



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

***Dos murales de Siqueiros en América Latina. Ejercicio Plástico
(1933) y Muerte al invasor (1941)***

TESIS

Qué para obtener el título en

Licenciado en Estudios Latinoamericanos.

Presenta:

Eduardo García Torres.

Asesor:

Dr. Miguel Ángel Esquivel

Ciudad universitaria. Cd. Mx.

Octubre 2016



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.

Índice

Introducción	3
1. Dos murales, un ideario y dos contextos	
1.1 Ejercicio plástico 1933.....	9
1.2 Muerte al invasor 1941.....	17
1.3 <i>¡En la guerra, arte de guerra!</i> Contextos y procesos.....	28
2. Ejercicio plástico, Muerte al invasor. Documentos, ideario, elementos y procesos	
2.1 Ejercicio plástico. Equipo poligráfico, nuevos procedimientos técnicos.....	39
2.2 Muerte al invasor. Métodos y formas.....	51
2.3 Como se pinta un mural: procesos y poéticas.....	60
3. Un ideario y dos procesos en el contexto latinoamericano	
3.1 Vanguardias en la estética latinoamericana.....	66
3.2 Uruguay y Argentina. Modernidad y modernismos.....	74
3.3 La gira latinoamericana. Murales en Cuba.....	83
Conclusiones	93
Bibliografía	97

Introducción

El presente trabajo es un esfuerzo académico de más de tres años de investigación, que pretende abordar, de manera clara y concisa, el proceso pictórico de David Alfaro Siqueiros en su recorrido por Latinoamérica. Al delimitar el objeto de estudio de mi tesis, opté por elegir tres momentos importantes en la producción estética del artista, y así poder mencionar los métodos y contextos en los cuales desplegaría sus potencialidades artísticas. En este ejercicio de análisis histórico, buscaré recuperar la multiplicidad de aspectos en las cuales se desarrolló el trabajo de Siqueiros. Es por eso que la mayor parte de la información partió de la documentación teórica del Siqueiros textual, para evocar su otra faceta, el de productor de artículos, conferencias, manifiestos, consignas, etc. Pensé en recurrir a su palabra para poder determinar el sentido conceptual de su obra, y de esta manera apartar un poco las múltiples posiciones en las cuales se estudia a este artista. La mayor parte de esta documentación la encontré en el acervo de la Sala de Arte Público Siqueiros, y donde agradezco profundamente a la responsable de esa área: Mónica Montes, quien me apoyo para recurrir a las fuentes más importantes y

el material iconográfico de mi investigación. De la misma manera, la orientación y la revisión precisa de mi asesor de tesis, el Dr. Miguel Ángel Esquivel, un gran conocedor de la obra siqueriana y de quien tengo un gran respeto y admiración.

Las investigaciones sobre la obra realizada por David Alfaro Siqueiros han sido objeto de un riguroso análisis por especialistas de distintas disciplinas de estudio ya que se cuenta con un amplio material bibliográfico. Sin embargo, la mayoría de las investigaciones se han concentrado en revisar las obras más representativas que realizó en México y en su relación con los muralistas y las consecuencias políticas de su ideología marxista. No obstante, sus trabajos realizados en distintos países latinoamericanos aún son incipientes como objeto de estudio en nuestro país. Cabe mencionar que los murales que realizó fuera de México florecieron una importante escuela experimental en la aplicación de la pintura mural y que posteriormente desarrollará con un amplio dominio durante su último periodo de producción plástica (*Poliforum*). El reciente interés por recuperar un mural, que permaneció oculto por más de 20 años, resguardado en contenedores y con un evidente abandono en su cuidado, ha provocado que varios investigadores en el campo del arte

y la restauración inicien un proceso de recuperación para dilucidar las preguntas de ¿dónde?, ¿cómo? y ¿por qué fue creada esta obra tan enigmática?. El mural en cuestión, con muy poca publicidad en contraste a la amplia obra del artista, se conoció con el nombre de *Ejercicio Plástico* realizado por David Alfaro Siqueiros durante su breve estancia en Argentina. En esta pintura mural se aplicaron técnicas perspicaces y nuevos materiales en el proceso de su elaboración, en condiciones peculiares y en una dirección opuesta al pensamiento de arte público de Siqueiros. En relación a este tema hay una gran cantidad de información disponible, ya que en consecuencia a los festejos del bicentenario de Argentina-México se creó un proyecto especial de divulgación sobre el mural que tantos años estuvo cautivo, incluso se llegaron a producir documentales y una película. En el caso de *Muerte al invasor* de 1941 realizado en la ciudad de Chillan, como consecuencia de un exilio condicionado de Siqueiros por su situación política, aún es muy poco conocido y solo se refieren a la obra de una manera incipiente en las publicaciones especializadas del tema. El mural fue creado como un gesto solidario con el pueblo chileno por parte del gobierno mexicano al patrocinar una escuela pública después de un terremoto que afectó aquella

localidad, nuevamente fue objeto de publicidad al tener que ser restaurado por los daños que sufrió, paradójicamente, por otro terremoto devastador que ocurrió en Chile en 2010.

Esta investigación pretende aportar más información y argumentación a la historia de las ideas estéticas en Latinoamérica, reivindicando nuestra posición en la producción artística internacional y asimilando los postulados teóricos de la crítica e historia del arte. Walter Benjamín, con sus ensayos tan importantes para comprender el desarrollo del arte en su transición técnica, favorecerá el devenir argumentativo del capítulo II. Otro elemento teórico que aborda mi investigación se encuentra en el ámbito de la historiografía, más específicamente, en la historiografía del arte. En este sentido, el aparato conceptual de mis reflexiones estará acompañado de las ideas generadas por especialistas en el campo de la historia del arte y la obra Siqueriana, como forma de divulgación de conocimiento. Raquel Tibol, Alberto Híjar y Miguel Ángel Esquivel, y otros más. Hay dos tesis que tienen una estrecha relación con mi investigación: la primera es de Jorge Hernández Vázquez, titulada *Siqueiros y su relación con los pintores del cono sur*, para obtener la maestría en Estudios Latinoamericanos y la de Miguel Ángel Esquivel llamada

Marxismos no ortodoxos en la estética latinoamericana. Itinerario y tópicos teórico-ideológicos de David Alfaro Siqueiros para obtener el doctorado de la misma carrera. Ambos trabajos fueron una fuente muy valiosa para guiar la estructura de mi investigación y enfocar mi atención en otras direcciones que no se han abordado con respecto al tema. Aunque la referencia inmediata y concisa fue atender directamente a la palabra Siqueriana.

¿En qué medida es importante el tema? Al enfrentarme a este cuestionamiento, investigar sobre Siqueiros en América Latina es desentrañar un valioso legado artístico para comprender las condiciones en el trabajo realizado por el artista en ésta región, revisar y estructurar elementos que aún no se profundizan con tanto rigor, para que, de esta manera, se pueda encontrar un acercamiento más conciso sobre las características de estos murales que considero muy importantes en la producción de los artistas mexicanos. Las razones que me han llevado a investigar al respecto, tienen que ver con mi profundo interés por las artes plásticas, como objeto de estudio en relación a las cuestiones referentes de mi carrera, los Estudios Latinoamericanos. Arte e Historia, son dos ejes que me interesa profundizar en mi trayectoria profesional.

La idea de investigar sobre este tema es crear un acercamiento más profundo al desarrollo artístico que se dio en América Latina a inicios del siglo XX, en relación a la producción plástica de David Alfaro Siqueiros durante su estadía en Argentina y Chile.

Al respecto de todo esto, mis objetivos podrían clasificarse de la siguiente manera:

1. Investigar sobre las repercusiones estéticas del muralismo en artistas latinoamericanos.
2. Identificar la técnica experimental que se utilizó para la realización de la obra plástica de Siqueiros fuera del país.
3. Aportar más información sobre las características y el contexto histórico de las obras.
4. Dar la importancia a las aportaciones culturales que tienen estos trabajos en los respectivos países latinoamericanos donde fueron realizados.

El presente trabajo de investigación busca reafirmar la presencia plástica de Siqueiros en los grandes idearios latinoamericanos. Agradezco nuevamente el apoyo del Dr. Miguel Ángel Esquivel por los comentarios concisos que guiaron el rumbo de mi tesis, a los colegas

con los que pude compartir el resultado de esta investigación, familia y amigos cercanos.

Capítulo 1. Dos murales, un ideario y dos contextos

“En Siqueiros hay emoción ardiente, apasionamiento, obsesión por una idea. Un ímpetu vehemente, el de un hombre creador para quien su única visión es la realidad, la única que está dispuesto a reconocer”.

Paul Westheim, *Espacios* (1947).

“Una obra de arte no tiene que ser comprendida y aprobada por todo el mundo desde el comienzo”

Ernst Fischer, *El arte y las masas* (1964).

1.1. Ejercicio plástico 1933

Se accede por una estrecha puerta que desciende de una escalera hacia el sótano de la finca de *los granados*, en una provincia de los alrededores de Buenos Aires, propiedad del entonces empresario Natalio Botana.¹ Su bóveda era de medio cañón, dos claraboyas y una puerta. Al entrar, el espacio es saturado por una relación de figuras

¹Natalio Botana dueño del periódico *Crítica*, invita a David Alfaro Siqueiros a pintar un mural de características no políticas en el sótano de su casa de campo; aprovechando la visita y las circunstancias del artista mexicano al tener problemas para encontrar espacios y presupuestos para desarrollar las inquietudes plásticas que venía experimentando en EUA. Al respecto de esto revisar: *La historia de un mural; Siqueiros en Argentina* de Daniel Schávelzon.

que se encuentran superpuestas una tras otra, creando un efecto sobrecogedor muy parecido a encontrarte dentro de una pecera, rodeado de cuerpos desnudos en movimiento y elementos geométricos en correspondencia a distintas direcciones. El piso, las paredes y el techo se encuentran pintados, ejercicio plástico es una pintura mural total.

El espacio te absorbe; es imposible permanecer en el mismo lugar. El mural te exige avanzar para poder encontrar el sentido dinámico y cinematográfico de la obra. Mientras caminas en dirección izquierda, te percatas que en el muro se encuentra la imagen de una mujer ligeramente inclinada y de frente, donde inmediatamente puedes observar sus largas piernas, torso y senos, para terminar en un rostro correctamente iluminado que te observa con unos enormes ojos mientras su cabello se desliza con el movimiento acuático de sus formas. Es la mirada de una mujer desnuda que te invita a pensar en la carga íntima y erótica que tiene el recinto, la reflexión del cuerpo femenino desnudo en el arte, aquel tema tan recurrido por los artistas a lo largo de la historia de la pintura.² Esta figura que se encuentra inmediatamente del lado de la entrada, es la bienvenida que utilizó

² Los frescos de Pompeya son una referencia al despliegue de formas eróticas que se encuentran pintadas en ejercicio Plástico.

Siqueiros y su equipo poligráfico para *Ejercicio Plástico*³ un mural realizado con nuevas propuestas plásticas en cuestión de materiales e innovadoras técnicas, buscando actualizar los medios de la pintura a las exigencias de la época contemporánea y tecnológica del siglo XX.

El grupo de artistas que trabajó junto a Siqueiros consiguió que un sótano adquiriera el carácter de una caja de cristal, mostrando cómo las concavidades y convexidades espaciales se maximizaron en beneficio de las figuras que se encuentran pintadas en todos los muros, la forma es envolvente. La particular conformación del espacio, con posibilidades de tránsito limitado e iluminado artificialmente, permitió al grupo trazarse un riguroso plan metodológico, buscando articular la multiplicidad espacial de puntos de vista mediante deformaciones anamórficas introducidas en las figuras representadas⁴. En cuestión al color, el efecto acuático del fondo en las figuras es creado por la presencia mayor de un verde betún claro y un azul medio; en los cuerpos desnudos se utilizó distintos tonos de ocre y

³ El mural se puede observar desde una perspectiva digital en la página electrónica del museo del bicentenario, creado durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner para conmemorar la independencia de Argentina en 2010. La opción es en vista de 360°, en el link: <http://www.museobicentenario.gob.ar/exposiciones-mural-historia.php#>

Ya que es imprescindible asistir a los murales para su correcto análisis, este medio electrónico es muy útil para observar el mural restaurado desde un aspecto más minucioso y apoyado de una cámara central que ajusta un movimiento correcto en la velocidad de la observación.

⁴ "Siqueiros en el río de la plata: Arte y política en los años treinta", Gabriel Peluffo Linari, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, INBA 1996, pág. 213.

amarillo, para poder contrastarlo con los colores oscuros del piso que están conformados por un mosaico de azul fuerte, rojo, amarillo y un poco de blanco. A un costado izquierdo de la entrada, en el espacio más amplio de la pared, se encuentra pintada una mujer desnuda ligeramente contorsionada, de cabeza hacia nosotros pero de frente y en dirección descendente. La figura es platónica y hermosa, sus pequeños pies en la parte superior de la pared inician la perspectiva dinámica del cuerpo que nos muestra un creciente abdomen y el primer plano de sus senos. Esta mujer no es anónima, su nombre es Blanca Luz Brum⁵, quien fue la modelo para la mayoría de las figuras del conjunto plástico.

Siqueiros también se valió de otras modelos desnudas colocadas en placas de vidrio para que, al momento de fotografiarlas, pudiese capturar las distintas posiciones y ángulos de los cuerpos, para así adaptarlas correctamente al espacio que se pretendía pintar. El cuerpo como experimentación plástica para poder discernir sobre sus posibilidades espaciales dentro de un conjunto complejo de la pintura.

El resultado son cuerpos distorsionados como si estuvieran reflejados

⁵ En el momento en el que se encontraba Siqueiros en Argentina, la acompañaba su esposa de origen uruguayo, la poeta Blanca Luz Brum, ambos llegaban Montevideo después de una breve estancia con intenciones de promocionar la predica teórica de la experimentación artística en los grupos culturales de ambos países.

por un prisma en una serie de imágenes irradiadas sobre todos los puntos de las paredes,⁶ tal como lo menciona el artista:

Desentrañando las infinitas correlaciones armónicas de la anatomía arquitectónica correspondiente y de sus unidades facetales y relacionando estas entre sí mediante conexiones inter espaciales pudimos engranar equilibrios de reflejos, de tamaños, de pesos y de dimensiones (todos activos) en la totalidad espacial interior aérea de un cuerpo geométrico.⁷

El tema onírico y poético del mural escapa a las determinaciones ideológicas que caracterizan la mayoría de las obras siquerianas, al entrar en *ejercicio plástico* no accedes a una pintura convencional o a un mural de fresco común, te adentras a un espacio complejo de percepción visual creado por la multiplicidad de formas y figuras que te observan de una manera recíproca. *Ejercicio plástico* activa un fenómeno óptico, el de la magia visual.

El mural pareciera que no tiene límites, los cuerpos desnudos tienen continuidad de las paredes hacia el piso y de ahí hacia el techo.

Carlos Ruíz Daudet, escritor argentino que observó el mural en 1962

⁶ "Siqueiros en buenos aires 1933", Sala de arte público Siqueiros CONACULTA/INBA, 2000.

⁷ Véase David Alfaro Siqueiros, *Que es ejercicio plástico y cómo fue realizado*, texto editado en Buenos Aires en diciembre de 1933, reproducido en Raquel Tibol, *Un mexicano y su obra, David Alfaro Siqueiros*, pág. 125.

menciona: “Siqueiros ha logrado una inestabilidad virtual sobre una superficie ópticamente activa para un espectador móvil y dinámico”⁸. A partir de esta función dinámica de la plástica el espectador al colocarse en el centro del mural y girar, podrá observar como algunas mujeres generan el efecto como si estuvieran nadando dentro de un acuario mientras sus cabellos se deslizan con un ritmo sutil generado por las ondulaciones de líneas que acompañan a los cuerpos de las distintas figuras. El cuerpo femenino como una constante en la obra. Algunas algas y helechos marinos decoran la parte inferior de este conjunto. Siqueiros crea un efecto óptico de caja de cristal en este sótano, donde trazó y colocó figuras que te observan desde distintos ángulos y que en su conjunto saturan el espacio con sus formas.

El arte erótico con su mensaje violento y transgresor, frente a los atavíos morales de una época que aún se atrevía a censurar las propuestas plásticas de los artistas más innovadores. Es por tal motivo que ejercicio plástico era una manera en la que Siqueiros buscara integrar a su trabajo dos elementos esenciales de su ideario: La pintura como un medio de liberación y al mismo tiempo, la aplicación de nuevas herramientas en los procesos pictóricos, todo esto frente a

⁸ Álvaro Abós, Cautivo el mural argentino de Siqueiros, pág. 129.

la discusión sobre las ausentes aportaciones marxistas del mural en correspondencia al ideario de arte público, camino que siempre pugno Siqueiros.

La iluminación del trabajo se resolvió colocando pequeños focos incandescentes alrededor del piso y dejando útiles dos ventanas de la respectiva bóveda; “practicamos la iluminación artificial (sin antecedentes en la pintura monumental formal) como complemento escénico de la obra plástica moderna”.⁹



Ejercicio Plástico 1933. Fotografía de Annemarie Heinrich.

