

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Historia

DAVID ALFARO SIQUEIROS

EL CINE Y LO CINEMATOGRAFICO EN SU OBRA

Tesina

Para obtener la licenciatura en Historia

Presenta:

Laura Paola Uribe Solórzano

Asesor: Álvaro Vázquez Mantecón

Elaborada dentro del Proyecto de Investigación: “Filosofía (s) y Psicoanálisis”

(PAPIIT IN405108)

Ciudad Universitaria, Abril, 2010

Agradecimientos y dedicatorias



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.

Quiero agradecer a mis profesores de la carrera en la Facultad de Filosofía y Letras. Particularmente a los que me dieron clase y fueron motivo importante para hacer una tesis sobre historia del arte: Renato González Mello, Nuria Balcells y Ana María Martínez de la Escalera. Especialmente agradezco a mi asesor Álvaro Vázquez Mantecón por todas sus enseñanzas y por acercarme al cine y su historia a través de sus excelentes clases.

Le dedico esta tesis a mis padres y hermanos porque siempre me dieron amor y apoyo para terminar la carrera.

También se la dedico a mis amigos: a Idalia y Alberto porque siempre me ayudaron a lo largo de la carrera. Claudia, Grace y Barbi por compartir todo este proceso y siempre darme aliento. No sin olvidar a Chompics y a Govinda por estar siempre a mi lado en los momentos más difíciles de este proyecto.

Esta tesis la elaboré como becaria del seminario “Reflexiones marginales: (Con) fines del arte”¹ coordinado por el doctor Alberto Constante, Leticia Flores Farfán e Ignacio Díaz de la Serna . Proyecto que tuvo como líneas de estudio las relaciones entre psicoanálisis, arte y filosofía.

¹ Los proyectos PAPIIT IN405108 Filosofía (s) y psicoanálisis y PAPIME PE402007 Filosofía (s) y psicoanálisis, saberes de frontera.

Todo lo que es actual, contemporáneo, ligado al momento presente, es de significación y de valor especial para el hombre de hoy. El hombre de hoy, tiene la experiencia de la grandeza de sus ciudades, de los milagros de su técnica, de la riqueza de sus ideas, de las ocultas profundidades de su psicología, en la contigüidad, las interconexiones y la fusión de cosas y procesos.

Arnold Hauser

Índice

David Alfaro Siqueiros: el cine y lo cinematográfico en su obra

Introducción

Capítulo 1

Sequeiros: sobre el cine nacional

Capítulo 2

Siqueiros: cine y pintura

Cine y futurismo

Plástica filmica

Capítulo 3

Retrato de la burguesía: Plástica filmica

INTRODUCCIÓN

La investigación titulada *David Alfaro Siqueiros: el cine y lo cinematográfico en su obra* surgió del interés por conocer el impacto de un medio como el cine en el quehacer de las artes plásticas. A lo largo de su historia este medio ha influido diversas disciplinas artísticas en cuestiones estéticas, culturales y sociales. El cine, invento de fin del siglo XIX, se desarrolló como una nueva técnica y como un estilo en el campo del arte. Muchos pintores de principio del siglo XX reconocieron los nuevos paradigmas de la pintura gracias a la invención, primero de la fotografía y luego, del cine: la representación del movimiento, la manipulación del espacio y del tiempo y el efecto de realidad.

David Alfaro Siqueiros, considerado artista de vanguardia en su plástica,¹ consideraba que para hacer arte moderno se tenían que utilizar medios y herramientas modernas. Además, reconoció en su discurso al cine como un medio masivo de gran impacto socio-cultural dejando que el cinematógrafo influyera técnica y formalmente en su obra.

Esta línea de investigación tendrá como finalidad estudiar la influencia del cine en la teoría plástica y obra de Siqueiros: ¿Qué de lo cinematográfico adoptó como teoría o técnica para considerar a su plástica filmica? ¿Cuáles fueron sus reflexiones sobre el cine como medio masivo de comunicación y como medio artístico vinculado a aspectos económicos y sociales? ¿Qué pensaba sobre la cinematografía mexicana y lo que ésta debía ser?

En el primer capítulo analizaré dos documentos del artista sobre la situación de la cinematografía mexicana en contextos diferentes. El primero titulado

¹ Artista vanguardista “alude al combate de ideas artísticas emprendido por los representantes de la novedad o modernidad” Cf. Sánchez Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 14.

“Cinematografía mexicana publicado en 1921 por la revista española *Vida Americana*. El segundo, titulado “¿Cine nacional o falsificador?”² publicado en 1945 por la revista *Así*.

En “Cinematografía mexicana” plantea su visión sobre la importancia del cine posrevolucionario nacionalista. Considera que este género no le hacía justicia a la imagen de los mexicanos, representados en las películas norteamericanas como ladrones, borrachos y flojos. En este sentido el cine de los años veinte luchó en gran medida para contrarrestar dicha imagen. Uno de los primeros directores impulsores de este género fue Miguel Contreras Torres, quien mediante sus personajes resaltaba la virilidad del mexicano. A ojos de Siqueiros, este cineasta resultaba el más digno representante del cine nacional.

En el segundo artículo “¿Cine nacional falsificador?” (1945) Siqueiros critica al cine nacional por que no jugaba una función social, la cual para él era misión principal del arte. También critica a la industria porque estaba bajo el mando de productores particulares capitalistas y a sus directores porque seguían los modelos norteamericanos de películas. Por su parte, exige que el cine esté bajo el mando del Estado, como en los veinte se hizo con la pintura. Así como el Muralismo emergió del contexto de la Revolución Mexicana con un compromiso fundamentalmente social, en el mismo sentido debía transitar el cine para continuar el proyecto cultural revolucionario.

En el segundo capítulo ahondaré sobre las posibles relaciones entre cine y pintura en la obra y teoría de Siqueiros. En la primera parte considero la influencia del futurismo en las propuestas artísticas del pintor reflejadas en su manifiesto de los “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva

² Los dos documentos fueron consultados en Raquel, Tíbol (comp.), *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, 1996

generación americana”³ que publicó en Barcelona en 1921. En la segunda, explicaré la teoría de la *plástica filmica* elaborada por el pintor en la década de los treinta, consecuencia de su experiencia como muralista en los Ángeles, Argentina y Nueva York. Asimismo, explicaré los aspectos cinematográficos que incorporó en su teoría plástica a través de los textos que realizó sobre su trabajo durante los años treinta.

Finalmente, en el tercer capítulo analizaré el mural *Retrato de la burguesía*, realizado en 1939 en el Sindicato de Electricistas. La temática, técnica y composición de esta obra se caracteriza por ejemplificar la relación entre cine y pintura, pues utiliza elementos técnicos propios de la cinematografía como la construcción del movimiento, la luz y la narrativa lograda gracias a la técnica del montaje. El montaje que pongo en relación con el mural, es el concebido por Eisenstein: *el montaje de atracciones*⁴.

En el aspecto temático del mural compararé el cine llamado de vanguardia con la temática pictórica⁵. Las imágenes generadas por el pintor me llevaron a compararlas con las imágenes del cine de vanguardia donde se representa el maquinismo, las masas, la modernidad y sus consecuencias. ¿Por qué no pensar que las películas de vanguardia significaron y dejaron una forma de realizar el espacio, el tiempo y la construcción narrativa en el mural?

³ Raquel, Tibol, *Op. Cit.*

⁴ Mari Carmen Ramírez, *Teoría y práctica de la plástica del movimiento*, en Olivier, Debrouse, *Retrato de una década 1930- 1940, David Alfaro Siqueiros*, México, MUNAL-INBA, 1996.

⁵ Vicente, Benet, menciona que: “El cine se entreteje con la vida cotidiana del público, produciendo sistemas iconográficos y narrativos reconocibles en los filmes en conjunto” en *La cultura del cine , introducción a la historia y a la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 69.

Capítulo 1

Siqueiros: sobre el cine nacional

El gusto de Siqueiros por el cine se puede rastrear desde su niñez, así recuerda en su infancia refiriéndose a su padre: “en las tardes, después de comer en vez de llevarnos al Cine Verde, según nos ofrecía nos llevaba a otra iglesia”¹. De pequeño acudía a éste: “el Cine Verde tenía la forma de vagón de ferrocarril y los que vendían los boletos eran como los de tren. Entraba uno y empezaba un movimiento como de un viaje por tren. Y en la pantalla aparecía una película de un viaje por Suiza”². En su juventud estuvo en contacto, seguramente, con la cinematografía documental de la revolución, género destacado de la cinematografía mexicana durante la primer década del siglo XX (de la revolución hasta el carrancismo).

Su interés y gusto por el cine nacional es expresado desde la publicación de sus primeros escritos y a lo largo de su carrera artística. Al respecto tiene dos artículos específicos redactados en años distintos donde explícitamente aborda al cine nacional: “Cinematografía mexicana” y “Cine nacional o falsificador”, el primero publicado en 1921 y el segundo 1945.

En 1920 David A. Siqueiros se encontró en Barcelona, enviado como agregado militar, ciudad donde se rodeó de amigos cuyo pensamiento estaba a favor del nacionalismo catalán³. En este contexto edita la revista *Vida Americana* en donde incluye un artículo sobre el cine mexicano nacionalista titulado “Cinematografía mexicana”. Artículo en el que reconoce como verdadero cine nacional al de Miguel

¹ David A. Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977 p. 29.

² *Ibidem.*, p. 29.

³ Sobre el ambiente nacionalista Catalán y Siqueiros Cf. Montserrat Galí, Siqueiros en Barcelona (1920- 1921). “La gestación de *Vida Americana* y de “Tres llamamientos a los tres artistas de América” en *El Alcavarán*, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, vol.4, núm. 13, abril- mayo-junio 1993.

Contreras Torres. Cine que trata temas de aventuras y exalta la imagen del mexicano viril, cualidad masculina que caracteriza al hombre mexicano de verdad. *El Caporal* para Siqueiros es el vivo ejemplo de un cine ejemplarmente nacionalista, dinámico y vigoroso⁴.

