto, irreal. El contenido burgués del estado, y el estado, en la *pintura mexicana revolucionaria* flotan en sus murales, precisa Revueltas, como la *Divina Providencia* flotó en las aguas.

La crítica a los realismos de la EMP que hace José Revueltas es, por supuesto, componente del concepto que de realismo tiene como escritor.⁸⁹ Un concepto caro a su carácter de novelista y caro a su vida como militante autodefinido como *revolucionario sin partido*.⁹⁰ Su concepto de realismo, marxista también de intención, está orientado por una idea de libertad en el arte y como tal es expuesto frente a todo *consenso* reproductor de la alienación histórica en la que vive el hombre, no atado a consignas ni a doctrinas. Su

⁸⁹ Quien ha hecho observaciones precisas en este sentido es: Evodio Escalante. **José Revueltas. Una literatura del "lado moridor"**. Era. México, 1979. Colec. Claves.

⁹⁰ Revueltas, José. "El realismo en el arte", en, **Cuestionamientos e intenciones**. Ed. cit. Pp. 47-62. Y: Raúl Torres Barrón. "Un partido político de jóvenes, ilusorio", **Excélsior**, 27 de junio de 1971, en, Andrea Revueltas y Philippe Cheron (Compiladores). **Conversaciones con José Revueltas**. Era. México, 2001. p 95

concepto de realismo es el de un realismo crítico, fundado en un punto de partida constructor de conocimiento e integrante de una dialéctica.⁹¹ El concepto estético que del realismo tiene Revueltas para hacer su crítica a la EMP vienen entonces de la manera en que él ve a la forma artística no como parte de un *efecto*, sino la forma artística misma como forma dialéctica de conocimiento.⁹² Su concepto de realismo, a contracorriente de realismos enajenados, no es de carácter meramente documental, sino alojado en un principio estético de composición y donde el realismo se debe a un particular modo con que a la realidad se la hace presente en la forma. El realismo se debe a un modo y este modo (método) es la dialéctica como raíz de producción estética y de conocimiento al mismo tiempo. *Lado moridor*, acuñó Revueltas a fin de ser explícito y de indicar con precisión la existencia -aún en el pueblo- de este modo dialéctico en la cotidianidad de la lucha de clases.⁹³

Las críticas de José Revueltas a la EMP, se entiende, son por eso tan radicales. El carácter más simple de su importancia radica en que es un contrapunto a los consensos coexistentes al mito de la EMP, en este caso uno, el

⁹¹ Margarita García Flores. "La libertad como conocimiento y transformación", en, Revueltas y Philippe Cheron (Compiladores). **Ob. Cit.** p 77

⁹² María Josefina Tejera. "Literatura y dialéctica", El Nacional (Caracas), 1 de septiembre de 1968, en, Revueltas y Philippe Cheron (Compiladores). **Ob Cit.** P 46

⁹³ Cfr./Evodio Escalante. **Ob. Cit.** P 21

concerniente a la abominación del realismo socialista, y de manera más compleja, a otros, más pertenecientes a la estética en general, como los tocantes a los marxismos y constructos ideológicos de Siqueiros, por mencionar sólo a uno de ellos. Marxismos y constructos a los que, Revueltas, por cierto, niega o escatima, fondo dialéctico.⁹⁴

Ausente una dialéctica, en sentido estricto, en el ideario estético de David Alfaro Siqueiros, no puede negarse, al menos, que ésta existe, incluso, del modo formal como José Revueltas la llegó a demarcar en su sentido más cotidiano: *lado moridor*. Como la de José Revueltas, la dialéctica de David Alfaro Siqueiros está ubicada en su militancia. Y las diferencias comienzan cuando Revueltas ve que en la producción artística el punto de partida es el de la libertad y que, dialécticamente vista, ésta tendría correspondencia con lo que llegó a formular como *democracia cognoscitiva*.⁹⁵ Si José Revueltas, en tanto, ve en la política sólo una forma ideológica, Siqueiros ve, por el contrario, la posibilidad de una dialéctica en tanto práctica constante.⁹⁶

⁹⁴ Alberto Híjar ha desarrollado bien esta idea en, "Otra historia como proceso productivo", en, **Crónicas. El Muralismo, producto de la revolución mexicana, en América**. núms. 10-11, Marzo 2002/febrero 2003. pp. 5-13

⁹⁵ Cfr./María Josefina Tejera. **Ob Cit.** P50. Una aproximación amplia, para comprender esta postura de Revueltas, está contenida en los trabajos siguientes: Jorge Fuentes Morúa. **José Revueltas. Una biografía intelectual**. Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa. México, 2001. Jorge Fuentes Morúa. **El joven Marx y el joven Revueltas. De la filosofía de la alienación y de huelgas en una revista socialista**. Tiempos modernos. México, 2004.

⁹⁶David Alfaro Siqueiros. "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México". Conferencia en el Casino Español, Ciudad de México, 18 de febrero de 1932.

A propósito, David Alfaro Siqueiros nunca llegó definir el realismo dialéctico, pero sí lo supuso en contra de todo *realismo formulista* y en confrontación con aquellos realismos documentales, folklorizantes y pintoresquistas.⁹⁷ Portador de un concepto del realismo unido al de uno de la dialéctica, Siqueiros los comprende en razón de la unión entre la ciencia y la técnica.⁹⁸ La presencia de nuevas formas plásticas son así no de mero efecto, sino parte del reconocimiento de la sociedad en su tiempo y movimiento. El concepto que tiene de estado es visto así de cara a la historia y de cara a sus modos particulares de operar social, cultural y políticamente.

Dialéctica no formal la de David Alfaro Siqueiros, no fue bien valorada por José Revueltas. En su crítica, el novelista omite, por ejemplo, un programa amplio sobre el proceso e implicaciones del realismo que Siqueiros hiciera a raíz de la fundación del Centro Realista de Arte Moderno.⁹⁹ En este programa la consigna "No hay más ruta que la nuestra", de connotación y efectos propios de una intención de agitación y propaganda, es separada de su aparente (efectos

⁹⁷ David Alfaro Siqueiros. "Pintura activa para un espectador activo", en, **El Gallo Ilustrado**, suplemento cultural de *El Día*, 11 de diciembre de 1966.

⁹⁸ David Alfaro Siqueiros. "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva". Conferencia en el John Reed Club, Los Ángeles, California, 2 de septiembre de 1932.

⁹⁹ A contracorriente de los anatemas convencionales contra el libro **No hay más ruta que la nuestra** Siqueiros dedicó un texto específico sobre esta problemática. Se trata del escrito ya mencionado antes: "Propósitos esenciales del Centro de Arte Realista Moderno. A favor del paso a una etapa superior". Ed. Cit. Pp 69-81

de la agitación y propaganda) carácter unívoco y abierto a la condición política de su existencia, a saber: en un espacio de interlocución teórica que se quiere construir.

De José Revueltas, Siqueiros, por su parte, sólo llegó a decir que era parte de aquellos militantes afectados de un cierto *teoricismo*.¹⁰⁰ Ambos se confrontaron en varias ocasiones al calor de sus respectivas militancias como comunistas.¹⁰¹ La labor de la agitación y propaganda la concibieron también de modo diferente, no sólo la manera formal de construcción de teoría. Siqueiros, al paso, habría que recalcarlo, nunca demeritó la obra literaria de Revueltas y, por el contrario, manifestó su admiración por ella. Lo que podría parecer así una antipatía muy en lo personal, y nada reservada, de José Revueltas hacia Siqueiros habría que comprenderla mejor desde la perspectiva de lo que el propio espectro-Siqueiros significaba en la advertencia de los *consensos* que Revueltas acotaba como mitologizantes y a los que había que oponerse a través de la *crítica histórica*. En medio de tal, no habría que desconsiderarlo, está presente la propia experiencia de Revueltas como escritor vituperado por tales *consensos* y la necesidad personal, política y marxista de recurrir a la teoría con el fin de abatir toda forma de enajenación.

¹⁰⁰ Véase: David Alfaro Siqueiros. **Me llamaban el coronelazo**. Grijalbo. México, 1977. p 272

¹⁰¹ Cfr./David Alfaro Siqueiros, et. al. **Mesa redonda de los marxistas mexicanos**. Ed. cit.

Al margen de todo deseo inútil sobre el diálogo que pudieran haber tenido David Alfaro Siqueiros y José Revueltas en lo concerniente a la estética, lo valorable de ambos idearios es que con su confrontación se asentaron históricamente espacios de interlocución para una construcción marxista de ellos como teoría. La crítica a los consensos que Revueltas señala es, sin duda, el ejercicio de la crítica a estos espacios marxistas de interlocución y no otros. Esa es su procedencia y esa es su importancia dentro de una historia de las ideas.

El texto "Escuela Mexicana de Pintura y Novela de la Revolución", por tanto, da lugar, más allá del seguimiento que pueda hacerse de itinerarios personales a una provechosa discusión marxista sobre los realismos. Al respecto, y hacia el futuro, es posible zanjar sólo por ahora que los discernimientos sobre la problemática de los realismos en los idearios de Revueltas y Siqueiros no acaban en sus individualidades. De ambos idearios viene bien la relación que puede establecerse entre un realismo dialéctico, *crítico*, mejor llamado por José Revueltas, orientado hacia la formas de conocimiento, y la de un realismo dialéctico, de varios acuñamientos, principalmente el de un *realismo no formulista* como el de Siqueiros y orientado, a su vez, hacia la producción de formas artísticas en razón de una técnica

procedente de la observación de los usos de la ciencia en la sociedad.¹⁰²

De hacerse lo anterior es seguro que se comprendería en su amplitud, y riqueza de implicaciones, la importancia del realismo en correspondencia a una "literalidad" como forma de composición artística (y de producción conocimiento al mismo tiempo) que plantea José Revueltas (en oposición a un realismo de mero *efecto* estético) y se comprendería, también, la postulación de otro realismo, éste en correspondencia con la nota de la verosimilitud (diferenciada de una *verdad*) que postula David Alfaro Siqueiros.¹⁰³

A la sazón, bien apuntado por Evodio Escalante en su momento, el rasgo eminentemente marxista del realismo crítico de Revueltas conduce a una crítica de la "literariedad" o "poeticidad" que supone la observación teórica en estética de Roman Jakobson, pero también, a una crítica a Tzvetan Todorov cuando hace lo mismo hacia una delimitación de lo que sería característico de una poética.¹⁰⁴ En lo tocante al realismo de Siqueiros habría que anotar en

¹⁰² Véanse: Adolfo A. Ortega. "El realismo y el progreso de la literatura mexicana", La cultura en México (suplemento de *Siempre!*), núm. 793, 6 de mayo de 1977, en, Andrea Revueltas y Philippe Cheron (compilación, prólogo, notas e índice). **Conversaciones con José Revueltas**. Era. México, 2001. p 118 Y: David Alfaro Siqueiros. "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva". Ed. cit. Recuérdese. Además, que esta reflexión es parte integrante de lo que desarrollo de manera amplia en el Capítulo dos de esta investigación.

¹⁰³ Evodio Escalante. **Ob. Cit.** P 31

¹⁰⁴ Idem. p 31. Con respecto a los planteamientos de Tzvetan Todorov hay una edición cercana al lector en castellano: Todorov Tzvetan. **¿Qué es el estructuralismo? Poética**. Trad. Ricardo Pochtar. Losada. Buenos Aires, 1975.

el mismo tenor que su condición marxista coincide (sin que el pintor se lo haya propuesto) con la planteado por Galvano della Volpe en su lectura, también marxista, que hace de la verosimilitud o credibilidad propias de las formas artísticas que se separan de todo alegato a favor de una "coherencia fantástica" y en perjuicio del sustento teórico, estético, que es el concerniente a una técnica-semántica como distintivo ante la verdad invocada en los idealismos o realismos idealistas en arte.¹⁰⁵

Tópicos estéticos de innegable factura marxista son los anteriormente mencionados. A la luz de cada unos de los idearios de Revueltas y Siqueiros es derivable también que la discusión sobre los *consensos*, que acota Revueltas en contra de la EMP, es así una crítica a los modos en que Siqueiros hizo de ellos un lugar para la demarcación de la *verosimilitud*, no nada más al momento de la producción artística sino también al momento de la agitación y la propaganda. El ideario estético de Siqueiros, frente al de Revueltas, supone (otra coincidencia) aquella instancia dialéctica que Herbert Marcuse llamó dimensión estética.¹⁰⁶ Es decir, esta instancia en donde la afectación plena de la sensibilidad no radica únicamente en formas artísticas para

¹⁰⁵ Véase: Galvano Della Volpe. **Historia del gusto**. Ed. Cit.

¹⁰⁶ Cfr./Herbert Marcuse. **La dimensión estética**. Ed. Cit.

ser obligadamente estéticas.¹⁰⁷ Esta característica fue lo que probablemente haya disgustado a Revueltas: que aún en los trabajos de agitación y propaganda, Siqueiros viera posibilidades y recursos de elaboración teórica. En definitiva, Siqueiros alojaba también en estos espacios y prácticas a sus realismos. A este tipo de construcción teórica Louis Althusser la llamó teoría en estado práctico.¹⁰⁸ La crítica de Revueltas a Diego Rivera por pintar a una burguesía que no era la burguesía existente en México como a un obrero que no es el obrero en México, debía comprenderse así, con el sentido de esta *verosimilitud* y con el sentido de una *dimensión estética*. Y lo mismo podría decirse con respecto a la consigna "No hay más ruta que la nuestra", consigna, que, como ya se dijo, es también el nombre de un libro que conjunta diversos ensayos y que muestra la manera en que Siqueiros abre enunciados que tienen un cierto modo de existencia en los espacios de la agitación y propaganda y otro en los de estricta formulación teórica.

Sobre el particular, trata, justamente, el siguiente capítulo.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Cfr./Louis Althusser. **Crítica a la exposición de los principios marxistas**. Ed. Cit.

CAPÍTULO CUATRO

Política y poética del arte público.

El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de 'autor' mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede muy bien tener un signatario, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Michel Foucault

Picasso, pintor habitualmente pagano, el más vigoroso de las corrientes snobs de París, como todos los de su época de arte privado, ha podido sufrir airosamente la prueba a la inversa, esto es, de manera mucho más compleja, pues el arte ideológico, el buen arte ideológico, que en último extremo debe ser buena plástica sobre todas las cosas, tan buena plástica como la mejor de las abstractas, ya que aquella tiene todos los valores plásticos intrínsecamente del arte pagano y otros muchos valores.

Es esa mayor multiplicidad de valores, ese necesario resumen de todos los positivos valores objetivos y subjetivos de la plástica, 'realistas y poéticos', sensuales y psicológicos también, esa final elocuencia total, emocional y oratoria, esa ampliación de los problemas a resolver en un conjunto armónico, plagado de dificultades profesionales, lo que espanta y hace huir a los débiles; lo que atrinchera en el sofisma del 'arte puro', del 'arte libre de anécdotas' (¡qué sarcasmo!), a los artistas pusilánimes.

David Alfaro Siqueiros

Mucha razón tiene José Revueltas cuando señala el carácter mítico de la Escuela Mexicana de Pintura (EMP) en la historia de la cultura en México. Un mito éste de amplio espectro y sustentado en *consensos* de carácter enteramente ideológicos. Constructor de formas teóricas, José Revueltas atisbó con claridad formas de enajenación en estos *consensos* y con tino es que apeló al ejercicio de una *crítica histórica*

de tales. La *crítica histórica*, necesaria para atraer una teoría, y el espacio de su construcción, entonces, el autor de **Los días terrenales** la apunta con elocuencia y de manera contundente, pero, al mismo tiempo, escatima méritos a David Alfaro Siqueiros cuando este requerimiento había sido también apuntado por el mismo pintor como parte del desarrollo de su ideario estético y como parte, incluso, de una constante autocrítica.

Al respecto, si José Revueltas es preciso en su apelación -y más si apunta que estos *consensos* daban soporte más a un estado, a un régimen y a gobiernos en turno que a la EMP y a uno que otro izquierdismo o marxismo que la significaban- importa asentarse que Siqueiros distinguió la existencia de estos *consensos* como parte del avistamiento de una dimensión política en los espacios de construcción teórica por él requeridos y por él estimulados. A la luz de una historia de las ideas estéticas es de ponderar que los asentamientos de la necesidad política de una teoría son coincidentes tanto en el ejercicio marxista de Revueltas como en el de Siqueiros, aunque diferentes, claro está, en lo tocante a los procesos de realización de ella. Si Siqueiros vio en Revueltas la presencia de un cierto teoricismo, éste, en cambio, veía en el muralista sólo a un agitador y a un propagandista. Esta desavenencia, como es de notarse, no

queda limitada a la relación del ejercicio marxista de dos artistas en estética. Lo que importa resaltar de todo ello es que dos marxismos coexisten en un mismo espacio histórico de interlocución y que, más allá de la no coincidencia de recursos, valen mucho sus diferentes puntos de procedencia y mucho sus diferentes ramajes conceptuales al momento de atraer recursos para una misma necesidad teórica.

En relación a lo que en esta tesis de investigación se ha venido instrumentando conviene hacer ver que lo que requirió el desarrollo de un marxismo no ortodoxo como el de José Revueltas en estética, en lo concerniente a la particular formalización de David Alfaro Siqueiros, se trata, ante todo, de formas de articulación del orden de un discurso que se presentan como equivalentes al espacio de realización de una ciudadanía. Son ciudadanos, no teóricos, los que Siqueiros supone y reclama en la postulación de su estética.

Muy de procedencia romántica este planteamiento y muy cercano a una que otra dimensión utópica de la estética moderna que plantearon los vanguardismos a principios de siglo veinte (los dadaístas, principalmente), este efecto teórico-ideológico, como puede colegirse, no lo comprendió Revueltas.¹ Son para él espacios más de desconfianza que de

¹ Un conjunto específico de textos permite suponer las cosas así: Mario de Micheli. **Siqueiros**. Trad. Ruth Solís Vicarte. Secretaría de Educación Pública. México, 1985; Mario de Micheli. **Las vanguardias artísticas**

interlocución. Pero son también, espacios que a la fecha no se distinguen como integrantes de una forma política de enunciación y que Siqueiros trató de dotar de signos suficientes para lograr incluso algo más que una figura de ciudadanía nueva: la propuesta de una identidad entre la estética y la política.²

El Siqueiros autor de un libro de ensayos intitulado **No hay más ruta que la nuestra** -y no sólo de una consigna- en realidad apostaba al concepto de una política que veía como posible de concretarse en la práctica del arte público así como en una poética que deslindó en **Cómo se pinta un mural**, texto poco frecuentado e interpretado como tal.³ Ambos textos guardan una misma orientación discursiva y su procedencia reflexiva viene, desde luego, de estos espacios de interlocución que Siqueiros fue experto en construir y que Revueltas no estimó en su eficacia práctica como recurso válido para desplegar formas teóricas.

En este capítulo, dedicado específicamente a la elaboración de una propuesta de lectura histórica de la procedencia e implicaciones de **No hay más ruta que la nuestra** y **Cómo**

del siglo XX. Alianza Editorial. Madrid, 1979. (Colec. Alianza Forma, núm. 7). Y: Galvano Della Volpe. **Crisis de la estética romántica.** Trad. Roberto Raschella, Juan Alvarez. Buenos Aires, 1964.

² Cfr./André Reszler. **Mitos políticos modernos.** Trad. Marcos Lara, F.C.E., México, 1984, (Colección popular No. 248).

³ David Alfaro Siqueiros. **Cómo se pinta un mural.** Ediciones Taller Siqueiros. México, 1979. David Alfaro Siqueiros. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo.** S/Ed. México, 1945.

se pinta un mural diferente a las corrientes, es que se parte de estas premisas y con el fin de hacer ver que entre uno y otro textos hay una unidad de reflexión no vista hasta ahora. Su discernimiento, cuando a ambos textos así se los ve, responde a una concepción de claras demarcaciones entre la teoría y la práctica y a un marxismo que problematiza su discurso de manera abierta con otras formulaciones teóricas y con otras prácticas artísticas.

Hay que asentar así desde el principio que el planteamiento central de **No hay más ruta que la nuestra**, y hecho implícito de manera integral en **Cómo se pinta un mural**, se hace con base en la postulación de una democracia como punto de partida para una sociedad posible en el futuro y como punto de partida, a la vez, para la construcción de un nuevo humanismo. La consigna apunta al hombre y su libre posibilidad de existencia histórica, no a vaguedades meramente especulativas y/o de franca condición nihilista contra las que Siqueiros apunta y se separa en plena emergencia de la Guerra Fría. Hacia una comprensión de esa unidad entera de reflexión, entre política y poética que conforman **No hay más ruta que la nuestra** y **Cómo se pinta un mural**, se exponen los contenidos de las siguientes líneas. Antes una pregunta que se supone pertinente: ¿De dónde vienen ambos textos y adónde se orientaban?