⁹ Raquel Tibol, *Ibid.*, pág. 124.

El efecto poético de las imágenes en *ejercicio plástico* es abrumador e inquietante, su construcción es una reflexión hacia una nueva teoría de producción pictórica y su propuesta dejó un legado muy importante en la estética latinoamericana. Tal como lo menciona Ana Martínez Quijano en su trabajo sobre los alcances cinematográficos de Siqueiros:

Ejercicio plástico es una verdadera rareza en la historia del muralismo y de las tendencias vanguardistas. Siqueiros (...) lejos de limitarse a decorar el sótano de un hombre rico, se concentró en el análisis de los problemas visuales y estrechó la relación del arte con la tecnología; fabricó una auténtica máquina de la percepción, anticipadora del cinetismo, la instalación y el *site specific*; creo una obra con escasos y muy lejanos antecedentes en la historia del arte y ninguna derivación, cuyos valores estéticos apenas se adivinan.¹⁰

Esta obra mural significa la más completa aplicación de la mecánica a la producción plástica y la primera realización de pintura dinámica integral. En la actualidad, una larga polémica intenta entender este momento tan complejo en la vida de Siqueiros. “La obra, al quedar libre de ataduras formales del realismo socialista, se transformó en un canto lírico a su mujer que se separaba de él, en una construcción casi

¹⁰ Ana Martínez Quijano, Siqueiros: Muralismo, cine y revolución. Pág. 12.

teatral, en una secuencia semi-onírica de su belleza. No usar técnicas al fresco tradicional y experimentar con el soplete mecánico y pintura de uso industrial fueron también parte de la nueva experiencia”¹¹. Continuando con estas reflexiones, en los siguientes capítulos analizaré con mayor profundidad las cuestiones técnicas del mural.

1.2 Muerte al invasor 1941

El mural público realizado en el país Chileno por David Alfaro Siqueiros es descomunal e impresionante. Las teorías plásticas de su poliangularidad así como una aplicación del espacio pictórico sorprenden al espectador móvil que lo contempla. Las condiciones en las que llegó a la región latinoamericana fueron adversas y el presupuesto muy limitado, sin embargo, la calidad plástica del conjunto ya anticipaba un estilo pictórico que va a caracterizar sus trabajos posteriores. Nació en la provincia de Chillán, entre los escombros del terremoto de 1938.

¹¹ Daniel Schávelzon, *El mural de Siqueiros en Argentina, Arte y política en América Latina* (1933) Revista *contratiempo*, N° 3, Primavera 2011, pág. 6.

El título de la obra *Muerte al invasor* es una apología a la reivindicación de los pueblos indígenas durante su lucha y resistencia frente al proceso de conquista española. La obra se encuentra dividida por dos muros, uno norte y otro sur, conectados por un paflón superior que le da continuidad al espacio y al mismo tiempo genera un efecto óptico de profundidad. En el muro norte hay una representación alegórica de la historia de México, donde sobresale un personaje central (imagen de un guerrero indígena con atavíos dorados y sosteniendo un arco) nos da la espalda frente a una dramática escena de lucha. La sensación espacial de las líneas horizontales del fondo hace referencia a las escaleras de las pirámides prehispánicas y los brazos aleatorios del guerrero otorgan dinamismo al mural con su efecto de desvanecimiento y superposición. En la parte inferior un aspecto susceptible de las obras siquerianas, el escorzo de un cuerpo abatido. Pintar la historia de Chile y de México, buscar sus puntos de coincidencia era el objetivo de Siqueiros, encontrar los personajes heroicos que repelieron los ataques de los invasores y los grandes liberales que los precedieron en la conformación de nuestras nacionalidades. En las memorias de Angélica Arenal, su compañera sentimental y de lucha en esta etapa menciona:

Creaste en suma el escenario epopéyico para Galvarino, Caupolicán, Bilbao y O'Higgins, los hombres gigantes que se moverían en el espacio hirviente de su geografía y de su particular momento histórico. En el muro opuesto unido a los cielos relampagueantes del paflón se irguió la monumental pirámide prehispánica, sobre la que ascendería a paso firme la regia figura del Cuauhtémoc triunfador, portando en la cabeza el penacho de oro de los dioses, símbolo de la lucha por nuestra soberanía y de los triunfo que habría de alcanzar en el futuro para consolidar la estrategia de su poder.¹²



Muerte al invasor 1941-42. Detalle muro norte

¹² Angélica Arenal, *Paginas sueltas con Siqueiros*, pág. 167.

La imagen del personaje principal es **Cuauhtémoc**, representante de la resistencia final de Tenochtitlan, su posición es en un movimiento ascendente por los peldaños de una pirámide, buscando contradecir el mito fatídico del retorno de Quetzalcóatl. Se encuentra lanzando flechas al símbolo con el cual los conquistadores justificaron su expedición militar, una gigantesca cruz pintada en el techo de la biblioteca. La cruz que termina en pico y con forma de espada, es una metáfora visual que hace referencia a las consecuencias fatídicas del contacto violento de las dos culturas durante la época colonial, el establecimiento del Santo Oficio en América y la imposición del monoteísmo europeo. El cuerpo del personaje desplomado por una flecha incrustada en el pecho, es la representación del conquistador español abatido por su fanatismo cruel durante las masacres que sucedieron en la primera etapa de las expediciones, por tal motivo lleva las manos ensangrentadas. Flanqueando esta escena, se encuentran distintos personajes en una clara superposición histórica, la Independencia de México con la figura de *Miguel Hidalgo*, el ideario nacionalista de *José María Morelos y Pavón* y el proyecto agrario-campesino de *Emiliano Zapata*. Debajo de los personajes mencionados otra referencia a la Revolución Mexicana, la *Adelita*

mujer-soldado que representa el papel trascendental de la participación femenina en el movimiento armado. En el ángulo superior derecho la faceta del México liberal en su búsqueda de establecer una vía de representación democrática e institucional. Dos personajes son elegidos por el artista, en primer plano, *Benito Juárez* con un puño de hierro demostrando la firmeza en sus decisiones durante las invasiones imperialistas del siglo XIX y a su lado el presidente *Lázaro Cárdenas del Río*, promotor de la nacionalización del energético más importante de nuestro país; el petróleo. Sobre ellos la constitución política con un gorro frigio (símbolo internacional de los preceptos de la Revolución Francesa, el derecho a la libertad y la promoción del modelo republicano). El sentido fundamental al ejecutar la obra tenía una finalidad de elocuencia temática, por medio de la exaltación de las texturas, el color y las formas. En sus memorias Siqueiros recuerda:

Mi propósito temático fue el siguiente: hacer un canto plástico a las figuras más prominentes de las luchas populares de Chile y de México simultáneamente (...) quería pintar toda la historia, o cuando menos el motor impulsor fundamental de toda la historia de ambos pueblos y

más aún, en la simultaneidad histórica de su lucha, pues ambos son pueblos de América Latina.¹³

En el muro sur se relata pictóricamente y de forma épica la historia de Chile, en el centro de la escena se encuentra *Galvarino* con sus manos cortadas y gritando por la libertad¹⁴, que incita a la defensa del pueblo mapuche en contra del invasor. *Wallmapu*¹⁵, tierra ancestral de este pueblo chileno se levanta ahora en lucha, Galvarino los guía y a su lado (como un detalle metafísico en el tiempo) se yergue la cabeza del pensador y filósofo libertario *Francisco Bilbao*.¹⁶

Ambos personajes comparten un solo cuerpo, el discurso visual apunta a una relación dual en las formas de lucha, por un lado el aspecto de la fuerza física y, por otro, el del pensamiento intelectual. A un costado de la mano cortada de esta figura bicéfala se encuentra *Caupolicán*, sosteniendo una enorme lanza contra los cuerpos abatidos de los conquistadores que se encuentran en la parte inferior del mural con sus armaduras de metal y sosteniendo en sus puños

¹³ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, pág. 404 y 405.

¹⁴ Muere al invasor tiene características fonéticas, el grito es un movimiento correspondido por la geometrización del conjunto, una plástica unitaria que tiene sonido de lucha y resistencia y que por una coincidencia histórica, el mural reflejará un presagio fatídico de la dictadura chilena cuando se especule sobre la amputación de manos al cantautor chileno Víctor Jara. Canto y poesía revotan en el mural.

¹⁵ *Wall mapu* "tierra circundante" es el nombre que históricamente el pueblo mapuche le ha dado al territorio donde establecieron su desarrollo, desde el río Aconcagua hasta la Patagonia, en el extremo del pacífico de América del sur.

¹⁶ Francisco Bilbao Barquín fue uno de los principales intelectuales de la historia de Chile en el siglo XIX.

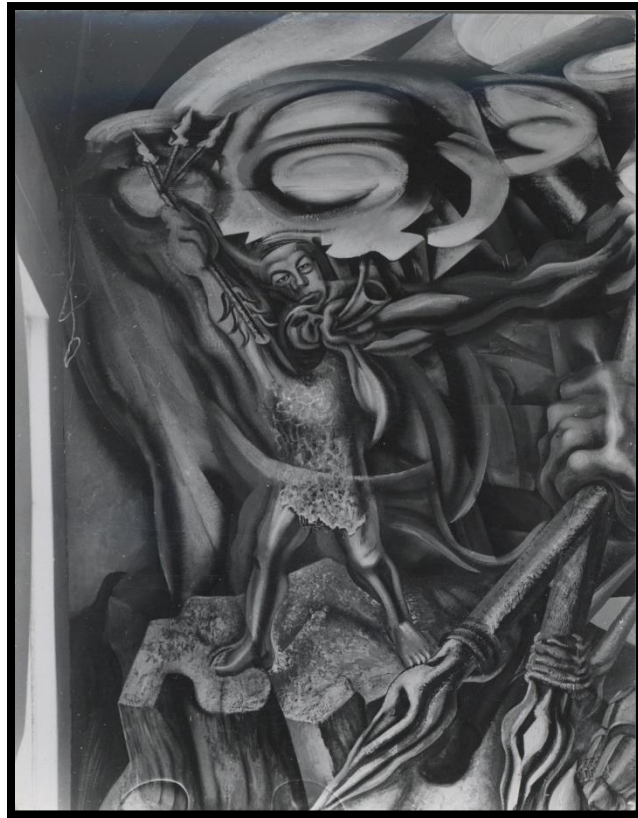
rosarios, espejos y joyas con los que inútilmente intentaron engañar y confundir a los nativos. El mural es una aplicación sorprendente de la forma y el color, líneas paralelas les dan un soporte vertical a las figuras mientras tienen una interesante continuidad con los detalles abstractos de la parte superior del plafón añadido.



Muerte al invasor 1941-42. Detalle muro sur

En la parte superior izquierda aparece el gran líder y estratega militar de la resistencia mapuche, *Lautaro*, que llama al combate soplando un

caracol prehispánico¹⁷ para significar sus métodos de lucha y que consistían en atraer pequeños núcleos de españoles para atacarlos por sorpresa, con sucesivas oleadas de guerreros hasta cansarlos y empujarlos hacia terrenos abruptos¹⁸.



Detalle del mural “Muerte al invasor” correspondiente al lado de Chile, Biblioteca de la Escuela México, Chillán, Chile, 1942. Fotografía s/a, Acervo INBA-Sala de Arte Público Siqueiros.

¹⁷ Nuevamente se encuentra la intención sonora del mural.

¹⁸ Guillermina Guadarrama Peña, *La ruta de Siqueiros*, pág. 85.

Como un complemento y vinculado a su pensamiento, Siqueiros retrata también a *Luis Emilio Recabarren*, padre del movimiento obrero y revolucionario izquierdista de Chile. En el otro extremo, en la parte derecha de la composición, la faceta republicana representada por el chillanejo *Bernardo O'Higgins* que se encuentra ondeando una bandera tripartita: la patria vieja combinada con la nueva para terminar en la actual. Este personaje fue un independentista y reformador democrático considerado como creador de la nacionalidad chilena.

Ya todo el conjunto plástico eran formas y subformas de policromía envolvente con superficies diáfanos y transparentes en algunos casos, y en otros, rugosas y cortantes escalas de valores pictóricos aportando todas las gamas en orquestación magistral sobre escenarios fulgurantes y todos los seres tomando cuerpo definitivo en las epopeyas de los hechos registrados.¹⁹

Muerte al invasor venía a cumplir con su función original, integrar la pintura con el público espectador. Los más jóvenes, para los cuales estaba pensada la obra (pues el mural lo realizó Siqueiros en la

¹⁹ Angélica Arenal, Op. Cit. Pág. 168.

biblioteca de la escuela donada por el gobierno de México), encuentran el dinamismo y la distorsión multitudinaria de las figuras de una forma espontánea. Los colegiales, unos días antes de concluir la obra entraron a observarla y asombrados se disparaban y corrían por el espacio a la vez que exclamaban: “¡Pero si son gigantes, se mueven, nos siguen, nos alcanzan, hablan con nosotros!”²⁰

La presencia del mural es descomunal y expone una serie de cuestiones novedosas sobre la forma de concebir el espacio en la pintura. La crítica multifacética de *Muerte al invasor* abre un camino divergente en la carrera artística de Siqueiros, construye una nueva discusión sobre las posibilidades de su arte. En la prensa del momento se menciona:

Los muros se han transfigurado. Son dos gigantes que estrechan sus manos a través del cielo. Chile y México, sus pueblos. Como un relámpago multicolor está allí, grabada en un movimiento perpetuo, la historia de ambas naciones. Una sobrecogedora interpretación de luchas, de contradicciones, vaciada en *panneaux* convulsionados.²¹

²⁰ *Ibid.*

²¹ Véase la nota: “El arte público de David Alfaro Siqueiros” por Volodia Teitelboim, publicado en el periódico *El Siglo*, 7 de mayo de 1942. Artículos encontrados en el libro *Vida y Obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*, selección de textos de Ruth Solís, FCE.

Este mural es el concepto libertario de los pueblos azteca-araucano, es un arte político con sentido de arenga y relato dramático. Contiene todas las características del ideario Siqueiriano, es aquí, donde se forja realmente los elementos imprescindibles de su trabajo: La técnica, la historia, el discurso político y el arte.

Este arte, así, es histórico, porque nada está hecho sin historia; porque la política se nutre de la historia y se convierte en historia, y la historia es la expresión humana del drama que abarca todo el panorama del actor y su medio en sus múltiples relaciones. Este arte así es social – sin que me digáis que caigo en redundancia-, porque explica, alecciona, discurre, enseña, vocea, premeditada y alevosamente, al mundo de los ojos, y de los oídos y del tacto (dentro de la pintura) de una manera directa, concreta y con un sentido definitivo.²²

Dentro de esta poética visual, Siqueiros discurre en la problemática del discurso artístico como una propuesta objetiva para el análisis de la complejidad social. Siqueiros complementa en esta obra los experimentos que realizó con *Ejercicio Plástico (1933)* y *Retrato de la Burguesía (1939)* con la intención de darle continuidad al mural interactivo en espacios interiores y con prioridad para el espectador

²² Véase “La oratoria pictórica de Siqueiros en Chile” nota de Jesualdo Sosa, crítico uruguayo del periódico *Ercilla*, 9 de Febrero de 1942.

móvil. Para concluir, el curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York y crítico de arte, Lincoln Kirstein al contemplar la obra expone:

Algún día, en un futuro no muy lejano, trenes espaciales se dirigirán a Chillán llevando a estudiantes para que vean la biblioteca; no para una lección de política, sino para que se instruyan en los nuevos principios de las correcciones ópticas y en las innovaciones en la composición, los cuales apuntan ya vigorosamente el camino de las artes plásticas.²³

1.3 *¡En la guerra, arte de guerra!* Contextos y procesos

La distancia temporal entre Ejercicio plástico (1933) y Muerte al invasor (1941) es poco menor a diez años, una década en la cual se suscitaron las circunstancias históricas más adversas que determinaron el surgimiento de los totalitarismos en Europa. Dentro de este contexto, Siqueiros podrá desplegar su ideario dentro del espacio estético en la guerra, potencializará el discurso pictórico al proponer el *mural poliangular-dinámico* como el medio más idóneo para realizar de una mejor manera su ideario estético y político. Para

²³ Véase “Murales de Siqueiros en Chillán” nota de Lincoln Kirstein, publicado en el periódico *El Mercurio*, 4 de Febrero de 1943.

exponer con mejor claridad esta consigna, se publicará en 1943 el texto: *¡En la guerra arte de guerra!*, donde Siqueiros mostrará su interés por crear una campaña en contra del fascismo evocando el sentido social-estético de las nuevas obras de arte. El discurso va dirigido a los artistas de América y a los países democráticos. Siqueiros alternaba su tiempo en la producción artística y en la militancia izquierdista, fue un hombre perseguido por su pensamiento, creador y destructor. La coyuntura de la Revolución Mexicana no le permitió consolidar sus estudios formativos, por lo que le dio prioridad a otro aspecto que le apasionaba: el discurso político a través del sentimiento de lucha en favor de la clase obrera y un apego a la idea nacionalista que reivindicaba el pasado indígena. Redescubrirse como mexicano le permitió comprender aquella realidad de explotación y miseria entre los contrastes clasistas del país y esta visión personal va caracterizar la línea temática en sus primeras pinturas, al retratar los problemas sociales del campesino y el trabajador mexicano. Siqueiros fue soldado, específicamente en la brigada que comandaba el general Manuel M. Diéguez.²⁴ La experiencia directa con la muerte, la violencia en las campañas militares y los recorridos por las distintas

²⁴ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo*.

zonas de batallas, van a afectar su susceptibilidad artística, ya que él mismo entra en contacto directo con la idea de México a través del escenario desolador que presencié durante la revolución. Al respecto, Siqueiros menciona: “el contacto con las masas populares insurreccionadas nos dio el sentido profundo de su potencialidad y de la verdadera naturaleza de su sufrimiento”.²⁵ Como otros artistas y filósofos²⁶, la idea de la muerte percibida en la guerra es una circunstancia para dilucidar la problemática del ser-acción frente a un gradual pesimismo en una época llena de caos y brutalidad, y de esta manera exponer lo que afecta la susceptibilidad del ser humano al enfrentarse a su parte más oscura, los instintos.²⁷

Tal mirada a las problemáticas sociales, se debe hacer desde una postura *crítica-reflexiva*, una mirada que se encuentra presente en los cuadros más controvertidos de Siqueiros. El ojo humanista se enfrenta a los desastres de la guerra y participa en la conceptualización de criticarla a través del arte. La estética de

²⁵ Irene Herner, *Siqueiros; del paraíso a la utopía*, pág. 60.