Miguel Contreras Torres fue un director mexicano que dio inicio a su carrera como cineasta en la revolución, participó en las fuerzas villistas y realizó algunos documentales revolucionarios⁵. También promovió el cine ambulante que se llevaba a pequeñas poblaciones. En la época del cine mudo hizo varias producciones y continuó dirigiendo en la época del cine sonoro. Realizó películas nacionalistas de aventuras en ámbitos rurales, uno de los géneros recurrentes en el cine pos revolucionario en contrapartida con el cine cosmopolita de los años veinte y principalmente en los treinta.

Aurelio de los Reyes menciona que *El Caporal* pertenece al grupo de películas argumentales de propaganda nacionalista, del género costumbrista romántico apegado al liberalismo del siglo XIX, el cual tiene como elementos principales presentar los paisajes y las costumbres nacionales. El romanticismo en las películas argumentales estaba apegado al proyecto nacionalista cultural posrevolucionario: “la revolución fue planteada por Madero y Carranza como un regreso al pasado para restaurar los principios liberales de la constitución de 1857 que el presidente Díaz había

⁴ *El Caporal* no fue vista por Siqueiros. Teresa del Conde menciona en el prólogo de *Siqueiros en la mira* que seguramente el pintor sí vio el *Zarco*; película anterior de Contreras basada en una novela de I. Manuel Altamirano. La historiadora señala que el comentario reproducido en el documento lo sacó de una nota del periódico el *Universal Ilustrado* del 17 de marzo de 1921. Cf. *Siqueiros en la mira*, México, Museo de Arte Moderno, 1996.

⁵ Cf. Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, México, CONACULTA-IMCINE- Canal 22,1998. Sobre Contreras Torres: “ se incorporó en 1914 al ejército carrancista, para el que filmó seis cortos documentales. Después de producir e interpretar en 1920 la ya mencionada *El Zarco*, se inició en la realización de largometrajes con *El Caporal* (1921)”. p. 56.

traicionado”⁶. El costumbrismo y paisajismo cinematográfico que rescataba las costumbres y los tipos mexicanos, fue una respuesta a la mala imagen de los mexicanos presentada en la cinematografía norteamericana después de la revolución. En este sentido, Siqueiros toma *El Caporal* como ejemplo de la cinematografía nacional.

El pintor bajo la visión de un cine nacionalista confronta la fortaleza de los actores mexicanos de películas de aventuras con la de los actores de los *westerns* norteamericanos. Hay que dejar claro que el cine dominante en el México de los veinte era el norteamericano: “Los veinte <...> fueron de frustración y amargura para los cineastas. La competencia norteamericana y el escaso o nulo proteccionismo del Estado acabaron por aplastar la producción cinematográfica”⁷.

De hecho el pintor reconoce en el artículo que los actores mexicanos son el ejemplo de la sagacidad que se representa en la pantalla grande atribuyéndole ser escuela de los *westerns* norteamericanos. El género de aventura en la literatura norteamericana tiene su origen en las novelas de la época sobre la conquista del suroeste fronterizo mexicano en el siglo XIX y como género cinematográfico de vaqueros se inició desde 1903 con *The Great Train Robbery* (1903, S. Porter)⁸. El cine norteamericano marcaba la pauta para hacer películas en México. Contreras Torres copiaba la manera de hacer cine de aventuras de los *westerns* con un sentido nacionalista⁹.

Era entonces necesario reconocer en los actores mexicanos el ejemplo de virilidad para resaltar así la identidad revolucionaria de los hombres mexicanos. “El

⁶ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896- 1947)*, México, Trillas, 2002, p. 65.

⁷ *Ibidem.* p. 91.

⁸ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, México, ERA, T. I, 1987 p. 21.

⁹ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México*, México, UNAM Vol. 2 p. 235.

cowboy de los Estados Unidos (mexicano de ascendencia), tan inteligentemente aprovechado por los productores americanos de películas, es el *charro* de México, sajonzado <...> el *ranchero* de México es tanto o más admirable como jinete y como *lazador* que el norteamericano”¹⁰. A diferencia del cine norteamericano que por lo general, a lo largo de la revolución y en la pos revolución, presentaron al mexicano como bandido o ladronzuelo, el cine de aventuras tenía como misión dignificar la imagen del mexicano de campo. La película *El Caporal* es un buen ejemplo de ello: resalta la virilidad al presentar a este hombre de campo como hombre de acción y de lucha. Mientras se encontraba en Europa Siqueiros menciona: “Rivera y yo estábamos construyendo entonces a la tremenda campaña internacional contrarrevolucionaria de origen yanqui en contra de México. Todos los filmes hollywoodianos de entonces mostraban a un México de matones y traidores, de asesinos implacables de anarquistas desorbitados”¹¹.

El joven Siqueiros de 1921 se identificaba con el drama de la acción y con la representación de la virilidad en los personajes del cine nacionalista posrevolucionario. El cine nacional de la década de los veinte tenía como finalidad desacreditar los estereotipos del mexicano presentados en el cine norteamericano e imponer otros como “el macho mexicano”, personaje que fue representado a lo largo de los treinta en el melodrama ranchero.

Más de veinte años después en 1945 publicó otro texto referente a la cinematografía nacional en donde hace un breve recorrido por la historia del cine nacional. En *Cine nacional o falsificador* Siqueiros critica al cine nacional por ser copia del cine norteamericano y reconoce al verdadero cine mexicano como aquél que es político y social. El artículo fue publicado en la revista *Así* en México en un

¹⁰ David Alfaro Siqueiros, “Cinematografía nacional” en *Palabras de Siqueiros. Selección notas y prologo de Raquel Tibol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 21.

¹¹ David A. Siqueiros, *Me llamaba...*, *Op. Cit.*, p. 158.

momento completamente distinto al publicado en el primer artículo sobre la cinematografía nacional en Barcelona. Para la década de los cuarenta el pintor era uno de los “tres grandes” de la pintura mexicana, polémico y político, anunciando que no había mas ruta que la suya en las artes plásticas: Arte realista moderno con base en el discurso del realismo leninista¹². Por otra parte, la cinematografía mexicana de la década de los cuarenta es otra, está en plena “época de oro”, la industria realmente lo era y tenía un mercado de consumo establecido. Directores, actores y las producciones contaban con buenos presupuestos. Las películas en ámbitos urbanos eran más que las películas en ámbitos rurales¹³.

El artículo inicia haciendo un paralelismo entre el proyecto pictórico mexicano y el proyecto cinematográfico nacional, atribuyéndole el mismo papel social y político. La pintura y el cine como un anhelo nacionalista, como un proyecto nacional bajo el cobijo del Estado. Considera que tanto la pintura moderna como la cinematografía mexicana son consecuencia de la revolución. Para Siqueiros el arte realista moderno no debía olvidarse de la revolución sino por el contrario, debía ser su base: “El destino de la pintura mexicana moderna, como el destino de la cultura mexicana en general, está estrechamente ligado al destino de la Revolución Mexicana”¹⁴.

Hay que considerar que el Estado posrevolucionario de los veinte no generó un proyecto nacional estable para el cine como lo hizo con la pintura: lo censuró y lo

¹² Sobre su pensamiento marxista. leninista y las contradicciones con su obra y su papel como artista frente al Estado Cf. Renato González Mello, “Disparos sobre Siqueiros” en *El Alcavarán*, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, vol.4, núm. 13, abril-mayo-junio 1993

¹³ Emilio García Riera, *Breve Historia del cine mexicano*, México, IMCINE- Canal 22, 1999, p. 120.

¹⁴ David A. Siqueiros, *No hay mas ruta que la nuestra*, México, 1978, p. 71.

desprotegió ante el cine extranjero,¹⁵ a pesar de sus políticas proteccionistas¹⁶. Un grupo de cineastas de películas de argumento de producción particular realizaron algunas películas con carácter nacionalista resaltando el paisajismo y la heroicidad de los mexicanos apegándose al proyecto cultural del Estado.

La producción cinematográfica nacional en los veinte era escasa a comparación de la producción norteamericana, el cine nacional no podía satisfacer la demanda del mercado de la industria filmica, por lo tanto, no se podía evitar la exhibición de películas norteamericanas.

En el artículo Siqueiros argumenta que tanto pintores como cinematógrafos son creadores de estética: “con conocimiento de geografía, de la tradición, con la formación del verdadero hombre”.¹⁷ Para el pintor, el cine y el muralismo son los encargados de marcar los parámetros culturales nacionales. Compara a las primeras películas nacionales con los primeros murales políticos “voces infantiles pero llenas de fervor social que impulsaba a las masas combatientes de nuestra tierra”¹⁸. A través de la crítica cinematográfica Siqueiros organizó su discurso en relación a la función y el papel del arte moderno mexicano: “la historia del cine en México acompaña a los movimientos artísticos oficiales y es la herramienta masiva e industrial con que se inventa la nación”¹⁹.

Reconoce en el cine una función educativa para con las masas por lo que el Estado, a su parecer, debía tomar el mando del medio. El Estado no estaba

¹⁵ Federico Dávalos, *Filmografía General del cine mexicano 1906- 1931*, México, UNAM, 1985. p. 21.

¹⁶ Cf. Seth Fein, “El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930” y Aurelio de los Reyes “Sobre El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930” en *Secuencia* revista del Instituto Mora, núm. 34, enero- abril 1996.

¹⁷ David Alfaro Siqueiros, “¿Cine nacional o falsificador?” en *Palabras de Siqueiros Op. Cit.*, p. 267.

¹⁸ *Idem*, p. 267.

¹⁹ José Luís Barrios, “El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor inventar la nación” en Rita Eder, *Hacia otra historia del arte en México*, México, CONACULTA, p. 218.

preocupado por la producciones cinematográficas, las producciones corrían a cargo de productores particulares. De esta manera Siqueiros ve en la nacionalización de la industria la vía para manejar las producciones cinematográficas y así lograr un cine más social y politizado -o mejor dicho controlado ideológicamente.

