



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ÉPICA ESCENOGRÁFICA.

DAVID ALFARO SIQUEIROS: ACCIÓN DRAMÁTICA, TRUCAJE CINEMÁTICO Y LA
CONSTRUCCIÓN DEL REALISMO ALEGÓRICO EN LA GUERRA (1932-1945)

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

NATALIA DE LA ROSA DE LA ROSA

TUTOR PRINCIPAL:

DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

DRA. RITA EDER ROZENCWAIG
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. LOUISE NOELLE GRAS GAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. ÁLVARO MATUTE AGUIRRE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
DR. ANTHONY STANTON
EL COLEGIO DE MÉXICO

Cd.Mx., agosto. 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Agradecimientos

Introducción. El teatro de las masas	5
I. Cineplástica: Geometría, cine y pintura colectiva	20
II. Realismo crítico. Plástica unitaria o el teatro comunitario	70
III. Realismo alegórico. <i>Muerte al invasor</i> , la construcción épico-escenográfica	114
IV. El Nuevo Realismo y el Panamericanismo. De Nueva York a Chillán.....	152
V. El héroe trágico. Del teatro al cine, del cine a la pintura	183
Conclusiones	228
Fuentes.....	236
Figuras.....	248

Agradecimientos

Un profundo agradecimiento a Renato González Mello, director de la tesis, quien en varios años ha guiado mi formación con todo rigor y disposición. A Rita Eder y Louise Noelle que me acompañaron en la investigación desde el inicio y cuyos cursos, comentarios y críticas fueron determinantes para el desarrollo y culminación del escrito. Asimismo, al Dr. Álvaro Matute y al Dr. Anthony Stanton que aportaron sus valiosos conocimientos, observaciones y lectura concienzuda, permitiendo así, que este trabajo tuviera adecuaciones fundamentales para un mejor conclusión.

Esta investigación dio comienzo cuando Taiyana Pimentel me dio la oportunidad de colaborar en la Sala de Arte Público Siqueiros-La Tallera. Así inició una extenuante labor en el archivo personal del pintor. A Mónica Montes porque me introdujo en el acervo y siempre estuvo dispuesta a dirigir y compartir su experiencia en este fondo. A Joel Pérez que me permitió conocer la pequeña, pero potente, colección de la SAPS. Agradezco la invitación a la Escuela de Crítica de Arte en la Tallera, cuya experiencia vinculó la reflexión de este trabajo al relato sobre el arte latinoamericano y, en mayor medida, me llevó a pensar en su impacto como discurso en el presente. A mis profesores en esta escuela: Mari Carmen Ramírez, Gustavo Buntinx, Cuauhtémoc Medina, Gerardo Mosquera, Osvaldo Sánchez, Andrea Giunta y Aracy Amaral.

El apoyo de Deborah Dorotinsky, Coordinadora del Posgrado en Historia del Arte, fue indispensable. A Brígida Pliego, Gabriela Sotelo, Teresita Rojas, Héctor Ferrer, Ángeles Mejía, Elia Cerda Aguilar les doy las gracias por toda su ayuda y asesoría durante este ciclo.

Para realizar esta investigación conté con el apoyo del Programa de Apoyo de Estudios de Posgrado (PAEP). Se llevaron a cabo estancias de investigación en los archivos del pintor en Argentina, España y Estados Unidos, siendo esta pesquisa transnacional uno de los mayores aportes del trabajo. Paola Uribe Solórzano fue una de mis interlocutoras más importantes en estos viajes, específicamente en los acervos del Instituto Valenciano de Arte Moderno y del Paul Getty Research Institute. A la generosidad de Carmen Boullosa y Mike Wallace, gracias a quienes pude tener el tiempo suficiente para consultar a fondo los archivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York y de la New York Public Library.

A mis colegas: Cecilia Belej, Jennifer Josten, Josefina de la Maza, Niko Vicario, Guillermo García Peydró, Miguel Ángel Esquivel, Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay, Mireida Velázquez, Daniel Garza Usabiaga, Pedro Ceñal Murga y Angélica Velázquez, cuyo diálogo e intercambio de ideas nutrió enormemente esta tesis. A Luiz Renato Martins que como profesor me marcó (y siempre recuerda) el camino de una labor comprometida. A Daniel Varga Parra porque conoce el nacimiento de muchos de los cuestionamientos e inquietudes presentes en este texto. A Sylvia Navarrete porque me dio la oportunidad de poner en práctica ejercicios curatoriales en el Museo de Arte Moderno que fueron resultado de esta tesis.