²⁶ Durante las batallas más desgastantes de la Primera Guerra Mundial, se encontraban dos personajes peculiares de la cultura europea en sus respectivos frentes de lucha, el alemán Otto Dix, uno de los más importantes representantes de la corriente expresionista e integrante del grupo artístico “La Nueva Objetividad” plasmó en su tríptico *La guerra* las consecuencias devastadoras de la acción de una artillería cada vez más efectiva para generar los paisajes desoladores de un genocidio brutal, la tecnología al servicio de la muerte. Todo el racionalismo científico queda rebasado por la experimentación práctica de las nuevas armas de destrucción creadas por el hombre. Otro personaje que encontró inspiración en la guerra, fue el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, que se alistó como artillero en el ejército austro-húngaro.

²⁷ Al respecto, Friedrich Nietzsche, *la genealogía de la moral*.

Siqueiros, como teoría de la percepción, encuentra su proximidad a la representación de lo grotesco, en un discurso visual violento. No es posible negar el hecho de que la obra de arte existe en el mundo como objeto y como tal permanece sumergido en el horizonte de nuestra experiencia.²⁸

La pintura como una herramienta para la crítica, encuentra de esta manera una función *práctica* al ser un medio por el cual se puede representar la problemática derivada de la guerra, que en su esencia, es el resultado de las ambiciones geopolíticas de las principales potencias capitalistas, particularmente desde el establecimiento de los imperialismos del siglo XIX, el factor económico es determinante. Como resultado de esta reflexión, Siqueiros propone crear un arte social y crítico, que buscaba ayudar a la concientización de la clase obrera, sobre su condición de explotación y de cosificación en el proceso acumulativo del capital. Tal es la situación que en 1939 tras la invasión nazi a Polonia se inicia uno de los conflictos más devastadores en Europa, la Segunda Guerra Mundial. En correspondencia al anti-fascismo que manifestaban los intelectuales del periodo de entreguerras, aparece un fascinante mural en el

²⁸ Lucy Carrillo Castillo, *Tiempo y mundo de lo estético, sobre los conceptos kantianos de mundo, belleza y arte*, pág. 280.

Sindicato Mexicano de Electricistas creado por el equipo del **centro de arte realista**²⁹ con el siguiente título: *Retrato de la burguesía (1939)*.

El eje temático que narra el mural, es la violencia, por medio de la escenificación del sistema de producción industrial, en el cual “los cuerpos sometidos de los trabajadores constituyen la materia prima de una cadena de explotación cuya consecuencia es la guerra”.³⁰

La realización del mural tiene como antecedente las investigaciones experimentales en la pintura que aplicó Siqueiros en diversos murales de EUA y Latinoamérica, tal es el caso de la utilización de la cámara fotográfica, la pistola de aire, el esténcil, la pintura industrial y el elemento cinematográfico. El mural callejero en California *América Tropical (1932)*, ya contenía esa esencia de crítica social al utilizar en la parte central de la composición una fotografía de Felice Beato llamada *crucifixión del ciervo Sokichi 1868* condenando esta obra a la censura por considerarlo fuera de los esquemas morales del mecenas norteamericano. Sin embargo, el artista español José Renau colaborador en el proyecto del SME, aportó cuestiones de fotomontaje muy importantes que le dieron un carácter eminentemente realista al

²⁹ Equipo de trabajo de Siqueiros, en esta ocasión compuesto en su mayoría por artistas que compartieron las vicisitudes de la Guerra Civil Española y que fueron: José Renau, Antonio Pujol, Luis Arenal, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto.

³⁰ Fernando de Ita, “la carne y la máquina” en *Releer a Siqueiros, ensayos en su centenario*, p.97.

conjunto, un mural que afortunadamente aún sobrevive. Con respecto a un antecedente personal derivado de la guerra, Renau menciona: “Durante los primeros días del asedio fascista a Madrid, me tocó ver un tanque pesado nazi con las orugas teñidas de sangre fresca y fragmentos de carne humana entre los engranajes metálicos: acero contra carne humana”.³¹ Esta imagen fue trasladada correctamente al mural, donde a partir de una reinterpretación de las fotografías documentales de Renau, se manifiesta el sentido estético-violento de aquel momento histórico, las impresiones más fuertes son impresiones más claras y por lo mismo más poéticas³².

Aquella violencia visual ya tenía un recorrido como medio de denuncia social en relación a las nuevas formas artísticas, en este caso como resultado de un desarrollo técnico de la época contemporánea en el arte (cine y fotografía), tal es el caso del cineasta ruso Sergei Eisenstein y su gran obra de ideología socialista *El acorazado Potemkin* (1925). La relación de Eisenstein con Siqueiros se encuentra en su interés sobre la problemática de hacer un arte público y social, por medio de los alcances de difusión masiva que tiene el

³¹ *Ibid.*, p. 99.

³² Alexander Baumgarten, reflexiones filosóficas sobre la poesía, pág. 46.

cine,³³ esto marcaría una gran influencia en aplicar el recurso cinematográfico dentro de la pintura siqueriana. Como un artista cosmopolita e internacional, Siqueiros asimila los aspectos que le interesan de las vanguardias europeas para reinterpretarlas en un nuevo discurso plástico, construye nuevas poéticas en el espacio pictórico. “A tal generador social-histórico, tal corriente estética”³⁴ es una de las consignas utilizadas y que corresponde a su propuesta discursiva. En su pensamiento marxista, sus propuestas de un arte público, en la experimentación de nuevas técnicas y materiales así como los alcances sociales de sus obras murales son el ejemplo que le da soporte a su ideario: la técnica, la historia y la ciencia.

El mural no es idea estática. Su prospectiva estética - dar cuerpo a un realismo nuevo humanista - tiene esta orientación y su deslinde ocurre dentro de un sentido histórico del presente. Cada enunciado, para cada poética, que integra su punto de vista sobre el arte público deposita su sentido en la historia, no en la figura, la utopía -y menos aún- en el mito. Teoría, en definitiva, es política y Siqueiros se esfuerza, en consecuencia, por dar a entender que la poesía viene de su identidad, es decir, de un orden social que, en razón técnica de sus posibilidades,

³³ El contacto se dio mientras Siqueiros se encontraba en un exilio forzado en Taxco y Eisenstein buscaba aquello *mexicano* para su proyecto cinematográfico en el país. Al respecto de este tema véase: Eduardo de la Vega, *Del muro a la pantalla, S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, IMC, IMCINE, México, 1997.

³⁴ Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, pág.28.

transforma aquello que de suyo le es necesario. Una poesía conducida por una técnica.³⁵

La técnica al servicio del hombre, del hombre creador. Es por eso que la representación de la realidad humana como una forma de producción artística en su condición de praxis es consecuencia de comprender al hombre dentro de la idea de su historia.

Dentro del mismo mural, en una construcción de apariencia neoclásica y que se encuentra en llamas, están grabados los ideales de la revolución francesa: *Libertad, igualdad y fraternidad*, mientras que un fusil sostiene un gorro frigio, todo es tergiversado por el discurso fascista, que genera muerte y destrucción a su alrededor. Siqueiros, quien participo en la defensa de la república española, establece una óptica contestataria al terror que sobrevino en la dictadura franquista.³⁶ La obra es una reacción a su sentir, menciona al respecto; “Toda mi rabia rebota en esas tres paredes”.³⁷ Entre el fango y la trinchera, pintaba con piroxilina las

³⁵ Miguel Ángel Esquivel, *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte público*, pág.150.

³⁶ Desde los extremos de la vanguardia artística en Europa, Picasso denuncia el bombardeo indiscriminado a una población en su tríptico cubista llamado Guernica (1937) mientras que el futurismo de Filippo Tommaso Marinetti simpatiza abiertamente con el gobierno de Mussolini.

³⁷ Irene Herner, *op. cit.* Pág. 28.

reminiscencias de la violencia bélica como un artista-soldado. La guerra civil española, paradigma de antiimperialismo, dolor y derrota recientes, eran un punto de referencia y fue el que dotó, así mismo, de imaginación y realismo a una política para el presente, no para el ayer ni para el futuro.³⁸ La pintura siqueriana impulsa una evolución humanista para el mundo que saldría de la guerra decidido a conquistar nuevas formas sociales más desarrolladas. En este sentido, su obra induce a una reflexión sobre lo que percibimos en la superficie, en la composición de su forma; y tal hablar de la forma no nos determina a nada más que entregarnos a su contemplación.

¡A tal generador, tal corriente!, Hoy electricidad ciudadana, combatiente en pro de la libertad y contra la antidemocracia del fascismo; después electricidad de ciudadano libre y económicamente seguro.³⁹

El arte como una auténtica arma revolucionaria, esta nueva pintura experimental que ofrece oportunidades totalmente nuevas para desentrañar las relaciones, oposiciones, transiciones e intersecciones de la realidad social. Como un proceso de

³⁸ Miguel Ángel Esquivel, *op. Cit.* Pág. 97.

³⁹ *Ibid*, pág.157.

reinterpretación consiente, la mente creativa utiliza la técnica y los materiales para crear estas expresiones. Tal como lo menciona el teórico marxista checoslovaco, Karel Kosik, al analizar el papel de la obra de arte en el proceso económico contemporáneo:

La dialéctica materialista demuestra como el sujeto concretamente histórico crea, partiendo de su propia base económica material, las ideas correspondientes y todo un conjunto de formas de conciencia. La conciencia no es reducida a las condiciones dadas; el centro de atención lo ocupa un proceso, en el cual el sujeto concreto produce y reproduce la realidad social, al mismo tiempo que es producido y reproducido históricamente en ella.⁴⁰

Como una propuesta para despertar la conciencia democrática y la defensa de la razón ante la amenaza del fascismo en vísperas de una Segunda Guerra Mundial. Todo se encuentra en una estrecha relación de factores, para conocer la realidad humana en su conjunto y para descubrir la verdad de la realidad en su autenticidad, el hombre dispone de dos medios: *la filosofía y el arte*.⁴¹

⁴⁰ Karel Kosik, *La dialéctica de lo concreto*, pág. 139.

⁴¹ *Ibid*, pág. 145

La tendencia va a ser la misma en sus demás obras y la pintura de David Alfaro Siqueiros perdurara por mucho tiempo, al ser un producto de una crítica a la violencia generada por el odio dominante del actual estado de crisis, pero que al mismo tiempo fue promotor de nuevas formas de sociedades. La convocatoria de crear un arte nuevo, de conjunto y con características susceptibles al triunfo del desarrollo científico y cultural de las sociedades es la prioridad en Siqueiros. En fin, tal como él lo menciona: *Su arte* es lo que la guerra reclama de ustedes. Esto es: su efectiva contribución profesional creadora al esfuerzo común, la elocuencia incomparable de su excepcional producto emocional.⁴²

⁴² ¡En la guerra arte de guerra!, Publicado por primera vez el 18 enero 1943, simultáneamente en *La Nación*, *La Hora* y *El Siglo*, de Santiago de Chile, y también en el número doble 8-9 de la revista *Forma* (enero-febrero 1943) y encontrado en: Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 192-194.

Capítulo 2. Ejercicio plástico, Muerte al invasor. Documentos, ideario, elementos y procesos.

*“Las masas son la matriz de la cual todo comportamiento tradicional
hacia las obras de arte emerge hoy en una nueva forma”*

Walter Benjamín, La obra de arte en su época de reproductibilidad mecánica (1934)

“Si Orozco es el poeta de la revolución, Siqueiros es el arquitecto de su impulso”

Orson Welles, New York Post (1945)

2.1 Ejercicio Plástico. Equipo poligráfico, nuevos procedimientos técnicos.

El muralismo fue un término más complejo para David Alfaro Siqueiros que el de la aplicación de pintura sobre una superficie de muro, ya que al percibir las formas y características de su producción artística, el arte mural encontrará nuevas aristas de interpretación. Desde su percepción, el concepto de muralismo viene acuñado a un “arte de conjunto” y a “una máquina que sólo existe cuando está en marcha”.⁴³

La tesis de un arte dinámico, integral y de elocuencia temática serán las directrices con las cuales Siqueiros realizará sus murales. En este sentido y como consecuencia necesaria a este ideario, el arte mural es

⁴³ Miguel Ángel Esquivel, *Marxismos no ortodoxos en la estética latinoamericana. Itinerarios y tópicos teórico –ideológicos de David Alfaro Siqueiros*, Tesis de Doctorado, pág. 198.

el resultado de la participación de un equipo de trabajo para generar una obra que resulte compleja y versátil. A esta forma de trabajo colectivo, Siqueiros se referirá con el término: *equipo poligráfico*.⁴⁴ El trabajo *Ejercicio plástico* que fue pintado durante su breve estancia en Argentina, fue ejecutado con nuevas técnicas y con un grupo de artistas especializados en distintos campos que Siqueiros reunió para experimentar con los procedimientos en la pintura mural que anteriormente venía realizando⁴⁵. Durante la realización de su mural callejero en los Ángeles, California, al equipo de trabajo le llamó *Block of mural painters*, durante su breve estancia de 1936 en Nueva York se conoció como *Siqueiros Experimental Workshop*⁴⁶ (donde entre sus compañeros de trabajo se encontraba el reconocido artista promotor del *action painting*, Jackson Pollock). Las condiciones para la elaboración de este proyecto fueron las siguientes: El mural se realizaría en el sótano de la casa de un particular, el tema no contendrá elementos políticos y una vez terminado, pasaría a ser propiedad del empresario que patrocinará este trabajo, Natalio Botana.

⁴⁴ David Alfaro Siqueiros lo hace a partir de las dinámicas de trabajo a las que convoca el arte público y que en los murales de *Mitin obrero* y *América Tropical* ya apuntaba a un nuevo principio colectivo de realización. Al respecto, véase el trabajo del Dr. Miguel Ángel Esquivel, *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte público*, Pág. 65.

⁴⁵ Los pintores fueron: Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el escenógrafo uruguayo Enrique Lázaro.

⁴⁶ Al respecto: Oliver Debroise, "Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta", artículo encontrado en *Siqueiros, Retrato de una década*. INBA, Pág., 38.

Ante esta disyuntiva, el camino que decidió utilizar Siqueiros es el más práctico en el contexto que enfrenta, un nuevo espacio donde desarrollar tangiblemente lo que pugnaba en su discurso hacia una exégesis eufórica de la tecnología mecánica aplicada al instrumental del pintor muralista y una apología al trabajo en equipo. La relación intrínseca del arte y la burguesía, utilizarla como un puente para el desarrollo teórico de las nuevas formas artísticas. Esta misma visión aunque en la superficie se percibe completamente contradictoria a las consignas siquerianas, se justifica necesariamente con las aportaciones útiles que van a heredar los métodos de producción plástica contemporáneos. Frente a una generación pasiva y re interpretativa de las vanguardias europeas manifestada en los trabajos de artistas latinoamericanos, Siqueiros será el único pintor que buscará otro camino desde la técnica y la integración de la pintura a su objetividad científica en una relación coordinada con las demás disciplinas artísticas (escultura, arquitectura, cine y fotografía). Es, por tal motivo, que *Ejercicio Plástico* es una experiencia necesaria en la formación de una nueva escuela adaptada a la época.