En su recuento a través del cine nacional hace referencia al artículo que publicó en *Vida Americana*: “Cinematografía nacional”, aunque en el segundo artículo lo menciona como *Embriones de la cinematografía mexicana*. Ve en el cine de Contreras Torres, como ya se mencionó, el embrión del cine nacional, el cine de aventuras que exaltaba al mexicano viril. Aunque no recalzó que *El Caporal* exaltaba la vida en las haciendas, estructura principal del poder y maquinaria porfirista, sólo se concentró en destacar el carácter viril del personaje principal, el cual personificaba la identidad del mexicano de la revolución. El cine nacional, tipifica personajes y resalta la masculinidad de los mismos, “en términos de género, la construcción de lo masculino, en el cine mexicano se define en la relación entre la relación entre sexualidad y poder <...> la definición del rol social del macho se observa tanto en la comedia ranchera como en los melodramas nacionales”²⁰.

Otro de los planteamientos de Siqueiros era que el cine al igual que la pintura tenía que ser antiburgués. El arte debía de ser para el pueblo y la misión del cine nacional debía por tanto, desmarcarse del arte *snob o de élites*: ese que imita el teatro de zarzuela y a la novela dejando de lado a lo político y a lo social (el papel del cine como educador de masas). También critica del cine norteamericano la influencia que tuvo durante los años veinte en la escena del cine nacional: “afeminando a los personajes masculinos y manejando un sistema de actores estrellas a la manera del *star system* norteamericano”.

²⁰ *Ibidem.*, p. 237.

En 1931 Siqueiros conoció en México a Sergei Eisenstein y convivió con él mientras se encontraba filmando la película: *¡Qué viva México!* o *Tempestad sobre México* (1931, Eisenstein). Fue determinante para Siqueiros conocer el trabajo y la cinematografía del cineasta ruso, a quien reconocía como paradigma del cine socio-político. *Tempestad sobre México* da las bases formales y temáticas para la cinematografía nacional, siendo antítesis del cine norteamericano, Siqueiros menciona: “la dinámica plástica cinematográfica del hombre de México, de los problemas sociales intrínsecos de ese hombre, de la geografía de México, de la arqueología de México, del arte popular”²¹. El sentido social y nacional en la visión cinematográfica de Eisenstein era similar a lo que los muralistas querían representar. *Tempestad sobre México* usó actores-masa, actores-pueblo, material nuevo–realista, nuevo-humanista. El pintor vía en esta película: “la continuidad de un saludable proceso paralelo entre la cinematografía mexicana y nuestra pintura social moderna”²².

Eisenstein reconoció al arte mexicano como su principal referencia para la realización de la mayoría de los planos de su película. Cuando llegó a México fue a conocer todos los murales de Siqueiros, Rivera y Orozco por los que sentía gran admiración, “la fascinación de Eisenstein ante esas monumentales obras pictóricas lo llevarían a concebir su filme, ante todo, como un vasto mural cinematográfico que integraría la historia, las costumbres, el paisaje, el folklore y el arte del país”²³. *¡Que viva México!* es el film que une pintura mural mexicana y cinematografía y por estas razones, seguramente, era para Siqueiros la base de lo que tendría que ser el cine en México.

²¹ David A. Siqueiros, “¿Cine nacional o falsificador? en *Palabras de Siqueiros, Op cit.*, p. 268.

²² *Ibidem.*, p. 268.

²³ Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, IMCINE- Canal 22, 1997, p. 45.

La primera película mexicana que refleja la influencia del cine soviético de Eisenstein es *Redes* (Emilio Gómez Muriel, 1934). La película trata temas humanos y sociales, forma cinematográfica activa en contra de la forma escénico-teatral, pasiva y estática. Se usaron actores-pueblo, actores-masas en contrapartida del cine norteamericano lleno de actores-estrellas, actores-personajes²⁴. Eisenstein en *¡Que viva México!* filmó gente del pueblo que se representaban a sí misma, “En la historia del cine argumental mexicano resultaba novedoso que personajes de la vida real se interpretaron a sí mismos en las películas, sobre todo tratándose del indio”²⁵. *Tempestad sobre México* y *Redes* representa el arte cinematográfico nuevo realista, público y heroico. Para el pintor este papel realista, humanista y social genera un paralelismo entre cinematografía y pintura progresista revolucionaria.

Siqueiros pone énfasis en el éxito de las películas fuera de México, aunque en realidad estas películas no tuvieron éxito comercial en México. Sí se exhibieron en el extranjero en distintos festivales, pero no llegaron a conseguir el éxito comercial que tuvieron otras películas de la década de los treinta. El ejemplo de éxito comercial es *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes (1936). Siqueiros la menciona precisamente por el impacto comercial que tuvo entre el pueblo de México y de Latinoamérica. Pero sólo hablaba de ésta en el aspecto comercial de popularización: “es el encuentro de una veta comercial continental para la cinematografía mexicana”²⁶ ejemplo en toda Latinoamérica. No obstante, el argumento de la película ataca el sistema agrarista del gobierno cardenista, según señala Aurelio de los Reyes,²⁷ no cuestiona los modelos sociales, no tiene crítica social ni política. Es el modelo por excelencia de un género que se explotará en el cine mexicano: el melodrama

²⁴ José Luís Barrios, *Op. Cit.*, p. 239.

²⁵ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, *Op. Cit.*, p. 112.

²⁶ David Alfaro Siqueiros, “¿Cine nacional o falsificador? *Op. Cit.*, p. 270.

²⁷ Aurelio de los Reyes *Op. Cit.*, p. 145.

ranchero, basado en el teatro de revista o de variedades. En su artículo, Siqueiros critica fuertemente este género. Dice que el cine del género ranchero ha hecho de la imagen del caporal, del hombre de México, un charro teatralizado y feminoide: “La transcripción servil del mexicano pistolero y sentimentaloides que inventó Hollywood”²⁸.

Después del éxito comercial de *Allá en el rancho grande* apareció la gran industria capitalista con una próspera base económica: “la cinematografía se convirtió – salvo rarísimas excepciones- en un arte de ramplona y mediocre temática contrarrevolucionaria”²⁹ censurando al programa de la revolución y creando un cine dependiente a los modelos del cine norteamericano, caracterizado por su teatralidad e individualidades, como industria sólo buscando el éxito comercial, sin importarle el carácter educador del medio. Carácter que, como mencioné anteriormente, es fundamental para preservar el programa modernizador posrevolucionario del arte.

Finalmente, para Siqueiros el Estado se tenía que hacer cargo de la educación política y estética para recuperar el programa original revolucionario de la cinematografía nacional y para lo cual, la única solución era nacionalizarlo. Siqueiros concluye: “Controlar positivamente, tanto estética como políticamente la producción privada actual a través de un consejo adecuadamente constituido para el objeto. Y, en su debida oportunidad, nacionalizar dicha industria, considerando que la técnica de la misma representa el mejor medio de educación que puede tener el Estado al alcance de sus manos.”³⁰

²⁸ David A. Siqueiros, “¿Cine nacional o falsificador?”, *Op. Cit.*, p. 272.

²⁹ *Ibidem.*, p. 271.

³⁰ *Ibidem.*, p. 274.

Capítulo 2

Siqueiros: Cine y Pintura

En este capítulo expondré la relación entre cine y pintura que hay en la teoría desarrollada por Siqueiros. Inicio con la explicación sobre la manera en que influyó el cine en las concepciones teóricas y técnicas de la plástica vanguardista del futurismo. La cercanía del artista con este movimiento lo llevó a compartir conceptos y teorías relacionadas con el dinamismo y el movimiento del universo (exaltando técnica, guerra y política). En la segunda parte expongo los aspectos cinematográficos que intervinieron en la teoría pictórica de Siqueiros a través de varios documentos escritos en su experiencia como muralista en la década de los treinta -en los Ángeles California, Nueva York y Argentina. Época en la que tuvo mayor contacto con las nuevas tecnologías, considerando al cine dentro de éstas, momento en el que empieza a desarrollar su teoría sobre la *plástica filmica* donde se unen elementos de cine y pintura.

Futurismo y cine

Un primer acercamiento sobre la relación entre cine y pintura que experimentó Siqueiros, lo encontramos en las vanguardias artísticas europeas, principalmente en el futurismo. El futurismo se caracterizó por considerar a la modernidad tecnológica dentro del arte; por la reapropiación del movimiento y la velocidad para representar el dinamismo del mundo moderno. Los futuristas proclaman: “Que el dinamismo universal debe ser representado como sensación dinámica”.¹

¹ “La pintura futurista: manifiesto técnico” en Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999, p.303.

El futurismo se acercó al cine en su afán de experimentación y búsqueda de la representación dinámica. En este sentido, Siqueiros compartió con los futuristas inquietudes vanguardistas de experimentación y acercamiento al cine, “un acercamiento desde el campo de lo experimental, de la posibilidad de un nuevo lenguaje, artístico para unos, técnico mecánico para otros”². Los problemas del arte moderno acercaron a los artistas de vanguardia al cine: “La organización y orquestación de la forma, el color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad, eran problemas con los que se enfrentaron Cézanne, los cubistas y los futuristas”³. La necesidad de expresar el dinamismo y el movimiento en la pintura convierte al cine en su paradigma. Esto lleva a experimentar nuevas formas en la construcción del espacio y del tiempo pictórico.

Desde un inicio Siqueiros manifestó en su discurso la preocupación por construir pictóricamente el movimiento acelerado de la modernidad. La representación del dinamismo y la creación de los volúmenes en el espacio fueron problemas de relevante importancia en el discurso plástico expresado en su manifiesto: *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* publicado en la revista barcelonesa “Vida americana” en 1921. En este manifiesto el pintor expresa cómo la estética moderna se debía caracterizar por la velocidad, el dinamismo y el contraste: “*Vivamos nuestra maravillosa época dinámica, amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción*”⁴.

²Áurea Ortiz, María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine . Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 2003. p. 94.

³ *Ibidem* p. 100.

⁴ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en Raquel, Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 18.

El elemento tecnológico es importante para el futurismo porque se adapta a una expresión artística conforme a los tiempos de la Revolución Industrial y técnica. Umberto Boccioni, y uno de los principales artistas y teóricos del movimiento, uno de los encargados de redactar el *Manifiesto de los pintores futuristas* y el *Manifiesto técnico*, enmarca: “Sólo es vital el arte que encuentra sus propios elementos en el ambiente que lo circunda [...] nosotros debemos inspirarnos en los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que abraza la tierra, en los trasatlánticos, en los acorazados, en los vuelos maravillosos que surcan los cielos, en las audacias tenebrosas de los navegantes submarinos”.⁵ En este apartado constatamos el valor de las máquinas para el hombre moderno, rasgo por el cual que se integró como imagen y herramienta pictórica.