1. Espacio histórico y estatuto de una ciudadanía en la teoría. Procedencias: periódicos, revistas, volantes y boletines.

La observación histórica de un estatuto ciudadano en la producción de la estética como teoría Siqueiros la formula principalmente en el desarrollo mismo de su práctica como artista. Por ello, la comprensión de su ideario estético no puede realizarse de manera completa si no se advierte la importancia de los recursos y medios con los cuales se planteó como posible la construcción del concepto de una ciudadanía en la teoría y de una correspondiente producción artística. Los recursos de mayor solidez en el rastreo de indicadores históricos de los modos de formalización de una estética marxista, en consecuencia, se encuentran, principalmente, en órganos de comunicación como *El Machete*, *El Martillo*, *El Máuser*, *El 130*, *Llamada, 1945*, *Arte Público* y, desde luego, en los efectos político-culturales varios que rodean a cada uno de ellos.

A contracorriente de los procedimientos empiricistas corrientes de aislar una teoría de su proceso histórico de producción o, bien, en contra de reducir la teoría al trabajo de un individuo, so pretexto de la figura de autor, puede encontrarse que el ideario estético de David

Alfaro Siqueiros está fundado entre espacios complejos y combinados de interlocución que hay que explicar.⁴ Hacerlo significa ubicar no nada más procesos de apuntalamiento de una teoría que se plantea como necesaria, sino también localizar marxismos específicos y prácticas teóricas que dan razón de una amplia dimensión histórico-cultural en la que se dan cuerpo.⁵

El ideario estético de Siqueiros, en este orden, al mismo tiempo que funda espacios de interlocución y que demarca dominios teóricos e ideológicos, también crea espacios históricos. Uno de ellos es el de el propio espacio discursivo en que inscribe su pensamiento. En este ejercicio hay la construcción de un sentido histórico y de una comunidad.⁶ La principal: la *historia de México*. Esta conciencia y ejercicio discursivo no sólo crea lo que se denomina como imaginarios, sino que es propiamente la delimitación de un espacio histórico a través del ejercicio de la propia escritura. Una escritura no en sentido abstracto, desde luego.⁷ Toda enunciación de Siqueiros está datada históricamente y así la hace valer.

⁴ Cfr./Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”, en, **Entre filosofía y literatura**. Ed. Cit.

⁵ Cfr./Iuri Lotman. (con B. A. Uspenski). “Mito, nombre y cultura”, en, **La semiósfera**. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 1996. T. III. Semiótica de las artes y de la cultura. Pp 143-167

⁶ Cfr./Michel De Certau. **La escritura de la historia**. Trad. Jorge López Moctezuma. Universidad Iberoamericana. México, 1999; Michel De Certau. **La invención de lo cotidiano**. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana. México, 2002. T. 1. Artes de hacer. Y: Michel De Certau. **La invención de lo cotidiano**. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana. México, 2002. T. 2. Habitar, cocinar.

⁷ Cfr./Michel De Certau. **La escritura de la historia**. Ed. cit.

En su escritura no sólo hay el desarrollo de un ideario, hay también la conciencia histórica del momento de su inscripción.⁸ En los espacios de interlocución, por él fundados y por él confrontados, está una posición teórica e ideológica, una idea histórica de la sociedad a la que se alude y modos varios en que se la figura o proyecta. Las consignas, títulos de textos, bromas, dicharachos e incluso el efecto de la enunciación de **No hay más ruta que la nuestra** debe considerarse en compañía de esta orientación. En el ideario siqueiriano no hay lugar para la pirueta o figura meramente semánticas.⁹

Y este es el valor justamente de advertir que los discursos que componen un itinerario teórico-ideológico como el de David Alfaro Siqueiros no radican en la observación de la persona ni en el espectro de "obra" de un individuo. En cada texto de David Alfaro Siqueiros se encuentran espacios de interlocución en los que hay enunciaciones de carácter personal y también colectivas. Vistas de esta manera las cosas cabe el planteamiento de que, si existe el desarrollo de una teoría y práctica de la estética y de arte en México de carácter marxista, las

⁸ Idem.

⁹ Cfr./Iuri Lotman. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto", en, **La semiósfera**. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 1996. T. I. Semiótica de la cultura y del texto. Pp 77-82

formas discursivas existentes que las componen no son procedentes de hábitos individuales. En este proceso, cierto, se presentan contradicciones diversas y, a tal grado, que el mismo discurso siqueiriano no está exento de ellas, sólo que (una vez que se reconocen como tales) habría que deslindarlas como parte de una discursividad procedente de una dimensión social que hay que acotar y no, del modo frecuente, como parte de una interpretación localizada fuera del objeto teórico construido, y que, por increíble que parezca, hecha venir de una textualidad más bien inventada o inexistente.¹⁰

El desarrollo de *El Machete*, como primer ejemplo, da cuenta del modo en que una teoría, la estética (y el marxismo, en particular) se asienta en el amplio espectro de su proceso histórico y cultural. David Alfaro Siqueiros lo definió bien: *El Machete* fue no sólo el órgano de comunicación, primero, del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (SOTPE) y luego del Partido Comunista. *El Machete* fue una forma eficaz de resolver en la teoría y en la práctica la cancelación de obras de producción muralista, en un primer momento, y, después, de hacer frente a la crítica de arte, a las instituciones en que el muralismo comenzaba a ser valorado y, por

¹⁰ Idem.

supuesto, frente al estado, toda vez que su enunciación teórica llevaba la condición política de intervenir en estos espacios y en aquellos otros en que no había comprensión simplemente porque no se les daba cabida o, peor, porque se ignoraba su existencia.¹¹

El Machete tiene una trayectoria de suma importancia para la descripción de un itinerario político y teórico como el de David Alfaro Siqueiros. *El Machete*, recordó Siqueiros, fue el ejercicio de una nueva plástica en los muros.¹² Fue, como medio, un eficaz articulador del Partido Comunista; fue vehículo de agitación y propaganda y fue también lugar específico de construcción de interlocución de los propios comunistas y de ciertos marxismos como el de Julio Antonio Mella y Tina Modotti.¹³ Pero, lo más importante: fue un vehículo de producción de un espacio histórico sin el que es hoy imposible hablar, social, cultural y teóricamente visto, de la construcción de una comunidad que se halla entre el desarrollo de discursos entrelazados y como parte de las experiencias concretas de formación de variados comunismos, antagónicos nacionalismos y una clara política latinoamericana antiimperialista.

¹¹ David Alfaro Siqueiros. **Me llamaban el coronelazo**. Grijalbo. México, 1977.

¹² Idem.

¹³ Véase: Raquel Tibol. **Julio Antonio Mella en El Machete. Antología parcial de un luchador y su momento histórico**. Fondo de Cultura Popular. México, 1968.

La escritura de *El Machete* es la escritura de una comunidad. Y donde la historia, como teoría necesaria, se debe a la conciencia histórica de su propia escritura con la que se pretende referir a la sociedad. Escritura es conciencia del tiempo histórico de una enunciación no en abstracto ni simple; de inscripción literal, sí, a veces, y multívoca, también, otras tantas. Una política de la enunciación, en pocas palabras.¹⁴

El Machete involucra todo esto y más en su desarrollo. Su trayectoria es el trazado de una genealogía histórica no sólo como medio, sino también es el despliegue de formas de hacer teoría, practicar una estética y de dar pie a la búsqueda de formas artísticas; formas, al fin *sui generis* todas ellas para producir conocimiento. Importa saber así que la agitación y la propaganda cultivan el desarrollo de formas estéticas, propician el claro avistamiento de una dimensión estética y los caminos para ser asumida y dirigida: todo un crisol y espacio para templar conceptos y para delimitar una teoría en relación con su práctica. Esta enseñanza la concretaría con creces *El Machete Ilegal*, medio éste que dio lugar a la producción de una teoría en condiciones de compleja tensión de recursos

¹⁴ Cfr./Geneviève Bollème. **El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular.** Ed. Cit.

y de consecuentes formas culturales como condiciones de hacer posible un proceso de conocimiento.

David Alfaro Siqueiros, claro del sentido editorial de esta primera experiencia, participó enseguida en otros vehículos comunistas de comunicación. *El Martillo*, políticamente más orgánico y de plena construcción y ascenso de los sindicatos, da pie a una militancia más conciente en varios aspectos de su ejercicio. Con *El Martillo* se constata el despliegue de signos necesarios para la organización sindical y también para el despliegue de una plataforma discursiva no existente en la historia. Para tal efecto había un espectador concreto: los obreros. La conciencia sobre la importancia de desplegar signos necesarios era dar sentido a un proceso histórico así como de concretar un sentido de clase, hacer una definición política de la sociedad y, al mismo tiempo, apuntar la historia y sus modos de escribirla. Son por eso importantes las caricaturas, las canciones, las bromas, los relatos y los imaginarios que rodean a un periódico obrero y que lo aprendido en la edición *El Machete* delimitó. En esto, vale la pena recordarlo, hay mucha experiencia y revaloración del arte popular, signos específicos y hermenéuticas que contraponen nacionalismos otros, afines u opuestos.

Estos procesos, si no teóricos sí riquísimos como saberes, explican también la presencia de periódicos anómalos dentro de los dominios ideológicos de ese periodo: *El Máuser*, periódico dirigido a los milicianos y *El 130*, periódico de obvia alusión al artículo constitucional y en el que se ensaya una interpretación intencionalmente política y en contrapartida a la que ya articula un estado que se hace legitimar en un pasado revolucionario. La década de los años veinte en México, en América Latina y en el mundo, fueron años inaugurales de muchas prácticas políticas y muchas formas discursivas.¹⁵ David Alfaro Siqueiros las atisbó y en buena medida esto explica que estos periódicos y estas revistas sean un justo centro de referencia de una estética requerida como teoría.¹⁶

El Máuser y *El 130* significaron el claro deslinde de una concepción estética que se quería separar de la *mística pasiva* de los primeros años del muralismo y que se había concretado en el conflicto y la división entre los artistas participantes de esa primera experiencia.¹⁷ David Alfaro Siqueiros lo reflexionó con claridad: se debía abandonar el sentido *místico* de la pintura y optar por el

¹⁵ Al respecto, véase: José Miguel Oviedo. **Breve historia del ensayo hispanoamericano**. Alianza Editorial. Madrid, 1991. El libro de bolsillo núm. 1509.

¹⁶ Idem.

¹⁷ David Alfaro Siqueiros. **Me llamaban el coronelazo**. Ed. Cit.

que el propio sentido de la historia permite. En esto iba una crítica a los nacionalismos oportunistas con incidencia ya en la reestructuración del estado y en las nuevas políticas de trabajo que se les proponían a los muralistas, teniendo como mejor ejemplo, a Diego Rivera, pintor y militante que será expulsado del SOTPE y luego del Partido Comunista. El artista bohemio por entonces daba lugar al artista ciudadano o artista civil realmente existente y Siqueiros mismo lo dotaba de signos al momento de incorporarse como tal en la organización de sindicatos en compañía de otro marxista y nacionalista de otro cuño, el cubano Julio Antonio Mella.¹⁸

Con respecto a *Llamada, 1945 y Arte Público*, órganos estos ya más cercanos a la décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, se constata además una característica muy importante para la comprensión del desarrollo de una teoría en estado práctico. Si David Alfaro Siqueiros había visto en *El Machete* la emergencia formal de una estética ya como teoría, los propios avatares del SOTPE y del Partido Comunista le permitieron reconocer que la experiencia de *El Machete*, definido teóricamente como *gráfica multiejemplar*, no era una

¹⁸ Cfr./Alberto Híjar. "Siqueiros, combatiente proletario de 1924 a 1930", en, **La legislación del Trabajo y Siqueiros**. Cuadernos del Archivo Siqueiros, núm. 2, 1979. Y: Alberto Híjar. "Para leer a Siqueiros", en, **Siqueiros, visión técnica y estructural**. INBA. México, 1984.

producción artística menos importante a la de la práctica muralista.¹⁹ *El Machete*, periódico de gran formato, impreso a dos tintas y con un perfil más visual que semántico, fue la propuesta de una lucha ideológica en imágenes y una forma de enunciación y circulación de ideas que había nacido y que había que continuar.

Llamada, en este caso, fue para David Alfaro Siqueiros una oportunidad para consolidar un ideario estético no de modo individual y, por el contrario, mostrar los imperativos políticos de una estética necesaria para una militancia. *Llamada* fue una revista que refrendó el carácter colectivo de un ideario estético ante la falta de espacios de interlocución o en conflicto político con otros no necesariamente antagónicos sino, incluso, afines. *Llamada* fue un órgano de articulación de ideas estéticas necesario para Siqueiros luego de su expulsión del Partido Comunista y una vez que había fundado Lucha Intelectual Proletaria (LIP), organización que le permitió tener presencia como militante en América del Sur y como artista en busca de simpatizantes para romper con los nacionalismos asfixiantes ya existentes en el muralismo mexicano.²⁰

¹⁹ David Alfaro Siqueiros. *Me llamaban el coronelazo*. Ed. Cit.

²⁰ David Alfaro Siqueiros. Carta a Blanca Luz Brum. Nueva York, junio 9, 1936.

Pero es **1945** la revista con la cual David Alfaro Siqueiros consolida su concepto de *gráfica multiejemplar* y con la que muestra el modo en que una estética busca políticamente dotarse de recursos de circulación de signos y de formas discursivas para la producción teórica. Esta revista, como *El Machete*, es profundamente visual aunque con una diferencia notable y coincidente con las propias postulaciones que sustentan al ideario siqueiriano: se da lugar ya no al grabado sino a la fotografía. Los resultados gráficos son extraordinarios. Medio de comunicación en un año de convulsión mundial, cumple con los puntos de una estrategia de agitación y propaganda de manera contundente. La publicidad por esos años, su diseño y formas de circulación debían ser confrontada con otras, ideológica y políticamente eficaces y la fotografía, no el grabado, las aseguraban.

El año de 1945, huelga decirlo, era para entonces, un año significativo no sólo para el apunte de una genealogía histórica que David Alfaro Siqueiros construía ya sobre su propio ideario estético y que concretaba, entre otros, con este tópico, lo era, también, para la particular posibilidad del desarrollo del arte público en México. Y de manera más precisa: se trataba de comprender el desarrollo de una estética marxista en América Latina

en medio del reordenamiento geopolítico y económico del capitalismo y del socialismo una vez finalizada la segunda guerra mundial. La publicación de *Arte Público*, medio con el cual David Alfaro Siqueiros externó su pensamiento a raíz de las implicaciones estéticas y políticas que presentaba la construcción, a principios de la década de 1950, de la Ciudad Universitaria, mostraron que el muralismo, y más exactamente dicho, el arte público, exigía un esfuerzo mayor de elaboración teórica que el desarrollado en los primeros años de su propuesta y a casi treinta años de distancia.

Las publicaciones de **No hay más ruta que la nuestra** (1945) y de **Cómo se pinta un mural** (1951), traían consigo, por supuesto, estas experiencias y estas problematizaciones. La observación histórica y apunte de la trayectoria política de cada uno de los medios que David Alfaro Siqueiros editó son por eso muy importantes para su comprensión. Cada tópico considerado en su ideario estético viene así de una práctica refrendada por el carácter orgánico y de confrontación (qué publicación no lo tiene) de estos periódicos, revistas, volantes y boletines. Siqueiros construyó espacios de interlocución con ellos y la polémica que intentó crear no fue de simple coyuntura ni tampoco para omitir a sus interlocutores. Un espacio

histórico de interlocución se abría y abierto se dejaba. La lectura unitaria de **No hay más ruta que la nuestra** y de **Cómo se pinta un mural** demuestran que la reflexión sobre la posibilidad de la construcción de una ciudadanía en la producción teórica estaba ya asentada y que de ella venía.

2. No hay más ruta que la nuestra.

Hay que decir que **No hay más ruta que la nuestra** es un libro cuyo orden del discurso viene del asentamiento de un dispositivo crítico de carácter colectivo, no personal. El signatario es David Alfaro Siqueiros pero la articulación de significados se la concentra en una experiencia histórica que alude más a un movimiento social, político y cultural, que a un conjunto de ideas de pertenencia individual. **No hay más ruta que la nuestra** no omite, ni simula, el carácter político de su procedencia que significan bien los modos de demarcación teórica e ideológica que Siqueiros potenció como editor. **No hay más ruta que la nuestra** viene de un lugar colectivo de producción de signos y Siqueiros intenta consolidarlo a partir de un conjunto de ensayos que son la puesta en perspectiva y prospectiva de una estética como teoría.

Planteada así la procedencia discursiva de un texto inserto dentro de la historia del arte y la cultura contemporánea, **No hay más ruta que la nuestra** viene a significar un momento en que el ideario estético de un marxista no ortodoxo inserta un dispositivo de lectura crítica y teórica. Dispositivo semántico, semiótico y también figurativo, **No hay más ruta que la nuestra**, por su efecto perlocutivo coacciona al receptor a advertir su irrupción dentro de un orden del discurso penosamente vuelto de espaldas a la historia. **No hay más ruta que la nuestra** indica la apertura y quiebre de una forma absoluta realmente existente del discurso en la historia de la cultura en México y, significa, también, la puesta en evidencia de la demarcación de un sentido histórico que al irrumpir dentro de un dominio ideológico (tácito) se le amonesta y se le confina bajo regularidades discursivas.²¹

Lejos de ver **No hay más ruta que la nuestra** dentro del carácter polémico con el que Siqueiros lo articula, el itinerario crítico-histórico al que corresponde se lo convierte en objeto absoluto. **No hay más ruta que la nuestra**, como signo, al ser reducido casi a fetiche maldito, es un signo

²¹ Como es de suponerse, el soporte teórico que aquí se instrumenta, viene de los títulos siguientes: Michel Foucault. **La verdad y las formas jurídicas**. Trad. Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1992. Y, Michel Foucault. **El orden del discurso**. Trad. Alberto González Troyano. Tusquets. Barcelona, 2002.

contra el que se atenta. Hecho parte de una forma absoluta del discurso, los dominios ideológicos han tomado, principalmente el título-consigna como lugar propicio para la anulación de consensos y para practicar, sin sonrojo alguno, la anulación del sentido.

No hay lucha ideológica, se dice. Así sea evidente que fue el modo de inscripción que decidió otorgar Siqueiros a **No hay más ruta que la nuestra** como signo. El atentado, además, delata momentos de conservadurismo y de negación de la historia. Conservadurismo: al fetiche, y no a **No hay más ruta que la nuestra**, se lo rodea de nada y en nombre de la interpretación (intervención semiótica) se ejerce el totalitarismo. En tanto, algo a su favor como signo fuerte: se constata el modo en que como signo se ataja todo lo que de histórico y político tiene.

Político (e ideológico) este ejercicio de lectura, a **No hay más ruta que la nuestra** se le ha invalidado su disposición que como signo tiene para ser leído a través de la historia. El existente conservadurismo no deja de ser un idealismo que hay que atisbar *in fraganti* y, más, cuando se muestra suspicaz por la capacidad que como signo fuerte todavía tiene al subvertir espacios consensuados como los que acotaba José Revueltas, aunque, en esta ocasión, de diferente procedencia y de diferente cuño. Si **No hay más ruta**

que la nuestra significa todavía una irrupción en los dominios ideológicos de una lectura hecha a espaldas de la historia a la que se debe, lo que en la vida de Siqueiros fue un problema estético y político, actualmente es un problema histórico e historiográfico: conservadurismos en política y conservadurismos en la academia.²²

Ante esta situación, hay que insistir, el lugar de **No hay más ruta que la nuestra** es colectivo. Ahí radica su relatividad como signo y como texto susceptible de ser confrontado de manera constante. Como se sabe, un texto no invalida su lectura ni a sus lectores y su lugar de realización es histórico e inevitablemente político. En última instancia, incluso, ésta sería una posibilidad de comprender mejor la consigna con la que Siqueiros intitula a su conjunto de ensayos y que, por supuesto, pone en evidencia la lucha ideológica en la que se inscribe; su lugar es el de la crítica de las ideas y no el que domina a la fecha: el que invalida al lector y a la historia.

No hay más tuta que la nuestra como signo entero trae, en razón de otra lectura, un conjunto de deslindes varios. Siqueiros indica la necesidad de una aproximación crítica a la crítica de arte como parte de una teoría que sea vital al arte público y que, como pintor, data desde la

²² Este es el caso de los autores del catálogo **Estética socialista en México. Siglo XX**. Ed. Cit.

experiencia colectiva del movimiento muralista. **No hay más ruta que la nuestra** pondera una dimensión nacional y mundial del muralismo y lo hace de manera sólida: con base en el conocimiento de la condición estética no de un humanismo abstracto, sino del hombre concreto y que caracterizó con la construcción de una genealogía histórica y valorativa que transita entre las figuras del artista bohemio, el *artista soldado* y el *artista civil* o *ciudadano*.