Vamos a restituir a la plástica el único sistema posible para su enseñanza, que consiste en la aplicación del principio invariable de

que no se puede enseñar a pintar, a esculpir, a grabar, más que haciendo participar al aprendiz en el proceso total de la obra en desarrollo y ligando a los hechos diarios y concretos de ese desarrollo a las enseñanzas teóricas correspondientes.⁴⁷

El apoyo que encontró el artista en Montevideo y después en Buenos Aires va a ejemplificar el interés que despertó en los artistas del cono sur; su propuesta sobre buscar nuevas rutas para el arte. El equipo poligráfico compuesto en su mayoría por artistas jóvenes descubrirán técnicamente aportaciones importantes que les abrirán muchas posibilidades en el desarrollo de sus obras posteriores. El nuevo método encontró su despliegue en el análisis del uso de la fotografía y el proyector cinematográfico para la realización de un boceto improvisado, que determinaría la función óptica de las formas espaciales. Ante esta situación, el sótano no era una obra simple puesto que el edificio había sido construido por el arquitecto de origen húngaro, Jorge Kalnay, en estilo Neocolonial con toques modernistas.⁴⁸ La experimentación pretendía una confraternización de la gráfica fílmica con la construcción pictórica monumental. El sentido era desplazar las viejas herramientas para sustituirlas por las nuevas

⁴⁷ David Alfaro Siqueiros, "Un llamamiento a los plásticos argentinos", Publicado el 2 de junio de 1933 en el diario *Crítica*, Buenos Aires, Argentina. Archivo: Sala de arte público Siqueiros.

⁴⁸ Daniel Schávelzon, *El mural de Siqueiros en Argentina, Arte y política en América Latina* (1933) Revista *contratiempo*, N° 3, Primavera 2011, pág. 6.

que aportaba la época de auge técnico e industrial. Un arte moderno con técnica arcaica – anacrónica, en consecuencia – es como un automóvil tirado por caballos.⁴⁹ En un listado específico sobre las nuevas herramientas de trabajo⁵⁰, caben destacar: **El cincel de aire**, para crear relieves y texturas en el muro. **La pistola de cemento**, sustituto del fresco tradicional con base de cal para aportar mayor resistencia a los materiales industriales y muy útil para aplicarlo y extenderlo sobre el muro y de esta forma generar volumen. **La pistola de aire**, para conseguir mayores efectos de color, trazados, definiciones nítidas y maximización del tiempo utilizado. **El soplete de gasolina**, para mejorar el proceso de secado sustituyendo las planchas de calor. **El proyector eléctrico**, como ya se había mencionado, fue utilizado para diseñar los trazos principales de la estructura y la composición del mural. Trasladar la imagen fotográfica para encontrar el efecto dinámico y las perspectivas deseadas. **La cámara fotográfica**, una de las herramientas más útiles y mejor aprovechadas por Siqueiros para la captura de imágenes que le servirán de referencia para realizar una reinterpretación subjetiva y aplicarlas en el diseño de sus trabajos. Esta relación intrínseca con la

⁴⁹ Antonio Rodríguez, *David Alfaro Siqueiros*, Pág. 139.

⁵⁰ David Alfaro Siqueiros, *Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva*.

cámara va a construir la identidad estilística y va a aportar nuevos valores estéticos a su concepción plástica, ya que “fijar mecánicamente, mediante la comprobación documental, la imagen del hombre y las imágenes de las cosas que lo circundan, con miras al encuentro de un mayor realismo, de un verdadero realismo”.⁵¹

Utilizando por primera vez la cámara fotográfica para trazar el boceto directamente sobre la pared, el equipo latinoamericano “atacó” los muros dejándose guiar por las equivalencias geométricas previamente establecidas. Mediante un armazón de circunferencias paralelas y concéntricas lograron una multiplicidad de curvas y rectas correlativas.⁵² La imagen fotográfica como forma de discurso y de comunicación. De esta forma se busca terminar con la brecha discursiva entre la divinidad intrínseca de la esencia creativa del pintor y la reproducción sin aura de la naturaleza en la fotografía, para ser utilizada como una simbiosis técnica al servicio de un conjunto pictórico, aprovechando de mejor forma sus funcionalidades, la *pintura fotográfica*. Correspondiendo a este análisis, la fotografía y su capacidad de multi reproducción, podrá servir como un medio eficiente

⁵¹ Maricela González Cruz, *Siqueiros en la mira*, pág. 24.

⁵² Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz, teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros” artículo encontrado en *Siqueiros, Retrato de una década*. INBA, Pág., 82.

en la propaganda y de esta forma tendrá un mayor despliegue entre los individuos, un arte reproducible para las masas, aquel sentido social de un arte integral e innovador.

La utilización de imágenes fotográficas dentro de ejercicio plástico, es una referencia útil y práctica de los modos de reproductibilidad técnica de las obras de arte, donde es decisiva la importancia de su modo aurático frente a su valor útil, una revolución pictórica para saber acercar espacial y humanamente el arte a las aspiraciones de las masas actuales.⁵³ La discusión al respecto es de suma importancia, el artista contemporáneo se encuentra condicionado a las directrices estilísticas del financiamiento de la burguesía capitalista donde su producto, la *obra de arte*, continúa siendo un negocio muy redituable. Frente a estos márgenes, una pintura social y una tecnología eficiente para la difusión de nuevas formas artísticas parecen no encontrar cabida dentro de los límites del sistema económico.⁵⁴ La síntesis deseada, no puede ser lograda de facto, requiere de un arduo desarrollo del conocimiento y experimentación no dogmáticos. Cada

⁵³ Walter Benjamín, la obra de arte en su época de reproductibilidad técnica, Pág., 10.

⁵⁴ El arte de la Unión Soviética decidió experimentar en un primer momento con la elocuencia de un *post-realismo social* que vinculara a las masas con el dramatismo de su condición de explotación y consecuentemente el de su posterior liberación, un arte para un Estado Socialista. La propuesta en este sentido encontró poca resonancia y trascendencia frente a la innovación conceptual de las vanguardias rusas como el Suprematismo fundado por Malevitch y el desarrollo multiejemplar del cartel de estilo constructivista.

gran revolución es una síntesis explosiva, pero los disturbios de un equilibrio dinámico siempre ocurren de tiempo en tiempo y es necesario establecer nuevas síntesis en condiciones cambiantes⁵⁵. Ejercicio Plástico que fue realizado durante dos meses en el sótano de una finca y que por varias décadas fue contemplado por pocas personas (aunque en la actualidad ya se encuentra restaurado y abierto al público), es un ejemplo del ideario técnico de la aplicación de la pintura de Siqueiros y otorga una valiosa lección visual de sus principales teorías sobre el sentido de la *poliangularidad*. En enero de 1931 durante su exilio condicionado en la ciudad de Taxco, hay una intersección teórica y estética con el cineasta ruso Sergei Eisenstein mientras realizaba la investigación documental para su película: *¡Que viva México!*.⁵⁶ De esta forma, se da un intercambio recíproco en las cuestiones teóricas sobre el desarrollo de las ópticas aplicadas en sus respectivos trabajos. Eisenstein aporta al trabajo siqueriano los elementos que venía experimentando con respecto al concepto de “imagen móvil” o “imagen cinematográfica” que terminará siendo aplicado a sus murales posteriores con un resultado en la nueva

⁵⁵ Ernst Fischer, “El arte y las masas” al respecto véase: Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1972, pág.444.

⁵⁶ Gran obra fílmica con características visuales poéticas de la cultura mexicana enmarcada por su historia.

plástica cine foto-génica.⁵⁷ Al mismo tiempo le descubrió un campo desconocido para el artista en aquel momento, el de la magia del *montaje de atracciones*⁵⁸. Durante la inauguración el 25 de enero de 1932 para la exposición de Siqueiros en el Centro Republicano Español, Eisenstein menciona:

Siqueiros es la mejor prueba de que un pintor verdaderamente grande es, ante todo, el de tener el acierto de poder insertar en su trabajo una gran concepción social así como una convicción ideológica. Mientras mayor es la convicción, el pintor es más grande. Siqueiros no es el registrador fielmente caligráfico del concepto que de una gran idea tienen las masas popularizadas. Ni es el alarido extático del individuo simplemente inflamado por la lava del entusiasmo de las masas. Siqueiros es la maravillosa síntesis entre la concepción de las masas y su representación percibida individualmente. Entre el estallido emocional y el intelecto disciplinado, Siqueiros lleva el golpe de su pincel con la seguridad implacable de un martillo de vapor sobre la meta final que tiene siempre ante sí.⁵⁹

De esta forma y operando Siqueiros como un director teórico, se inicia un camino en el proceso de creación plástica con aspiraciones

⁵⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla, S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, Pág. 57.

⁵⁸ Inga Karetnikova, "Eisenstein y Siqueiros: Dos figuras del arte universal se identifican en México" *Revista Caballero*, México, abril de 1971.

⁵⁹ *Ibid*, pág. 52.

novedosas acompañado de su equipo de pintores-colaboradores en junio de 1933. El mural *ejercicio plástico* rompe con la “reproducción fotográfica-objetiva estática” debido a que los esfuerzos colectivos de organización del equipo fueron la principal pauta de identificación y diferenciación de poéticas y recursos de sentido.⁶⁰ En su metodología se ocuparon una serie de procedimientos adaptables a las condiciones arquitectónicas con la intención de integrar de mejor forma la pintura mural en el espacio seleccionado. Se contemplaron los análisis necesarios para la estructuración plástica, mientras la discusión colectiva solucionaba los problemas que se presentaban. El mural de Argentina fue producido sobre revoque seco de cemento blanco pero utilizando en esa ocasión el medio denominado *silicón*, que pretendía otorgarle más durabilidad a la pintura⁶¹. En el texto, **Qué es “Ejercicio Plástico” y cómo fue realizado** se extiende de manera concisa la explicación técnica del mismo. A partir de esta documentación, es posible inferir en los procesos particulares de realización para este notable fresco moderno. Se puntualizará en su capacidad foto-cinematográfica, en su acción polifacética, en la mecánica como vehículo de expresión plástica y en su aclaración

⁶⁰ Miguel Ángel Esquivel, Op. cit. Pág. 66.

⁶¹ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, pág.72.

sobre la proyección social de la obra. Como su nombre lo indica *Ejercicio Plástico* engloba sólo un motivo abstracto de plástica, realizado por pintores individuales y corporativamente dueños de una convicción revolucionaria.⁶² Estos artistas asalariados responden ante la condición capitalista con la ejecución de nuevas teorías para un arte del futuro que encuentre una mejor manera de aplicación de su propuesta plástica. Al respecto, Antonio Berni, artista colaborador del proyecto menciona:

El pretexto de hacer una experiencia técnica no puede justificar el vacío de contenido. Siqueiros, para realizar una pintura mural, tuvo que amarrarse a la primera tabla que le ofreció la burguesía. Solo así pudo evitar que se ahogara en la nada toda su labor de divulgación teórica. Sólo un régimen donde domine la clase trabajadora puede ofrecer las posibilidades de desarrollo al movimiento muralista, sin afirmar, por eso, que éste será el arte por excelencia de la sociedad socialista, como el óleo fue el arte por excelencia de la sociedad burguesa.⁶³

En Buenos Aires, Siqueiros ante la inquietud de expresar de alguna forma su ideario político y estético, participó en protestas, escribió una

⁶² Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros y su obra*, pág. 128.

⁶³ Antonio Berni, "Siqueiros y el arte de masas", encontrado en *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, FCE, Pág.40. A partir de estas afirmaciones de Berni, se establece una polémica sobre el sentido forzado de Siqueiros para adaptar sus argumentos sobre la importancia técnica del mural ante la ausencia de una temática de carácter revolucionario.

serie de artículos sobre arte y revolución internacional, se puso en contacto con sectores de la izquierda porteña y dio una serie de conferencias exacerbadas que precipitaron su salida de aquel país.⁶⁴ De esta forma se percibe una influencia y aportación clara a los procesos de creación artística en esta área de América Latina por parte de Siqueiros, el papel de una concepción estético-tecnológica y un sentido crítico a la pasividad creativa de los intelectuales frente a la situación social de Argentina. Es en este contexto donde aparece el complejo e importante artículo titulado “Plástica dialectico-subversiva” donde teoriza sobre la forma plástica en la sociedad del futuro.⁶⁵ La acción de Siqueiros en este país tuvo ciertas consecuencias directas en el medio artístico. El impulso de su ideario lleva a Spilimbergo⁶⁶ y a los escultores Luis Falcini y Antonio Sibellino a crear el Sindicato de Artistas Plásticos; su visita a la ciudad de Rosario compromete a Berni y un grupo de jóvenes artistas para fundar en abril de 1934, la escuela-taller Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos.⁶⁷

⁶⁴ En sus aportaciones prácticas a las formas de la crítica política a través del arte, Siqueiros comparte la técnica de multireproductibilidad del *esténcil* para la aplicación más eficiente de consignas callejeras en contra del gobierno argentino.

⁶⁵ Artículo publicado en la revista *Contra* de González Tuñón en el mes de julio. Al respecto consultar Raquel Tibol, *palabras de Siqueiros*, FCE.

⁶⁶ Que en perspectiva de Siqueiros, pensaba en Spilimbergo como “el más grande pintor argentino de todos los tiempos”.

⁶⁷ Con respecto a la mutualidad en Rosario, véase Rafael Sendra, *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario, UNR Editora, 1993.

Ante estas experiencias en la realización de *Ejercicio Plástico* se abre un camino más concreto hacia las técnicas aplicadas al campo del muralismo, una metodología colectiva de trabajo y una nueva concepción de la relación obra-espacio-contenido.

2.2 Muerte al Invasor. Métodos y formas.

Tres han sido los momentos de intersección en la historia de México y de Chile que demuestran el sentido de fraternidad entre ambas naciones frente a distintos conflictos que se suscitaron en el siglo XX. Los dos primeros de orden geológico, cuando en 1939 David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero pintan sus murales en la **Escuela de México**, reconstruida como un gesto de solidaridad del gobierno de Ávila Camacho ante la devastación ocurrida por un terremoto en la localidad de Chillán. Nuevamente en 1960, como consecuencia de la inestabilidad sísmica de la región, Jorge González Camarena, realizará en tierras araucanas el extraordinario proyecto mural “Presencia de América Latina” en la reconstrucción de la pinacoteca

de la Universidad de Concepción⁶⁸. El tercer momento es de carácter político, ante el golpe de estado en el Palacio de Moneda ocurrido el 11 de septiembre de 1973, con el fatídico derrocamiento del gobierno socialista de Salvador Allende y la instauración de la dictadura militar de Augusto Pinochet, México rompe relaciones diplomáticas hasta la transición democrática iniciada en 1990.⁶⁹

En este sentido y con patrocinio directo de la iniciativa diplomática del poeta Pablo Neruda, la pintura *Muerte al invasor* encuentra sus procesos de realización y sentido temático. El viaje por centroamérica y la zona andina fue difícil, llegar a una ciudad en proceso de reconstrucción también, la investigación documental para el mural fue amplia y exhaustiva, las condiciones de trabajo adversas, pero el resultado fue sorprendente. El arquitecto de la Escuela México fue Eduardo Carrasco Silva y la misma fue inaugurada el 25 de Marzo de 1942. El espacio que fue adaptado y pintado por Siqueiros fue la zona dedicada a la biblioteca “Pedro Aguirre Cerda”, situación que hacía

⁶⁸ Más adelante se profundizará en la importancia estética de este mural. Al respecto, véase: *Rehabilitación de Murales, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Jorge González Camarena*, Consejo de Monumentos Nacionales, SRE de México, Santiago de Chile, 2013.

⁶⁹ Esta misma situación canceló una exposición que reunía 169 obras de los principales muralistas mexicanos en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile y que era contemplada su inauguración el 13 de Septiembre de 1973. Federico Gamboa, el curador de la misma, debía regresar apresuradamente a México con las obras para evitar lo ocurrido en una experiencia de la misma situación política que vivió en Colombia durante el denominado *Bogotazo*. Al respecto, véase el artículo: “A 40 años del golpe de estado en Chile, la exposición que nunca fue” de Sonia Sierra, periódico El Universal, México, Martes 3 de Septiembre del 2013.

muy transitable la apreciación de la pintura. Simultáneamente en el trabajo de *Muerte al invasor*, el artista Xavier Guerrero decoraba con frescos simbólicos la cúpula de la escalera principal y el vestíbulo de la escuela. Una vez resueltas ciertas condiciones económicas se inició el proceso de trabajo donde se estructuró un método complejo y versátil para la ejecución del arte mural. Nuevas formas estéticas lograron incorporar Siqueiros y su equipo de trabajo en esta experiencia⁷⁰, donde se incorporaba el sentido integral de la pintura así como su conceptualización dinámica. Por lo tanto, y como una de los aspectos básicos de la secuencia inicial, lo importante era desentrañar las correlaciones armónicas en el espacio, elemento sustancial que determinaría el movimiento y los puntos ópticos del mural con su espectador. Como lo menciona Angélica Arenal, testigo directa en la producción de la obra:

Previamente en grandes paneles, comenzaste a trazar la estructura geométrica arquitectónica con todos los elementos de la *poliangularidad* para la composición. Los trazos se pasaron posteriormente a los muros en el proceso mismo, firmemente se corregían y ajustaban a la realidad física de las superficies, para

⁷⁰ En esta ocasión el equipo de trabajo va a ser integrado por Alipio Jaramillo, Erwin Werner, Luis Arenal y algunos trabajadores como asistentes. En algunos momentos apoyaba el reconocido pintor chileno José Venturelli así como el fotógrafo Antonio Quintana.

estructurar no sólo las formas geográficas, sino también las anatómicas y toda la pictorización sólida y envolvente. Surgieron los trazos rectos, las líneas convergentes y las no convergentes, las paralelas, las formas circulares y las ovoides y así fuiste dando vida a los terraplenes, a las cordilleras, a los volcanes que arrancarías desde el subsuelo hasta el plafón y todo el efecto de luces y de sombras⁷¹.