La cámara fotográfica⁶ y la cinematográfica, máquinas creadas inicialmente para la investigación científica, lograron captar la imagen del mundo y su movimiento. Las imágenes captadas por los aparatos mecánicos sirvieron más adelante como modelo para construir el movimiento y reapropiarse, de nuevas maneras, del tiempo y del espacio en la pintura. Los experimentos ópticos- científicos que llevaron a la invención del cronofotograma, inventado por Marey la fotografía instantánea y después el cinematógrafo de los Lumière, sirvieron como modelos para la pintura dinamizada de los futuristas. Se puede apreciar “la presencia del cine y de la cronofotografía en la pintura de los futuristas en dos aspectos: en el principio de captar el movimiento y en los experimentos de Muybrige y Marey, para estudiar la

⁵ *Manifiesto de los pintores futuristas* en Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 309.

⁶ Régis Debray menciona que 1839 se puede tomar como el punto de inflexión “en donde se inaugura la larga fase de transición de las artes plásticas a las industrias visuales” en *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, p. 225.

locomoción de los animales que contribuyeron a resolverles el problema de la representación plástica del dinamismo”⁷.

Sobre el futurismo Siqueiros menciona: “aportaba nuevas fuerzas emotivas”⁸. Esta emotividad es lograda en gran parte por el dinamismo plástico, estrechamente relacionado con la filosofía bergsoniana de captar la realidad total. Boccioni integró esta concepción filosófica: “Se trataba de captar la realidad total en su unitaria multiplicidad en su movimiento incesante, en su vida, en suma, que es parte de la vida universal”⁹. El dinamismo es concebido como elemento de vida, de movimiento, de acción simultánea.

La simultaneidad es la construcción del movimiento, de sentir el tiempo en la obra y de sentir el dinamismo del universo. Con esto logra una emotividad; una emoción. Este recurso técnico a través de la recomposición de instantes múltiples en una misma imagen es “el exponente lírico de la moderna concepción de la vida, basada en la rapidez y contemporaneidad de conocimiento y de comunicación”¹⁰. Siqueiros se reapropió de este elemento técnico en mucha de su obra, dándole este sentido emocional, pasional y de fuerza. Estas nuevas fuerzas emotivas eran logradas gracias a la búsqueda de dinamismo plástico.

El manifiesto reclama: *Sujetos nuevos, aspectos nuevos*. La máquina cinematográfica definitivamente aportó aspectos nuevos para la construcción pictórica del movimiento y del tiempo; también formó sujetos nuevos gracias a las nuevas posibilidades de mirada que daba el ojo-máquina o la cámara cinematográfica. El

⁷ Aurelio de los Reyes García Rojas, “Los futuristas y el cine” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Vol. XVI, Núm. 78, 1993, p.181. El historiador Standis Lawder en 1975 comentó: “La cronofotografía de Marey comunicaba la sensación de dinamismo al mostrar, en una misma imagen, el desdoblamiento minucioso de las fases sucesivas del desplazamiento de los objetos y cuerpos en movimiento. p. 189.

⁸ David A. Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en *Palabras de Siqueiros, Op. Cit.*, p. 18.

⁹ Mario De Michelli, *Op. Cit.*, p. 210.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 214.

cine, invento del siglo XX, generó nuevas perspectivas y puntos de vista en la representación de la realidad.

El futurismo llegó a concebir un cine propio lanzando un manifiesto en 1916 considerado como modelo del *arte total*. Irene Herner señala que para los artistas vanguardistas como para Siqueiros o los futuristas como Léger “el arte era capaz de cambiar la sensibilidad la manera de ver de sentir de la gente, era un promotor activo de la transformación del mundo”¹¹.

Plástica fílmica

La década de los treinta para Siqueiros podría clasificarse como un periodo de gran experimentación técnica, gracias a su experiencia como muralista en la ciudad de Los Ángeles. Siqueiros mencionó, en una carta escrita a Laborde, director de la escuela Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires Argentina, “he preferido encaminarme hacia los Estados Unidos en vez de hacerlo hacia Europa”¹². Estados Unidos, además de ser el centro emergente de las vanguardias artísticas, representaba la avanzada en innovación técnica moderna. El medio cinematográfico, particularmente en la ciudad de los Ángeles, estaba en plena efervescencia, “aunque gracias a la industria cinematográfica, ya está volviéndose famosa”. Las discusiones de David Alfaro Siqueiros con Sergei Eisenstein y con su primo Chano Ureta, que hace sus primeras

¹¹ Irene Herner, *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA, 2004, p. 145.

¹² David A. Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica- subversiva” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros, Op. Cit.*, p. 101.

armas de cineasta en Hollywood, pueden haber determinado esta decisión”¹³. Al llegar a esta ciudad tuvo contacto con muchas personas del medio cinematográfico¹⁴.

Después de haber realizado dos murales: *Mitin obrero y América tropical*, en la ciudad de los Ángeles, experimentó con materiales y herramientas modernas. Dictó en 1932 una conferencia en el John Reed Club titulada *Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva*¹⁵. En ella cuenta su experiencia con las nuevas tecnologías empleadas en su trabajo mural, en donde cine y fotografía tienen un papel determinante: forman un estilo y una técnica que denominó *plástica filmica* ¿A qué se refiere el pintor al denominar a su *plástica filmica*?

El documento expresa la preocupación por la utilización de las herramientas que le corresponderían a la plástica moderna, “en el uso de nuevos medios para la producción plástica”¹⁶. La revolución técnica de la pintura se llevó a través de nuevos instrumentos: la cámara fotográfica y cinematográfica, el proyector eléctrico, el cual “puede ser usado como magnífico auxiliar en el trazado inicial de los muros. Los procedimientos tradicionales para trazar en los muros son lentos”¹⁷. Al proyectar en las paredes, la proyección se iba moviendo y así podía trazar diferentes puntos de vista de acuerdo con el movimiento de la imagen además de darle mayor precisión y realismo a las figuras al hacer activo el espacio pictórico. Los trazos basados en la proyección fotográfica impactan con mayor fuerza a la pintura y transmiten efectos de realidad.

¹³ Olivier Debroise, “David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta” en el catálogo *Retrato de una década 1930- 1940, David Alfaro Siqueiros*, México, MUNAL- INBA, 1996, p. 45.

¹⁴ Conoció a personajes como Charles Chaplin, Dudley Murphy, Charles Laughton. Cf. Olivier Debroise, *Op. Cit.*, p. 45. Julio Sherer García, *Siqueiros. La piel y las entrañas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p.40.

¹⁵ Raquel Tibol, *Op. Cit.* 63- 78 p.

¹⁶ David A. Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva, *Op. Cit.*, p. 63.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 72.

El cine y la fotografía para Siqueiros representaban el paradigma de la representación de la naturaleza. Las imágenes que captan estos dos medios de la naturaleza pueden servir como modelo a desarrollarse en la pintura, “la cámara cinematográfica y la fotográfica deben ser usadas como elementos iniciales para diseños previos desarrollables posteriormente en forma plástico pictórica”¹⁸. Tanto en la pintura de caballete como en la pintura mural, la fotografía y la imagen movimiento, sirvieron como modelo para la representación pictórica- plástica. Es la materia prima que da cuenta de la realidad social. El documento fotográfico da “el sentido esencial de los elementos dinámicos y subversivos de la época moderna <...> sin el boceto fotográfico el pintor seguirá siendo un estático místico. Es decir, un parásito de la belleza. Su obra no tendría un valor social alguno”¹⁹. La fotografía marcó en el pintor un estilo *pictórico fotográfico* caracterizado por su objetividad, precisión y realismo. El cine también otorga a la pintura estas mismas características, para el pintor tanto el cine como la fotografía fijan los elementos del drama humano²⁰.

En otro sentido, la pintura misma funge como matriz fotogénica puesto que puede ser reproducible. Al ser reproducible puede ser publicitada y difundida. La publicidad de la pintura, su reproductibilidad y las posibilidades de proyección le entusiasmaron a Siqueiros hasta pensar en este aspecto como base principal de su teoría *plástico-filmica* o *plástico- cinefotogénica*: “se trata nada menos que de darle mayor publicidad a la plástica monumental descubierta o interior en un impulso plástico-gráfico-dinámico de una potencialidad sin equivalente”²¹.

Siqueiros expresó desde sus primeros manifiestos: “repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y

¹⁸ *Ibidem.*, p. 73.

¹⁹ *Idem.*, p. 73.

²⁰ David A. Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra*, México, 1978, p. 75.

²¹ Carta a Laborde en *Palabras de Siqueiros Op. Cit.* 101.

exaltemos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública”²². El arte tiene que ser público en contra del arte individual con el fin de construir una identidad nacional, también como arma social y como medio para politizar al pueblo.

Filmar la pintura hace de ella arte público porque se puede mostrar en varios lugares y puede ser vista por más gente. Aspectos importantes en la teoría de Siqueiros se complementan *arte público / plástica filmica*. Posteriormente en los treinta, reconoce la importancia de las nuevas tecnologías como medios masivos y los alcances que éstas logran en la divulgación y la publicidad de las imágenes. De esta forma la *plástica filmica* adquirió un papel público para las masas, ampliando su divulgación y promoviendo una experiencia colectiva por su carácter reproducible.

La cámara cinematográfica tuvo inicialmente la finalidad de descubrir aspectos útiles para la ciencia. Algunos años después de su invención se reconoció al cine como un medio artístico más. Esto nos plantea la relación arte-ciencia como parte de la revolución técnica en el arte moderno: “Exige, en cambio, el profundo conocimiento de la física, de la química de la mecánica relacionada con los elementos indispensables para la plástica, o que sean susceptibles de ser usados para esto”²³. En este sentido, el cinematógrafo de innovación científica está al servicio de la plástica. Siqueiros con el uso del cinematógrafo unió ciencia y arte “la confraternización profunda de la plástica creadora de volúmenes y ritmos con la ciencia activa de la cinematografía”²⁴.