Pueden comprenderse, en razón de esta intención teórica de David Alfaro Siqueiros, los motivos de su crítica a una crítica de arte que omite la existencia de espacios de interlocución y que, en nombre de la poesía, refrenda equívocas nociones de individualidad, ejecuta enunciados subjetivistas y subestima todo sustento analítico. La apelación de Siqueiros a una ruta comenzaba por constatar este estado de cuestiones y sin duda había que marcarlas. Pero su intención también alude a la precariedad de una teoría que ha requerido el arte venido de una revolución y que sus actores no han podido construir de modo completo. En **No hay más ruta que la nuestra**, para el pesar de sus detractores, Siqueiros lleva a cabo una autocrítica, y lejos de convocar a una ruta entendida como directriz expone, más correctamente visto, signos a

los que deja abiertos y orienta hacia la construcción de un conocimiento inaplazable en estética.

Una reflexión prudente de este ejercicio de autocrítica de David Alfaro Siqueiros conduce a observar que la procedencia de sentido de **No hay más ruta que la nuestra**, en efecto, expone a un Siqueiros consciente de los riesgos de lo que en política (y lamentablemente, sólo en espacios marxistas de producción teórica) se llama *practicismo*. Al respecto, Siqueiros articuló siempre signos y constructos de factura ideológica a cantidades tales que no lograba, en el momento requerido, concretar la construcción debida de espacios de formalización teórica. La realización de una teoría en estado práctico, como bien asentó Louis Althusser, cuando anotaba esto mismo en el proceder filosófico de Lenin, no puede llegar a tensarse hasta esos niveles y era lo que ocurría con Siqueiros.²³ **No hay más ruta que la nuestra**, vistas a sí las cosas, asienta una necesidad teórica en la historia de la estética contemporánea planteada desde un marxismo y son sólo pocos lo que lo han señalado así. Carencia grave dentro de los espacios de interlocución para la construcción de una estética marxista, Siqueiros zanja desde entonces la precariedad de un discurso del que viene y en el que quiere contribuir

²³ Véase: Louis Althusser. **Lenin y la filosofía**. Trad. Felipe Sarabia. Era. México, 1981. Serie popular.

sin dejar de ser parte de un objeto teórico que sabe lo excede y que reconoce como siempre abierto.

Los recursos de los que David Alfaro Siqueiros se vale son muy iluminadores. Siqueiros es un crítico generoso. Y propositivo. Pueden señalarse algunos momentos: La lectura crítica que hace del trabajo de José Clemente Orozco y el Dr. Atl ubica el carácter inaugural de una estética y producción de formas que en sus primeros años no tuvieron la recepción adecuada y de las que se declara deudor al ser parte de un proceso que no comenzó ni terminaba con el muralismo.²⁴ Con respecto al trabajo Diego Rivera y el Taller de Gráfica Popular se mira a un Siqueiros claro de las posibilidades de un muralismo consolidado en sus primeras experiencias, pero también urgidas de nuevos conceptos que ve en el continuo trabajo del pintor guanajuatense y el grupo de productores de *formas gráficas multieemplares* y de gran impacto para una ciudadanía existente y otra posible.²⁵ Cuando toca turno a la valoración sobre el trabajo de Pablo Picasso, Siqueiros prolonga una cuestión que ya había anotado en el trabajo

²⁴ David Alfaro Siqueiros. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo.** S/Ed. México, 1945. David Alfaro Siqueiros. "José Clemente Orozco I". *Excélsior*, 8 de septiembre de 1949; David Alfaro Siqueiros. "José Clemente Orozco II". *Excélsior*, 9 de septiembre de 1949; David Alfaro Siqueiros. "El joven Doctor Atl". *Excélsior*, 14 de octubre de 1949; David Alfaro Siqueiros. Carta a Blanca Luz Brum. Nueva York, junio 9, 1936.

²⁵ Cfr./ Alberto Híjar. "Para leer a Siqueiros", en, Ed. cit.

del Dr. Atl y que concierne a la condición irrenunciable de todo artista por hacer partir a la obra plástica de su intrínseca dimensión poética.²⁶ El pintor pintura debe hacer y la cuestión de la forma correspondiente no debe ser subordinada a nada que no sea el cometido de la pintura. "Sueño y mentira de Franco" de Pablo Picasso da pie a David Alfaro Siqueiros para atajar toda malinterpretación de la ruta política necesaria para el presente y para el futuro y que radica en la búsqueda de la reconciliación del hombre con su historia y el sentido de plenitud estética que da la poesía. El estatuto de una ciudadanía en estética Siqueiros la ubica así y es en ella que, a la vez, cree posible la realización de un nuevo clasicismo y un nuevo realismo. "*Desideratum teórico del artista moderno*" va también a llamar Siqueiros a esta realidad.²⁷

Lo propositivo de **No hay más ruta que la nuestra** viene de su reflexión sobre los trabajos del Centro Realista de Arte Moderno por él mismo fundado y, hasta ese entonces, muestra de las dificultades y posibilidades de la construcción de una teoría y crítica analítica del arte

²⁶ David Alfaro Siqueiros. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo.** Ed. Cit.

²⁷ Idem. p 62

moderno y del arte público en particular.²⁸ De esta autocrítica Siqueiros clarifica, más que en ningún otro momento, que el arte público, en comparación con el periodo del Renacimiento, podría sostenerse en correspondencia con "*las condiciones sociales y técnicas del mundo democrático*".²⁹ Un movimiento proclasicista sería constituyente, incluso, de una "*democracia nuevo humanista*".³⁰ La ruta a la que apela Siqueiros roza, enseguida, más la utopía que el dogma al que se le ha reducido. La exposición de sus signos sugiere más una crítica implacable al capitalismo procedente de la segunda guerra mundial y de los valores constituyentes de una cultura y formas artísticas de corte burgués que no elude a caracterizar como tales. **No hay más ruta que la nuestra** es de este modo un contrapunto, estético y político, en los espacios estéticos y políticos mismos de la Guerra Fría impuesta, como se sabe, en todo el mundo y como signo de nuestra contemporaneidad.

La ruta que apela Siqueiros es así la ruta que políticamente es otra a la del capitalismo. La reflexión sobre el arte público que lleva a cabo a partir de la experiencia del muralismo en México demarca que la ruta

²⁸ Idem. pp 69-81

²⁹ Idem. p 62

³⁰ Idem. p 66

que se figura posible en el futuro es otra a la que delimita la cultura burguesa y que el muralismo mexicano puede ejemplificar. **No hay más ruta que la nuestra** es una reflexión estético-política de la historia de México en razón de la condición de contemporaneidad que tiene con respecto a una historia no sólo nacional.

Si acaso hay algo que avistar en este orden, para atajar todo dogma y toda interpretación penosamente inscrita en cortos nacionalismos, es la factura lombardista que Siqueiros deja ver en su concepción que tiene del capitalismo y del estado burgués que sirve para construir el esquema de reflexión sobre el que discurre.³¹ Siqueiros atisba rasgos recientes del orden del capitalismo de posguerra y en esa emergencia de signos es que inscribe a **No hay más ruta que la nuestra**. Sirve siempre mucho por esto la sabiduría oral popular cuando dice que nadie puede saltar sobre su propia sombra. Formas capitalistas sin paradigmas de comprensión, hasta entonces, Siqueiros construye, enseguida, plataformas.³² Y **No hay más ruta que la nuestra** es una de ellas desde la estética. Ante la necesidad de una observación histórica de su

³¹ Al respecto, puede consultarse la siguiente investigación sobre este periodo histórico: Tzvi Medin. **El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán**. Era. México, 1990. Colec. Problemas de México.

³² Cfr./Michel Foucault. **La arqueología del saber**. Ed. Cit.

significado las críticas y valoraciones pueden ser varias y están a la orden del día. ¿De qué modo tendría cabida si se hace dentro del trabajo de una historia de las ideas estéticas en América Latina?

No hay más ruta que la nuestra, quizás, adolece de una interpretación a veces unilateral de los modos en que la producción artística tienen lugar en los países de América Latina. Siqueiros sabía de los procesos, pero limitó su valoración en relación al concepto que tenía de la situación nacional mexicana. No ponderó los otros nacionalismo de Nuestra América. Política y estéticamente, así, su crítica afortunada al eurocentrismo presente en estética y artes no pudo cubrir al mismo tiempo procesos tan vertiginosos y ricos como los del proceso modernista y de vanguardias brasileño o de la experiencia del camino nacionalista cubano en la antesala de un triunfo revolucionario diferente a la experiencia en México y diferente en cuanto a los marxismos que en estética iba a dar lugar en los años inmediatos en el contexto latinoamericano y mundial. Esta es pues la *ruta* de la que hablaba Siqueiros y que consolidó en una poética posible del arte público. Ella está contenida en **Cómo se pinta un mural**.

3. Cómo se pinta un mural.

¿Quién podría atribuirle a la pintura de Siqueiros cerrazón a una sola posibilidad de producción? Su mejor pintura es siempre poética. En el centro mismo de **No hay más ruta que la nuestra**, ya se mencionó, hay una reivindicación en este sentido. El realismo allegado a la libertad de producción de formas que propicia la poesía, y que la ruta siqueiriana indica, es ponderado de manera amplia. En **Cómo se pinta un mural** Siqueiros despliega de manera continua la idea sobre una "*doctrina filosófica*" que pueda constituir un nuevo humanismo y que la poesía, como dimensión estética integral, ejemplifica.³³

David Alfaro Siqueiros, de manera poco frecuente en él, acota la importancia histórica de los modernismos literarios en la historia de la cultura latinoamericana y sugiere que con este antecedente es que se puede dotar de un sentido integral al arte público del futuro. Plástica integral -de "*elocuencia social total*"- es una ruta posible, y en atención de una sociedad nueva, colectivista, es que Siqueiros postula estructuras formales posibles y "*nuevo realistas*".³⁴

³³ David Alfaro Siqueiros. **Cómo se pinta un mural**. Ed. cit. Pp 17-18

³⁴ Idem. p 15

Tal cual ocurre en **No hay más ruta que la nuestra**, en **Cómo se pinta un mural** no hay directrices. Hay reflexión. La plástica integral postulada por Siqueiros se la coloca en el sentido histórico de la posibilidad de la "*tecnología científica y mecánica*".³⁵ Su sentido estético supone la transformación de conceptos de espacios arquitectónicos y la potenciación de "*geometrías imaginables*" en correspondencia con un sentido científico de los materiales.³⁶ Estéticamente, Siqueiros plantea bien el orden de su reflexión: se trata de lograr la realización de una "*tecnología psicólogo-política*" equivalente a un nuevo humanismo y no sólo a una propuesta pictórica.³⁷

En **Cómo se pinta un mural** se da pie, en consecuencia, a una crítica a la idealización del trabajo colectivo característico del muralismo así como a la carga utópica que por momentos los propios muralistas llegaron a asignarle. El núcleo de argumentación de una poética que despliega **Cómo se pinta un mural** denota una preocupación básica, pero que sin su acotación no se entienden sus implícitos complejos: el mural viene de un concepto de arte público y no de una delimitación simplemente tecnicista y empirista. En **Cómo se pinta un mural** Siqueiros acuña una definición antes no dada: el muralismo,

³⁵ Idem. p 14

³⁶ Idem. p 15

³⁷ Idem. p 15

como parte de un concepto más amplio que es del arte público, es un "arte de conjunto" y "una máquina que sólo existe cuando está en marcha".³⁸

Siqueiros sustenta esta idea, por supuesto, en una crítica a formas apriorísticas y de espaldas al proceso histórico que tiene la propia práctica del muralismo. Siqueiros, en esta definición, nuevamente parte de una observación histórica del proceso moderno de producción artística y replantea el carácter colectivo de producción del muralismo no como perteneciente una consideración administrativa de las labores, sino como parte de una producción de signos. Presente este núcleo de reflexión en su ideario estético desde su experiencia en Los Ángeles, California, y redactada teóricamente en "*Vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*", Siqueiros advierte la pertinencia teórica de considerar el nivel de transformación política a que puede llevar el uso de los materiales cuando hay una idea integral del proceso de producción total de una sociedad.

Siqueiros mira en el muralismo a una máquina porque observa históricamente la condición política que le ha dado el sistema de producción capitalista a los materiales con que ha transformado la naturaleza , a la sociedad y a la

³⁸ Idem. P 78

cultura.³⁹ Ve en la metáfora de la máquina no al capitalismo como ruta sino el camino del que ella procede: la ciencia y sus aplicaciones. Una visión integralista del arte público viene del carácter integralista que tiene la producción científica y que el arte no es sino una de sus extensiones con la que el hombre define su sentido histórico. El muralismo es un arte de conjunto, porque la observación técnica de su materiales es en realidad la producción de un sentido integral de ellos como signos. Y estos, por supuesto, pueden ser otros a la del sentido político de la máquina bajo el capitalismo y otros a la de la producción de formas artísticas que predetermina el mercado.

El muralismo como arte de conjunto invoca así a un carácter integral por una justa interrelación de los lenguajes que da la específica relación de los productores con los materiales. El modo de producción del muralismo exige, en busca de ese carácter integral como arte público, otro carácter colectivo en el momento del proceso de significación. El lugar del productor de signos, no sólo involucra su particular forma de uso de materiales, sino también hace intervenir nueva formas y nuevas relaciones técnico-poéticas.

³⁹ Cfr./ Eduardo Subirats. **La crisis de las vanguardias y la cultura moderna**. Ed. Cit.

La interrelación de formas de lenguajes varios a un mismo tiempo implica, enseguida, la coexistencia de varias formas artísticas y varias estrategias de desarrollo de ellas. La operación de la poética de Siqueiros, en su analogía con la máquina, se supone sólo existente en el momento de la transformación de los materiales como signos, con diferente despliegue de sentido para cada uno y en relación a poéticas particulares y no subordinantes de unas con respecto a las otras. Siqueiros plantea así una poética posible por otras poéticas. De aquí es comprensible su gusto por las formas fotográficas y cinematográficas, su apertura de criterio como pintor ante las posibilidades de la arquitectura, los puntos de espectáculo de un escenario dramático, y aún de los recursos de una plástica en movimiento que ejemplifica la animación de dibujos de Walt Disney.⁴⁰ Con **Cómo se pinta un mural** Siqueiros consolida un elemento artístico fundamental en su estética que es la poliangularidad y permite comprenderla como nunca en razón del hombre concreto que trae como supuesto.

La poética desplegada en **Cómo se pinta un mural** al estar insertada dentro de una comprensión histórica del modo de producción capitalista hace implícito al hombre concreto que hace existente tal modo de producción. Siqueiros ve, junto al

⁴⁰ Idem. p 121

modo de producción capitalista, la producción científica y tecnológica que explica su peculiar lógica y así también estética. Es decir, Siqueiros ve que la historia entera de la que viene puede estar orientada hacia la producción del conocimiento con otro sentido y la transformación de los materiales en otros signos. El arte público, postulado desde esta poética, proyecta por eso un nuevo humanismo, no capitalista y entendido como arte en y transición (un arte abierto) y que, histórica y políticamente, hace parte de una "doctrina democrática humanista".⁴¹ El estatuto ciudadano de la estética que formaliza Siqueiros trata así de la construcción de un nuevo ciudadano, no de un nuevo pintor. El estatuto trata de una democracia, no de un mito ni de una utopía. Su carácter histórico, no ilusorio, radica en una condición política que es el sentido histórico de un tiempo social presente y que poéticamente se deja abierto a la historia. Ni dogma ni directriz, sino condición crítica, son los componentes de esta ciudadanía y de este artista ciudadano al que se le intenta dotar de una teoría.

⁴¹ David Alfaro Siqueiros. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo.** Ed. Cit. p 69

CAPÍTULO CINCO

Un marxismo entre marxismos: Siqueiros en América Latina

Donde antes se ponía declamación, hay que poner ahora pensamiento.

José Carlos Mariátegui

Comprendido en su perspectiva histórica y cultural, el ideario estético de David Alfaro Siqueiros crece en importancia cuando se ubica su marxismo entre otros marxismos. Y crece, justamente, porque fue a partir de una idea de la historia y culturas moderna y contemporánea que desplegó un rico conjunto de problemáticas no existentes por entonces o, bien, no traídas a un tiempo presente con la contundencia de la posición política que Siqueiros asumió como interlocutor.

Su ideario estético, por eso, lo explica la presencia de un estatuto de ciudadanía que él construyó **ex profeso** y que de modo diferente, según el caso e implicaciones, desarrolló. Negarle capacidad de interlocutor sería negar al mismo tiempo el amplio espacio de interlocución en el que participó. La comprensión de su discurso, como se ha venido asentando, no está en su biografía, está, más bien, en una historia de la cultura y sus amplios espectros. La

comprensión de una historia de los marxismos y, en específico, una historia de las ideas estéticas de marxistas en América Latina está así enfrente.

Para su realización, un ejercicio de interrelación es necesario. Y es David Alfaro Siqueiros quien da una de las pautas para ello, pues el desarrollo mismo de su ideario es una genealogía histórica de tópicos que se dan posición por concepto y por valor. Como marxista, Siqueiros tiene una presencia como interlocutor que abarca todo el transcurso del siglo XX y sería difícil no atraer hacia el lugar de formalización de su discurso aquellos elementos componentes de una historia más general.

De antemano, habría que acotar que la intención de hacer ponderar el ideario estético de Siqueiros como marxista entre marxistas latinoamericanos pone en crisis a toda periodización arbitraria, lineal o cronologizante. Esta acotación, porque Siqueiros vivió varios años más por delante de lo que muchos de sus contemporáneos y porque esto significó que varios tópicos desplegados durante las décadas de los años veinte y treinta, principalmente, tuvieran otra acuñación luego de la Guerra Civil Española, el ascenso del nazi-fascismo, el conflicto Stalin-Trotsky y la III y IV Internacionales de por medio, el agotamiento de las vanguardias artísticas, el inicio de la guerra fría, el

triunfo de la Revolución Cubana y la destrucción de la experiencia del socialismo chileno bajo la dirección de Salvador Allende.

Muerto David Alfaro Siqueiros en 1974, su ideario estético, como se hizo notar desde un inicio, trae consigo itinerarios no personales y que, por su condición histórica, estos delimitan periodos pertinentes y no por imposición. Con su muerte, incluso, se puede aventurar la tesis de que un amplio periodo de construcción marxista lo delimita su trayectoria, al menos, en América Latina. Considérense, al paso, aquellos momentos de interlocución a los que Siqueiros ya no concurre durante las décadas de los años setenta y ochenta, momentos éstos demarcados por las experiencias de las guerras populares de liberación nacional en Centroamérica y cuando los marxismos fueron coexistentes a los desarrollos de una teología **sui generis**, la Teología de la Liberación, que no prolonga ciertos materialismos de las décadas que la anteceden, pero que viene a complejizar órdenes de secularización del discurso en la cultura, estética, arte y política en América Latina con notable rigor y elocuencia. Décadas y marxismos que llevan, también, en el desarrollo de sus formulaciones, los rasgos de una crítica a la estética marxista ortodoxa, de inflexión ella peculiarmente estalinista, y que llevaban a cabo marxistas europeos,

asiáticos y africanos en tiempo y forma coexistentes.¹ Hacer menciones particulares ahora sería imposible por cuestiones de espacio y anotación de necesaria de sus implicaciones, pero lo que sí es oportuno es el señalamiento del desarrollo y efecto de la Revolución Cubana en América Latina. La teoría y práctica estética y artística de Siqueiros, incluso, considerado este hecho histórico, no tendrán la misma densidad de intervención y delimitación logradas en la primera mitad del siglo XX. Sin duda, eso habría que deslindarlo. Serán otros tiempos políticos y otros los sentidos históricos.