Con estos recursos de espacio, se procede al empleo de los materiales necesarios para la producción multiejemplar, adecuar las condiciones del mural para crear los complementos de alargamiento de los paneles, anchar la forma de los espacios, doblar las aristas o esquinas de los techos y adaptar la monumentalidad de las figuras representadas. Para resolver estas situaciones se construyeron bastidores curvos especiales de masonite o fibracel.⁷² El plafón que une estos dos rectángulos (de ciento sesenta metros cuadrados) lo hace con la coordinación- no sólo arquitectónica, cuyo principio basamenta la expresión del mural-, sino pictórica en cuanto a la unidad expresiva. Ya no es una simple correlación de paños o cuadros sobre un tema semejante, como ha venido sucediendo en el mural

⁷¹ Angélica Arenal, *Páginas sueltas con Siqueiros*, pág. 167.

⁷² David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, pág. 398.

actual, sino una unidad orgánica muy íntima que responde a esa dinámica que preocupa a Siqueiros en sus obras murales.⁷³

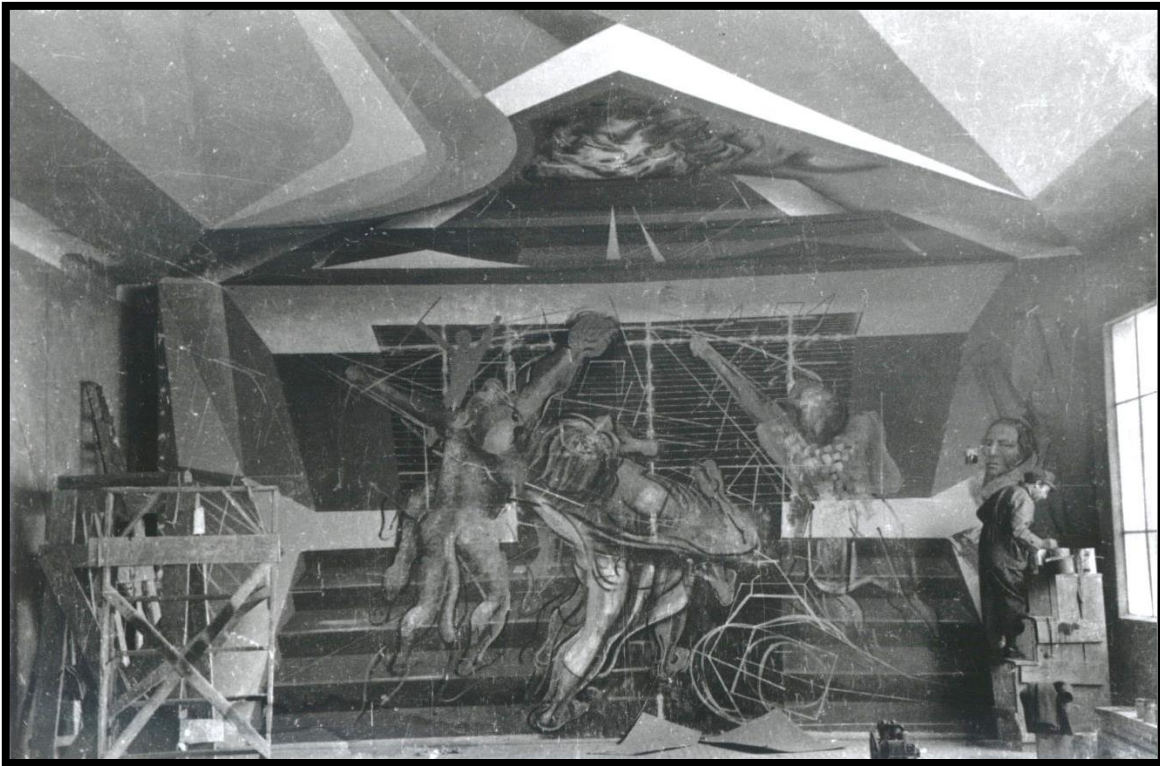


Estudio de correlaciones armónicas para el mural "Muerte al invasor (1941-1942)

Del mismo modo se encuentran las características cinematográficas de elocuencia dinámica y la aplicación de la imagen fotográfica para profundizar en el realismo de las escenas representadas, elementos

⁷³ Jesualdo Ramírez, "La oratoria pictórica de Siqueiros en Chile" Periódico *Ercilla*, 9 de febrero de 1942, Santiago de Chile.

aplicados en correspondencia a su encuentro en Santiago con el reconocido fotógrafo chileno Antonio Quintana.

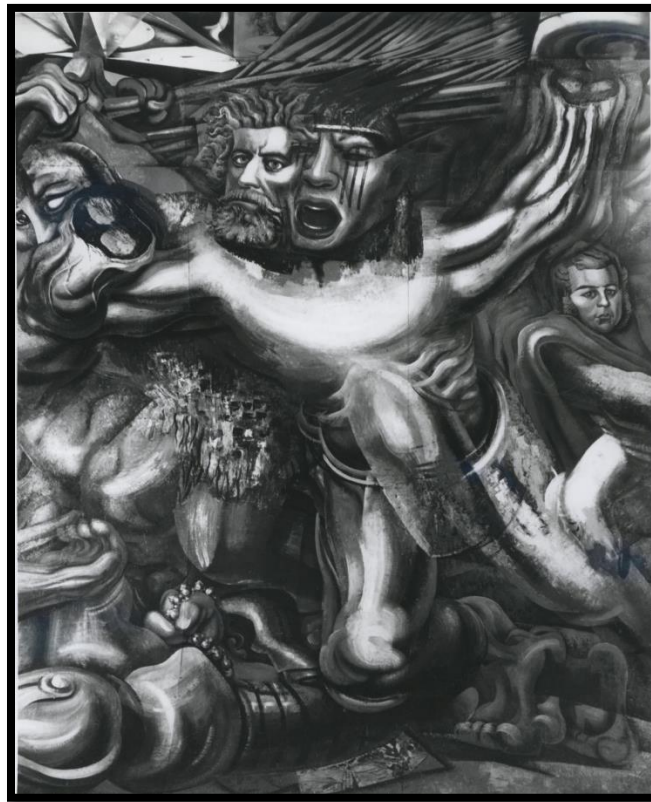


Siqueiros durante el proceso de realización del muro correspondiente a México de la obra mural “Muerte al Invasor”, Biblioteca de la Escuela México, Chile, 1941. Fotografía s/a, Acervo

INBA-Sala de Arte Público Siqueiros.

Trabajar desde la condición del exilio, con un presupuesto constantemente ajustado y con la estigmatización del atentado trotskista en México, no fue un impedimento para que Siqueiros

realizará una de las obras murales más complejas dentro del campo de las artes plásticas y que consolida una trayectoria de procesos experimentales y de descubrimientos plásticos. La utilización de nuevas técnicas de composición revolucionaba el estatismo de su primera época mediante el empleo de formas pictóricas móviles.



Bilbao y Galvarino detalle de la obra mural "Muerte al Invasor", Biblioteca de la Escuela México, Chile, 1941. Fotografía s/a, Acervo INBA-Sala de Arte Público Siqueiros.

A pesar de estar compuesto por varios paños, gracias a un trazado de una sección de elipse frente al usual rectángulo plano, se logra una

visión multidimensional de la obra, concebida como la pintura del total espacio arquitectural.⁷⁴

El resultado es una pintura mural que se identifica con su espectador dinámico, para poder desentrañar las posibilidades de conversión de las imágenes con la recta y la curva. El color y las líneas exponen una orquestación de ideas y formas, el sonido es una consecuencia lógica de la experiencia de sensibilidad que buscaba crear Siqueiros en *Muerte al invasor*. La prensa latinoamericana elogiaba esta característica:

Siqueiros es de los pocos pintores que nos dejó en nuestro escepticismo frente al arte de propaganda, la conciencia de que había en su obra un “más allá” plástico que afianzaba lo político...”actúan fonéticamente” dijo de esos frescos chilenos el crítico de arte del TIME, porque sabe que el espacio puede ser sonido y el color también puede, si se lo propone, ser música y garganta propicia a todos los llantos y todas las risas.⁷⁵

La pintura mural busca en esta composición encontrar una continuidad equilibrada, que asombre por su novedad y que encuentre aquella sustancia expresiva que invite al espectador a generar una reflexión

⁷⁴ Silvia Lora, “Destruído mural de Siqueiros por la junta militar chilena”, diario *Matutino*, Panamá, Miércoles 5 de marzo de 1975.

⁷⁵ José Gómez Sicre, “Frescos de Siqueiros en Chile”, La Habana, Abril de 1943.

personal y clara, por lo tanto, es también didáctica. El visitante entra a una caja sin aristas y esto le permite leer el mural a través de la sucesión de imágenes y ciclos temáticos⁷⁶. La obra es una escenografía expresionista violenta. El proceso de creación fue de nueve meses, donde se utilizaron las herramientas ya comunes para rebasar los límites y dificultades que implica un proyecto de esta amplitud. El material, imprescindible para la efectividad expresiva, sería la denominada **pintura al duco** por ser una laca nitrocelulósica resistente con usos en el campo de la industria del automóvil. El soporte de masonite combinado con la policromía de su superficie, era el vehículo moderno donde Siqueiros exponía la esencia de su visión; crear una nueva ruta para el arte. Su trabajo en Sudamérica va a ser una epistemología pragmática para la unificación de un arte de compromiso social y humanista, donde podrá desplegar su ideario, método y teoría en el sentido de un progreso cultural. Al respecto, el artista menciona: “aquellos que le hemos dado un comienzo de destino social al arte en la América Latina, donde se carece en lo absoluto de todo mercado privado no podemos seguir utilizando el método intelectualista y lírico de los solo-estetas, de los apolíticos,

⁷⁶ Justo Pastor Mellado, “El efecto de Siqueiros” en *México y la invención del arte latinoamericano*. SRE, DGAD, México, 2011, pág214.

sino un método analítico, profundo, de naturaleza inicialmente científica”.⁷⁷

2.3 Cómo se pinta un mural: procesos y poéticas

Entre los textos y las publicaciones donde se difundía los aspectos teóricos y las premisas de Siqueiros, me permito resaltar su manual **Cómo se pinta un mural** editado en 1951 después de sus experiencias en el trabajo de San Miguel de Allende. Atender al Siqueiros textual, a su discurso y sus términos, para dilucidar la poética de su ideario. Del mismo modo, encontrar la estructura útil para comprender el proceso de realización de un mural a partir de su conceptualización teórica.

El proceso que implica la realización de un mural es una dinámica que exige una articulación metódica de los distintos ritmos, materiales, equipo de trabajo y situaciones que se encuentran presentes antes de su ejecución. Comprender cada elemento y analizar sus principales

⁷⁷ David Alfaro Siqueiros, “Mis murales de Chillan y el idilio Rivera-Orozco” 1943, archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

problemáticas va a garantizar el mejor resultado posible. Como teórico, Siqueiros no tomó el lenguaje como objeto de su reflexión- las poéticas están en otra parte – si no a las formas específicas de existencia de la sensibilidad⁷⁸. Cuando se lee a Siqueiros, se encuentran espacios abiertos de reflexión y signos de interpretación poética, sobre todo en su conceptualización sobre *¿qué es el arte?* y cuáles son las formas de *crear arte*. Artista revolucionario, encontró en la guerra aquella disciplina necesaria para construir una metodología de trabajo coherente a las condiciones históricas existentes.

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...artistas típicos del siglo XX y de una pereza bohemia, menospreciábamos los conocimientos objetivos de la ciencia y fue la guerra la que nos empujó a recibirlas y a gustarlas después con entusiasmo⁷⁹.

Esta nueva tendencia técnica que surge a partir de la guerra es un aspecto importante a resaltar, ya que el método y el sentido espacial

⁷⁸ Miguel Ángel Esquivel, *David Alfaro Siqueiros, poéticas del arte público*, pág. 45.

⁷⁹ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, pág. 130.

para realizar un mural, van a ser resueltos por un equipo de artistas que en la mayoría poseen experiencias participativas en distintos conflictos bélicos⁸⁰. Después de asimilar y comprender los resultados plásticos de los procesos experimentales de sus trabajos en Argentina, Chile, EUA y Cuba, se accede a una estructuración coherente y funcional de lo que se debe considerar para la realización de una obra mural. Lo que en un momento se consideró como *trucos técnicos* ahora van a ser aplicados a una teoría preconcebida. Es muy interesante el sentido futurista del texto **Cómo se pinta un mural** ya que atiende la importancia de la aplicación de nuevos materiales derivados de una profunda investigación científica, nuevas plataformas y máquinas para la ejecución práctica de los elementos espaciales de la pintura mural, así como los alcances sociales de una *neo pintura* integral y monumental. De esta forma, la nueva ruta, humanista y poética, va a ser la ruta de un nuevo arte público elocuente y transitable. ¿Cuáles son las principales dificultades para desarrollar tangiblemente esta visión integral del arte? Los posicionamientos academicistas para proclamar el trabajo individual como la prioridad principal en un contexto donde la obra de caballete genera capital

⁸⁰ Me refiero a la Revolución Mexicana, la Guerra Civil Española y en este caso, veteranos de la Segunda Guerra Mundial.

rentable dentro del mercado cultural. El vacío técnico y de conocimiento en los materiales por parte de los artistas contemporáneos, al proponer arriesgadas obras transgresoras que en su mayoría se encuentran respaldadas por un despliegue discursivo complejo de elementos postmodernos y que buscan justificar forzosamente la obra de arte. Sin embargo, esta misma condición actual del arte, surgida del nuevo momento capitalista que vivimos, deberá incorporar a su producción los elementos conceptuales que encontraron un espacio de crítica y discusión entre los artistas surgidos del movimiento muralista mexicano. Al respecto, una premisa asentada por Siqueiros sobre su visión de la pintura y la forma en la que se preocupó por adaptar a su trabajo los materiales de la era industrial, el de la modernidad:

En la pintura, como en todas las artes plásticas (artes físicas) los medios plásticos de producción, contienen los aspectos más profundos y elocuentemente poéticos. Buscar lo poético fuera de la materia en artes materiales es cometer el más grave de los errores. Una materia determinada, como una tierra determinada, da sólo su propia flor, sub y superformal, o sea poética. El pintor que no piensa en sentido de materia y considera, como los cubistas, que sólo vale escarbar en el terreno abstracto de la geometría o, como los surrealistas de un terreno

abstracto del tema, sólo llegan a desarrollar un árbol imaginario en el espacio, esto es, sin raíces en tierra alguna⁸¹.

De esta forma hay una comprensión sustancial de las formas de creación, esta situación se encuentra en la capacidad racional del autor al realizar su obra y su capacidad de construir un mensaje cognitivo a partir del color y la forma. Toda obra de arte está expuesta a convertirse en objeto de alguna clase de conocimiento y sólo en este sentido puede decirse que las obras de arte son portadoras de una verdad objetiva.⁸² Al respecto, el filósofo alemán Hegel menciona que:

El arte tiene su origen en el principio y virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir que no solamente existe, si no que existe para sí. Ser en sí y para sí es reflexionar sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como actividad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu. Ahora bien, esta conciencia de sí mismo la obtiene de dos maneras: *teórica* la una, *práctica* la otra; una por la *ciencia*; la otra por la *acción*. Por la ciencia, cuando se conoce a sí mismo por el despliegue de su propia naturaleza, o se reconoce en lo exterior, en lo que constituye la esencia o razón de las cosas. Por la actividad práctica, cuando una tendencia lo

⁸¹ David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un Mural*, pág. 69.

⁸² Lucy Carrillo, *Tiempo y mundo de lo estético, sobre los conceptos kantianos de mundo, belleza y arte* pág.281.

empuja a manifestarse en lo exterior, en lo que le rodea, y así reconocerse en sus obras. Alcanza este fin por los cambios que hace sufrir a los objetos físicos, a los cuales marca con su sello, y en los cuales reconoce sus propias determinaciones.⁸³

Es por tal motivo que la obra de Siqueiros, en el método crítico para analizar su trabajo, no se encuentra en el análisis minucioso de su pintura de caballete, el método de interpretación debe ser el de asistir a la complejidad de su obra mural, donde aplicó de forma amplia todo un despliegue de técnica, convicciones, poesía y política. No cabe duda que la pintura mural es la verdadera faceta conceptual de Siqueiros, como al artista ciudadano que representa.

⁸³ Georg W. F. Hegel, "La necesidad y fin del arte", en Adolfo Sánchez Vázquez (comp.), *Textos de estética y teoría del Arte*, p.74.

Capítulo 3. Un ideario y dos procesos en el contexto latinoamericano

No olvides a Siqueiros, su pintura,

Oh pueblo amigo, pecho mexicano,

Hecha está por tu mano,

Y es como tú: violenta, enorme y pura.