²² David A. Siqueiros, “Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores”, publicado en el periódico El Machete en junio de 1924, en Raquel Tibol, *Op. Cit.* p.23

²³ David A. Siqueiros, “Los vehículos de la dialéctica subversiva” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros... Op. Cit.* p. 67.

²⁴ David A. Siqueiros, “Carta a Laborde” en Raquel Tibol, *Op. Cit.*, p. 101. Marey (1830-1904) Considero al cinematógrafo como un instrumento para observar y analizar el movimiento que el ojo humano no puede percibir. Esto lo llevó a realizar filmes científicos. Cf. Áurea Ortiz, María Jesús Piqueras, *Op. Cit.*, p. 96.

Otra cosa que señala es la importancia del trabajo colectivo, en este punto se podría hacer un paralelismo con la importancia del trabajo en equipo para la realización de películas. El cine se logra gracias al esfuerzo que conforman director, guionista, fotógrafo, director de arte (entre otros profesionales). Para él, el trabajo colectivo era fundamental para lograr la realización del mural; siempre formó grupos de pintores (en los Ángeles formó el Bloque de Pintores).

Estos son los planteamientos iniciales de la teoría de Siqueiros en relación a la cinematografía. Planteamientos que siguió desarrollando en sus murales posteriores; en *Ejercicio plástico*, mural realizado en Argentina en 1932, vuelve a plantear el uso de herramientas mecánicas modernas, de hecho ésta es una de las características principales del mural, la experimentación con herramientas y medios mecánicos modernos.

En el documento que escribió Siqueiros sobre cómo realizó el mural “*Qué es ejercicio plástico*”, ahonda más sobre la *plástica filmica* o *plástica cine fotogénica*²⁵. Uno de los objetivos de esta plástica era dinamizar el espacio según el trayecto del espectador, hacer un “uso dinámico de la perspectiva visual”²⁶. El lente de la cámara emula el trayecto del espectador en el espacio de la representación: “hicimos de la cámara un aparato visual correspondiente a la realidad óptica activa del espectador”, el espectador vive la experiencia de movimiento y dinamismo como efecto de realidad en la pintura ya logrado por el cine. La pintura logra ese efecto gracias a la composición del mural hecha bajo una dinámica de las formas en conjunto con el movimiento del espectador, el llamado *espectador activo* (en movimiento) en la teoría del pintor. Gracias a estas dos técnicas se logra el efecto de imagen movimiento

²⁵ Mari Carmen Ramírez en su texto *Teoría y Práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros* señala que este mural “representó un primer ensayo de creación plástica de su teoría del movimiento que constituye la base de su *plástica filmica*” en el catálogo *Retrato de una década*, *Op. Cit.*, p. 82.

²⁶ David A. Siqueiros, “Qué es ejercicio plástico” en *Palabras de Siqueiros*, *Op. Cit.*, p. 105.

como si fuera el espacio pictórico del mural una pantalla cinematográfica en donde se da el movimiento.

En este sentido el pintor recalca que la plástica revolucionaria tenía que ser dinámica y esto se lograría gracias a la *plástica filmica* a través del movimiento, dinamismo, activismo psicológico, realismo documental y producción colectiva. “Hasta ahora se han hecho instantáneas del movimiento solamente (el formidable Paolo Uccello, por ejemplo), falta construir el movimiento por el movimiento mismo y para el movimiento y tal cosa sólo podría ser obra de nuestra época”²⁷.

La *plástica filmica* puede ser filmada para lograr dinamismo en la pintura. Concebir la composición del mural pensando en esto lleva a que las figuras se dinamicen: “los procedimientos técnicos empleados han demostrado que la obra filmada gana en profundidad <...> Como consecuencia, la profundidad, junto al movimiento realizado por la cámara, permite hablar de sensación de realidad”²⁸. El movimiento que tiene la cámara hace que la pintura pierda su carácter estático²⁹ y lleva al espectador de este filme a vivir la magia visual del movimiento en el mural³⁰.

De hecho valora por encima el trabajo del pintor sobre el del director de cine puesto que este último sólo tiene que acomodar los objetos ya encontrados en la realidad y el pintor, aparte de hacer esto, los crea. Crea plásticamente cada uno de los objetos, “materias primas filmicas,”³¹ y después los acomoda en el espacio para ser filmados.

²⁷ *Ibidem*, p. 107.

²⁸ Aurea Ortiz, María Jesús Piqueras, *Op. Cit.*, p. 146.

²⁹ David A. Siqueiros, “Que es ejercicio plástico”, *Op. Cit.*, p. 106.

³⁰ Itala Schmelz Herner filmó en este sentido algunas obras de Siqueiros en el ejercicio cinematográfico *Planeta Siqueiros*. En este film la cámara provoca movimiento y dinamismo al cuadro. La pintura se convierte en este sentido *plástica filmica* (filmable). Cf. Itala Schmelz Herner, “Planeta Siqueiros” en Olivier Debrouse, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, INBA- CURARE, 1996, p. 197- 203.

³¹ David A. Siqueiros, “¿Qué es ejercicio plástico?”, *Op. Cit.*, p. 106.

Finalmente, la *plástica filmica* se caracteriza por el uso de aparatos mecánicos que facilitan el trabajo del pintor otorgándole a la obra dinamismo, movimiento y efecto de realidad. Pero también se caracteriza como arte público por ser reproducible y de es forma divulgar de manera masiva.

Capítulo 3

Retrato de la burguesía: *Plástica filmica*

Después de su experiencia con herramientas y materiales modernos en Estados Unidos y Argentina, y de participar en la guerra civil española en 1939, Siqueiros realiza su segundo mural en México: *Ascenso de la burguesía, El proceso del fascismo* o *Retrato de la burguesía*¹ (en el Sindicato de Electricistas). El equipo de trabajo lo conformó Luís Arenal, Antonio Pujol, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez y José Renau. Este último se quedó a cargo de finalizar el mural cuando Siqueiros fue encarcelado en octubre de 1940 por el asalto a la casa de Trotsky.

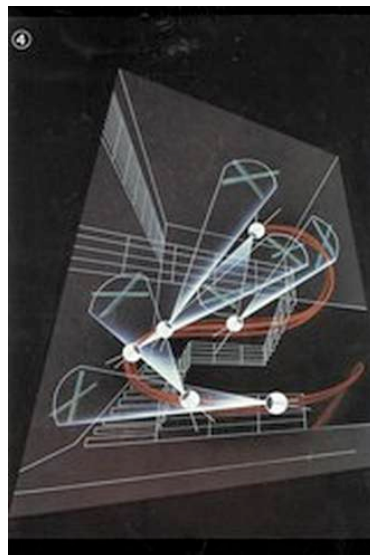
En esta obra se puede apreciar la influencia y relación de las teorías cinematográficas y el cine de vanguardia con la técnica, la composición y la temática del mural. A través del uso del montaje, la búsqueda del movimiento y la temática política, social e ideológica, el pintor trata de presentar el sentido humano y crítico ante la violencia que caracteriza este tiempo². De hecho Olivier Debrouse considera al mural como el último ejemplo de la estrecha relación entre cine y pintura realizado por el pintor, después de haber pintado cuadros internacionalistas a la manera del cine de los veinte y treinta: “Ese intento de responder con la pintura al cine, de incorporar la dinámica del cine épico, en particular, a la manera de Eisenstein o de Riefenstahl, aunque encaminada a la creación de nuevos códigos <...> y sólo volverá a formularlos, con la ayuda de Joseph Renau³, en *Retrato de la burguesía*”⁴.

¹ Retrato de la burguesía , 100m cuadrados, Piroxilina aplanado de cemento y celotex.

² Dos textos importantes en donde se desarrollan y estudian los aspectos cinematográficos de la pintura de Siqueiros: Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz. Teoría y practica de la plástica del movimiento en Siqueiros” en el Catálogo de *Siqueiros en Retrato de una década David Alfaro Siqueiros*, México, MUNAL- INBA, 1996, p. 69- 93. Irene Herner, *Del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA, 2004.

³ Renau a lo largo de su carrera realizó carteles para películas tanto en España como en México y también realizó carteles con temas antiimperialistas y anticapitalistas. Colaboró en

De su experiencia con Siqueiros, Joseph Renau, comenta: “Desarrollar el tema general en una superficie pictórica continua, única, creando así un nuevo espacio que rompa óptimamente la estructura tectónica del cubo de las escaleras ensayando una concepción espacial sin precedente”⁵. El mural comprende el cubo de la escalinata: tres paredes y el techo; está pensado como una gran unidad, compuesto bajo la técnica de montaje cinematográfico como si fuera un film en donde se conjugaran diferentes planos secuenciados para lograr una narración. La secuencialidad da la trayectoria visual al espectador.



Trayectoria del espectador móvil.

El mural está dividido en tres espacios: el submundo en la parte inferior, el mundo o la tierra en la parte media y el cielo en la parte superior. El recorrido visual del espectador comienza en el inicio de las escaleras. La descripción del mural

México en la revista *Futuro* como ilustrador. Cuando conoció a Siqueiros en España durante la guerra civil, menciona que le llamó la atención del trabajo del artista fue: su carácter revolucionario y “los aspectos metodológicos y técnicos <...> métodos ópticos y fotécnicos <...> herramientas y materiales, tomados de la técnica industrial moderna”. José Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, México Revista de Bellas Arte, 1976, p. 3.

⁴ Olivier Debrouse, “David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta” en el catálogo, *Retrato de una década, David Alfaro Siqueiros*, México, MUNAL- INBA, 1996 p.57. Más adelante mencionare cuales son los cuadros internacionalistas a los que se refiere.

⁵ José Renau, “Mi experiencia con Siqueiros”, *Op Cit.*, p.10.

iniciará desde el muro izquierdo-central-derecho siguiendo el recorrido de la escalinata.