En adelante, esquema necesario aparte, y de lo general a lo particular, hay varias características de singular interés del desarrollo de marxismos no ortodoxos en la historia de América Latina que iluminan el ideario estético de David Alfaro Siqueiros y que, de modo dialógico, permitirían hacer extensivas otras relaciones y otras genealogías:

1.-El ideario estético de David Alfaro Siqueiros tiene en común con el desarrollo de los marxismos en América Latina la nota de una no ortodoxia y ésta radica en la consideración

¹ Para una información amplia y rigurosa, véanse: Michael Löwy. **El marxismo en América Latina. (De 1909 a nuestros días). Antología.** Trad. Óscar Barahona, Uxoá Doyhamboure y Eva Grosser. Era. México, 1982. (Colec. El hombre y su tiempo). Y: Adolfo Sánchez Vázquez. **Estética y marxismo.** México, 1970. Tomo 1. (Colec. El hombre y su tiempo).

de las problemáticas nacionales que le son propias a las formaciones sociales de la región desde los primeros años de sus independencias políticas en el siglo XIX. El carácter internacionalista de su marxismo no ortodoxo no es delimitado como un **a priori**. El sentido marxiano de comprensión del capitalismo y la modernidad como una crítica a la economía política, entre los marxistas latinoamericanos, como el de Siqueiros, es delimitado de cara a la idea que de América Latina como entidad sociocultural se ha construido y no tanto como una entera crítica a la economía política del capitalismo en el que está inserta. Esta característica, lejos de restar méritos, los suma. Significa un deslinde histórico de consolidación de la cultura latinoamericana y quienes los hacen son marxistas. Hay así una historia de América Latina y una historia de marxistas en ella.²

2.-El carácter no ortodoxo del marxismo de Siqueiros, principalmente el que articula en la década de los años veinte y treinta, por consiguiente lleva la definición del antimperialismo. Esta noción política del capitalismo es la que sitúa el desarrollo de su marxismo en concomitancia con otros que también se desarrollan en América Latina y que, en definitiva, son los marxismos más creativos teórica e ideológicamente. Su signo es el radicalismo.

² Para el caso, véase: Nestor Kohan. **De ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano**. Biblos. Argentina, 2000.

3.-El materialismo de los marxismos no ortodoxos como el de Siqueiros viene, de modo paradójico, de su ideología y práctica política. No viene de una posición filosófica. No hay lugar pertinente, en su estudio, para una marxología y sí, en cambio, para un avistamiento histórico-cultural. El radicalismo de las décadas de los años veinte y treinta no se deja interpretar, enseguida, como un simple adjetivo: en la observación histórica del antimperialismo hay una dialéctica que, no ortodoxa, no tiene la formalidad de una lógica pero sí la de una estética. Durante estos periodos, Siqueiros, Diego Rivera y, con notable vigor, los peruanos César Vallejo y José Carlos Mariátegui, como marxistas confesos, fincarán esta posibilidad de construcción teórica. Tal es así el valor que en común tienen, que obliga a verlos como parte de un mismo proceso y que será en cierto modo una herencia a los marxismos del porvenir.

4.-La formalización de una dialéctica en estética como la de Siqueiros radica en que a ésta se la concreta en una dimensión popular. A ésta se la hace proceder de signos culturalmente no canonizados, existentes en la historia antes de su demarcación moderna y por ser piedra de toque para una toma de conciencia de formas cristalizadas de sentido y susceptibles ellas de ser descentradas y conducidas hacia la

construcción de formas críticas de conocimiento. La teoría estética es una de ellas.

5.-En la anotación del conjunto de elementos en común está presente, por supuesto, también el de sus diferencias. Cabe enseguida asentar que estos marxismos no ortodoxos se resisten, aún entre sí, a una generalización de sus procesos. Sus especificidades vienen directamente de lo que en común tienen: la conciencia de una unidad diferenciada de la cultura.³ Ella es condición política en el asentamiento de sus marxismos estética y condición teórica e ideológica de no uniformidad dentro de la puesta en operación de un sentido histórico de América Latina como entidad sociocultural.⁴

De este modo, por ejemplo, David Alfaro Siqueiros parte de la experiencia de la revolución mexicana; Diego Rivera de una consideración histórica del arte popular; César Vallejo de una idea histórica del trabajo y José Carlos Mariátegui de una reflexión sobre el mito y su sentido histórico a través de la problemática del indio.

Vale por eso la pena una valoración de sus procesos.

³ La idea de una estética así formulada es la que M. M. Bajtin desarrolla a lo largo de su texto **Teoría y estética de la novela**. Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus. Madrid, 1989.

⁴ Véanse: Miguel Ángel Esquivel. “Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930”, en, **Arte y utopía en América Latina**. INBA. México, 2000. pp 133-147. Y: Miguel Ángel Esquivel. “Posicionamiento histórico-cultural de la estética en América Latina”, en **Anuario de Estudios Latinoamericanos**. Núm. 32 . UNAM/CCyDEL. México, 2001.

1. Diego Rivera

La formulación de su marxismo tiene más lugar en la figura que en el concepto. En su ideario estético hay un tácito dispositivo dialéctico y la imaginación y la historia lo componen. Este es el emblema de su no ortodoxia. Su unidad de discurso es la ironía y en ella radica, al mismo tiempo, el rigor de sus aciertos y sus equívocos. Su marxismo no ortodoxo exige atención. Siqueiros siempre la mantuvo. Y mejor: siempre como marxista.

En algunas ocasiones Diego Rivera recurre a un tono de época caro a los marxismos en general: un científicismo.⁵ La definición que hace de la estética y sus instancias, en la búsqueda de asentar un cierto materialismo, cae en una escritura paralógica. A la estética la hace radicar en un enrarecido concepto que apela a la endocrinología y a cierto

⁵ En cuanto a las referencias biblio-hemerográficas de los textos de Diego Rivera, como en el caso de David Alfaro Siqueiros, existen diferentes compilaciones, algunas de ellas editadas con rigor y otras sin él. Habrá que mencionar aquí las más importantes: Rivera, Diego. **Arte y política**. Selección, prólogo, notas y datos bibliográficos de Raquel Tibol. Grijalbo. México, 1979. Colec. Enlace; Rivera, Diego. **Textos de arte**. Reunidos y presentados por Xavier Moyssén. UNAM. México, 1986, y, Rivera, Diego. **Obras**. Reunidos y presentados por Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez Mejorada. El Colegio Nacional. México, 1999. Tres Tomos.

En adelante, y para hacer asequible la información a estudiosos que no pueden tener acceso a las fuentes primarias, se hará referencia sólo al texto más ilustrativo y a la edición más reciente, compilada en tres tomos y, principalmente, porque su punto de procedencia es de uno de los fondos documentales más completos (aunque no ordenados profesionalmente todavía y por lo cual se le cita cuando así es necesario). Cfr./ Diego Rivera y Juan O' Gorman. "De la naturaleza intrínseca y las funciones del arte. Carta de Diego Rivera y Juan O' Gorman", en, p 207. *Clave*, núm. 3, diciembre de 1938. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. (CENIDIAP), Fondo Diego Rivera. Véanse también: Diego Rivera. "El arte, base del panamericanismo", en, *Así*, núm. 144, 14 de agosto de 1943; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo II, parte 1 p 258; Diego Rivera. "El arte y el panamericanismo", en, *Así*, 23 de octubre de 1943; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo II, parte 1 p 275

biologismo.⁶ Lo mismo ocurre cuando señala que el arte tiene las cualidades naturales de un organismo que requiere de alimentación; el arte, indica Rivera, tiene una esencia nutritiva para el sistema nervioso.⁷ La emoción estética, aunado a estas suposiciones, agrega, es un fenómeno nervioso cuya función es conmover el sistema endocrino-simpático.⁸

La instrumentación extrema de este punto de vista incluso lo precipita a la derivación de un maniqueísmo más casero que filosófico: hay artes de mala y buena calidad. El arte de mala calidad es tóxico como nutriente, socialmente se encuentra en los dominios de su circulación y valoración como mercancía y su modo de existencia política, y daño fisiológico, es la que ejemplifica el arte de uso fascista.⁹ El arte de buena calidad, como el buen trigo que al momento de capitalizarse, se valoriza, es un nutriente que fortalece al hombre, en específico, al trabajador. El arte de buena calidad es así útil. El arte político, en específico, para que lo sea, se le puede agregar contenido político en la *tesis* o en el *tema*.¹⁰ Ante una enfermedad, que Rivera también hace suponer entre todo esto, hay una cura y sugiere que ésta es la vacuna.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Diego Rivera. "Del arte", en, *45 Autorretratos de Pintores Mexicanos. Siglos XVIII al XX*. INBA. México, 1947; Diego Rivera. *Obras*. Ed. Cit. T. II, parte 1, p 346

Si Diego Rivera pierde en el despliegue de esta escritura paralógica, gana, en cambio, cuando reflexiona sobre la posibilidad política del socialismo en América Latina. Sus mejores análisis de coyuntura, incluso, son de la misma época que las anteriores y tocan muy de cerca ciertos planteamientos del trotskismo.¹¹ Es *posible y verosímil*, escribe Rivera, la creación de los *Estados Soviéticos de Latinoamérica*.¹² La acotación viene de un conjunto de tesis tan sugerentes como premonitorias del tipo de propuestas que décadas más adelante iban a desarrollar los teóricos de la dependencia y del subdesarrollo en América Latina.¹³ La tesis principal que apunta con elocuencia Rivera es una que también tendría resonancia posterior pero bajo el signo del Che Guevara: en vista de la incapacidad de las oligarquías latinoamericanas de consolidarse como burguesías, y de no lograr, en consecuencia, su liberación del dominio del imperialismo, habría que “quemar etapas” en la realización del socialismo.¹⁴ Son los trabajadores, y no la burguesía, los

¹¹ Por ejemplo: Diego Rivera. “El desarrollo de América Latina. Proyecto para una tesis sobre Latinoamérica”, en *Clave*, Núm. 1, octubre de 1938; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo II, parte 1, p 109; Diego Rivera. “La lucha de clases y el problema indígena. Proyecto de tesis sobre el problema indígena en México y América Latina con relación a la cuestión agraria”, en *Clave*, núm. 2, noviembre de 1938. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. (CENIDIAP), Fondo Diego Rivera; Diego Rivera y André Breton. “¡Por un arte revolucionario independiente”, en *Clave*, núm. 1, octubre de 1938; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo I p 224

¹² En específico: Diego Rivera. “Los países del Caribe”, en *Clave*, núm. 4, enero de 1939; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo II, parte 1, p 223

¹³ Cfr./Michael Lowy. **Ob. Cit.**

¹⁴ Cfr./Kohan, Nestor. **Ob cit.** Y, Michael Löwy. **Ob cit.**

que pueden transformar el proceso de producción del sub capitalismo como el de América Latina frente al imperialismo.

De idéntico vigor otra formulación marxista de Diego Rivera, y muy allegada a la anterior, es aquella en la que señala que el principal aporte del muralismo mexicano al arte mundial es la inserción de la imagen de la masa que concreta el estado histórico del hombre contemporáneo.¹⁵ De esta valoración deriva un importante crítica al realismo socialista, una oposición al ánimo de considerar la presencia de un mito en el socialismo (la masa es el sentido que da concreción a los signos y símbolos necesarios) y la indicación de que los *ismos*, frente al muralismo, no tuvieron cabida por cuestiones meramente abstractas y formales, sino por sabiduría y desprecio del propio pueblo.¹⁶ El realismo socialista es más una figura al servicio de la burguesía en su pugna contra el socialismo que una consigna por operar entre los marxistas, indicaba todavía Rivera en sus últimos años, y, la masa en el arte revolucionario, habría que valorarla en la concreción de su plástica, no en mitos.¹⁷

¹⁵ Diego Rivera. “¿Hay crisis en la pintura mexicana?”, en, *Así*, 6 de enero de 1945; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo I parte 1, p 303

¹⁶ Diego Rivera. “Papel de la Escuela al Aire Libre”, en, *Así*, 27 de enero de 1945; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo I p 308.

¹⁷ Diego Rivera. “Respuestas al cuestionario del señor redactor de la revista *Europe*, de París. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes. (CENIDIAP), Fondo Diego Rivera; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo II, parte 2 p 671. Y: Diego Rivera. “La cuestión del arte en México”, en, *Índice*, año 1, núm. 3, marzo de 1952; Diego Rivera. **Obras**. Ed. cit. Tomo I p 341

En este proceso de reflexión, cercano a un cierto tono del telurismo de época en América Latina, y que Siqueiros también compartió, Diego Rivera reivindica con precisión que en la historia de los realismos hay dos tradiciones que son *inamalgamables* pero siempre presentes en la historia del arte latinoamericano:¹⁸ una, que corresponde al "misticismo que se expresa con realismo subjetivado en la española", y, otro, al que concierne a un "materialismo ocultista y poético que se expresa con realismo monumental abstractivado en la mexicana".¹⁹ Esto es lo que explica, y no el surrealismo, el trabajo de Frida Khalo. De esta observación Rivera involucra además un sentido crítico a la ideología del mestizaje: El mestizaje alude a una situación de razas pero no explica del todo la presencia colonial de la cultura occidental (que Rivera no duda en señalar que no es otra más que la mediterránea) que opone, y no integra, por ejemplo, las diferencias histórico-estéticas existentes entre las escrituras fonética e ideográfica de ambas tradiciones.²⁰

No dado a la sistematización como David Alfaro Siqueiros ni a la elaboración constante de instancias estéticas en relación con la práctica misma de la pintura, Diego Rivera,

¹⁸ Diego Rivera. "Frida Khalo y el arte mexicano", en *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*. Secretaría de Educación Pública, Tomo 1, núm. 2, octubre de 1943; Diego Rivera. *Obras*. Ed. cit. Tomo I p 272

¹⁹

²⁰ Idem.

más hábil en la descripción histórica de valores artísticos que en la formulación de conceptos, asienta una tesis convincente: la pureza en el arte es imposible. La tesis coincide con el punto de vista que Siqueiros tiene sobre el mismo tópico, pero hay una separación entre los dos por otra tesis confluyente que Rivera arriesga en su composición: la pureza en el arte es imposible y esto lo muestra el propio proceso histórico de producción del arte popular. En este proceso es comprensible la existencia de una lucha de clases y la producción de sus diferentes formas plásticas son signo de ella.²¹ Rivera concentrará, en consecuencia, su teoría y práctica de la estética y arte principalmente en este núcleo de reflexión y valoración. Es la observación del arte popular en la historia la que le permite consolidar una idea sobre la cultura mexicana y latinoamericana y hacer de ella una plataforma de posicionamiento político como paso consecuente. La estética no está separada de un sentido social específico y el arte popular muestra los horizontes de la historia en la que se intenta intervenir. He ahí su principal núcleo como marxista en la reflexión estética. Los científicismos a los que recurrió en otros momentos se disuelven y quedan dentro de su ideario como tales.

²¹ Idem.

Esta tesis de Rivera difiere del punto de vista de Siqueiros, principalmente, por el carácter que el modo de producción del arte popular tiene en el tiempo presente. Con respecto al arte popular se trata de observar históricamente su importancia en el pasado, no de prolongar su técnica en la actualidad como si este pasado mismo pudiera seguir existiendo. Siqueiros advierte que este tópico concierne a la técnica, pero también lo apunta como tópico integrante de una cuestión histórica y pertinente de valorarse por las implicaciones políticas y culturales que tiene.

Estas implicaciones, de modo general, son aquellas que tienen que ver con la conversión del muralismo, y arte popular, como una de sus fuentes históricas, a un demagógico ejercicio de *pintoresquismo* o *folclorismo* solicitados por el mercado y por el gusto del *mexican courious*. En esta crítica Siqueiros avista a Diego Rivera, pero más a sus epígonos. De modo más particular, la diferencia en concepto que tiene David Alfaro Siqueiros con respecto al arte popular es que anota la gravedad de no hacer intervenir el sentido de actualidad que trae la ciencia en sus procesos de producción y omitir, de este modo, la clara confluencia que guarda el arte con ella. En pocas palabras, critica el arte popular que es despojado de su sentido histórico y es anulado técnicamente en el presente al hacerlo parte sólo de un

pasado, no constituyente de un modo de producción actual y referente él de una comunidad que podría ver transformados sus recursos plásticos con nuevas formas y con nuevos sentidos. Estética y política es la identidad que Siqueiros establece para sostener su argumentación para el caso.

Entre Rivera y Siqueiros hay más afinidades que diferencias y más confluencias que oposiciones. Es de apuntarse que, en el ánimo de construir una estética políticamente necesaria como teoría, entre los dos pintores es que se dan los espacios de interlocución más ricos para la observación de una historia de los marxismos en la construcción de una estética en México. A este espacio de interlocución lo caracteriza la controversia y no el monólogo. Esta es una cualidad de los marxismos en la cultura latinoamericana y que Rivera y Siqueiros ejemplificaron muy bien.

La polémica sostenida por ambos en 1935, a los ojos de los historiadores, habría que orientarla hacia otras interpretaciones y la historia de la estética misma hacia otros rumbos. Aquella polémica no la explica la idea, en efecto, de confrontación de un stalinista contra un trotskysta; los tópicos que tienen lugar en esa ocasión son los propios que uno y otro desarrollaron siempre y bajo el sello de un marxismo no ortodoxo que no podía ir contra el

propio posicionamiento histórico-cultural de cara a la nación, el antiimperialismo y un internacionalismo no en abstracto y sí con la referencia de un capitalismo anotado desde las contradicciones como militantes y como artistas. Sus estéticas, con despliegues marxistas diferentes, si lo son, tampoco son opuestas ni subordinadas a las del realismo socialista, por ejemplo. Diego Rivera tuvo su piedra de toque en el arte popular y David Alfaro Siqueiros en la noción de una ciudadanía posible en la historia. Esta fue su característica de cara a la cultura latinoamericana. Su no ortodoxia no viene del tipo de desplantes de *snoobs* en cultura.

2. César Vallejo

Los elementos de relación que pueden establecerse entre el ideario estético de David Alfaro Siqueiros con el de César Vallejo tienen asiento en el hecho de que ambos dieron cuerpo a su pensamiento en atención al modo histórico de producción total del capitalismo y no sólo de las formas artísticas. A éstas, tanto Siqueiros como Vallejo las ven no como entidades separadas del modo de producción general del capitalismo ni tampoco como pertenecientes a una realidad cultural con historia propia. Como Siqueiros, Vallejo articula su ideario estético no en razón sólo del arte, sino de las formas

amplias de sentido de la sensibilidad. Como Siqueiros, el poeta peruano apuesta a un rigor teórico que reconoce situado en la modernidad, de cuño romántico, y a la que verán desde una comprensión marxista. Su marxismo no ortodoxo, desde el principio, lleva, pues, esta intención.

Más que en el ideario estético de David Alfaro Siqueiros es en el marxismo de César Vallejo que se manifiesta una elaboración de referencia marxiana. Esta viene, por ejemplo, de una evidente lectura que Vallejo hizo de los **Manuscritos de 1844** de Karl Marx, en su edición francesa y que, en México, sólo otro marxista no ortodoxo, José Revueltas, pudo haber leído aunque ya traducidos.²² Esta es una ausencia en el ideario estético de Siqueiros y, por supuesto, es determinante. Esto explica que en el discurso de Vallejo haya la presencia de un despliegue de secularización constante de los procesos de simbolización de la modernidad, la instrumentación de un claro concepto de secularización en política y, a niveles varios, la negación a articular formas culturales con base en criterios procedentes de monismos economicistas corrientes durante la primera mitad del siglo

²² Quien ha estudiado esto con rigor, en el caso del escritor mexicano, ha sido Jorge Fuentes Morúa en : **José Revueltas. Una biografía intelectual.** Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa. México, 2001. Por otra parte, uno de los mejores vallejistás es Enrique Ballón Aguirre. En adelante, lo que aquí se argumenta debe mucho en parte a esta investigación de largo aliento: Enrique Ballón Aguirre. **César Vallejo. Crónicas.** UNAM, México, 1985. 2 tomos; Enrique Ballón Aguirre. **La poética de César Vallejo. (Un caso especial de la escritura).** Universidad Autónoma de Puebla, México, 1986. Y: Enrique Ballón Aguirre. **Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo.** UNAM, México, 1985.

XX en estética y en el desarrollo de los propios marxismos derivados del DIAMAT de referencia stalinista.²³

A propósito, es una pena que la relación entre David Alfaro Siqueiros y César Vallejo sólo pueda hacerse a través de los componentes abstractos de sus idearios, pues, si el historiador de las ideas confía en la veracidad de los escasos testimonios existentes, habría habido sólo uno que otro encuentro en París, Valencia o Madrid durante el conflicto de la guerra civil española. Aunque si la coincidencia de ambas vidas personales en el espacio no es amplia, lo cierto es que si uno y otro, de haber conocido sus respectivas obras e ideas, habría resultado un encuentro más que vigoroso de construcción de una estética marxista. El poeta peruano, como Siqueiros, estimó en mucho el efecto que la ciencia y la tecnología tenía en la articulación de nuevos lenguajes y nuevas técnicas de producción en las diferentes artes.²⁴

César Vallejo, muerto en 1938, no alcanzó a observar el desarrollo de las aporías que en estética se iban a plantear a raíz de la imposición del realismo socialista como la estética oficial en la URSS desde 1934 y, a raíz, por

²³ Cfr./Henri Arvon. **La estética marxista**. Trad. Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1972. Y: Giuseppe Prestipino. **La controversia estética en el marxismo**. Trad. Alfonso García, Grijalbo, México, 1976, Colec. Teoría y praxis.