No olvides a Siqueiros (1964), por Nicolás Guillén.

3.1 Vanguardias en la estética latinoamericana

En el escenario pictórico de inicios del siglo XX se ponía en discusión una serie de elementos imprescindibles de la producción estética en América Latina, me refiero a la incorporación de las vanguardias artísticas europeas con su lenguaje político y transgresor. La recepción procedía en la mayoría de los casos del contacto que hacían los artistas en sus viajes formativos hacia España o Francia y su vinculación con la producción cultural en los distintos campos que les interesaban. Numerosos artistas latinoamericanos recibían con entusiasmo la predica occidental como el camino novedoso hacia la construcción de sus lenguajes plásticos y muy pocos lo encontraban en la tradición pictórica local. Es por tal motivo y desde un ángulo internacional, donde subyace la reflexión teórica de Siqueiros cuando

publica en Barcelona desde 1921 “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”⁸⁴, texto fundamental que abre la discusión sobre la necesidad de crear un arte auténtico con perspectiva regional. Siqueiros había asumido el papel de “orientador” de las nuevas generaciones de los artistas americanos, donde más allá de tomar conocimiento de las nuevas tendencias y movimientos que estaban surgiendo en el seno de la vanguardia europea, su papel de guía implicaba en el contexto latinoamericano, la “inversión” de muchos de los postulados de esos movimientos vanguardistas para ser reelaborados dentro del contexto particular de los países del Nuevo Mundo⁸⁵. Su intención era clara, buscar la descolonización cultural en aras de enfatizar un renacimiento del arte latinoamericano que integre el pasado idealizado del arte prehispánico y la profética lucha del obrero y el campesino subordinado. Sin embargo, desde la década de los años treinta y como una consecuencia necesaria al ritmo cosmopolita y universal de la época, la producción artística latinoamericana va a encontrar la manera de asimilar las vanguardias europeas no solo para establecer

⁸⁴ “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, publicado en *Vida Americana*, num.1, mayo de 1921, rep. en Antonio Rodríguez, *David Alfaro Siqueiros*, México Terra nova, 1985, pp. 85-88.

⁸⁵ Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz, teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros” artículo encontrado en *Siqueiros, Retrato de una década*. INBA, Pág., 71.

una copia efímera de la misma, más bien para reinterpretarlas y utilizarlas dentro de sus posibilidades en recursos, técnica e innovación, para generar nuevas formas de expresión plástica en la región.

Tal es el caso de Antonio Berni, artista argentino que asimiló la tendencia de los surrealistas y la experimentación del relato simbólico de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico⁸⁶. Sus obras más representativas asimilan las influencias de las vanguardias históricas y asisten al descubrimiento de elementos imprescindibles de la historia del arte que indiscutiblemente se forja a partir de la enseñanza de su itinerario europeo. Sin embargo, el contacto con Siqueiros va a colaborar para replantear una crítica al estilo pictórico de la denominada “Escuela de París”, tendencia artística que uniformaba los lenguajes aprendidos y los caminos iniciados por los artistas de aquella época.⁸⁷ Berni equilibra de mejor forma el lenguaje de sus contenidos sociales e ideológicos. Las pinturas *Desocupados*,

⁸⁶ En 1928 conoce en París al poeta surrealista Louis Aragon. Berni incorpora en sus trabajos la esencia plástica novedosa del trabajo de Chirico y lo metafísico [como una mezcla de repudio y acogida de las vanguardistas y tradicionalistas]. Para un acercamiento más profundo a la estética de Giorgio de Chirico, véase: *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, de María Teresa Méndez Baiges, IIE, UNAM, 2001.

⁸⁷ “Se reciben los conceptos estéticos, ni más ni menos, como productos alimenticios enlatados, los artistas son sumisos a las consignas de la Bolsa Internacional de la Plástica, con sede en el París de los *marchands*, enriquecidos con el dinero de la nueva burguesía internacional surgida de la guerra” fragmento de un artículo de Siqueiros publicado en *Crítica* el 21 de Septiembre. Al respecto véase: “Siqueiros en el río de la plata: arte y política en los años treinta” de Gabriel Peluffo Linari.

Manifestación y Obrero muerto (1934), son un claro referente a un nuevo camino hacia el realismo social, donde el influjo del naturalismo y de los temas de la vida obrera, así como las convicciones socialistas y anarquistas que caracterizan estos años, se trasladan de Europa hacia Latinoamérica por obra del mimetismo cultural que caracteriza su historia reciente.⁸⁸ La referencia inmediata a esta situación es el surgimiento del grupo *Boedo*, donde los artistas en su trabajo proclaman un “arte para la revolución”.⁸⁹

En contraparte se crean asociaciones como “Amigos del arte” (1924) que configuró un nuevo escenario para las manifestaciones artísticas, para el incremento del mercado local y del conocimiento de las vanguardias del exterior. La irrupción de las corrientes artísticas modernas en Argentina provocó nuevas zonas de conflicto con la pintura tradicional, amparada en los ámbitos tradicionales.⁹⁰ La problemática para los artistas en esta época consistía en los nuevos espacios de producción cultural, financiamiento y la incorporación de una construcción teórica local. Raquel Forner, Horacio Blutter, Rodolfo

⁸⁸ Abraham Haber. *La pintura argentina, vanguardia y tradición*, Centro editor de América Latina S.A. Buenos Aires, Argentina 1975, pág. 82.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ Héctor Mendizábal, *Ejercicio Plástico, El mural de Siqueiros en Argentina*, Editorial el Ateneo, Buenos Aires, Argentina, 2003.

Acosta, Pedro Domínguez Neira, Juan del Prete, Lino Enea Spilimbergo y Berni son los nombres que se reúnen en París entre 1929 y 1930, año en que la crisis económica mundial impulsa a muchos de ellos a iniciar el regreso hacia Argentina⁹¹.

Desde los años veinte las huelgas, la represión de las organizaciones sindicales y el clima de tensión social en Argentina y Uruguay se agudizaba con la incursión del fascismo italiano que repercutía en los gobiernos locales. El contexto beligerante del periodo de entreguerras en occidente, vincula a crear una arte de propaganda que respondía a los intereses ideológicos correspondientes, tal es el caso del *futurismo* de Marinetti. Los futuristas italianos – decía Siqueiros en 1933- murieron enarbolando una teoría abstracta del movimiento. Su catafalco fue el cuadro de caballete. Los [enemigos de lo anacrónico] murieron de anacronismo. Ahora son, naturalmente, fascistas.⁹²

Con la situación particular de México, el Estado se encontraba en un proyecto cultural de reivindicación nacionalista: *el movimiento muralista mexicano*; producto del estado postrevolucionario. Su función era ante todo didáctica, además de lograr trascender los

⁹¹ Marcelo E. Pacheco, "Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano", pág.228.

⁹² Ejercicio Plástico, Buenos Aires, diciembre de 1933.

cánones académicos y puramente costumbristas, al mismo tiempo propugnaba una nueva perspectiva en la estética nacional.

Se le conoció en el ámbito cultural como “*renacimiento mexicano*” o el *nuevo realismo social* en las décadas que siguieron a su aparición, al respecto la historiadora de arte Teresa del Conde escribió:

La pintura muralista mexicana conoció un prestigio, gracias a su difusión e incidencia en otros países que ningún otro movimiento artístico americano había alcanzado antes. Se ha escrito demasiado sobre el muralismo mexicano, que produjo una serie de obras maestras estudiadas por especialistas de todo el mundo. Por sus características iconográficas y por sus resoluciones formales, un buen número de esos conjuntos murales quedan inscritos por derecho propio en la historia universal del arte.⁹³

El muralismo contó con el patrocinio del gobierno triunfante y con la iniciativa directa del Secretario de Educación, **José Vasconcelos**, quien creía que el arte debía llegar masivamente al pueblo para educarlo y enaltecer la identidad americana.⁹⁴ El objetivo parecía

⁹³ Teresa del Conde, *Arte latinoamericano del siglo XX*, pág. 22.

⁹⁴ Durante la etapa de reconstrucción nacional, en el gobierno de Álvaro Obregón se vivía una gran crisis educativa y cultural en el país, consecuencia de la violencia que persistió durante diez años de batallas desgastantes entre los caudillos. La gran cifra de analfabetismo exigía una medida práctica para contrarrestar el rezago educativo en el México de los años 20's, por lo que el muralismo era una respuesta directa e interesante por su carácter visual y en cierta forma didáctica-figurativa, fácil de interpretar y comprender para la población general.

claro, empezar un proceso de reconciliación histórica con la población mexicana exaltando el pasado prehispánico vinculado a su camino de liberación frente a siglos de explotación. Vasconcelos, quien además pensaba que se exaltaba la cultura indígena y al hombre trabajador en la pintura figurativa y enorme de murales monumentales, prepara el terreno para que los principales intelectuales de la época contribuyeran en esa tan necesaria reconstrucción cultural y educativa del país. Un arte público que respondiera a las inquietudes de las masas, para poder desligar el concepto de arte *snob* que se encontraban condescendiente hacia la clase burguesa y bajo el condicionamiento de los cánones académicos europeos. Este juicio plantea los problemas capitales que suscitó el *muralismo mexicano* en el resto de América Latina: primero, que el **Muralismo** y la **Escuela Mexicana de Pintura** se ven desde afuera como un bloque, justificado primero por la tónica de la Revolución y en seguida por el apoyo financiero oficial. Segundo, que estos dos estímulos para la producción masiva de un arte mural nunca se dieron con la consistencia necesaria para los demás países latinoamericanos.⁹⁵ Los artistas de otros países consiguieron contratos parciales, como

⁹⁵ Marta Traba, *Arte de América Latina 1900-1980*, pág. 32.

Portinari en Brasil, Venturelli en Chile, Pedro Nel Gómez en Colombia, Berdía en Uruguay, o fueron verbalmente apoyados desde el aparato de Estado, como ocurrió en Colombia con el estímulo que el escritor Jorge Zalamea ofreció a los pintores desde el ministerio de educación durante la primera administración de Alfonso López Pumarejo (1934-1938).⁹⁶ Cabe mencionar la misma fórmula que utilizó el muralismo al asimilar las vanguardias por sus artistas más representativos, pues Diego Rivera venía experimentando una serie de cuadros de distintos paisajes españoles con la técnica cubista, aunque se encontró en distintas dificultades para darle continuidad a su trabajo.

El renacimiento mexicano había enfatizado el valor instrumental del arte como palanca del Estado, como acto simbólico de integración social, nacionalista y revolucionaria. Es así como la nueva mirada regionalista tiende a rechazar tanto los radicalismos nacionalistas como los viejos arquetipos folklórico-nativistas y proyecta sobre su geografía local el imaginario de una utopía humanista. Desde distintas trincheras y en distintos contextos, los artistas enfocan sus perspectivas de creación hacia nuevas formas de expresión que

⁹⁶ *Ibíd.*, pág.33.

indudablemente van a competir estéticamente con el conglomerado internacional de las obras de arte del siglo XX.

3.2 Uruguay, modernidad y modernismos

El Uruguay de inicios del siglo XX va a recibir a dos destacados personajes de la cultura mexicana por circunstancias completamente diferentes, por un lado José Vasconcelos como parte de su itinerario de viaje por América del sur en 1922 y por otro lado David Alfaro Siqueiros donde participará en el Congreso Sindical Latinoamericano celebrado en el año de 1929.⁹⁷

Siqueiros durante su estadía en Montevideo conoció y se enamoró de Blanca Luz Brum, poeta uruguaya con afinidades hacia la izquierda política y principal musa en su obra experimental de Argentina. La poesía de Blanca Luz Brum asimilaba una vanguardia modernista asociada a los grupos intelectuales latinoamericanos y evocaba el sentido social de la lucha de los obreros. Anteriormente había colaborado en la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui, pensador

⁹⁷ Gabriel Peluffo Linari, Op. Cit., pág.208.

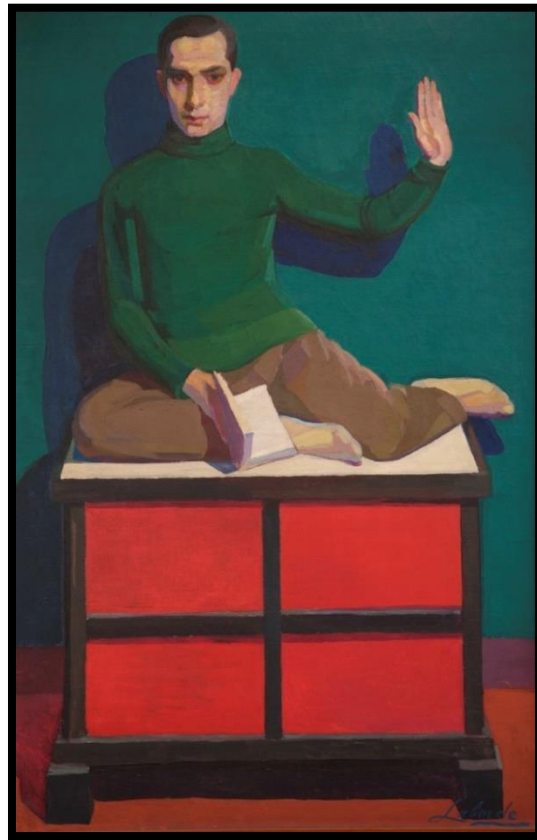
marxista y luchador de los derechos sociales del Perú.⁹⁸ Otro artista, en este caso uruguayo, una de las amistades más estrechas de Siqueiros en su paso por Montevideo en 1933, es el pintor Guillermo Laborde, promotor de la llamada “Escuela planista”. Fue ejecutor de escenografías teatrales y callejeras, manifestando una tendencia hacia la composición en grandes superficies utilizando materiales de pinturas sintéticas resistentes al exterior.⁹⁹ Laborde estudio en Italia y Francia, integrante del Círculo de Bellas Artes, inicio el *movimiento planista* que en sus principios establecía: un uso de la pintura sintética en su color y luminosidad. Su obra, *Retrato de Luis E. Pombo (1928)*, es la representación plástica de esta premisa. Laborde, Blanca Luz Brum y el crítico de arte Luis Eduardo Pombo, son una intersección más en su vinculación cultural latinoamericana. En un artículo publicado en el diario Crítica, Pombo destaca la innovación estética y técnica de Siqueiros, al mencionar:

No es difícil fijar la presencia de Siqueiros en la estética contemporánea. Si por un lado la pintura de Siqueiros se humaniza devastando todas las elucubraciones estético-individualistas, que no

⁹⁸ La circunstancia en la que Blanca Luz Brum conoció a Siqueiros fue precedida por dos anteriores matrimonios: con el poeta peruano Juan Parra de Riego y el escritor Cesar Miró. Al respecto: Daniel Schávelzon, *El mural de Siqueiros en Argentina, Arte y política en América Latina (1933)* Revista contratiempo, N° 3, Primavera 2011, pág. 4.

⁹⁹ Gabriel Peluffo Linari, *Op.Cit.* pág. 210.

hicieron sino desmenuzar la naturaleza intrínseca del trabajo y la creación artística, por otro lado su obra se sintoniza con la vida moderna, en ideología técnica y en ciencia, para constituirse en la verdadera, en la única interpretación, que vamos a dejar lo más próximamente establecida, en firme. No hay improvisaciones, no hay arranques sentimentales en ella. Su estructura ha velado el pequeño casi psicológico-mórbido, sobre el cual se viene produciendo en todos los órdenes del arte.¹⁰⁰



Guillermo Laborde, Retrato de Luis E. Pombo (1928) Óleo sobre tela.

¹⁰⁰ Luis Eduardo Pombo, "Siqueiros impone una verdad estético-ideológica" publicado en Crítica, el 29 de mayo de 1933. SAP Acervo.

La mayoría de los países latinoamericanos se encontraban en un proceso complicado de inestabilidad política, caracterizado por la imposición de gobiernos dictatoriales, golpes de estado y condicionados por el imperialismo norteamericano¹⁰¹. En el caso de Uruguay, los artistas buscaban un camino de construcción de su identidad que reflejará el sentido de subjetividad específica de su país. Superar el conflicto de dependencia de los artistas e intelectuales respecto a la ideología democrática-acuerdista del gobierno.

Los artistas uruguayos no encontraban un precedente prehispánico (como antecedente histórico) que les permitiera construir una identidad plástica como en el caso de otros países. Es por tal motivo que desde la literatura se evocaba la esencia de sus tradiciones criollas y la imagen mítica del “gaucho”. La falta de un pasado precolombino significativo no generó demasiadas posibilidades de usar esos referentes en las obras de los artistas uruguayos, pero se profundizó en la búsqueda de un controvertido espíritu localista, centro de sus discusiones en torno al tema de la cultura como un problema

¹⁰¹ El golpe militar de 1930 en Argentina llevado a cabo por el general José Félix Uriburu y que inaugura la década infame en ese país, así como la dictadura golpista de Gabriel Terra en Uruguay desde 1933.

nacional.¹⁰² El *nativismo* expresado en la pintura de Pedro Figari acude a la realidad cotidiana del uruguayo común y es reflejo de aquella realidad, de su mundo simbólico. Sin embargo, el camino elegido va a ser el de la inserción en la modernidad, el camino que enfrenta la constante dicotomía de la barbarie-civilización. Es por tal motivo que la plástica uruguaya encontrara nuevas formas en la experimentación y la concepción de la luz, el uso del color y la forma, como respuesta a aquella posibilidad de crear una identidad cultural¹⁰³.