En el submundo vemos una caja máquina y de ésta emerge el orador pájaro, es un híbrido mitad máquina, mitad pájaro. También hay una serie de trabajadores fundiendo metales. Le sigue la imagen de un hombre sin un brazo atrapado por los tentáculos de una máquina- pulpo. En el centro de la máquina vemos fuego y entre el fuego aparecen los rostros de algunos muertos que fueron devorados. En el submundo de la pared derecha se ve un cuarto de máquinas y está un hombre monitoreándolas; le sigue, desde una perspectiva en picada, una zona de la fabrica, más abajo donde una lámpara ilumina dos personas platicando.

En el mundo o la tierra, la parte media del mural, iniciando el recorrido desde la pared izquierda vemos el cuerpo del orador pájaro. Está en un púlpito hablando frente a un micrófono. La mano izquierda toma una flor diminuta y con el efecto de simultaneidad vemos la misma mano en movimiento pero tomando una antorcha. En el horizonte ríos de civiles (las masas) salen de un túnel. En el brazo del orador se funde la imagen de ejércitos nazis marchando hacia el templo incendiándose, abrazado por una humareda de color rojo. En el tímpano se lee "*Liberté, égalité, fraternité*". El templo está escoltado por algunos militares.

En la pared central el piso está cuarteado y vemos a tres personajes, de traje, corbata, guantes blancos, zapatos con polainas, los tres portando máscaras antigases, representando a la burguesía. Por detrás de ellos emerge una bayoneta traspasada por un gorro rojo. A los pies de los burgueses cae dinero acuñado en Estados Unidos que sale de una gran máquina. Sigue la imagen de un hombre de raza negra ahorcado, colgado de un águila imperial metálica, que sobrevuela la escena y encima de ésta una madre y una niña llorando ven marchar a las tropas. En la parte central vemos la gran

máquina que atraviesa la tierra hasta llegar al submundo con sus tentáculos, en ella se producen muchas monedas que salen de sus hornos. La máquina produce el dinero alimentándose de vidas humanas. Otros tres personajes representan al fascismo, están del otro lado de la máquina. Uno de ellos porta dos insignias manchadas de sangre y los otros dos tienen trajes militares. Los tres personajes también usan máscaras antigases. Deviene la imagen de un templo clásico de columnas jónicas en ruinas, encima aparece un tanque militar y más arriba, en un plano en contrapicado, un barco portaaviones monumental que se quema. Más lejos, un edificio destruido por las llamas que sobrevuela un helicóptero. Al lado está un gran tanque al cual se yuxtapone, en primer plano, la imagen de un hombre armado con un gran bandera roja detrás; y debajo de él, un grupo de cadáveres soldados.

En el cielo, comenzando del extremo izquierdo vemos pintada la continuación de la ventana que se encuentra en la arquitectura del edificio. Gracias a la ventana las nubes de humo reciben luminosidad, el humo sube hasta llegar a tres chimeneas que se juntan con antenas de electricidad, en la parte central del cielo se ve una estación de trenes y encima una gran torre eléctrica en punto de fuga tocando el sol y ondeando en su punta la bandera del sindicato de Electricistas. La estación ferroviaria está envuelta por las nubes que salen del portaaviones. El centro del cielo es iluminado por el sol. Todo el cielo está atravesado por cables.



Fragmento pared izquierda.



Fragmento pared central.



Fragmento pared derecha.



Fragmento del techo.

En *Retrato de la burguesía* podemos apreciar la influencia de la técnica cinematográfica. Reconocemos como técnicas cinematográficas a la “diferenciación de planos según la distancia de la cámara respecto al objeto, movimiento de cámara, utilización de decorados, efectos especiales de iluminación, fundidos encadenados, sobrepresiones, etc. Se reúnen o más bien se conjugan y adquieren su sentido en la técnica suprema del montaje”⁶. Varias de estas técnicas han influido a la pintura en general.

En cuanto a la composición pictórica se pueden apreciar algunas características de la expresión cinematográfica: la búsqueda del movimiento, el encuadre (el ángulo), el uso de la luz⁷ y, finalmente, el uso del montaje⁸ (para lograr unidad y narración e integrar todas las características cinematográficas en la pintura). Irene Herner considera que Siqueiros hace cine pintado⁹ por el uso de diversas técnicas cinematográficas y por ser arte público.

En la técnica pictórica relacionada con el carácter cinematográfico de movimiento, Siqueiros utilizó dos recursos: por un lado el uso de la simultaneidad y de la línea fuerza para darle movimientos a las formas, y por el otro, el movimiento del espectador mismo. Mediante el uso de la simultaneidad y de las líneas fuerza los cubistas y futuristas se reapropiaron en el espacio pictórico para construir el movimiento. Gracias a la proyección en movimiento de las imágenes estos recursos técnicos son logrados con más realismo y de acuerdo con la perspectiva del espectador móvil. La proyección ampliada de las imágenes se iba moviendo conforme al trayecto espacial del espectador y trazaba las líneas-movimiento, lo cual causa la percepción de movimiento y una perspectiva realista en el mural. Estos recursos se

⁶ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 57.

⁷ José Luis Borau Moradell, *El cine en la pintura*, texto en línea. descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/.../025244.pdf

⁸ En la técnica cinematográfica el montaje también es conocido como edición.

⁹ Irene Herner, *Op. Cit.*, p. 311-317.

pueden apreciar en el brazo del orador pájaro, en el marchar de las tropas o en los brazos de los militares fascistas.

En *Retrato de la burguesía* se yuxtaponen diversos puntos de vista, diversos encuadres o planos: picada o contrapicado, primeros, generales, medios; “cada plano, al mismo tiempo que determina el campo de atención, orienta un campo de significación”¹⁰. La cámara gracias a su movilidad ha logrado proporcionar diversos puntos de vista, “es la variación de la distancia desde el punto de mira al objeto mirado”,¹¹ muchas veces con perspectivas que el ojo humano no puede tener. Así en el mural vemos planos en contrapicado como la perspectiva del gran barco hundiéndose, que hace que la figura adquiera monumentalidad. También vemos primeros planos, la cara del hombre con el rifle y una bandera roja ondeando detrás de él el cual le asigna un papel protagónico y dramático en la narrativa del mural.

La representación de la luz en el cuadro es muy real, ahí donde alumbraba una lámpara se pinta más lumínico, por ejemplo, la zona del submundo en donde están trabajando los obreros salen chispas de luz del metal que trabajan o el plano donde se ve en el cuarto de máquinas a dos hombres platicando, la luz del foco pintada los alumbraba con realismo: “Lo propio del siglo que va inventar el cine es haber sistematizado estos efectos, y sobre todo el haberlos cultivado por sí mismos, el haber erigido la luz y aire en objetos pictóricos”¹².

La composición del mural fue pensada con base en el posible trayecto visual del espectador. El trayecto del espectador móvil hace del mural una gran pantalla en donde devienen distintos planos e imágenes. Gracias al montaje todas estas imágenes adquieren narración y sentido.

¹⁰ Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 157.

¹¹ Jacques Aumont, *El ojo interminable, cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 49.

¹² *Ibidem*, p. 21.

El montaje se volvió una teoría y una técnica en el arte adoptado por las llamadas vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX. Los movimientos vanguardistas unieron el montaje con sus polémicas estéticas sobre “la fascinación por las máquinas, por la vida en la metrópolis y el ritmo moderno”¹³. En la década de los treinta, con la radicalización ideológica en el arte, en el diseño publicitario y editorial, el fotomontaje fue un recurso técnico muy utilizado presentando la estética de la máquina y de las masa con un sentido ideológico¹⁴.

Eisenstein menciona el objetivo y la esencia del montaje como “ese papel que toda obra de arte señala así misma, la necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama, acción, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo”¹⁵. Así fue pensada la composición del *Retrato de la burguesía*, como una unidad secuencial. Esta técnica “consiste en la sobreposición (en una misma secuencia) de imágenes dispares cuya combinación produce otra imagen autónoma cargada de puro valor referencial y de nuevas significaciones”¹⁶. El cineasta descubrió que las imágenes yuxtapuestas provocan sentimientos, emociones que después se convierten en ideas¹⁷.

Eisenstein creó el llamado montaje de atracciones el cual tiene como finalidad causar shock perceptivo y psicológico en el espectador: “La atracción <...> es todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador

¹³ Vicente J. Benet, *La cultura del cine, introducción y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 237.

¹⁴ Cf. Renato González Mello, “Los pinceles del siglo XX. La arqueología del régimen”, José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje en México una actitud sociopolítica” en el catálogo de la exposición *Los Pinceles de la historia la arqueología del régimen 1910- 1955*, México, MUNAL- CONACULTA- UNAM, 2003.

¹⁵ Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, Argentina, Siglo XXI, 1974, p. 15. Cineastas como Griffith o Melies son considerados los padres del montaje cinematográfico.

¹⁶ Mari Carmen Ramírez, *Op. Cit.*, p. 89.

¹⁷ Edgar Morín, *Op. Cit.*, p. 164. El autor también menciona: “Eisenstein define el cine como el único capaz de restituir a la inteligencia sus fuentes vitales concretas y emocionales. Demuestra experimentalmente que el sentimiento no es fantasía irracional, si no momento de conocimiento”.

aquellos sentidos <...> todo elemento que puede ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto”¹⁸. Siqueiros aplica este montaje en el mural, las imágenes que vemos están llenas de violencia y contiene imágenes fuertes y aterradoras como la de una máquina devorando humanos; un hombre colgado de un ave metálica o la de los soldados muertos en la cual a uno de ellos se le salen los ojos y los sesos. Esta imagen se podría relacionar cinematográficamente con las secuencias, por ejemplo, de la lucha en las escaleras de la Odesa en el *Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925): La muerte del niño, la mujer que lo ve muerto y por esta causa le sangra un ojo. La lucha contiene escenas violentas y los planos que presenta son extremadamente fuertes. Esta película es ejemplo clásico del montaje de atracciones eisteintiano: representa lo patético y todo aquello que golpee de manera violenta al espectador hasta conmocionarlo.