²⁴ Cfr./César Vallejo. "Dime cómo escribes y te diré quién eres", en, **El arte y la revolución**. Mosca Azul, Lima, 1973. pp 67

supuesto, de los avatares políticos confluyentes al conflicto entre Stalin y Trosky. Pero Vallejo sí vio su inicio. Apuntó a tiempo los riesgos del nazi-fascismo, las volubilidades de los partidos comunistas en América Latina, las imposturas de los *ismos* en arte y política y, nota a destacar, el encumbramiento de Diego Rivera como artista, al que crítica.²⁵ Lo que César Vallejo tiene en común con David Alfaro Siqueiros, y lo que de diferente hay entre sus idearios estéticos, por esto es más que coyuntural o parte de una somera descripción.

La formulación de la idea de una *estética del trabajo* en el ideario estético de César Vallejo es la formulación marxista central en su ideario.²⁶ La acuñación es opuesta a otra, la *estética económica*, venida de una vulgarización del pensamiento marxiano, imperante, sobre todo dentro del temprano stalinismo, y al que se le confinó como un discurso relacionado a un determinismo económico.²⁷ La *estética del trabajo* supone a un hombre pleno en todas las actividades que como tal lleva a cabo en la vida, un hombre que vive entre las contradicciones de su momento histórico y cultural y que

²⁵ Cfr./César Vallejo. “Los artistas ante la política”, en Mundial, núm. 394, Lima, 31 de diciembre de 1927; compilado en Enrique Ballón Aguirre. **César Vallejo, Crónicas**. Ed. cit. T. II . pp 209-211

²⁶ Cfr./ Enrique Ballón Aguirre. **La poética de César Vallejo. (Un caso especial de la escritura)**. Ed. cit.

²⁷ César Vallejo, por ejemplo, escribe: “El instinto del trabajo es, cronológica y jerárquicamente, el primero entre todos, antes que el sexo y que el de la conservación. Lo primero que hace un niño al nacer es un esfuerzo (grito, movimiento, gesto) para contrarrestar un dolor, malestar o incomodidad. Este instinto puede llamarse el de la lucha por la vida (instinto del trabajo), base de una nueva estética: *la estética del trabajo*.”, en, **El arte y la revolución**. Ed. Cit. P 150.

tiene la capacidad de reconocerse en ellas para, en un mismo tiempo, asumirlas por las vías de la razón y la sensibilidad. César Vallejo no definió con la precisión de Siqueiros un estatuto de ciudadanía cuando deslinda un modo de vida estética posible y de cara al capitalismo y el socialismo, pero la *estética del trabajo* es, en cierta medida, la identidad de una estética con la política para un presente y la prospectiva, también, de un nuevo ciudadano.²⁸ Deslinde marxista, por supuesto, Vallejo la hace traer de un avistamiento cultural antes que filosófico, y no carente de humor cuando sugiere que el hombre pleno de su ideario estético tuvo ya concreción con los dadaístas.²⁹

En este orden de ideas es que César Vallejo hace una importante observación sobre los diferentes situaciones de producción artística dentro de la construcción política del socialismo y en razón de una comprensión histórica muy cercana a lo que ocurría en el desarrollo de la revolución soviética. Para ello articuló un conjunto preciso de categorías: *arte proletario*, *arte socialista* y *arte revolucionario*.³⁰ Las categorías son tres modalidades de

²⁸ Véanse: César Vallejo. **Rusia ante el segundo plan quinquenal**. Gráfica Labor, Lima, 1965. Y: Vallejo, César. **Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin**. Gráfica Labor, Lima, 1965.

²⁹ César Vallejo, por ejemplo, escribe: “Las artes (pintura, poesía, etc.) no son sólo éstas. Artes son también comer, beber, caminar: todo acto es un arte. Resbalón hacia el dadaísmo”, en, César Vallejo. **Contra el secreto profesional**. Mosca Azul, Lima, 1973. p 78

³⁰ Véanse, de manera específica, los siguientes textos: César Vallejo. “Qué es un artista revolucionario”; “Ejecutoria del arte bolchevique”, y, “Ejecutoria del arte socialista”, en, César Vallejo. **El arte y la revolución**. Ed. cit. Pp 24-25, pp 26-27, y, pp 28-29, respectivamente.

producción diferentes y tres tiempos diferentes de realización. El *arte proletario* es una arte de transición, es políticamente necesario en el tiempo presente y como tal está sujeto a consignas y a contingencias; el *arte socialista* Vallejo lo ubica dentro de las cualidades del sentido colectivo intrínseco al hombre histórico, arte por construir y producido por encima de consignas e intereses que no sean los de la forma cultural y estética a la que se debe, arte y no otra cosa. El *arte revolucionario* lo ve César Vallejo como aquel arte que, sin importar el periodo histórico al que pertenezca, es revolucionario por responder a formas de la sensibilidad que culturalmente el hombre reconoce, que asume como suyas a través del tiempo y que finca en su entendimiento con un sentido de plenitud sentimental.

Las afinidades con el ideario estético de César Vallejo con el de David Alfaro Siqueiros son entonces más que evidentes. Y las diferencias también, si se señala que César Vallejo ejerció una crítica continua el sentido político de los discursos que se instrumentaban por delante en aquellas formaciones sociales donde se planteaba en sentido revolucionario. Peruano, Vallejo observó los traspiés de las oligarquías latinoamericanas con respecto a las incapacidades de la burguesía de consolidarse como tales

frente a un estado y una nación y frente al capital financiero. Perú, en específico, desde luego.³¹

Observó también las vicisitudes de los movimientos populares y su signo político como el del desarrollo de la revolución mexicana y su dimensión latinoamericana. Como Diego Rivera, precisó el lugar y tipo de influencias. política de Víctor Raúl Haya de la Torre.³² Su optimismo, que parte, en cierta forma del ejemplo con la revolución soviética lo concentraba también dentro del rigor de su militancia y esta lo llevó a no ceder en generalizaciones. César Vallejo, como hizo Siqueiros, no habría hecho partir su ideario estético a raíz de la revolución mexicana para luego hacer extensivas sus cualidades. Sus procedimientos fueron otros y otra su lectura del carácter nacional de los estados latinoamericanos. A éstos, nunca deja de verlos, por citar una idea al respecto, como parte de orden económico mundial y entre signos culturales de carácter mundial. Uno de ellos era el lugar de la máquina como signo del capitalismo y como signo de los modos de existencia en las comunidades culturales realmente existentes. Contra todo ilusionismo, la máquina para Vallejo la ubica como signo de secularización en

³¹ Cfr./César Vallejo. "Tesis sobre la acción por desarrollar en el Perú", en, Enrique Ballón Aguirre. **César Vallejo. Crónicas**. UNAM, México, 1985. T. II pp 324-345

³² Cfr./César Vallejo. "Los artistas ante la política", en, Mundial, núm. 394, Lima, 31 de diciembre de 1927; compilado en, Enrique Ballón Aguirre. **César Vallejo. Crónicas**. Ed. cit. T. II . pp 209-211

la cultura moderna y la noción del arte y la revolución como partes de su proceso.³³

César Vallejo concreta por esto el sentido histórico de la revolución en la técnica. Y para mayor precisión, la técnica de Ford dentro del modo de producción del capitalismo.³⁴ Su planteamiento es muy similar a la idea que tiene Siqueiros pero también diferente en lo tocante a la asociación de recursos estéticos y culturales. La observación que Vallejo hace del sentido histórico de la máquina, centrado en la concreción de su técnica de operación, la reconoce como procedente de una razón científica, revolucionaria por lo mismo y entera en su impacto social aún dentro del capitalismo. César Vallejo supondrá por tanto un Ford posible en la construcción del socialismo: una técnica en razón de las formas de conocimiento por construir y entre las que se encuentran las artísticas. La técnica, incluso, como la definición de posibilidades individuales y colectivas del hombre en el tiempo social de su presente. Vallejo articuló un aforismo elocuente que lo explica:

La técnica no se presta mucho, como a la simple vista podría creerse, a falsificaciones ni a simulaciones. La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera

³³ Véanse: César Vallejo. "Estética y maquinismo", en, César Vallejo. **El arte y la revolución**. Ed. cit. Pp 54-56. Y: César Vallejo. "La pasión de Charles Chaplin", en, Enrique Ballón Aguirre. **César Vallejo, Crónicas**. Ed. cit. T. II . pp 230-231.

³⁴ Cfr./ César Vallejo. **El arte y la revolución**. Ed. cit. p 139

sensibilidad de un hombre. No hay documento más fehaciente ni dato más auténtico de nuestra sensibilidad como nuestra propia técnica. El cisma original de la social-democracia rusa en bolcheviques y mencheviques se produjo nada menos que por una discrepancia de técnica revolucionaria. 'Si no discrepamos sino en la técnica' le argumentaban los mencheviques a Lenin, en 1903, y éste les respondía: 'Sí. Pero, justamente, la técnica es todo'.³⁵

Es de este modo el sentido secular del tiempo histórico con el cual César Vallejo da sentido a su marxismo y es de este modo que, en él, no haya una proyección utópica. Una *estética del trabajo* y el estatuto de una ciudadanía para su realización, si se interrelacionan como instancias, es observable que dos marxismos de estos latinoamericanos son coincidentes en más de un elemento. La perspectiva política del ideario estético de Vallejo como el David Alfaro Siqueiros la ubicaron bien en el sentido político de la vida diaria. Entre la poética de **Cómo se pinta un mural** de Siqueiros y la observación que hace Vallejo del sentido histórico que simboliza la técnica de Ford como una poética de transformación de producción total en la sociedad las sugerencias y relaciones son más que menores. En todo caso, Siqueiros como Vallejo, confiaron en el vigor que el signo y el símbolo -depositados en la técnica de su operación- pueden tener con su apertura al tiempo.

³⁵ Idem. p 67

3. José Carlos Mariátegui

Contra lo que pudiera suponerse, son muchas las coincidencias que hay entre los marxismos no ortodoxos que componen los idearios estéticos de José Carlos Mariátegui y David Alfaro Siqueiros. Estas coincidencias, incluso, tienen una proximidad a cierto leninismo que, como tal, puede avistarse más en sus prácticas que en sus discursos.

La publicación de las dos revistas de filiación marxista más importantes de América Latina durante la década de los años veinte, por ejemplo, fueron por ellos fundadas y dirigidas: Mariátegui en el caso de *Amauta* y Siqueiros en el de *El Machete*. En ellas se concentra la elaboración de una racionalización política de notables alcances críticos con respecto al modo social de existencia del capitalismo en América Latina, el desarrollo de los estados-nación, así como también al ejercicio de valoración de las formas culturales y artísticas. A ambos los une también una militancia amplia que involucra, por supuesto, otras participaciones en la fundación y coordinación de organizaciones y colectivos y en la edición de más medios de intención orgánica. La principales: la presencia de José Carlos Mariátegui como fundador del Partido Socialista en Perú y la inscripción de David Alfaro Siqueiros en el Partido Comunista en México desde los primeros años de su formación.

Parte de este leninismo existente como vínculo entre Mariátegui y Siqueiros es que ambos delimitan un ideario y una política en razón de la confianza sobre la capacidad de inventiva que tienen los movimientos sociales.³⁶ La racionalización política que hacen del estado tiene lugar de reflexión en ellos y no en un **a priori** conceptual.³⁷ Si David Alfaro Siqueiros centró el marxismo de su ideario en correspondencia con la revolución mexicana, José Carlos Mariátegui lo hace en correspondencia con las delimitación de la problemática del indio en el Perú.³⁸ De aquí viene que Siqueiros establezca identidades entre la estética con la política y la ética y Mariátegui, con mayor ahínco, identidades, además, de la estética con la religión.³⁹

Muerto en 1930, José Carlos Mariátegui pagó caro la teoría y práctica de su estética. De cara al Perú, el carácter no ortodoxo de su marxismo fue apuntado bien en el desarrollo de la III internacional y dentro de los

³⁶ Cfr./Oscar Terán. **Discutir Mariátegui**. Universidad Autónoma de Puebla. México, 1985. P 74

³⁷ Cfr./Francoise Perus. "Heterogeneidad cultural e historia en los *Siete ensayos* de José Carlos Mariátegui. (De Sarmiento a Mariátegui)". En, *Cuadernos Americanos*. Nueva Época. Núm. 48, Noviembre-diciembre, vol 6, México, 1994.

³⁸ Véanse, al respecto: Mariátegui, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 2) p 231; José Carlos Mariátegui. **Ideología y política**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 13), y, José Carlos Mariátegui. "El problema primario del Perú". En, *Mundial*, Lima, 9 de diciembre de 1924. Compilado en José Carlos Mariátegui. **Peruanicemos al Perú**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 11). Pp 30-34.

³⁹ Véanse: José Carlos Mariátegui. **Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 5). Este libro es un conjunto de textos que Mariátegui publicó entre julio de 1928 y junio de 1929 en las revistas limeñas *Mundial* y *Variedades*. Para el sentido de esta nota cabe destacar la consulta de los textos "Mito de la nueva generación" y "El caso y la teoría de Ford", pp 111-116, y, pp 151-154, respectivamente.

indigenismos y postulaciones sobre el mestizaje en América Latina.⁴⁰ Su ideario estético, contenedor de una racionalización política no del estado burgués, sino del mito, le permitió recolocar axiologías específicas y desarticular otras.⁴¹ Sin el conflicto todavía no desbordado entre Stalin y Trosky de por medio, José Carlos Mariátegui libera del eurocentrismo al pensamiento marxista que se había instrumentado durante la II internacional y descentra, sin necesidad de científicismos como el de Kautsky, a los marxismos de su falsa epistemología frente al capitalismo en general. Esta delimitación teórica de Mariátegui habrá que comprenderla como un momento de dotación del sentido histórico que tenía América Latina dentro del capitalismo y que había venido siendo escatimado con el añejo argumento hegeliano (y reimpulsado por más de un marxismo no sólo europeo) de pertenecer a los pueblos sin historia.⁴²

Mariátegui, a diferencia de Diego Rivera, no recurre a retóricas ni, en consecuencia, proletariza. La *masa* no es abstracta y las figuraciones sobre ella, si las hay, además de ser creíbles deben partir de un sentido de comunidad. Es decir, José Carlos Mariátegui reconstruye, desde la posibilidad de realización del socialismo, los discursos

⁴⁰ Cfr./Oscar Terán. **Discutir Mariátegui**. Universidad Autónoma de Puebla. México, 1985.

⁴¹ José Carlos Mariátegui. "La ciencia de la revolución", en **Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria**. Ed cit. pp 127-131.

⁴² Cfr./José Aricó. **Marx y América Latina**. Alianza Editorial Mexicana. México, 1982.

sobre el estado y la nación existentes en América Latina. Si en el Perú, de este modo, no había habido todavía una revolución, Mariátegui construye un pensamiento revolucionario para realizarla, a diferencia de Siqueiros que, en referencia a una revolución, planteaba la necesidad de elaboración de un pensamiento correspondiente. La delimitación política de la *masa*, Mariátegui, por esto, mejor la define, con mayor especificidad, en el indio. A propósito, articula una elocuente consigna: *Peruanicemos el Perú*.⁴³ Esta posición histórico-cultural viene de la comprensión y crítica que hace de los vanguardismos artísticos y a los cuales, diferenciadamente, no duda en advertir como también políticos.

El marxismo no ortodoxo que sustenta al ideario estético de José Carlos Mariátegui es, de esta forma, articulador de un proceso de secularización vigoroso en política y cultura. La comprensión histórica del mito, a través de la concreción que estéticamente éste tiene, le permitió avizorar los efectos ideológicos y políticos de nacionalismos de cuño fascista o afines a él. Conocedor cercano del futurismo, clarificó con oportunidad los porqués de su tendencia política, pero conocedor también de otros vanguardismos, no generalizó sus características y acotó en ellos la

⁴³ Véase en específico: José Carlos Mariátegui. **Peruanicemos al Perú**. Ed. Cit.

articulación política (tácita o definida) de un poder de crítica y transformación que orientaban al mito hacia posibilidades de construcción vital y no de crisis.⁴⁴ De la misma manera que César Vallejo, José Carlos Mariátegui encontró que el sentido histórico del capitalismo venía acompañado de una técnica a la que había que comprender y es por eso que reflexiona también, como Vallejo, con respecto al lugar de Ford en la economía y en la cultura.

El planteamiento trajo críticas a José Carlos Mariátegui así como momentos de polémica. La más importante, fue una que entabló con Luis Alberto Sánchez. En ella Mariátegui pudo consolidar lo que otros momentos ya había desarrollado. Hacer su crónica no podría hacerse ahora, aunque puede arriesgarse la anotación de que en esta polémica Mariátegui hace comprender que el mito, en el caso de la producción literaria, es indicador, como en política y religión, de un estado de ánimo y de un estado de conciencia. Hay que prestar atención a ellos y delimitar sus signos, pues en arte, si la veracidad es imposible, la credibilidad es una condición irrenunciable.⁴⁵ Es esta la técnica literaria que Mariátegui

⁴⁴ Véanse: José Carlos Mariátegui. "Poetas nuevos y poesía vieja", en, *Mundial*, Lima, 24 de octubre de 1924, compilado en, José Carlos Mariátegui. **Peruanicemos al Perú**. Ed cit. Pp 15-19. Y: José Carlos Mariátegui. "Arte revolución y decadencia", en, *Amauta*, núm. 3, noviembre de 1926, compilado en, José Carlos Mariátegui. **El artista y la época**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 6). Pp 18-22

⁴⁵ Estas cuestiones Mariátegui las desarrolla con amplitud y lucidez en diversos momentos. Hay un título de consulta obligada al respecto: **La polémica del indigenismo**. Recopilación de Manuel Aquezolo Castro y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Mosca Azul Editores. Lima, 1976. lllll

reconoció en la poesía de César Vallejo y técnica a la que no dudó en hacer partir de una totalidad cultural compleja.

Así visto, en el ideario estético de José Carlos Mariátegui no hubo lugar para una comprensión del cosmopolitismo en abstracto.⁴⁶ Centrar el desarrollo de su ideario estético en la problemática del indio no significó hacer de él una mera figura especulativa o reproductora de los valores y racionalismos de estado dados por esas fechas. No hay *pintoresquismos* ni *folclorismos* como los que señaló David Alfaro Siqueiros en México. Los momentos que vivía José Carlos Mariátegui, escribió bien, eran tiempos de dialéctica, no de metafísica.⁴⁷ En este orden, es esclarecedor que, al mismo tiempo que José Carlos Mariátegui es un crítico generoso en el desarrollo de las artes de vanguardia, hay inequívocos deslindes políticos frente a ellos, de cara a la forma estética a la que se deben y de cara al lugar social que en su pensamiento no deja de ser siempre postulado como otro en el futuro. La revista *Amauta*, si se la observa, es un amplio directorio de artistas que son reconocidos como tales y sin importar, en sentido estricto, lo que políticamente pudieran significar. Si Mariátegui, muy cercano

⁴⁶ Oscar Terán. **Ob. Cit.** p 92

⁴⁷ Véase: José Carlos Mariátegui. "Instantáneas", en *Variedades*, Lima, 26 de mayo de 1923, compilado en José Carlos Mariátegui. **La novela y la vida. Siegfred y el profesor Canella. Ensayos sintéticos. Reportajes y encuestas.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 6). P 138

a David Alfaro Siqueiros, escribió que América Latina no encontraría su unidad dentro del orden burgués, ello no significó que no reconociera a la misma América Latina en los modos políticos aún no afines a su política.⁴⁸

Los nacionalismos, apuntó José Carlos Mariátegui en otra oportunidad, no brotan de la tierra ni de la raza y por ello el socialismo no es una negación de ellos.⁴⁹ A Mariátegui la racionalización política del mito le permite construir un sentido concreto del internacionalismo posible. Creyó, como Vallejo, y contra los que postularon la existencia de generaciones, que en el futuro no hay tales, hay política. Y que la dimensión estética del mito, es signo, por tanto, de que el socialismo no es un advenimiento si no una realidad por construir.

En este tenor es que el ideario estético de José Carlos Mariátegui, como el formulado por David Alfaro Siqueiros, tenga más de una coincidencia. Militantes ambos de rasgos leninistas, comprendieron bien los riesgos de la articulación de una estética entre la contingencia y el ánimo por la consecución de cierta sistematicidad de ideas. El sentido orgánico de sus idearios habría que leerlos así en adelante. Cuando José Carlos Mariátegui supo resolver la interrupción

⁴⁸ Este es el sentido histórico y alcance político de la edición que Mariátegui, por ejemplo, intentó darle a la revista *Amauta*.