Otro artista del Uruguay es Joaquín Torres García (1874-1949) defensor de la geometría como herramienta del pensamiento y ordenadora de la actividad del ser humano, promotor de su *Universalismo constructivo*, la pintura partía de los elementos auraticos de la naturaleza y era sometida a la corrección de la geometría para alcanzar esa idea universalista que pregonaba. Este destacado pintor se encontró con Siqueiros durante su estancia en Barcelona desde 1918 y ambos buscaban aquella cultura americana que abandonará la copia de modelos europeos en las escuelas de vanguardia.

¹⁰² Ivonne Pini, *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Colombia, Uruguay (1920-1930)* Universidad Nacional de Colombia, Pág. 160.

¹⁰³ Es interesante destacar el diseño del afiche del primer campeonato mundial de futbol de 1930 creado por Guillermo Laborde, que reunía las características esenciales de su movimiento planista. Uruguay quería demostrar al mundo su carácter moderno.

Si alguien tuvo clara consciencia de la modernidad en América Latina fue Joaquín Torres García. Fundador de la Escuela del Sur, estéticamente descentra los códigos de significación artística y coloca a América Latina en la valoración universalista de su cultura. En su discurso estético y trabajo artístico concentra la crítica a la academia, la posición nacionalista como condición de universalidad y la vivencia y uso del tiempo presente no para una esquematización naturalista o romántica, sino para un tratamiento simbólico en idea y concepto.¹⁰⁴

Desde su contexto, durante la década de los 30's, Torres García no buscaba tratar de imitar el arte indígena americano, sino de buscar el fondo de este, para hallar la geometría y la proporción, una definitiva de las reglas universales. Crear algo original, aprovechando las conclusiones validas del arte europeo, pero con raíces americanas y al mismo tiempo con un aspecto moderno.¹⁰⁵

Siqueiros y Torres García enfatizaban en el trabajo en equipo y en la creación de talleres colectivos, aunque sus creaciones los llevaron por estilos completamente distintos. Al respecto, el historiador uruguayo Gabriel Peluffi menciona:

¹⁰⁴ Miguel Ángel Esquivel, "Utopía, estética y revolución en las vanguardias de América Latina" encontrado en revista *PALABRAS PENDIENTES* Cultura, arte y política, año 6, núm. 10, mayo de 2010.

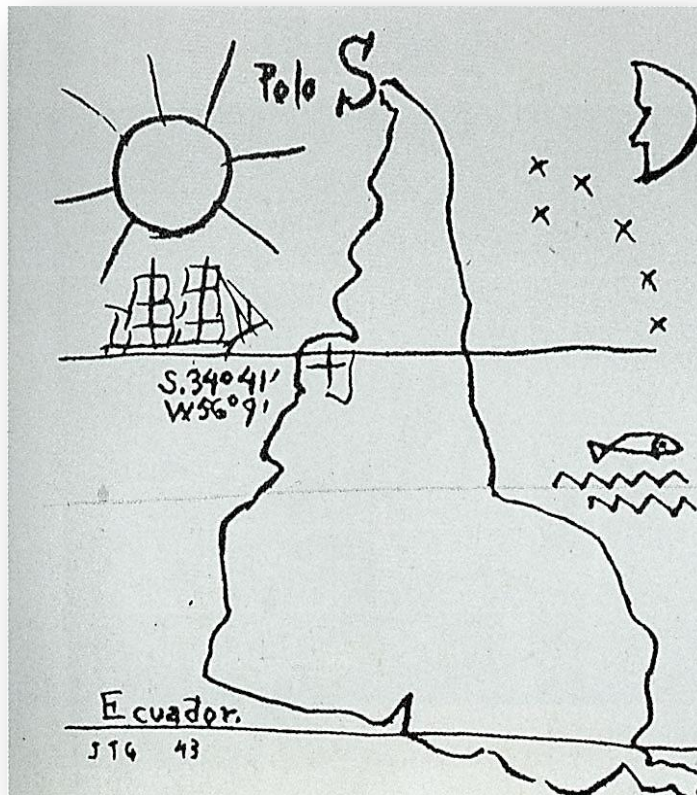
¹⁰⁵ María de Jesús García Puig, *Joaquín Torres García y el universalismo constructivo, la enseñanza del arte en Uruguay*, Ediciones de Cultura Hispánica, pág.86.

El mensaje de Siqueiros identificaba a la modernidad con el impulso tecnológico y con el impulso revolucionario, mientras que Torres García tenía una concepción estrictamente contingente de la modernidad, en el cual veía sólo un nuevo repertorio formal y una nueva manera de ordenar todo aquello que nos fue legado por la “gran tradición”. En este sentido el muralismo es, para Torres, un medio de actualizar esa tradición en el marco de un “clasicismo moderno”.¹⁰⁶

La presencia de estos artistas activa el mecanismo de reflexión teórica hacia una nueva concepción de crear arte, otorgándole un fuerte perfil ético de la producción plástica con su coherencia ideológica. En la pintura de Torres García subyacen los elementos simbólicos específicos de la naturaleza en una correspondencia de la geometría y el color. Sus recursos fueron convencionales pero alcanzaron la fuerza plástica necesaria en la estética de sus materiales. La mayoría de sus obras declaraban su vinculación geográfica con distintas zonas de Sudamérica. Aunque los símbolos específicos utilizados por Torres García no se asocian con Uruguay (país con poca presencia prehispánica), sino con los países andinos, al mismo tiempo

¹⁰⁶ Gabriel Peluffo Linari, Op.cit., pág. 224.

representan la aspiración del pintor por alcanzar un “panamericanismo” en el sentido más puro de la palabra.¹⁰⁷



Joaquín Torres García, América invertida 1943.

América Latina como un constructo de figura plástica, de signo fotográfico, de perspectivas que se enfrentan con la modernidad, para poder desplegar un conocimiento de la misma. En su búsqueda de identidad, para poder ser historia. En los procesos de formalización de su imagen, Torres García Internará los espacios estéticos de

¹⁰⁷ Edward J. Sullivan. *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, pág.78.

discernimiento. Tal como lo menciona: “Porque en realidad nuestro norte es el sur. No debe haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro sur, Porque el norte está abajo. Y el levante, poniéndonos frente a nuestro Sur, está nuestra izquierda. Esta rectificación era necesaria; por ahora sabemos dónde estamos”.¹⁰⁸ A modo de representación simbólica, muestra un mapa de América del sur invertido con elementos cartográficos que hacen referencia a la latitud así como la imagen del sol y la luna. Esto en la idea de crear un arte propio y americano.

La relación entre Torres García y Siqueiros se construye sin duda sobre una base de respeto mutuo, a pesar de la distancia entre sus concepciones del hecho artístico.¹⁰⁹ Desde el contexto latinoamericano se radicalizará su enfrentamiento ideológico conforme vayan estructurando su concepción autonomista sobre el arte. El beneficio para la estética de Latinoamérica, se verá reflejado en el resultado de sus obras.

¹⁰⁸ María de Jesús García Puig *Joaquín Torres García y el universalismo constructivo, la enseñanza del arte en Uruguay*, pág.193.

¹⁰⁹ Michela Rosso, *Joaquín Torres García y David Alfaro Siqueiros: Una historia de encuentros y desencuentros*, pág.130.

3.2 La gira latinoamericana. Murales en Cuba.

En correspondencia con su gira latinoamericana en “contra del fascismo y por la victoria de las verdaderas democracias” Siqueiros llegará a Cuba en 1943. En su recorrido por América Latina ya venía configurando un extenso y ambicioso proyecto de arte público con el objetivo de establecer una correlación de su pintura con una proyección social hacia el progreso de la humanidad. Los países visitados fueron Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y finalmente Cuba.

En cada país latinoamericano, Siqueiros pronunció conferencias orientadas a conformar los comités interdisciplinarios promotores de un arte antifascista y que trabajarían en colaboración con los gobiernos, las organizaciones democráticas y los centros intelectuales.¹¹⁰ El sentido de este trabajo se encontraba acuñado en el término de *artista ciudadano*, modelo pragmático del artista frente a la realidad social existente, donde el desbordamiento de la práctica artística y la política tiene el fin de articular de manera compleja la producción de textos, imágenes, dispositivos de propaganda para el

¹¹⁰ Guillermina Guadarrama, La ruta de Siqueiros, pág. 92.

activismo y la comunicación de masas, a través de la innovación en las prácticas de producción artística.¹¹¹

La gira contemplaba terminar en EUA para crear un trabajo mural que buscaría integrar todas estas concepciones plásticas en el museo de arte de Nueva York. Sin embargo, ante las dificultades para poder trabajar en el país norteamericano, decidió darle continuidad a los procesos de experimentación plástica para cubrir nuevas inquietudes técnicas.¹¹² En este contexto, realizará tres obras murales transportables con distintas temáticas regionales. Una de las primeras obras será ***Nuevo día de las democracias 1943*** pintado en la técnica de Piroxilina sobre masonite y que actualmente se encuentra resguardada en el Museo Nacional de Cuba. Siqueiros pintará la historia de la liberación cubana en un lienzo de 7.50 m.

Cuba es representada simbólicamente por una figura monumental femenina. Esta mujer es la Republica libertada y libertadora que levanta sus brazos en actitud de romper las cadenas que la esclavizaban, surge de las entrañas de las cordilleras y avanza sobre ellas con fuerza imponente, en actitud de cubrir toda la isla. Su cabeza

¹¹¹ Sandra Zetina, *El artista ciudadano: Siqueiros, prensa arte y subversión*, artículo en línea encontrado en el siguiente link: <http://132.247.192.246/campusexpandido/lazona/zona/pdf/Sandra%20Zetina.pdf>

¹¹² Estados Unidos le negó la visa porque estaba incluido en una lista de personas que no podían ingresar al país de acuerdo con la ley contra movimientos subversivos, promulgada en 1941.

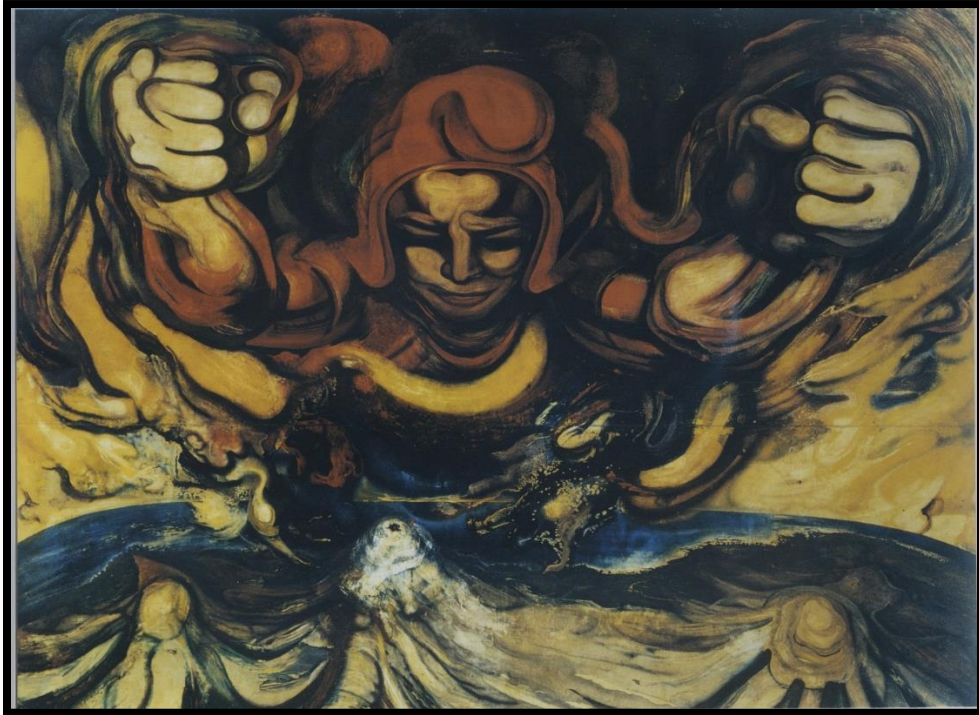
la toca un *gorro frigio*, símbolo libertario universal, que refuerza el significado de libertad. Esta obra es conocida también como *Cuba libertada* y es similar en su composición a ***Nueva Democracia*** (1944) mural del Palacio de Bellas Artes. Este pensamiento tendrá la tendencia temática de sus postulados frente a la guerra y el papel del artista:

“El retorno a un nuevo y más profundo humanismo”, hacia un arte “nuevo humanista” donde propone: “al artista ciudadano [...] al artista civil moderno [...] al artista militante de la entera vida de sus pueblos [...] la reconquista de las formas públicas del arte y su aplicación a las nuevas condiciones sociales y técnicas de la época presente...”¹¹³

Es impresionante la capacidad profética de la obra si se interpreta a la geografía visual del paisaje de la sierra como el lugar donde el pueblo cubano reafirmara sus ideales de lucha revolucionaria 10 años después contra el gobierno acuerdista de Fulgencio Batista en el imperialismo capitalista de EUA. La pintura mural reafirma una ideología latente, alecciona y motiva a la acción por la asociación de sus imágenes, es por tal motivo que la obra de Siqueiros no fue tan bien recibida por el gobierno cubano ya que la consideraban

¹¹³ David Alfaro Siqueiros, “carta abierta a los pintores y escultores de Cuba, en Raquel Tibol, *op. cit.*, P. 201

promotora de actividades subversivas. A pesar de estas circunstancias, el trabajo teórico y práctico continuó generando nuevos espacios de crítica sobre la producción artística en la isla en relación a lo que vendría a aportar el ideario siqueiriano en los artistas locales.



David Alfaro Siqueiros “El nuevo día de las democracias”,1943. Autor sin identificar. Archivo SAP

Por mediación de Nelson Rockefeller, pinta en junio para el Centro Cultural cubano-americano de la Habana, un tablero con el título: ***Dos montañas de América: Lincoln y Martí o Dos cumbres de América.***

Resguardado actualmente por la Colección Arte de Nuestra América Haydee Santamaría en La Habana.

Dos Montañas de América son los retratos de Lincoln (presidente de los Estados Unidos y partidario de la abolición de la esclavitud) y el poeta revolucionario forjador de la patria cubana; José Martí. El mural tiene 4.5 metros de superficie. Los personajes seleccionados fueron aquellos que han tenido mayor popularidad, ya que estimó que el mejor retrato de un prohombre es aquel que mejor sirve como medio de identificación pública. No olvidemos que en el arte político lo esencial es su elocuencia y en esa virtud, su claridad. Como en el caso de la obra anterior, este cuadro simbólico fue ejecutado con materiales plásticos de origen sintético (resinas) y usando, también, en la proporción que se necesitaba las herramientas mecánicas (proyector eléctrico y pistola de aire). La obra generó una gran cantidad de opiniones diversas:

La composición en que nos miran los dos libertadores posee una tensa sobriedad que no es frecuente en la obra del gran artista. La rudeza mineral del héroe del norte- en que hay tanto de la adusta niñez que le marcó la melancolía invencible- se opone a la faz de ansiosa serenidad en que Martí defiende el trasunto infantil que lo salva de los

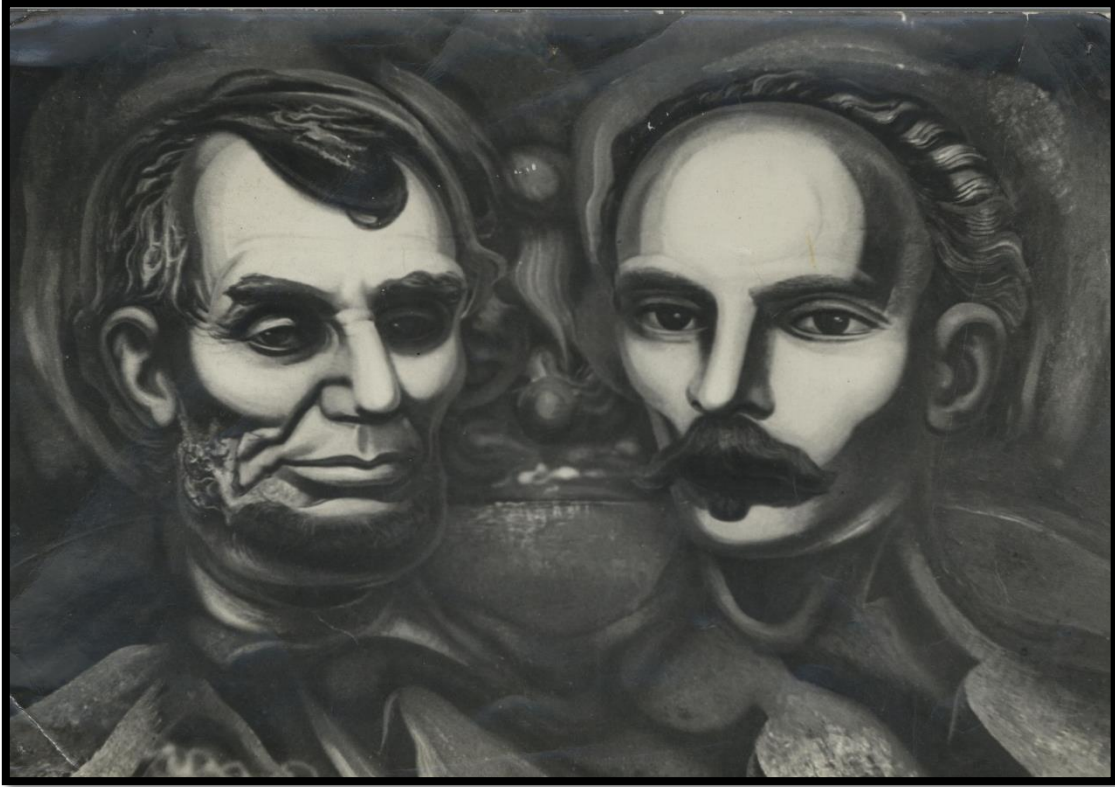
desfiladeros de la angustia. Entre una frente y la otra las luces de la ciudad en la que se fragua la vida nueva. La medida en el color, la parquedad en la invención, dan un tono peculiar y ajustado al friso en que se asoman dos grandes vidas distintas y confluentes.¹¹⁴