De esta forma lo importante para Eisenstein en el arte es evocar por medio de las imágenes los sentimientos y las emociones del público hasta causar un shock en ellos. También el surrealismo buscaba este shock en el espectador: “la apuesta por una estética de choque, agresiva e inmisericorde con el espectador que, *mutis mutandis*, encontramos también en el montaje de atracción de Eisenstein”¹⁹. Así Siqueiros en *Retrato de la burguesía* también buscó este efecto al representar de manera cruda y fuerte el tema de la guerra: el terror y la violencia. José Luis Barrios menciona que el terror en el arte está vinculado a la relación del hombre con la técnica: “se trata pues, de vincular lo estético con la tecnológico para de ahí explicar el sentido del horror y el terror en la cultura del siglo XX, un sentido que tiene que ver

¹⁸ *Ibidem.*, p. 169. Cf. Vicente Sánchez- Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*, pp. 60-71.

¹⁹ Vicente Sánchez- Biosca, *Op. Cit.*, p. 91.

con la violencia de la guerra, el terrorismo y con la estética del terror²⁰ . En este sentido la técnica del *montaje de atracciones* es un estímulo que provoca la reacción emotiva del espectador sobre el terror y violencia de la guerra.



Fragmento del mural *Retrato de la burguesía* de Siqueiros.



Close up del *El acorazado Potempkin* de Eisenstein.

²⁰ José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 19



Close up de La edad de oro de Buñuel.

Los temas bélicos siempre formaron parte de la obra de Siqueiros. De hecho la plástica tiene para él un paralelismo con la guerra: “la guerra como la plástica moderna (...) es mecánica y es física y es química y es geometría y es geografía y es equilibrio y es síntesis”²¹. Los murales de Siqueiros representan esta violencia por la manera en que los concibe, por la manera en que utiliza los materiales y las herramientas mecánicas y la forma de construir y componer los espacios, por todo esto el mural mismo ataca a la vista, impone.

Particularmente la temática de *Retrato de la burguesía* está muy inspirada en la experiencia que tuvo en la guerra civil española. Renau en el artículo donde narra su experiencia muralística con el pintor, relata el encuentro entre Siqueiros, Hemingway y él, cuando platicaron largamente sobre la invasión nazi en España y el choque del hombre con la máquina. Al llegar Renau a México Siqueiros le comentó que quería pintar sobre este tema en el mural: “propuso que las armas y los nuevos medios de destrucción masiva jugaran un papel importante en la temática de los murales, añadiendo que la expresión plástica de éstos deberían apoyarse en una base

²¹Julio Scherer, *Siqueiros la piel y las entrañas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 26.

documental”²². Renau y Siqueiros recurrieron a fotos e imágenes de revista sobre guerra para el montaje central, y para las imágenes del subsuelo, en donde se representa el nivel de las máquinas, se basaron en imágenes de la planta técnica de Nonoalco y la hidroeléctrica de Necaxa²³.

¿Por qué no pensar, también como parte de este imaginario visual, aparte de los periódicos y las fotos mismas de guerra, a las imágenes vistas en las películas de vanguardia²⁴ de los años veinte?²⁵ Películas que exponían los temas que ocupaban al arte en general de la época de entre guerras: las masas, el maquinismo, lo bélico, la crítica al capitalismo, la burguesía y la lucha político-ideológica (fascismo vs. socialismo). Estos temas se pueden relacionar con muchas de las películas de ficción conocidas como de vanguardia: *El Acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein desde la vanguardia soviética, *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang desde el cine expresionista alemán o *La edad de oro* (1930) de Luís Buñuel desde el surrealismo. Las imágenes de las películas, las puesta en escena y la construcción de los planos, dejaron una iconografía y simbolismo de la época sobre estos temas en las artes visuales²⁶, fueron referentes inmediatos en el imaginario visual de artistas plásticos.

²² José Renau, *Op. Cit.*, p. 15.

²³ *Idem.* p. 15.

²⁴ En la posguerra se dio el encuentro entre cine y vanguardia con más auge, el cine se le entendía como arte. París, Berlín y Moscú eran los centros de las vanguardias cinematográficas.

²⁵ Itala Schmelz en su artículo donde relata como fue realizado el film “Planeta Siqueiros” señala: “En la Sala de Arte Público Siqueiros, alborotando los papeles de su archivo, me encontré con varios cuadernos donde Angélica, la soldadera, llevaba las cuentas de los gastos del matrimonio; en ellos anotaban tres pesos, casi diario por visitas al cinematógrafo <...> El cine era el gran invento visual en los años de Siqueiros”. También sugiere la relación de películas de los veinte con el mural *Retrato de la burguesía*, específicamente con *Metrópolis* de Fritz Lang. En *Otras rutas hacia Siqueiros*, *Op. Cit.*, pp.197-203.

²⁶ Erwin Panofsky, “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica” en *Sobre el estilo*, Barcelona, Paidós, p. 132

También se puede relacionar con cine documental como con la película nazi *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl²⁷ o el cine documental de guerra realizado por la productora Frontier, la cual “realizó en los años treinta *Native Land* (Paúl Strand y Leo Hurwitz), estrenada en 1942. E igualmente montó materiales rodados en los campos de Batalla de España”²⁸.

Los temas políticos e internacionalistas en la obra de Siqueiros durante la década de los treinta se pueden insertar en este contexto temático de las vanguardias cinematográficas. La obra realizada de 1933-1939, dice Olivier Debrouse: “debe ser analizada en el contexto ampliado de una historia mundial- de una historia interpretada por la internacional comunista”²⁹. *Retrato de la burguesía* se puede relacionar temáticamente con otros cuadros como *Víctima proletaria* (1933) que es la imagen de una mujer desnuda de raza oriental atada de pies y manos con un balazo en la cabeza, imagen refiere a la invasión de los japoneses a Manchuria en 1931;³⁰ *Alegoría de María Ilarraz Miranda de Terra* (1933) en la que se representa una mujer de cuerpo completo con una esvástica en el cuello a la cual del lado derecho se le yuxtapone un hombre de color, colgado y, del lado izquierdo, aparecen batallones en lucha y una bayoneta atravesado por un gorro rojo. En el retrato vemos varios elementos antifascistas que representan la violencia de este tiempo entre el fascismo y el comunismo.

El cuadro fue pintado unos meses después del ascenso de Hitler; *Cosmos y desastre* (1936) es un paisaje de un campo de batalla destruido, la tierra esta llena de hoyos y bajo una cobija de humo: “recuerdan las fotografías de las trincheras de la

²⁷ La relación que hace Olivier Debrouse de la película nazi *El triunfo de la voluntad* con la obra antifascista de Siqueiros es por la variedad de puntos de vista de los planos. El triunfo de la voluntad fue filmada con más de cien cámaras, mostraba muchas escenas aéreas desde donde son filmadas las masas.

²⁸ Vicente Sánchez- Biosca, *Op. Cit.*, p. 149.

²⁹ Oliviere Debrouse, *Op. Cit.*, p. 50.

³⁰ Catálogo *Retrato de una década*, *Op. Cit.*, p. 156. Las imágenes de los cuadros mencionados más adelante se encuentran en este catálogo.

Primera Guerra Mundial <...> encaja entre las representaciones apocalípticas de la Guerra Mundial de mediados de los años treinta”³¹; *Nacimiento del fascismo* (1936) es un cuadro que tiene dos versiones, la que vemos actualmente³² está modificada. En la versión original está explicitada la iconografía antifascista³³. En el centro del cuadro se encuentra una mujer en una pequeña balsa, en medio del mar agitado, donde está pariendo a Mussolini, Hitler y William R. Hearst mientras la estatua de la libertad se está hundiendo entre el mar agitado; *No más* (1936), una visión panorámica de las masas, al frente un orador fascista con una esvástica en la mano³⁴; *Ecos de un grito* (1937) muestra una escena que parece un sueño, en primer plano una gran cabeza de un niño llorando y de su boca sale él mismo llorando con una túnica roja, se encuentra encima de ruinas en medio de un paisaje caótico. Todos estos cuadros podrían formar parte del montaje de *Retrato de la burguesía* puesto que las imágenes refieren al imaginario expresado también en las películas de vanguardia de mediados de la década de los veinte y de la década de los treinta.³⁵

El maquinismo es representado como el tema esencial de *Retrato de la burguesía*, la lucha entre el hombre y la máquina. Las máquinas tienen un papel protagónico, lo cual se puede apreciar en varias secuencias tanto de *Metrópolis* como de *Acorazado Potemkin*. En la secuencia inicial de *Metrópolis* se ven a los engranajes de las máquinas en acción. En la quinta parte del *Acorazado Potemkin* éste comienza a cobrar vida gracias a la acción de las máquinas: la máquina le da vida a la embarcación.

³¹ *Ibidem*, p. 179. La ficha del catálogo sugiere la comparación de este cuadro con la película *Sin novedad en el frente* de Lewis Milestón de 1930. La película está basada en una novela antibélica de Erich María Remarque.

³² El cuadro se encuentra en la Sala de Arte Público Siqueiros.

³³ Del cuadro original sólo quedan fotos. Cf. Mari Carmen Ramírez, *Op. Cit.*, p. 86.

³⁴ Oliviere Debroise compara este cuadro con la visión panorámica que presenta de las masas Leni Riefenstahl en el filme nazi *El triunfo de la libertad*. “exaltación épica de la sexta convención obrera del Partido Nacional Socialista de Nuremberg en 1934” en el catálogo *Retrato de una década*, *Op. Cit.*, p. 56.

³⁵ *Ibidem*, p. 56.

En el mural de Siqueiros lo maquínico adquiere un sentido negativo, devastador, “una gran maquinaria parece alimentarse de, o triturar en sus entrañas, seres humanos; el militarismo por una parte, el capitalismo por la otra, los ejércitos motorizados y un gran avión en forma de pájaro metálico recorre amenazante los espacios”³⁶. La gran máquina fabricante de dinero se alimenta de vidas humanas, esto nos recuerda a la secuencia de *Metrópolis* en la que el hijo del gran señor de la metrópolis, Freder, al encontrarse en el cuarto de las máquinas alucina que la máquina central se despierta y se comienza a alimentar de los obreros de la metrópolis. En *Retrato de la burguesía* la máquina central se alimenta de vidas humanas y aparece con mayor violencia, representando el momento de la muerte.