⁴⁹ José Carlos Mariátegui. **Peruanicemos al Perú**. Ed. Cit. p 29

de *Amauta*, interrupción por represión, no por voluntad, esclareció bien su posición: se trataba de producir *ideas-gérmenes* e *ideas-valores*.⁵⁰

Las demarcaciones provisionales en política eran los modos de hacer efectiva una posición ética además de estética por estar de cerca de un concepto de comunidad y de ciudadanía. El planteamiento de Mariátegui tiene entonces afinidad con el constructo estético-político de David Alfaro Siqueiros del artista ciudadano, pues viene de un concepto amplio de la sensibilidad y del despliegue de una perspectiva para una conducta. Lo diferente entre ellos, en todo caso, radicaría en que como ya se dijo, José Carlos Mariátegui articuló una racionalización política del mito de cara a su crítica al estado burgués, en tanto Siqueiros lo hizo en razón de una racionalización política de la revolución mexicana, supuesta como existente en el tiempo presente pero sin atisbar el papel del estado en el curso de ella. Pero estas singularidades, por supuesto, tendrían desarrollo en otro momento y de modo diferente, sobre todo con David Alfaro Siqueiros, quien prolonga su militancia hasta su muerte en 1974. Baste indicar que si no pudo existir una relación de militante a militante y persona a persona entre Siqueiros y Mariátegui por la temprana muerte de éste, los

⁵⁰ José Carlos Mariátegui. "Segundo acto". Editorial de Amauta, núm. 10, Lima, diciembre de 1927. Compilado en, José Carlos Mariátegui. **Ideología y política**. Ed. cit. Pp 243-244

posicionamientos políticos de sus ideas estéticas vienen a delimitar otros puntos de partida de construcción teórica y no visitados hasta ahora con el valor que merecen.

4.Otras concomitancias.

El intento por situar el ideario estético de David Alfaro Siqueiros como marxista no ortodoxo en América Latina trae consigo más el deslinde de carencias que de recursos. Una necesidad conduce a otras y el historiador de las ideas tiene que hacer de la necesidad un punto de partida hacia su eliminación. Importaría, de esta manera, anotar que son varias las ausencias de Siqueiros en momentos de debates surgidos entre otros marxistas y militantes como él. Sea como sea, su ausencia delimita de un modo u otro su presencia en los espacios de interlocución específicos y no queda si no la pertinencia de asentar la interrogación sobre el lugar que pudo haber tenido Siqueiros: clarificación de tópicos, esclarecimiento de posiciones políticas, eliminación de galimatías y resolución de equívocos. David Alfaro Siqueiros no intervino en la polémica de Vicente Lombardo Toledano sostenida con Antonio Caso; ¿cuál fue su parecer de la controversia de Julio Antonio Mella con Víctor Raúl Haya de la Torre?, por ejemplo. O bien, ¿cuál sería la valoración de su marxismo a la luz del desencuentro de José Carlos

Mariátegui que también tuvo como militante frente a Haya de la Torre? Son preguntas éstas que sería importante tenerlas en cuenta siempre, si no para responderlas, sí para hacerlas parte de una reflexión más completa.

Lo seguro es que David Alfaro Siqueiros es de los pocos marxistas que en el siglo XX atestiguó el triunfo de la Revolución Cubana y que significó un parteaguas en la historia de los marxismos de los que, como comunista y marxista, había venido siendo partícipe. En un específico momento Siqueiros asienta que la revolución cubana es un nuevo impulso que la revolución, y el internacionalismo, requerían. La reflexión por realizar al respecto radica en que el ideario estético de Siqueiros, como su militancia, deja de ser sincrónico con los espacios de interlocución necesariamente otros (históricamente) y que la intervención de Siqueiros ya no tiene la misma constancia. Lejos de considerar que David Alfaro Siqueiros se quedó sin interlocutores, habría que suponer que si como muralista fue capaz de construir una genealogía pertinente para la historización de los marxismos con los que coexiste, y que la historización, formalmente hablando, no la habían podido concretar estos mismos. A Siqueiros le faltaron no interlocutores, le faltaron historiadores. Esa era la ruta.

CONCLUSIONES

Ubicar el ideario estético de David Alfaro Siqueiros dentro de una historia de las ideas estéticas de América Latina, como se ha visto, implica acotar, desde un inicio, su lugar dentro de la historia de los marxismos entre los que se encuentra. Y más todavía, entre los marxismos no ortodoxos con los que crece. Hacer este apunte lleva a suponer la pertinencia de hacer distinguir las diferencias existentes en el desarrollo de los marxismos desplegados durante el siglo XX y, enseguida, anotar que el carácter de la no ortodoxia viene de una conciencia histórica como condición teórica.

De modo particular, en el ideario siqueiriano, la condición teórica es también condición política y es esto lo que permite, para la construcción de una historia de las

ideas estéticas de marxistas no ortodoxos en América Latina, partir del ideario de David Alfaro Siqueiros como un punto de partida (y referencia) para establecer un conjunto de generalizaciones y esquemas (abiertos) de consideración hacia otros idearios y hacia el apunte histórico de otros marxismos.

Algunas notas particulares son las siguientes:

1.-De cara a la historia, la condición teórica en David Alfaro Siqueiros se advierte como condición política de hacer posible lo que social y culturalmente es necesario frente al capitalismo. La estética, como teoría autónoma, es una característica que Siqueiros prolonga y complejiza como parte de la modernidad a la que avistó desde su marxismo entre marxismos.

2.-No ortodoxo, la definición de su marxismo está relacionado con genealogías históricas todavía por construir y que involucran, en su desarrollo, el uso de la memoria como crítica histórica en el momento de la elaboración del discurso. El ejercicio de la memoria en Siqueiros es punto de apoyo para demarcar formas ideológicas entre las que sabe él mismo se mueve y dentro de las que toma posición. A esta característica Siqueiros la hace acompañar de constructos de varia articulación: conceptual, figurativa, semántica y semiótica. Y para mayor heterodoxia: constructos cuya

plataforma de sentido viene de la exposición del signo como instancia política siempre abierta. Así habría que comprender constructos de manufactura marxista ya más que claros para su comprensión histórica dentro de una historia general de la estética: *artista soldado, artista ciudadano, realismo nuevo humanista*.

3.-La delimitación marxista que Siqueiros lleva a cabo en la construcción de su ideario la hace acompañar de un tácito imperativo de interpretación y crítica. Su marxismo es identificable así por un tono y este tono es la apelación de una genealogía histórica de los anarquismos y socialismos de los cuales se reconoce heredero. Presente, de manera indudable, el espectro del **Manifiesto Comunista**, hace que Siqueiros no especule; éste hace de la imaginación un recurso político, y por delante de la filosofía, confía en los espectros y las formas ideológicas para la construcción de espacios de interlocución que sabe son necesarios para hacer irrumpir instancias de orden teórico no existentes.

4.-El tono en Siqueiros es también estrategia. Como característica de un marxismo que se desarrolla entre formas teóricas y formas ideológicas, tono y estrategia son en el discurso de Siqueiros motivos de comunicación, agitación y propaganda así como pies para la estimulación de ideas, saberes y conocimientos. Su imaginación como artista y como

pensador por eso puede advertirse como la evidencia del ejercicio de una imaginación por delante de la operación de diversos racionalismos y que Siqueiros identifica: aquellos que tienen que ver con el proceso de acumulación capitalista, el estado y los nacionalismos.

5.-El uso del manifiesto como plataforma de construcción de un tono y despliegue de estrategias significa en el ideario de Siqueiros, de acuerdo a lo anterior, unidad no sólo de reflexión sino de intervención y acción. Una peculiar dialéctica. El manifiesto es discurso, estrategia, acto de inscripción y momento de concreción de una ciudadanía y universalidad posibles. El manifiesto en el ideario siqueiriano es desplegado, en consecuencia, frente a toda dimensión mítica, utópica o mesiánica. El manifiesto es motivo de reflexión frente a todo humanismo abstracto y hace del tono con que se acompaña, instancia de descentramiento culturalista: arqueologismos, folclorismos o primitivismos. Si el mito tiene asiento en Siqueiros éste es anotado en su carácter de histórico como un habla y como una acción, y si de igual manera la utopía es parte de su discurso, ésta es apuntada con base en el carácter que da la ciencia y su aplicación en la sociedad y en la cultura para el futuro. La utopía, en el ideario siqueiriano, si existe, está presente

como condición de posibilidad de lo que viene y no como la figuración de algo dado.

6.-Habría que comprender que si el marxismo de David Alfaro Siqueiros está sustentado más en un tono que en una intención formal-abstracta, este tono no es menos frente a ésta como pertinencia teórica. Por eso su lugar de historización corresponde más a una historia de las ideas y no a una marxología. Esto explica que Siqueiros haya hecho del entusiasmo juvenil por los vanguardismos artísticos parte de su autocrítica y observara que a estos más bien había que acotarlos en su justa correspondencia con el desarrollo de las ciencias y su modo de inserción en la vida cotidiana (a grado tal de constatar no una simple aplicación sino la existencia de nuevos lenguajes). Una estética y nuevos lenguajes, en el orden de reflexión de Siqueiros se relaciona así con la condición política de la posibilidad de una nueva ciudadanía en la sociedad y en el arte. Si era necesario pensar en la utopía, Siqueiros ubica el arte puro solamente posible en ella y en razón de un *realismo nuevo humanista*.

7.-A contracorriente de lugar común de observar el ideario estético siqueiriano una noción meramente artecentrista, y frente a todo enunciado que subestima su condición marxista, el tópico del muralismo como parte integrante de un concepto de arte público se advierte en toda

su magnitud y ángulos enteros de reflexión. Para el caso, Siqueiros hace acompañar su afán teórico en estética de una noción de historia, historiografía y crítica historiográfica. La constante construcción de tópicos constata la ponderación reflexiva que su propia práctica como artista, pensador y militante imponía su práctica. Su marxismo es estética, ya se señaló, habría que comprenderlo como lo que Louis Althusser llamó la realización de una teoría en estado práctico. Y dentro de estos mismos márgenes de acotación histórico-conceptual: el ideario estético de David Alfaro Siqueiros habría que anotarlo como la existencia de una estética como prolongación de la política en el arte y formas culturales para una ciudadanía posible en el futuro.

8.-Frente a todo prurito de ubicar el marxismo de Siqueiros dentro de una marxología, y no entre una historia de las ideas estéticas en América Latina que describa sus procedencias y procedimientos, si se observa el carácter formal-abstracto del ideario siqueiriano se constata que Siqueiros apela, construye y confronta espacios de interlocución. De ello resalta la presencia de un Siqueiros que es consciente que sus formulaciones ocurren entre formas ideológicas y el carácter inédito de prácticas que corresponderían a formas, en sentido estricto, de producción y valoración otras y emergentes. Por esta razones David

Alfaro Siqueiros siembra y abona espacios de interlocución teóricos e ideológicos. El despliegue de su discurso lleva la condición de coexistencia de valores e intenciones en diálogo con otros. Cada constructo en el discurso que compone el objeto de su estética, Siqueiros lo enuncia, lo hace rozar, lo confronta y lo hace irrumpir entre dominios de poder y de convenciones indiscutidas. Un constructo en él, como prolongación orgánica del tono en su discurso, lleva la nota de la consigna y la consigna misma comprendida como un dispositivo dialéctico para la historia y la crítica.

9.-El carácter de David Alfaro Siqueiros como contundente polemista obliga a ponderar, con entera razón, que la estética como teoría es una necesidad política para él. La estética no incumbe sólo al arte, al muralismo sino al arte público en su sentido integral y correspondiente él a un sentido histórico de una ciudadanía posible. El avistamiento del ideario siqueiriano dentro de un orden del discurso conlleva a clarificar que éste es equivalente, como orden de sentido e intenciones, a un espacio que nos sólo es de interlocución sino también de la realización política de una ciudadanía. Se dijo ya en su momento que el ideario estético de Siqueiros supone no a teóricos sino a ciudadanos.

10.-En el ideario de Siqueiros se impone, de modo congruente, la observación de que entre su idea de estética y

su idea de política hay un nexo de identidad. Estética y política por momentos llevan una misma formulación y como tal hay que comprender los espacios de su discurso como ejercicio de un tono, una estrategia y una intervención. Sus textos clásicos **No hay más ruta que la nuestra** y **Cómo se pinta un mural** traen consigo, por esto, la consideración de hacerse ver como el deslinde de una relación de una política y una poética. **No hay más ruta que la nuestra** y **Cómo se pinta un mural** se dejan ver entonces como la clara articulación de dos dispositivos críticos y colectivos, no personales, de una teoría para la construcción de una estética marxista. Reducidos estos dispositivos crítico-colectivos a meras consignas, si lo son, ellas llevan la nota compleja de que serán, en su particular momento de consigna, un dispositivo semántico, semiótico y figurativo. En el mejor de los sentidos. Si al conjunto de textos de **No hay más ruta que la nuestra** se le reduce a consigna, ésta como consigna lleva el revés de Siqueiros: el pintor hacía de las consignas un momento de operación del signo y, por tanto, de relativizar la posibilidad política de una dimensión estética entre la ciudadanía supuesta. De aquí que **Cómo se pinta un mural** sea un ejercicio de reflexión histórica del muralismo en su dimensión técnico-estética y en razón del proceso de producción total, y no sólo artística, de una sociedad.

Frente a la acumulación del capital el arte público como una estrategia técnico-poética para la transformación de una ciudadanía.

Anotadas estas características particulares del ideario estético de David Alfaro Siqueiros hacia la instrumentación de un esquema (abierto) para una pertinente generalización en la realización de una historia de los marxismos no ortodoxos en la producción de la estética en América Latina, quedaría por delimitar lo siguiente:

-La historización de los marxismos no ortodoxos en la estética latinoamericana da pie a una puesta en crisis de toda periodización arbitraria, lineal o cronologizante existentes a la fecha.

-El carácter latinoamericano de la estética formulada y practicada por marxistas no ortodoxos como David Alfaro Siqueiros no parte de un regionalismo, sino de la condición política de un sentido otro del nacionalismo, el internacionalismo y el antimperialismo.

-La descripción histórica de las procedencias y procedimientos de cómo es construido el objeto de discurso de la estética como teoría, en el caso particular del marxismo no ortodoxo de Siqueiros, constata que no sólo hay una

historia de América Latina implícita, sino también una historia marxista de ella todavía por delimitar.

-Correspondiente más a una historia de las ideas la comprensión de los marxismos no ortodoxos en la estética latinoamericana, el caso particular de Siqueiros hace ver que los dominios de la marxología no son los más pertinente sino el avistamiento histórico-cultural de ellos. Ahí radica, en todo caso, su dialéctica y su diversidad.

1. BIBLIOGRAFÍA

A. Directa

- Siqueiros, David Alfaro. **A un joven pintor mexicano**. Empresas editoriales. México, 1967. (Colec. De los mensajes).
- Siqueiros, David Alfaro. **Cómo se pinta un mural**. Ediciones Taller Siqueiros. México, 1979.
- Siqueiros, David Alfaro. **La historia de una insidia. ¿Quiénes son los traidores a la Patria? Mi respuesta**. Ediciones de “Arte Público”. México, S/F.
- Siqueiros, David Alfaro. **Me llamaban el coronelazo**. Grijalbo. México, 1977.
- Siqueiros, David Alfaro, et.al. **Mesa redonda de los marxistas mexicanos**. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. México, 1982.
- Siqueiros, David Alfaro. **No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo**. S/Ed. México, 1945.
- Siqueiros, David Alfaro. **La trácala**. S/Ed. México, 1962

B. De apoyo teórico, histórico, crítico e historiográfico

- AA. **Otras rutas hacia Siqueiros**. INBA/CURARE. México, 1996.
 - Achugar, Hugo. **Falsas memorias. Blanca Luz Brum**. Era/Trilce. México, 2000.
 - Adorno, Th. W. **Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada**. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Akal. Madrid, 2004. (Obra completa, núm. 4).
 - Adorno, Th. W. **Notas sobre literatura**. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal. Madrid, 2003. (Obra completa, núm. 11).
- + Aguilar Mora, Manuel. **La crisis de la izquierda en México: Orígenes y desarrollo**. Segunda edición. Juan Pablos Editor. México, 1983.

- Althusser, Louis. **Crítica a la exposición de los principios marxistas**. Antigua casa editorial Cuervo. Buenos Aires, 1976.
- Althusser, Louis. **Elementos de autocrítica**. Trad. Miguel Barroso. Laia. México, 1975.
- Althusser, Louis. **Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan**. Trad. Eliane Cazenave-Tapie. Siglo XXI. México, 1996.
- Althusser, Louis. **Filosofía y marxismo**. Entrevista de Fernanda Navarro, Siglo XXI, México, 1988.
- Althusser, Louis. **La revolución teórica de Marx**. Trad. Marta Harnecker. Siglo XXI. México, 1988.
- Althusser, Louis. **Lenin y la filosofía**. Trad. Felipe Sarabia. Era. México, 1981. Serie popular.
- Althusser, Louis. **Lo que no puede durar en el partido comunista**. Trad. Pedro Vilanova Trías. Siglo XXI. México, 1978.
- Althusser, Louis. **Para leer el capital**. Trad. Martha Harnecker. Siglo XXI. México, 1990.
- Althusser, Louis. **Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis**. Trad. Santiago Funes. Siglo XXI. México, 1974.
- Althusser, Louis. **Polémica sobre marxismo y humanismo**. Trad. Marta Harnecker, Siglo XXI, México, 1972.
- Althusser, Louis. **Seis iniciativas comunistas**. Trad. Gabriel Albiac. Siglo XXI. México, 1977.
- Althusser, Louis. “*Sobre la relación de Marx con hegel*”, en, **Hegel y el pensamiento moderno**. Trad. Ramón Salvat. Siglo XXI. México, 1977 p 119
- Amin, Samir. **El eurocentrismo. Crítica de una ideología**. Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Siglo XXI, México, 1989.
- Amin, Samir. **Crítica de nuestro tiempo. A los ciento cincuenta años del Manifiesto comunista**. Trad. Eliane Cazenave-Tapie. Siglo XXI. México, 2001.
- Anderson, Benedict. **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Trad. Eduardo L. Suárez. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. Colección Popular núm. 498.
- Aquezolo Castro, Manuel, comp. **La polémica del indigenismo**. Mosca Azul, Lima, 1976.

- Arvon, Henri. **La estética marxista**. Trad. Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1972.
- Arenal, Angélica. **Páginas sueltas con Siqueiros**. Grijalbo. México, 1980.
- Arenal, Angélica. **Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos**. F.C.E. México. (Colec. Archivos del Fondo, núm. 44-45).
- Aricó, José. **Marx y América Latina**. Alianza Editorial Mexicana. México, 1982.
- Azuela, Alicia. **Diego Rivera en Detroit**. UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 1985. (Colec. Estudios y fuentes del arte en México).
- Bajtín, M. M. **Estética de la creación verbal**. Trad. Tatiana Bubnova. Siglo XXI. México, 1992.
- Bajtín, M. M. **Teoría y estética de la novela**. Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus. Madrid, 1989.
- Ballón Aguirre, Enrique. **César Vallejo. Crónicas**, UNAM, México, 1985. 2 tomos.
- Ballón Aguirre, Enrique. **La poética de César Vallejo. (Un caso especial de la escritura)**. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1986.
- Ballón Aguirre, Enrique. **Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo**. UNAM, México, 1985.
- Barthes, Roland. **Crítica y verdad**. Trad. José Bianco. Siglo XXI. México, 1991.
- Barthes, Roland. **Mitologías**. Trad. Héctor Schmulder. Siglo XXI. México, 1991.
- Baudrillard, Jean. **El sistema de los objetos**. Trad. Francisco González Aramburu. Siglo XXI. México, 1968.
- Bayón, Damián. (Relator). **América Latina en sus artes**. Siglo XXI. México, 1987.
- Bayón. Damián. (Editor). **Arte moderno en América Latina**. Taurus. Madrid, 1984.
- Benjamin, Walter. **El autor como productor**. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. Itaca. México, 2004.
- Benjamin, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Traducción de Andrés E. Weikert e introducción de Bolívar Echeverría. Itaca. México, 2003.