El pensamiento monumental de José Martí cultiva la reflexión de nuestra condición de americanos, como una gran montaña intelectual forja con su palabra el camino hacia una nueva forma de interrelacionarnos: “Es cubano todo americano de nuestra América y en Cuba no peleamos por la libertad cubana solamente; ni por el bienestar imposible bajo un gobierno de conquista...peleamos en Cuba para asegurar, con la nuestra, la independencia hispanoamericana (1892)”.¹¹⁵ La pintura intenta vincular en su espacio, con la presencia descomunal de sus dos protagonistas, la idea de integración americana dejando a un lado las demarcaciones políticas e ideológicas de un constante sistema antagónico entre el capitalismo y el socialismo, ya que al fin y al cabo, ambos pensadores eran promotores de las libertades humanas. El camino democrático de la marcha de la humanidad buscando la conquista de sociedades más progresistas, que en palabras de Martí: “Es la hora del recuento y de la

¹¹⁴ “Siqueiros en Cuba” por Juan Marinello, publicado en la revista CUBA, octubre 1964. SAP

¹¹⁵ Ivonne Pini, En busca de lo nuestro, Op.Cit. pág., 43.

marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes”.¹¹⁶



David Alfaro Siqueiros, “Dos montañas de América, retratos de Lincoln y Martí”, José Viñas para Cuba Sono Film. Archivo SAP

Después realizará otra obra para la familia Carreño (Gómez Mena le pide la realización de un cuadro de caballete que el artista transformó en encargo de pequeño mural interior, privado) al que inicialmente llamó **Mural *proyecto de monumento público a la igualdad racial***

¹¹⁶ José Martí, *Nuestra América*, encontrado en: *Ensayo cubano del siglo XX*, selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas, FCE, México, D. F. 2002.

en Cuba. Éste se encontraría localizado en un corredor exterior del último piso de un edificio ubicado entre las calles Veintidós y Trece, en El Vedado. Al respecto, el artista nos deja un folleto donde se hace una explicación concisa y detallada de la técnica y el sentido ideológico de la obra.

Compuesto de tres pequeños muros, superficie cóncava en la parte baja, plana y horizontal en la parte alta en los que Siqueiros y un pequeño equipo de colaboradores entre los que se encontraba el pintor Mario Carreño, emplearon piroxilina sobre una cubierta de masonite. En su momento, el conjunto formaba una especie de concha: *El propósito de hacer convexa una concavidad (objetivo de dinámica pictórica por fenómeno visual...) exige la exaltación máxima hacia delante de los volúmenes, es decir, la mayor exaltación posible del claroscuro*¹¹⁷.

La temática representa a las razas negra y blanca separadas, pero a la vez unidas por la figura de la parte central: Prometeo – dios del fuego e iniciador de la civilización humana en la mitología clásica – que del cielo emerge para entregar el mensaje de igualdad que debe

¹¹⁷ Raquel Tibol realizó una serie radiofónica titulada: *Técnica y estética de David Alfaro Siqueiros*. El capítulo No. 40 aborda el mural en cuestión. Gracias al recurso electrónico, se puede consultar en el siguiente link: <http://www.imer.mx/rmi/tecnica-y-estetica-de-david-alfaro-siqueiros/>

haber entre las naciones y la humanidad. Siqueiros señaló que se trataba de *un pequeño aporte profesional de su autor a la lucha de los sectores progresistas del pueblo cubano contra los restos de discriminación racial que aún subsisten lamentablemente en la democrática tierra de Maceo.*¹¹⁸



David Alfaro Siqueiros “Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba 1943 (destruido), casa de la familia Gómez Mena, La Habana, Cuba.

Berastine.

Es una obra contra la ideología fascista, una humilde practica más en el camino de la técnica de un nuevo y verdadero arte público civil, es decir, de un nuevo y verdadero arte funcional moderno.

¹¹⁸ *Ibíd.*

Sus características técnicas son las siguientes: Es semi-exterior, ya que fue aplicado en una galería que mira a la calle. Tiene cuarenta metros de superficie; cinco metros de base por ocho metros de altura. Esta superficie a excepción de la parte horizontal, que corresponde al plafón, es cóncava en más de un metro de profundidad y fue conformada y montada, sobre seis ángulos de 45°.

El peculiar proceso dialectico de la pintura, establece elementos sustanciales de la teoría, la técnica y la forma.

En esta oportunidad el empleo de la alegoría (¿existe algo más literario que la alegoría?) y de la simetría (¿existe algo más clásico, o clasicista que la simetría?), fueron impuestos por esas razones, o anhelos de elocuencia temática: El nuevo realismo. Elocuencia que sólo podría obtenerse en este caso específico, mediante la construcción de una simetría plástico-social. Tal fue la ineludible manera, para mí, de hacer la síntesis. ¹¹⁹

La obra de Siqueiros en Cuba va a ser el final de un gran recorrido por Latinoamérica donde consiente de la función y sentido estético de su obra, buscará concientizar al pueblo americano de su realidad concreta a través del arte.

¹¹⁹ David Alfaro Siqueiros, "Alegoría de la igualdad racial en Cuba" nota publicada en *No hay más ruta que la nuestra*, pág. 127.

Conclusiones.

El ambicioso proyecto artístico de Siqueiros en América Latina es el reflejo de una metodología concisa y bien estructurada de la manera de hacer pintura mural. Desde cualquier punto de referencia, su legado pictórico en Latinoamérica es de suma importancia por su valor estético y cultural. Atendiendo las características principales de su ideario, su trabajo en Argentina, Chile y Cuba resuelve las principales inquietudes de las cuales le interesaba que se expresara su obra: la aplicación de la tecnología en el campo del arte, materiales industriales, sentido histórico-social de la pintura, el espectador protagonista y el trabajo colectivo como elemento sustancial de la pintura mural.

En un contexto político complicado, su crítica encontrará el material necesario para desarrollar un complejo sistema teórico a través del arte en contra de los postulados del autoritarismo fascista. Desde 1932, Siqueiros fue construyendo su método cinético-poliangular, aplicando sobre distintos tipos de superficies una pintura violenta y dinámica que buscaba desprender una emoción contemplativa a partir de la reflexión visual. El espectador móvil, se encontraba debajo de

sus sintéticos escorzos realistas, superpuestos en un complejo sistema de movimiento buscando diversificar su profundo sentido poético. La obra de Siqueiros impacta por su voracidad, la arquitectura siempre fue ocupada desde sus equivalencias correctas, las herramientas aplicaban originalidad a los procesos y la fotografía fue el mecanismo para documentar y ratificar el trabajo moderno al que se aspiraba crear.

La ruta en la que se desplegó su ideario acrecentó las problemáticas y soluciones para desarrollar el arte público en Latinoamérica, es por tal motivo que su legado crea una presencia irreductible en las manifestaciones artísticas actuales. No cabe duda que esta visión progresiva de experimentación, revolución técnica y metodología sistematizada sea uno de sus características principales, el de un hombre adelantado a su época. “Todo movimiento en el arte debe ineludiblemente marchar paralelamente con la técnica de la época correspondiente en su conjunto”¹²⁰ es una de las premisas que hacen referencia a esta forma de pensamiento. La historia extraordinaria para la elaboración de sus murales en Argentina y Chile va a confirmar la peculiaridad envolvente de una personalidad de gran presencia en

¹²⁰ Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros, Op. Cit.*

este gran artista. Rompió la rutina en la cual se estaba estancando la pintura, inyectando de innovación teórica los procedimientos empíricos del muralismo. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Liquidó toda una época de la bohemia embrutecedora, de mixtificadores que vivían en un contexto que no parecían comprender. Motivó a la creación de nuevos paradigmas plásticos, utilizando el arte como mecanismo para dilucidar sobre la importancia del artista y su compromiso social:

Ustedes, artistas y sus gobiernos respectivos, deben comprender que el arte puede llegar a convertirse en un arma de combate tan poderosa y eficaz como las más poderosas y eficaces armas físicas que intervienen directamente en la guerra militar. Un arma que entra por los ojos, por los oídos... y a través de lo más profundo y sutil del sentimiento humano.

Por eso tales equipos deben recibir el más inmediato y amplio de los apoyos económicos por parte de todos los gobiernos democráticos de América, pues esos equipos y esos talleres necesitan el más amplio y variado de los instrumentales modernos, el más rico de los campos de operaciones, la más completa aportación documental, etcétera.¹²¹

¹²¹ David Alfaro Siqueiros, ¡En la guerra, arte de guerra! Publicado por primera vez el 18 enero 1943, simultáneamente en *La Nación*, *La Hora* y *El Siglo*, de Santiago de Chile, y también en el número doble 8-9 de la revista *Forma* (enero-febrero 1943). Reproducido en: Raquel Tibol: Palabras de Siqueiros, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 192-194.

Siqueiros fue promotor de nuevas escuelas de pensamiento artístico, revaloró el uso del espacio pictórico, la dinámica virtual de sus primeras experiencias en Argentina son el resultado de su visión integral e inquietante sobre la aplicación de pintura mural en superficies poco convencionales. Estas deformaciones ópticas derivan hacia un dialogo pleno con la arquitectura, de ahí la revolución técnica de su obra. Una vez establecido los resultados y experimentando con distintos materiales, su pintura encontrara los fundamentos necesarios para crear obras murales más complejas, donde la experiencia visual de la simultaneidad de imágenes adquirirá una elocuencia de revelación ideológica. Su proyecto en Chile va a ser el mejor ejemplo, la historia percibida de una forma sintáctica en el arte, útil para las generaciones contemporáneas como resultado de asimilar las cuestiones más objetivas de las vanguardias. Siqueiros concentrará su interés en la investigación de un aspecto muy preciso: la posibilidad de resonancia visual de las perspectivas representadas en superficies curvas, proyecto que consolidará en sus obras de la Habana. Es tal su devenir, su ímpetu por desentrañar las posibilidades pictóricas del muro, que su trabajo va adquirir una continuidad sorprendente de postulados, formulas y consignas en su regreso a México.

Siqueiros el personaje extraordinario que participo en la construcción de un acervo cultural autentico, nos continúa asombrando con su legado, producto de una visión acertada de la forma en la cual se debe hacer pintura mural. Para concluir, un pensamiento de la crítica de arte Raquel Tibol, sobre las repercusiones de la estética de Siqueiros:

El artista y el combatiente revolucionario están, en el caso de Siqueiros, tan estrechamente ligados que resultaría imposible separarlos. Cada acción revolucionaria, cada paso en la lucha van modelando el carácter visual y el sentido de su obra, y es justamente este nexo el aspecto al que mayor importancia debe dársele, pues hace falta comprender primero su calidad de insoluble para entender verdaderamente la creación siqueiriana. Siqueiros colmó las posibilidades de su época, sentó las bases, con su teoría y su práctica para un arte que solo podrá alcanzar pleno desarrollo en una sociedad revolucionaria, en un pueblo dueño de su destino. Ese afán suyo de corporeizar libremente en el espacio arquitectónico un pensamiento vivo, en un juego dialectico de materia plástica e implicaciones significantes, sólo alcanzara su culminación cuando un pueblo totalmente liberado lo sustente.¹²²

¹²² Raquel Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, FCE, pág. 58.

Bibliografía.

ABÓS Álvaro. *Cautivo, el mural argentino de Siqueiros*, Libros del Zorzal, Buenos Aires 2004.

ALFARO SIQUEIROS, David. *Me llamaban el coronelazo*, biografías Gandesa, México D.F. 1977.

..... *Como se pinta un Mural*, Edición del taller Siqueiros de Cuernavaca, México 1979.

..... *Ejercicio Plástico*, Folleto, Argentina, Diciembre 1933, SAP.

..... *No hay más ruta que la nuestra*, Segunda Edición, México, 1978.

ARENAL Angélica. *Páginas sueltas con Siqueiros*, Editorial Grijalbo, México 1979.

..... *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*. F.C.E. México, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

CARRILLO AZPEITIA. Rafael, *Siqueiros*, SEP México 1974.

CARDOZA Y ARAGON, Luis. *Pintura mexicana contemporánea*, Imprenta universitaria, México 1953.

DEBROISE, Oliver et. al. *Otras rutas hacia Siqueiros*, INBA, México 1996.

..... *David Alfaro Siqueiros, retrato de una década 1930-1940*, MUNAL, México 1996.

ESQUIVEL, Miguel Ángel. "El artista ciudadano" en, *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, CENIDIAP/TAI. México 2000.

..... *David Alfaro Siqueiros: poéticas del arte público*, CENIDIAP, UNAM, México 2010.

GARCÍA Puig María de Jesús, *Joaquín Torres García y el universalismo constructivo, la enseñanza del arte en Uruguay*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990.

GUADARRAMA, Peña Guillermina, *La ruta de Siqueiros*, CENIDIAP, INBA, México 2010.

GONZÁLEZ, Mello Renato, *Vanguardia en México 1915-1940*, CONACULTA, MUNAL, IIE, México 2013.

HERNER Irene. *Siqueiros del paraíso a la utopía*, Secretaria de cultura del DF, México 2010.

HABER Abraham. *La pintura argentina, vanguardia y tradición*, Centro editor de América Latina S.A. Buenos Aires, Argentina 1975.

MENDIZABAL Héctor, *Ejercicio Plástico, El mural de Siqueiros en Argentina*, Editorial el Ateneo, Buenos Aires, Argentina, 2003.

PASTOR, Mellado Justo, *Rehabilitación de Murales de David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y Jorge González Camarena*, Consejo de Monumentos Nacionales, SRE de México, Santiago de Chile, 2013.

PINI Ivonne, *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Colombia, Uruguay (1920-1930)* Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2000.

ROJAS Rafael, *Ensayo cubano del siglo XX*, FCE, México, D. F. 2002.

RODRIGUEZ Antonio. *David Alfaro Siqueiros, pintura mural*, Fondo editorial para la plástica mexicana, México 1992.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Antología de textos de estética y teoría del arte, UNAM, México 1972.

SULLIVAN, Edward, *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Museo de arte moderno de Sevilla, España, 1992.

SCHERER GARCÍA, Julio. *La piel y la entraña (Siqueiros)*, F.C.E. México 2013.

TIBOL, Raquel. (Selección, prologo y notas) *Palabras de Siqueiros*, F.C.E. México 1996.

..... *Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, En Testimonios del FCE, México 1974.

..... *David Alfaro Siqueiros y su obra*, FCE, México 1985.

TRABA Marta. *Arte de América Latina 1900-1980*, Banco interamericano de desarrollo, Washington D.C. EU 1994.

Hemerografía.

Sonia Sierra “A 40 años del golpe de estado en Chile, la exposición que nunca fue”, en el periódico El Universal, México, Martes 3 de Septiembre del 2013.

David Alfaro Siqueiros, ¡En la guerra, arte de guerra! Publicado por primera vez el 18 enero 1943, simultáneamente en *La Nación*, *La Hora* y *El Siglo*, de Santiago de Chile, y también en el número doble 8-9 de la revista *Forma*, enero-febrero 1943.

Sandra Zetina, *El artista ciudadano: Siqueiros, prensa arte y subversión*, artículo en línea encontrado en el siguiente link:

<http://132.247.192.246/campusexpandido/lazona/zona/pdf/Sandra%20Zetina.pdf>

Videografía.

Película **El Mural**, director: Héctor Olivera, México-Argentina, 2010, 1h 50 min.

Documental **Pasión, color y furia**, director: Héctor Tajonar, México INBA, 1996, 110 min.

Documental **¿Quién era David Alfaro Siqueiros?**, segunda parte; Contra el fascismo y la guerra, Directora: Irene Herner, México, Taller creativo Tepoztlán, INBA, UNAM, 132 min.