³⁶ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX*, T II, México, UNAM, 1994, p. 72.



La máquina come humanos en el mural *Retrato de la burguesía*.



La máquina come humanos en *Metrópolis* de Fritz Lang.

La presencia de las masas también es otro tema recurrente en el cine y la pintura de vanguardia. En *Retrato de la burguesía* vemos a los caudales de gente: obreros y civiles quienes salen del túnel ante el orador fascista en lucha con los escuadrones militares fascistas en la escalinata del templo burgués. En el mural las masas son representadas como víctimas de la maquinaria industrial y bélica de la burguesía fascista. En el *Acorazado Potemkin* este enfrentamiento entre masas desprotegidas y fuerzas armadas es representado en la batalla en la escalera de la Odesa.



Fotograma de la “Batalla de la Odesa” en *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein.



Fragmento del mural *Retrato de la burguesía* de la batalla del “templo burgués”.

Fritz Lang en *Metropolis* cuestiona el poder de los capitalistas y el papel de las masas, en un mundo drásticamente jerarquizado, a través de las temáticas del sacrificio, las clases marginadas y la deshumanización. Por su parte, Buñuel en la *Edad de oro*, retrata la cultura burguesa -como hombres de traje, sombrero, zapatos con polainas- para confrontarla en la segunda secuencia de la película con hombres que mueren de hambre. Siqueiros también retrata y critica a los burgueses con gran detalle pero les da una connotación deshumanizada por estar bajo máscaras de gas³⁷.

En *Retrato de la burguesía* hay relación simbólica entre las imágenes cinematográficas y pictóricas: “lo propio del símbolo es reunir en él la magia, el sentimiento y la abstracción <...> es un signo abstracto, un medio de reconocimiento y de conocimiento”³⁸. El arte público y el medio cinematográfico gozan de un papel pedagógico por constituirse como el espacio en donde como público re-conocemos y conocemos: “el cine se ha hecho pedagogía por su lenguaje de imágenes y sólo de imágenes”³⁹. Para Siqueiros era fundamental el papel social y pedagógico en el arte y era consciente del poder que tenía tanto el cine como el muralismo en estos aspectos. El Muralismo inventó lo nacional y se construyó lo común, lo que unificó a la nación pos revolucionaria; también fue el lugar en el que se expusieron nuevos temas como la guerra antifascista en la década de los treinta. Francisco Reyes Palma menciona que los muralistas “desarrollaron el perfil del educador, misionero, activista de vanguardia, militante partidario, sindicalista, moralista, pintor, diseñador industrial y gráfico”⁴⁰.

³⁷ La última de las obras teatrales que montó Eisenstein fue *Máscaras de gas*, montada en una fábrica. Cf. Jaques Rancier, *La fabula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, p.33.

³⁸ Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 163.

³⁹ *Ibidem*, p. 165.

⁴⁰ Francisco Reyes Palma, “Otras modernidades otros modernismos” en Esther Acevedo, *Op. Cit.* p. 25.

Retrato de la burguesía tenía como finalidad confrontar a los electricistas sindicalizados con los pensamientos políticos e ideológicos de la época entre el comunismo y el capitalismo. Siqueiros aprovechó el espacio público para plantear, como mencionó, una serie de cuestiones:

Plantear una serie de innumerables problemas en el campo de las artes plásticas hoy: el problema del arte frente a la sociedad, o más absolutamente frente a la política; el problema de las artes plásticas “artes físicas”, ante la revelación de la química y la mecánica modernas; el problema del arte frente a las nuevas especulaciones de la geometría en sus formas más actuales; el problema de las artes plásticas ante el incuestionable problema de la forma humana de producción o aplicación de las mismas (problema de la obra individual o de la obra colectiva); el problema de la pedagogía de las artes plásticas en la vida”⁴¹

⁴¹ Esta nota fue sacada de un artículo publicado en la revista *Romances*, num. 4, mayo 15 de 1940. Cf. Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros, Op. Cit.*, p. 173.

Conclusiones

Como he analizado en la investigación, la relación entre Siqueiros y el cine fue estrecha en varios sentidos. Como escritor sobre el medio, expresó su visión acerca de cómo debería ser el cine nacional desde sus comienzos hasta su consolidación como industria en los cuarenta, y lo que éste debía representar. La opinión que expresa en “Cinematografía nacional” (1921) sobre el cine posrevolucionario de los veinte estaba basada en la exaltación del cine nacionalista ocupado de contrarrestar la mala imagen del hombre mexicano que se presentaba en el cine norteamericano de la época. Para el pintor era importante que en las películas se exaltara la virilidad del mexicano revolucionario. La visión sobre el cine industrial expresada en “Cine nacional o falsificador” (1945) se centra en crítica de la industria nacional y sus películas por estar influenciados por la industria norteamericana. Propone para el cine las mismas bases de sus postulados sobre el arte realista moderno: con función social y bajo el control del Estado.

Los problemas del arte moderno están vinculados con el cine en la concepción del movimiento; la fragmentación y la simultaneidad en la construcción del tiempo y el espacio. Siqueiros se ocupó de estos problemas tempranamente, los cuales fueron expresados en su manifiesto plástico “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. En el manifiesto se aprecia el valor que le otorga al desarrollo tecnológico industrial y al dinamismo y las fuerzas emotivas como elementos esenciales de la vida moderna. El cinematógrafo, máquina producto de este desarrollo tecnológico del siglo XX modificó de manera contundente la representación de la realidad en la pintura en la dinamización del espacio y la perspectiva visual, hecho que no pasó por alto Siqueiros.

En su teoría *plástico filmica*, reconoció la importancia del uso de herramientas modernas en aspectos técnicos que ayudaban a la elaboración de sus murales. La proyección en movimiento de las imágenes como método para trazar los muros dieron efecto de dinamismo y realidad a la pintura mural.

Siqueiros admitió que las imágenes cinematográficas eran el paradigma de la representación de la naturaleza y objetos que dan cuenta de la realidad social. Como medio masivo de comunicación reconoció la posibilidad de divulgación que le podía dar a su trabajo pictórico para reforzar su papel de arte público. Se propuso hacer pintura filmable para alcanzar una mayor sensación de realidad gracias a la posibilidad de movimiento que da la cámara de cine al filmar sus murales.

Al analizar el mural *Retrato de la burguesía* como ejemplo de *plástica filmica* se clarifica más su relación entre cine y pintura. Las teorías cinematográficas influyeron en la composición, técnica y temática de su obra: el uso de distintos planos, la representación de la luz, la simultaneidad, las líneas fuerza, los fundidos y, por último, el uso del montaje. El montaje cinematográfico otorgó unidad narrativa al tema que representado por Siqueiros en *Retrato de la burguesía* por medio de la yuxtaposición de los distintos puntos de vista basados en el trayecto del espectador móvil. El contacto con el futurismo, su experiencia de trabajo con nuevas tecnologías en Estados Unidos y la relación con las vanguardias cinematográficas fueron factores que determinaron esta influencia.

Este espectador móvil se enfrenta a un tipo de montaje al de *atracciones*, desarrollado por Eisenstein, que tiene como fin la conmoción perceptiva y psicológica del espectador a través de la carga emocional, violenta, terrible y patética de las imágenes.

Finalmente, el tema del mural y la relación iconográfica con las películas de vanguardia de los veinte y treinta expone la lucha del hombre con la máquina y sus consecuencias a través de presentar el maquinismo, las masas y lo bélico con una crítica política y social contra el fascismo y el capitalismo.

Todas estas relaciones entre cine y pintura nos hablan de un artista preocupado por lo nuevo, lo actual y lo presente que converge con lo tradicional y clásico de su trabajo artístico.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Esther, *Hacia otra historia del arte en México*, México, CONACULTA, V. 4, 2001

Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977
- *No hay mas ruta que la nuestra*, México, 1978
- *Palabras de Siqueiros. Selección notas y prologo de Raquel Tibol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996

Aumont, Jacques , *El ojo interminable, cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997

Barrios, José Luis, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010

Benet, Vicente, *La cultura del cine, introducción a la historia y la estética del cine*,

Barcelona, Paidós, 2004

-“El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación”
en Acevedo, Esther, *Hacia otra historia del arte en México*, México, CONACULTA, 2001

Borau Moradell, José Luís, “El cine en la pintura”, texto en línea.
descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/.../025244.pdf

Davalos, Federico, *Filmografía general del Cine Mexicano (1906-1931)*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985

Debroise, Olivier, *Retrato de una década 1930- 1940, David Alfaro Siqueiros*, México, MUNAL- INBA, 1996
- *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, CURARE – INBA, 1996

De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896- 1947)*, México, Trillas, 2002

- “Los futuristas y el cine” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Vol. XVI, Núm. 78, 1993
- *Cine y sociedad en México 1920- 1924, bajo el cielo de México*, México, UNAM, V. 2, 1993

De la Vega Alfaro, Eduardo, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, IMCINE- Canal 22, 1997

De Micheli, Mario *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999

Eisenstein, Sergéi, *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, V. 2, 2004

Galí, Montserrat, *Siqueiros en Barcelona (1920- 1921). La gestación de Vida Americana y de "Tres llamamientos a los tres artistas de América"* en El Alcavarán, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, vol.4, núm. 13, abril-mayo-junio 1993

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine*, México, CONACULTA- IMCINE- Canal 22, 1998

- *México visto por el cine extranjero*, México, Era, 1987

González Cruz Manjares, Maricela, *Siqueiros en la mira*, México, Museo de Arte Moderno, 1996

González Mello, Renato, *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, INBA- UNAM, 2003

-“Disparos sobre Siqueiros” en El Alcavarán, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, vol.4, núm. 13, abril- mayo-junio 1993

Herner, Irene, *Siqueiros. Del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA, 2004

Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001

Ortiz, Áurea, Piqueras, María Jesús, *La pintura en el cine . Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 2003, 243p.

Panofsky, Edwin, *Sobre el estilo, tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000

Renau, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, México Revista de Bellas Arte, 1976

Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo Veintiuno, 1977

Sánchez Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004

Scherer García, Julio, *Siqueiros la piel y las entrañas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005