- Bethell, Leslie, edición de. **Historia de América Latina**. Crítica, Barcelona, 1991. T.8. América Latina: Cultura y sociedad, 1830-1930.
- Boersner, Demetrio. **Relaciones internacionales de América Latina**. Nueva Sociedad, Caracas, 1990.
- Bollème, Geneviève. **El pueblo por escrito. Significados culturales de lo popular**. Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero, Grijalbo/CONACULTA. México, 1990, Colecc. Los Noventa.
- Breton, André. **Manifiestos del surrealismo**. Trad. Andrés Bosch. Labor. España, 1985.
- Breton, André, et. al. **Por un arte revolucionario independiente**. Edición de José Gutiérrez. El Viejo Topo. España, s/f.
- Broué, Pierre, et. al. **Trotsky. México 1937-1940**. Siglo XXI. México, 1992.
- Brum, Blanca Luz. **Amor, me hiciste amarga. Poemas, cartas y memorias de México**. Prólogo, selección y notas de Olivier Debroise. Breve Fondo Editorial. México, 2002.
- Caballero, Manuel. **La internacional comunista y la revolución latinoamericana**. Nueva Sociedad, Caracas, 1988.
- Caballero, Manuel. **La Internacional Comunista y América Latina. La sección venezolana**. Siglo XXI. México, 1978. (Colec. Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 80).
- Cardoza y Aragón, Luis. **Círculos concéntricos**. UNAM. México, 1980. Colec. Textos de Humanidades núm. 17.
- Cardoza y Aragón, Luis. **Pintura mexicana contemporánea**. Imprenta Universitaria. México, 1953.
- Cardoza y Aragón, Luis. **La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea**. UNAM/IIIE. México, 2003. Segunda edición.
- Cardoza y Aragón, Luis. **Pintura contemporánea de México**. Era. México, 1988. Segunda Edición.
- Cardoza y Aragón, Luis. **Poesías completas y algunas prosas**. F.C.E. México, 1977. Colec. Tezontle.
- Cardoza y Aragón, Luis. **El río. Novelas de caballería**. F.C.E. México, 1986. Colec. Tierra Firme.
- Cardoza y Aragón, Luis. **Tierra de belleza convulsiva**. Alberto Enríquez Perea, compilador. El Nacional. México, 1992.

- Cardoza y Aragón, Luis. (Prólogo). **El muralismo mexicano**. Ayacucho. Caracas, Venezuela, s/f.
- Carr, Barry. **La izquierda mexicana a través del siglo XX**. Trad. Paloma Villegas. Era. México, 1986. (Colec. Problemas de México).
- Castro, Augusto, et al . “Mariátegui: estética y modernidad”, en, **La aventura de Mariátegui. Nuevas perspectivas y modernidad**. Nuevas perspectivas. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 1995. pp 179-181.
- Cerutti Guldberg, Horacio. **Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina**. UNAM/Miguel Ángel Porrúa. México, 1997.
- Cerutti Guldberg, Horacio. **Memoria comprometida**. Universidad Nacional. Costa Rica, 1996.
- Cerutti Guldberg, Horacio. **Presagio y tónica del descubrimiento**. UNAM. México, 1991.
- Cerutti Guldberg, Horacio y Magallón Anaya, Mario. **Historia de las ideas latinoamericanas, ¿disciplina fenecida?**. Juan Pablos-Universidad de la Ciudad de México. México, 2003.
- Clark, Toby. **Arte y propaganda en el siglo XX**. Trad. Isabel Balsinde. Akal. Madrid, 2000.
- Compagnon, Antoine. **Las cinco paradojas de la modernidad**. Trad. Julieta Fombona Zuloaga, Monte Avila Editores, Caracas, 1993.
- Condés Lara, Enrique. **Los últimos años del partido comunista mexicano (1969-1981)**. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México, 2000.
- **VI Congreso de la Internacional Comunista. Fascismo, Democracia y Frente Popular**. Siglo XXI. México, 1984. (Colec. Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 76).
- Córdova, Arnaldo. **La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen**. Era. Decimoquinta reimpresión. México, 1989. (Colec. El hombre y su tiempo).
- Córdova, Arnaldo. **La revolución y el estado en México**. Era. México, 1989. (Colec. Problemas de México).
- Cupull, Adys y González Froilán. **Julio Antonio Mella en medio del fuego. Un asesinato en México**. El Caballito. México, 2002.
- Cupull, Adys. **Julio Antonio Mella en los mexicanos**. El Caballito. México, 1983.

- Charlot, Jean. **El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925**. Domés. México, 1985
- + Debroise, Olivier. **Figuras en el trópico: Plástica mexicana 1920-1940**. Océano. México, 1983.
- Debroise, Olivier. “*Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta*”, en Catálogo de la exposición **Retrato de una década, 1930-1940. David Alfaro Siqueiros**. Museo Nacional de Arte, noviembre 1996-febrero de 1997. CONACULTA-INBA. México, 1996.
- “El Centro Bohemio se reorganiza”, en *Boletín Militar*, Guadalajara, 7 de agosto de 1915, p 1.
- De Certau, Michel. **La escritura de la historia**. Trad. Jorge López Moctezuma. Universidad Iberoamericana. México, 1999.
- De Certau, Michel. **La invención de lo cotidiano**. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana. México, 2002. T. 1. Artes de hacer.
- De Certau, Michel. **La invención de lo cotidiano**. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana. México, 2002. T. 2. Habitar, cocinar.
- Deleuze, Gilles y Guattari Felix. **Rizoma**. Pre-textos. Valencia, 1989.
- Deleuze, Gilles., et. al. **Michel Foucault, filósofo**. Trad. Alberto Luis Bixio. Gedisa. Barcelona, 1999.
- Deleuze, Gilles. **Foucault**. Trad. José Vázquez Pérez. Paidós. Barcelona, 1987.
- Derrida, Jacques. **Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional**. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti. Trotta. Madrid, 1995.
- Derrida Jacques. **El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales**. Proyecto A Ediciones. Barcelona, 1997.
- Derrida, Jacques. **Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía**. Trad. Ana María Palos, Siglo XXI, México, 1994.
- Desroche, Henri. **Sociologie de l’espérance**. Calman-Lévy, France, 1973.
- Duvignaud, Jean. **La solidaridad. Vínculos de sangre y vínculos de afinidad**. Trad. José Barrales Valladares. Fondo de Cultura Económica. México, 1990. Colección popular núm. 437.
- Escalante, Evodio. José Revueltas. **Una literatura del “lado moridor”**. Era. México, 1979. Colec. Claves.

- Esquivel, Miguel Ángel. “*Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina, 1920-1930*”, en, **Arte y utopía en América Latina**. INBA. México, 2000. pp 133-147.
- Esquivel, Miguel Ángel. “El artista ciudadano”, en, **Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario**. CENIDIAP/TAI. México, 2000. pp 33-44
- Fornet-Betancourt, Raúl. **Transformación del marxismo. Historia del marxismo en América Latina**. Universidad Autónoma de Nuevo León/Plaza y Valdés. México, 2001.
- Foucault, Michel. **Michel Foucault. Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones**. Selección, introducción y traducción de Miguel Morey. Alianza Editorial. Colec. El libro de bolsillo núm. 4428.
- Foucault, Michel. **Microfísica del poder**. Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid, 1991. p 22
- Foucault, Michel. **La arqueología del saber**. Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1991.
- Foucault, Michel. **La verdad y las formas jurídicas**. Trad. Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1992.
- Foucault, Michel. **Tecnologías del yo. Y otros textos afines**. Trad. Mercedes Allendesalazar, Paidós Ibérica, Barcelona, 1991, Colec. Pensamiento contemporáneo.
- Foucault, Michel. **Nietzsche, Freud, Marx**. Trad. Carlos Rincón. El Cielo por Asalto. Buenos Aires, 1995.
- Foucault, Michel. **El orden del discurso**. Trad. Alberto González Troyano. Tusquets. Barcelona, 2002.
- Foucault, Michel. **Entre filosofía y literatura**. Trad. Miguel Morey. Paidós. Barcelona, 1999. Obras esenciales. Volumen 1.
- Franco, Jean, **La cultura moderna en América Latina**. Trad. Sergio Pitol, Grijalbo, México, 1983.
- Fuentes Morúa, Jorge. **José Revueltas. Una biografía intelectual**. Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa. México, 2001.
- Fuentes Morúa, Jorge. **El joven Marx y el joven Revueltas. De la filosofía de la alienación y de huelgas en una revista socialista**. Tiempos modernos. México, 2004.
- Gall, Olivia. **Trotsky en México y la vida política en el periodo de Cárdenas, 1937-1940**. Era. México, 1991. Colec. Problemas de México.

- García Cantú, Gastón. **El socialismo en México. Siglo XX.** Era. México, 1986. (Colec. El hombre y su tiempo).
- García Cortés, Adrián. **Siqueiros, Suárez y el Polyforum. Vidas paralelas, sin paralelo.** Polyforum Siqueiros, A. C. México, 2000.
- Garro, Elena. **Memorias de España 1937.** Siglo XXI, México, 1992.
- González Cruz Manjarrez, Maricela. **La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos. 1934-1935.** Museo Dolores Olmedo Patiño. México, 1996.
- González Gortázar, Fernando (Coordinación y prólogo). **La arquitectura mexicana del siglo XX.** Consejo Nacional para la Cultura y la Artes. México, 1994.
- González Matute, Laura. **Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura.** INBA. México, 1987.
- Guadarrama González, Pablo. **Marxismo y antimarxismo en América Latina.** El Caballito. México, 1994. (Colec. Marxismo vivo, núm. 1)
- Gutiérrez Girardot, Rafael. **Cuestiones.** F.C.E., México, 1994.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. **Modernismo. Supuestos históricos y culturales.** F.C.E., México, 1988.
- Hale, Charles A. *Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930*, en **Historia de América Latina.** Edición de Leslie Bethell, Crítica, Barcelona, 1991, T.8, América Latina: Cultura y sociedad, 1830-1930.
- Hernández, Maite. **David Alfaro Siqueiros.** Dastin. Madrid, s/f.
- Herner, Irene. **Siqueiros, del paraíso a la utopía.** CONACULTA. México, 2004.
- Híjar, Alberto. “Los torcidos caminos de la utopía estética”, en, *Arte y utopía en América Latina.* CONACULTA/INBA/CENIDIAP. México, 2000. pp 11-42
- Híjar, Alberto. “La integración plástica”, en, González Gortázar, Fernando (Coordinación y prólogo). **La arquitectura mexicana del siglo XX.** Consejo Nacional para la Cultura y la Artes. México, 1994.
- Híjar, Alberto, et. al. **Palabras sobre arte.** Polignos. México, 1966.
- Híjar, Alberto. **Diego Rivera: contribución política.** Universidad Autónoma de Guerrero. México, 2004.

- Híjar, Alberto. “Para leer a Siqueiros”, en, **Siqueiros, visión técnica y estructural**. INBA. México, 1984.
- Híjar, Alberto, et.al. **Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario**. CENIDIAP/TAI. México, 2000.
- Híjar Alberto. et. al. **Iconografía de David Alfaro Siqueiros**. INBA/CENIDIAP/F.C.E. México, 1997.
- Híjar, Alberto. “Siqueiros, combatiente proletario de 1924 a 1930”, en, **La legislación del Trabajo y Siqueiros**. Cuadernos del Archivo Siqueiros, núm. 2, 1979.
- Illades, Carlos. **Rhodakanaty y la formación del pensamiento socialista en México**. Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2002.
- Jaimés, Héctor. **La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano**. Espiral hispanoamericana. Madrid, 2001.
- Kohan, Nestor. *De ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*. Biblos. Argentina, 2000.
- Leal, Fernando. **El arte y los monstruos**. Instituto Politécnico Nacional. México, 1990.
- Lombardo Toledano, Vicente. **Cine, arte y sociedad**. Compilación, selección de textos y coordinación de Marcela Lombardo. UNAM. México, 1989.
- Lombardo Toledano, Vicente. **Escritos en Siempre!**. Selección de textos y preámbulo de Marcela Lombardo. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. México, 1994. 2 Tomos.
- Lotman Yuri M. **Estructura del texto artístico**. Trad. Victoriano Imbert. Ediciones Istmo. Madrid, s/f (Colec. Fundamentos núm. 58).
- Lotman, Iuri. **La semiósfera**. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 1996. T. I. Semiótica de la cultura y del texto.
- Lotman, Iuri. **La semiósfera**. Trad. Desiderio Navarro. Cátedra. Madrid, 2000. T. III. Semiótica de las artes y de la cultura.
- Löwy, Michael. **El marxismo en América Latina. (De 1909 a nuestros días). Antología**. Trad. Óscar Barahona, Uxoá Doyhamboure y Eva Grosser. Era. México, 1982. (Colec. El hombre y su tiempo).
- Lowy, Michael. **El pensamiento del Che Guevara**. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI. México, 1985.

- Lukács, Georg. **El alma y las formas y la teoría de la novela**. Grijalbo. México, 1975. Obras completas núm. 1.
- Luna Arroyo, Antonio. **Panorama de las artes plásticas mexicanas, 1910-1960**. S/E. México, 1962. p11
- Lunacharski, Anatoli V. **Religión y socialismo**. Trad. Loly Morán y J. Antonio P. Millán. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1975.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge. **El manifiesto. Un género entre el arte y la política**. Biblos, Buenos Aires, 1993.
- Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana**. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio T. Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1988. Núm. 132.
- Manrique, Jorge Alberto. “El futuro radiante: La Ciudad Universitaria”, en, González Gortázar, Fernando (Coordinación y prólogo). **La arquitectura mexicana del siglo XX**. Consejo Nacional para la Cultura y la Artes. México, 1994.
- Marchán Fiz, Simón. **La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo**. Alianza Editorial. Madrid, 1996.
- Marcuse, Herbert, **La dimensión estética**. Trad. José Francisco Ivars, Materiales, Barcelona, 1978.
- Martínez Verdugo, Arnoldo. **Historia del comunismo en México**. Grijalbo. México, 1985. (Colec. Enlace).
- Mariátegui, José Carlos. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 2) p 231. En adelante, todo texto específico de Mariátegui aquí citado, corresponderá a esta edición.
- Mariátegui, **José Carlos. Ideología y política**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 13).
- Mariátegui, José Carlos. **Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 5).
- Mariátegui, José Carlos. **Peruanicemos al Perú**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 11).
- Mariátegui, José Carlos. **El artista y la época**. Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 6).

- Mariátegui, José Carlos. **La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella. Ensayos sintéticos. Reportajes y encuestas.** Biblioteca Amauta. Trigésima octava edición. Lima, Perú, 1979 (Obras Completas, vol. 6).
- Marinello, Juan. **Homenaje y gratitud a México.** Selección de textos de Onoria Céspedes. Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. México, 2000.
- Marx, Karl y Engels Friedrich. **Manifiesto comunista.** Introducción y Traducción de Pedro Ribas. Alianza Editorial. Madrid, 2001. Colec. El libro de bolsillo núm. 3410.
- Melgar Bao, Ricardo. **El movimiento obrero latinoamericano. Historia de una clase subalterna.** Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial Mexicana. México, 1990. T 1. (Colec. Los Noventa).
- Medín, Tzvi. **El minimato presidencial: historia política del maximato, 1928-1935.** Era. México, 1988. Colección Problemas de México.
- Medín, Tzvi. **Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas.** Siglo XXI. México, 1986. Colec. Problemas de México.
- Medin, Tzvi. **El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán.** Era. México, 1990. Colec. Problemas de México.
- Medin Tzvi. **Leopoldo Zea: Ideología y filosofía de América Latina.** UNAM. México, 1992.
- Micheli, Mario de. **Siqueiros.** Trad. Ruth Solís Vicarte. Secretaría de Educación Pública. México, 1985.
- Micheli, Mario de. **Las vanguardias artísticas del siglo XX.** Alianza Editorial. Madrid, 1979. (Colec. Alianza Forma, núm. 7).
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en, **Historia general de México.** El Colegio de México. México, 1988, Vol. II. Pp. 1459-1465.
- Moysén, Xavier. **David Alfaro Siqueiros. Pintura de caballete.** Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. México, 1994.
- Neymet, Marcela de. **Cronología del Partido Comunista Mexicano 1919-1939.** Ediciones de Cultura Popular. México, 1981. (Colec. Historia).
- O’ Gorman, Juan. **La palabra de Juan O’ Gorman (Selección de textos).** Investigación y coordinación documental de Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz y Elizabeth Fuentes Rojas. UNAM. México, 1983. Colec. Textos de Humanidades núm. 37.
- Orozco, José Clemente. **Autobiografía.** Secretaría de Educación Pública. México, 1983.

- Ortega Arenas, Enrique. **“Confabulación de poderes”**. Crítica a una Aberrante Sentencia Dictada por la Quinta Corte Penal, a través de los agravios presentados ante la Octava Sala del Tribunal Superior de Justicia. Segundo acto de una ignominia Judicial contra el pintor David Alfaro Siqueiros y el periodista Filomeno Mata. Segunda parte. México, 1962.

- Ortega, Julio. **La cultura peruana. Experiencia y conciencia**. F.C.E. México, 1978. Colec. Tierra Firme. Pp 48-49.

- Oviedo, José Miguel. **Breve historia del ensayo hispanoamericano**. Alianza Editorial. Madrid, 1991. El libro de bolsillo núm. 1509.

- Papaioannou, Kostas. **La consagración de la historia**. Trad. Roberto Vallín Medina, F.C.E., México, 1989, Colec. Breviarios No. 485.

- Peralta, Olivia. **Mi vida con José Revueltas. Un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron**. Plaza y Valdés/Instituto Veracruzano de Cultura. México, 1997.

- La polémica del indigenismo**. Recopilación de Manuel Aquezolo Castro y prólogo de Luis Alberto Sánchez. Mosca Azul Editores. Lima, 1976.

- Prestipino, Giuseppe. **La controversia estética en el marxismo**. Trad. Alfonso García, Grijalbo, México, 1976, Colec. Teoría y praxis.

- Ramos, Julio. **Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX**. F.C.E., México, 1989, (Tierra Firme), Cap. VII.

- Reszler, André. **La estética anarquista**. Trad. África Medina de Villegas, F.C.E., México, 1974.

- Reszler, André. **Marxismo y cultura. Reflexiones filosóficas y estéticas sobre marxismo, cultura y modernidad**. Trad. Pedro Darnell, Fontanella. Barcelona, 1976, (Ediciones de bolsillo No. 481)

- Reszler, André. **Mitos políticos modernos**. Trad. Marcos Lara, F.C.E., México, 1984, (Colección popular No. 248)

- Prignitz, Helga. **El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977**. Trad. Elizabeth Siefer. Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1992.

- Quan Roseell, Stella. **No es el fin, es el mar (Crónica y voces de Luis Cardoza y Aragón)**. CESU/UNAM/Casa Juan Pablos. México, 2004.

- Quintanilla, Lourdes. **Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)**. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM. México, 1980. (Cuaderno 43. Serie Avances de Investigación).
- Rama, Carlos M. y Cappelletti, Ángel J. (Selección y notas). **El anarquismo en América Latina**. Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1990. Núm. 155.
- Rama, Carlos M. **Utopismo socialista (1830-1893)**. Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1977. Núm. 26.
- Ramírez, Mario Teodoro (Coordinador). **Filosofía de la cultura en México**. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Plaza y Valdés. México, 1997.
- Revueltas, José. **Cuestionamientos e intenciones**. Era. México, 1981. (Obras completas, núm. 18).
- Revueltas, Andrea y Cheron Philippe (compilación, prólogo, notas e índice). **Conversaciones con José Revueltas**. Era. México, 2001.
- Ricoeur, Paul. **Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido**. Trad. Graciela Monges Nicolau. Siglo XXI. México, 1999.
- Rivera, Diego. **Arte y política**. Selección, prólogo, notas y datos bibliográficos de Raquel Tibol. Grijalbo. México, 1979. Colec. Enlace.
- Rivera, Diego. **Obras**. Reunidos y presentados por Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez Mejorada. El Colegio Nacional. México, 1999. Tres Tomos.
- Rivera, Diego. **Textos de arte**. Reunidos y presentados por Xavier Moysén. UNAM. México, 1986.
- Rivera Ortiz, Mario. **El fracaso de la Revolución Democrática de Liberación Nacional**. Edición de autor. México, 2000.
- Rivera Ortiz, Mario. **Columnas contra cordones: 1º de mayo de 1952**. Ediciones Mar y Tierra. México, 1997.
- Rojas Mix, Miguel. **Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón**. Lumen. Barcelona, 1991.
- Rousset Banda, Guillermo. **Siqueiros. Primeras obras: neoimpresionismo y art nouveau**. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México, 1996.
- S/A. **La verdad en el proceso y sentencia de Mata y Siqueiros**. Edición de Luis I. Mata. México, 1962.
- S/A. **Injusticia integral por la confabulación de poderes**. La trácala. México, 1964.

- Saladino García, Alberto. “Evolución y arraigo de las ideas socialistas en América Latina”, en, *Nuestra América*, núm. 12, septiembre-diciembre de 1984. pp 33-48.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. **De Marx al marxismo en América Latina**. Itaca/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México, 1999.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. **Ensayos sobre arte y marxismo**. Grijalbo. México, 1984. (Colec. Enlace).
- Sánchez Vázquez, Adolfo. **Estética y marxismo**. México, 1970. Tomo 1. (Colec. El hombre y su tiempo).
- Sánchez Vázquez, Adolfo. **Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista)**. Era. Decimoquinta reimpresión. México, 1990.
- Scherer García, Julio. **La piel y la entraña (Siqueiros)**. Promotora de ediciones y publicaciones. Segunda edición. México, 1974.
- Sorel, Georges. **Las ilusiones del progreso**. Trad. Philippe Cheron. Universidad Autónoma de Sinaloa. México, 1985.
- Sorel, Georges. **Reflexiones sobre la violencia**. Trad. Florentino Trapero. Alianza Editorial. Madrid, 1976.
- Subirats, Eduardo. **La crisis de las vanguardias y la cultura moderna**. Ediciones Libertarias, Madrid, 1985, Colec. Pluma Rota.
- Sullivan, Edward. (Editor). **Arte latinoamericano del siglo XX**. Nerea. Madrid, 1996.
- Taibo II, Paco Ignacio. **Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX**. Planeta. México, 1998.
- Taibo II, Paco Ignacio. **Bolshevikis. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)**. Joaquín Mortiz. México, 1986.
- Terán, Oscar. **Aníbal Ponce: ¿El marxismo sin nación?** Siglo XXI. México, 1983. (Colec. Cuadernos de Pasado y Presente, núm. 98).
- Terán, Oscar. **Discutir Mariátegui**. Universidad Autónoma de Puebla. México, 1985.
- Tzvetan, Todorov. **¿Qué es el estructuralismo? Poética**. Trad. Ricardo Pochtar. Losada. Buenos Aires, 1975.
- Tibol, Raquel. **José Clemente Orozco. Una vida para el arte**. Secretaría de Educación Pública. México, 1984.

- Tíbol, Raquel. **Julio Antonio Mella en El Machete. Antología parcial de un luchador y su momento histórico.** Fondo de Cultura Popular. México, 1968.
- Tíbol, Raquel. **Documentación sobre el arte mexicano.** FCE. México, 1974.
- Tíbol, Raquel. **Siqueiros, vida y obra.** Departamento del Distrito Federal/Secretaría de Obras y Servicios. Colec. Metropolitana, núm. 28.
- Tíbol, Raquel (Selección, prólogo y notas). **Palabras de Siqueiros.** F.C.E. México, 1996.
- Tíbol, Raquel. **David Alfaro Siqueiros.** Domés. México, 1969. (Colec. Un mexicano y su obra).
- Tíbol, Raquel. **Los murales de Siqueiros.** Américo Arte Editores/Instituto Nacional de bellas Artes. México, 1998.
- Tíbol, Raquel. (Prólogo y selección) **Textos de David Alfaro Siqueiros.** F.C.E., México, 1974.
- Traba, Marta. **Arte de América Latina, 1900-1980.** Banco Interamericano de Desarrollo. New York, 1994.
- Vallejo, César. **Contra el secreto profesional.** Mosca Azul, Lima, 1973.
- Vallejo, César. **El arte y la revolución.** Mosca Azul, Lima, 1973.
- Vallejo, César. **Rusia ante el segundo plan quinquenal.** Gráfica Labor, Lima, 1965.
- Vallejo, César. **Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin.** Gráfica Labor, Lima, 1965.
- Vasconcelos, José. **Memorias I. Ulises criollo. La tormenta.** Fondo de Cultura Económica. México, 1983. Letras mexicanas.
- Vela, Arqueles. **Historia materialista del arte.** Secretaría de Educación Pública. México, 1936.
- Verani, J. Hugo. **Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos).** Fondo de Cultura Económica. México, 1990. Colec. Tierra Firme.
- Villegas, Abelardo. **Autognosis. El pensamiento mexicano en el siglo XX.** Instituto Panamericano de Geografía e Historia. México, 1985.
- Villegas, Abelardo. **Democracia y dictadura. El destino de una idea bolivariana.** UNAM. México, 1987.

- Viñas, David. **Anarquistas en América Latina**. Katún. México, 1983. (Colec. Antología de América Latina).
- Volpe, Galvano Della. **Lo verosímil fílmico y otros ensayos**. Trad. Alberto y Juan Antonio Méndez Borra, Ciencia Nueva. Madrid, 1967.
- Volpe, Galvano Della. **Crisis de la estética romántica**. Trad. Roberto Raschella, Juan Alvarez. Buenos Aires, 1964.
- Volpe, Galvano Della. **Crítica del gusto**. Trad. Manuel Sacristán, Seix-Barral, Barcelona, 1966.
- Volpe, Galvano Della. **Historia del gusto**. Trad. Fernández Buey, Visor. Madrid, 1987, Colec, La balsa de la Medusa.
- Weheen, Francis. **Karl Marx**. Trad. Rafael Fontes. Debate. Madrid, 2000.
- Yurkievich, Saúl. “Los avatares de la vanguardia”, en, **La movediza modernidad**. Taurus. Madrid, 1996. pp 83-104.
- Zabludovsky, Jacobo. **Siqueiros me dijo...** Novaro. México, 1974.
- Zuno, José Guadalupe. **Reminiscencias de una vida**. Biblioteca de Autores Jaliscienses. Guadalajara, 1956, p 17.
- Zuno, José Guadalupe. **Historia de las artes plásticas en la revolución mexicana**. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1967. Tomo I.

2. HEMEROGRAFÍA

A. Directa

- Siqueiros, David Alfaro. “La crítica de arte como pretexto literario o el monóculo del artepurismo de París en México”, en, *México en el arte*, núm. 4, octubre de 1948.
- Siqueiros, David Alfaro. “José Clemente Orozco I”. *Excélsior*, 8 de septiembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “José Clemente Orozco II”. *Excélsior*, 9 de septiembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “El joven Doctor Atl”. *Excélsior*, 14 de octubre de 1949.

- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte. Carta abierta a los escritores y artistas españoles radicados en México o la significación histórica internacional del movimiento de Pintura Mexicana Moderna”. *Excélsior*, 1 de noviembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte I. Sus opiniones y las nuestras sobre el aspecto negativo de la pintura mexicana moderna, con el ejemplo objetivo de la teoría y la práctica de Diego Rivera”. *Excélsior*, 8 de noviembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte II. Sus opiniones y las nuestras sobre el aspecto negativo de la pintura mexicana moderna, con el ejemplo objetivo de la teoría y la práctica de Diego Rivera”. *Excélsior*, 22 de noviembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte III. Mi Respuesta a Seis preguntas del Campo pro Realista ”. *Excélsior*, 29 de noviembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte IV. Algo más Sobre ‘La Nube y el Reloj’, Pintura Mexicana Contemporánea, de Luis Cardoza y Aragón”. *Excélsior*, 6 de diciembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte V. Anticipo teórico a las opiniones de los críticos profesionales sobre la Exposición ‘La Ciudad de México Interpretada por sus Pintores’”. *Excélsior*, 13 de diciembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte VI. Lazo, Mérida, Tamayo, Castellanos, Siqueiros, Rivera, Orozco, en el libro ‘La Nube y el Reloj’, de Luis Cardoza y Aragón”. *Excélsior*, 23 de diciembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte VII. Los Pintores Rufino Tamayo y Julio Castellanos en el libro ‘La Nube y el reloj’, de Luis Cardoza y Aragón”. *Excélsior*, 27 de diciembre de 1949.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte VIII. El autor de este artículo en el libro ‘La Nube y el Reloj’ ”. *Excélsior*, 3 de enero de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte IX. Una clara voz de París en Nuestros Debates de México ”. *Excélsior*, 10 de enero de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Filosofía y pintura. Con el ejemplo del Movimiento de Pintura Moderna en México I”. *Excélsior*, 18 de enero de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Filosofía y pintura. Con el ejemplo del Movimiento de Pintura Moderna en México II”. *Excélsior*, 24 de enero de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Filosofía y pintura. Con el ejemplo del Movimiento de Pintura Moderna en México III”. *Excélsior*, 31 de enero de 1950.

- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte X. París reniega del Artepurismo”. *Excélsior*, 7 de febrero de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XI. Carlos Pellicer y Carlos Chávez”. *Excélsior*, 14 de febrero de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XII. La Sociedad de Arte Moderno. Un Caso Sintomático de Ignorancia y Confusión Sobre Pintura en el Medio Intelectual de México”. *Excélsior*, 21 de febrero de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XIII. El caso de Lincoln Kirstein. También en los Estados Unidos se Reniega del Formalismo que propaga en América el Museo de Arte Moderno de Nueva York”. *Excélsior*, 28 de febrero de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XIV. El INBA y la Historia de la Plástica. Trascendencia de su Actual Exposición Ilustrativa Sobre tal Tema, en el Palacio de las Bellas Artes. Mi Contribución Teórica al Esfuerzo Pedagógico del Pintor Gabriel García Maroto”. *Excélsior*, 7 de marzo de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XV. Picasso y Nuestro Arte Social. Y una sugestión a los críticos Profesionales Sobre la Presentación en México de la Obra Escultórica Formalista de Henry Moore y de la Obra Poética Social de Pablo Neruda”. *Excélsior*, 14 de marzo de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XVI. ¿Qué ya lo saben? Preámbulo al tema: Moore y Neruda en México”. *Excélsior*, 28 de marzo de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XVII. Moore y Neruda en México. Arte Formalista y Arte Social”. *Excélsior*, 4 de abril de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XVIII. Dos Cometidos. El Aristocrático de la Escultura de Moore y el Cívico o Ciudadano de la Poesía de Neruda”. *Excélsior*, 11 de abril de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XIX. ¿Arte Cristiano? A Propósito de la Reciente Exposición de Pintura y Grabado Religiosos Organizado por Pax Romana”. *Excélsior*, 18 de abril de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XX. Cultura Colonial. Sus Efectos Para los Fines de un Supuesto Arte Religioso Moderno en México”. *Excélsior*, 25 de abril de 1950.
- Siqueiros, David Alfaro. “Crítica a la crítica de arte XXI. Constructores y Destruedores del Arte Cristiano en México. Desde la conquista hasta la víspera de la reciente exposición de pax romana”. *Excélsior*, 9 de mayo de 1950.

- Siqueiros, David Alfaro. “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en, *Vida Americana*, Núm. 1, mayo de 1921.
- Siqueiros, David Alfaro. “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. 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”, en, *El Machete*, núm. 7, segunda quincena de junio de 1924.
- Siqueiros, David Alfaro. “Al margen del manifiesto del sindicato de pintores y escultores”, en, *El Machete*, núm. 1, primera quincena de marzo de 1924.
- Siqueiros, David Alfaro. “Llamamiento proletario”. (Hoja volante publicada por *El Machete*, 10 de agosto de 1924).
- Siqueiros, David Alfaro. “Protesta del sindicato revolucionario de pintores y escultores por nuevas profanaciones de pinturas murales”, en, *El Machete*, núm. 13, 11-18 de septiembre de 1924.
- Siqueiros, David Alfaro. “Rectificaciones sobre las artes plásticas en México”. Conferencia en el Casino Español, Ciudad de México, 18 de febrero de 1932.
- Siqueiros, David Alfaro. “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”. Conferencia en el John Reed Club, Los Ángeles, California, 2 de septiembre de 1932.
- Siqueiros, David Alfaro. “El camino contrarrevolucionario de Rivera”, en, *New Masses*, New York, 29 de mayo de 1934.
- Siqueiros, David Alfaro. “Hacia la transformación de las artes plásticas. Proyecto de Manifiesto”. Junio de 1934.
- Siqueiros, David Alfaro. Carta a Blanca Luz Brum. Nueva York, junio 9, 1936.
- Siqueiros, David Alfaro. “¡En la guerra arte de guerra! Manifiesto, en, *La Nación*, 18 de enero de 1943.
- Siqueiros, David Alfaro. “La función de la fotografía”, en, *Hoy*, México, 4 de agosto de 1945.
- Siqueiros, David Alfaro. “¿Cine nacional o falsificador? Después de lograr obras cargadas de posibilidades, el cine mexicano se dedica a adulterar a México”, en, *Así!*, 15 de septiembre de 1945.
- Siqueiros, David Alfaro. “Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos”, en, *Excelsior*, 19 de noviembre de 1955.

- Siqueiros, David Alfaro. “Carta abierta a Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública. *¡No hay tal Dirección de Educación Estética! La acción de Carlos Pellicer y sus colaboradores se opone al programa de la Secretaría*, en, *Así*, 1 de agosto de 1945.
- Siqueiros, David Alfaro. “Nuestra acción y su inercia. Primera réplica del Centro de Arte Realista Moderno”, en, *El popular*, 17 de agosto de 1944.
- Siqueiros, David Alfaro. “Hacia una nueva plástica integral”, en, *Espacios*, núm. I, septiembre de 1948.
- Siqueiros, David Alfaro. “La crítica de arte como pretexto literario”, en, *México en el arte*, núm. 4, octubre de 1948.
- Siqueiros, David Alfaro. “Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior”, en, *Arte Público*, diciembre de 1959.
- Siqueiros, David Alfaro. “El ‘Affiche’ como antecedente y experiencia para nuestra pintura mural en el exterior”, en, *Arte Público*, diciembre de 1952.
- Siqueiros, David Alfaro. Hacia el realismo en la integración plástica”. Conferencia. Sala Manuel M. Ponce del Palacio de las Bellas Artes, 2 de julio de 1954.
- Siqueiros, David Alfaro. “Mi experiencia en el muralismo exterior”, en, **Diorama de la Cultura**, suplemento cultural de *Excélsior*, 25 de marzo de 1956.
- Siqueiros, David Alfaro. “Pintura activa para un espectador activo”, en, **El Gallo Ilustrado**, suplemento cultural de *El Día*, 11 de diciembre de 1966.
- Siqueiros, David Alfaro. “Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo”, en, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 4, diciembre de 1966.

B. De apoyo teórico, histórico, crítico e historiográfico

- AA. *Nuestra América*. Núm. 9, septiembre-diciembre de 1983.
- Acevedo, Esther. “Hacia otra historia del arte”, en, *Curare*, núms. 18/19, Junio 2001-junio-2002. pp 9-20
- Aricó, José. “Marx y América Latina”, en, *Nuestra América*. Núm. 9, septiembre-diciembre de 1983.
- Cardoza y Aragón, Luis. “Nuevas notas sobre Alfaro Siqueiros”, en, *México en el arte*, núm. 4, octubre de 1948.

- Cardoza y Aragón, Luis. “Rufino Tamayo. Un nuevo ciclo de la pintura de México”, en, *Cuadernos Americanos*, núm. 4, 1948.
- Cueva, Agustín. “*El marxismo latinoamericano: historia y problemas actuales*”, en, *Tareas*, núm. 65, enero-mayo de 1987, p 61
- Esquivel, Miguel Ángel. “Posicionamiento histórico-cultural de la estética en América Latina”, en *Anuario de Estudios Latinoamericanos*. Núm. 32 . UNAM/CCyDEL. México, 2001
- Farías, Victor, “*La estética de César Vallejo*”, en *Araucaria de Chile* (Madrid), No. 25, 1984, p 60.
- Fergus. “David Alfaro Siqueiros”.(Entrevista). *Excélsior*, 9 de octubre de 1949. Tercera sección, pág. 7.
- Fernández, Justino. “Arte en dos modos”. *Excélsior*, 26 de febrero de 1950, Sección 3, p 11.
- Híjar, Alberto. “*Cinco mitos sobre cultura y Revolución Mexicana*”, en, *Filmoteca*, núm. 1, noviembre de 1979.
- Híjar, Alberto. “Otra historia como proceso productivo”, en, *Crónicas. El Muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*. núms. 10-11, Marzo 2002/febrero 2003. pp. 5-13.
- Híjar, Alberto. “Poética americana”, en, **Siqueiros ilustra el Canto General de Neruda**. Instituto Nacional de Bellas Artes/Sala de Arte Público Siqueiros. México, 1998.
- Híjar, Alberto. “Sánchez, Vázquez, Adolfo. Estética y marxismo (Antología). Era. México, 1970. 2 v.”, en, **Comunidad. Cuadernos de Difusión Cultural de la Universidad Iberoamericana**, núm. 33, octubre de 1971. pp 658-661.
- Lombardo Toledano, Vicente. “Crítica de la exposición de arte mexicano”, en, *Siempre!*, núm. 24, Diciembre 5 de 1953.
- Lombardo Toledano, Vicente. “Un artículo de Vicente Lombardo Toledano y respuestas de tres pintores muralistas”, en, *Arte Público*. México, diciembre de 1952, p 1.
- Martín María. “Tres temas muy importantes: el Estado y el arte; literatura y pintura; el llamado Frente de Artes Plásticas”, en, **Diorama de la Cultura**, suplemento dominical de *Excélsior*, México, 11 de diciembre de 1967. (Entrevista a Juan O’ Gorman)
- Morales, Cesáreo. “El althusserismo en México (notas)”, en, *Nuestra América*. Núm. 9, septiembre-diciembre de 1983.

- Marinello, Juan. “Siqueiros”, en, *El Nacional*, 3 de marzo de 1974.
 - Martínez Verdugo, Arnoldo. “Apunte para un retrato político de El Coronelazo”, en, *Memoria*. Febrero de 1997, núm. 96. pp 36-41
 - Ortiz Monasterio, José. “Dijo O’Gorman de sus murales en C. U.: ‘Por lo menos que fuera una cosa que no disgustara al público, II y último.’”, en, *Uno más uno*, 2 de febrero de 1982, p 18. (Entrevista).
- Francoise Perus. “Heterogeneidad cultural e historia en los Siete ensayos de José Carlos Mariátegui. (De Sarmiento a Mariátegui)”. En, *Cuadernos Americanos*. Nueva Época. Núm. 48, Noviembre-diciembre, vol 6, México, 1994.
- Portal, Magda. “Panorama intelectual de México. Literatura de izquierda I”. *Repertorio Americano*. T. XVI, núm. 10, Sábado 10 de marzo de 1928.
 - Portal, Magda. “Panorama intelectual de México. Literatura de izquierda II”. *Repertorio Americano*. T. XVI, núm. 11, Sábado 17 de marzo de 1928.
 - Portal, Magda. “Panorama intelectual de México. Literatura de izquierda III”. *Repertorio Americano*. T. XVI, núm. 12, Sábado 24 de marzo de 1928.
 - Ramos, Samuel. “El espectador, el intérprete y el crítico”, en, *México en el arte*, núm. 3, septiembre de 1948.
 - Rodríguez Pamprolini, Ida. “Siqueiros y la revolución”, en, *Crónicas. El Muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*. núms. 8-9, Marzo 2001/febrero 2002. pp. 5-12.
 - Salazar Mallén, Rubén. “Carta a Alfaro Siqueiros”. *Excélsior*, 2 de diciembre de 1949. Sección 1, p 18.
 - Scherer García, Julio. “O’ Gorman contra Siqueiros”, en, *Excélsior*, 23 de noviembre de 1952. pp. 1,7.
 - Villaurrutia, Xavier. “Rufino Tamayo”, en, *México en el arte*, núm. 2, agosto de 1948.
 - S/A. “nuestra página de arte”. *Excélsior*, 26 de febrero de 1950, Sección 3, p 7.

3. CATÁLOGOS

- *Estética socialista en México. Siglo XX*. Museo de Arte Carrillo Gil. México, 2003.

- *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955.* Museo Nacional de Arte/UNAM/IIIE. México, 2003.
- *Misiones culturales: los años utópicos 1920-1938.* CONACULTA/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Khalo. México, 1999.
- *Reencuentro con la obra mural de Siqueiros. Proceso creativo del Polyforum.* Instituto Nacional de Bellas Artes/Sala de Arte Público Siqueiros. México, 1999.
- *Retrato de una década, 1930-1940. David Alfaro Siqueiros.* Museo Nacional de Arte, noviembre 1996-febrero de 1997. CONACULTA-INBA. México, 1996.
- *Siqueiros, el lugar de la utopía.* Instituto Nacional de Bellas Artes/Sala de Arte Público Siqueiros.
- *Siqueiros en la mira.* Museo de Arte Moderno. México, 1996.
- *Siqueiros en Lecumberri. Una lección de dignidad 1960-1964.* Sala de Arte Público Siqueiros. México/Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1999.
- *Siqueiros. Fundación de un universo.* Galería López Quiroga. México, 1996.
- *Siqueiros ilustra el Canto General de Neruda.* Instituto Nacional de Bellas Artes/Sala de Arte Público Siqueiros. México, 1998.
- *Siqueiros por Siqueiros.* Museo Dolores Olmedo Patiño. México, 1996.
- *45 Autorretratos de Pintores Mexicanos. Siglos XVIII al XX.* Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 1947

CONSULTA

-Arte Público

-El Machete

- *Machete ilegal 1929-1934, El.* Ed. facsimilar. Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de ciencias/Centro de Estudios Históricos y Sociales, A.C. México, 1975. (Colec. Fuentes para el estudio de la historia del movimiento obrero mexicano).

-1945