A los distintos grupos de trabajo que paralelamente enriquecieron mi formación con su interlocución y amistad. Al seminario de tesis compuesto por: Mariana Sainz, Itzel Rodríguez y Linda Atach. A Elva Peniche, Daniel Escoto, María García Holley, Esteban King, Gabriela Álvarez, por un lado y, en esta última etapa, a los Yacuis: Julio García Murillo, Daniel Aguilar Ruvalcaba, Roselin R. Espinosa, Nicolás Pradilla, Edgar Hernández, Nika Chilewich, Paloma Contreras Lomas y a los demás compañeros que se fueron sumando.

A Alejandro Zepeda por su soporte, cariño y comprensión incondicional. Por último, a mi familia, por el apoyo en todos estos años; a Ramón y Valentina.

Introducción

El teatro de las masas

Cualquier guerra futura será una revuelta esclava de la tecnología.
Walter Benjamin

La ley formal de Richard Wagner consiste en ocultar la producción bajo la apariencia del producto. El producto se presenta como productor de sí mismo.
Theodor W. Adorno

Esta tesis analiza el programa pictórico desarrollado por David Alfaro Siqueiros entre 1930 y 1940. Por programa plástico se entiende tanto la concepción teórica y el proceso de producción, así como el repertorio iconográfico que fue constituido por el autor durante estos años. A partir de este estudio se exhibe una estrategia plástica que Siqueiros puso en marcha, dedicada a buscar resultados específicos tomando en cuenta la esfera política de la obra mural que rodeó el inicio, el momento directo y la culminación de la Segunda Guerra Mundial. El eje del trabajo se centra en la redefinición de la pintura mural hecha a partir de la obra *Muerte al invasor* (Figura1), elaborada en Chile, entre 1941 y 1942. Este vuelco teórico y práctico buscó a toda costa determinar la condición del muralismo como arte público y obtener un dominio de las subjetividades por medio de la artificialidad, la apariencia y el espectáculo.¹ A partir de este punto, se incide en la funcionalidad del mural y en su determinación como un caso de realismo pictórico en términos del discurso sobre la guerra. Por tanto, esta tesis, además de poner atención en una obra poco estudiada del artista, ofrece un complemento a otras lecturas sobre la pintura de Siqueiros, al describir el proceso de transformación y adecuación del programa pictórico general del pintor. El objetivo es exhibir un puente que existió entre un realismo crítico, que Siqueiros desarrolló en una primera etapa de su producción, y un realismo histórico, que el

¹ La relación de arte y espectáculo es tomada del estudio: Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, edición crítica

muralista manifestó como necesario ante el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el cual evidencia un momento de autocrítica (en los términos soviéticos) del artista mexicano.

El análisis modifica, en cierto sentido, un lugar común que ha rodeado el repertorio artístico del pintor, puesto que la tesis pone atención en una obra distinta y que ha resultado ser central en el discurso y trayectoria del muralista. *Muerte al invasor* había sido olvidado ante el impacto que generaron en la historiografía obras como *Mitin obrero* (1932), *Ejercicio plástico* (1933), *Nacimiento del fascismo* (1936-1945) o *Retrato de la burguesía* (1939), debido a que estas pinturas señalan un sentido de experimentación radical (material y técnica) que sustenta en muchos sentidos el discurso general de la vanguardia latinoamericana.

El argumento principal del trabajo destaca la relación fundamental entre David Alfaro Siqueiros y la cinematografía. Si bien, existen múltiples estudios y autores como Raquel Tibol, Laurance Hurlburt, Irene Herner, Mari Carmen Ramírez, Laura González, Ana María Martínez Quijano y Jennifer Jolly que han puntualizado la conexión entre el trabajo del muralista y la teoría cinemática,² todos ellos también han centrado su atención en obras como *Ejercicio plástico*, elaborado en Argentina (1933), o el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas. Como complemento, el presente estudio incluye distintos momentos y adecuaciones del recurso fílmico en el proyecto plástico del pintor. Se parte de un primer encuentro con el cine, entre los años 1919 y 1921, a través de la figura de Élie Faure,

² Estos estudio son: Raquel Tibol *et.al.*, *Los murales de Siqueiros* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998); Laurance Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en los Estados Unidos* (México: Ed. Patria, 1991); Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004); Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz: Teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros” en *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940* (México: Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996); Laura González, “Siqueiros and Photography: From the Source to the Optic Device”. *Siqueiros Landscape* (México: INBA-RM, 2010), 64-69, Ana María Martínez Quijano, *Siqueiros: muralismo, cine y revolución: Consideraciones en torno a Ejercicio Plástico 1933-2010* (Buenos Aires: Argentina: Ediciones Lavière, 2010); Jennifer Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and their Mural for the Mexican’s Electricians Syndicate, Mexico City, 1939-1949” (PhD. diss., Northwestern University, 2003).

y se finaliza con el interés que Siqueiros mostró por el relato histórico heroico y realista, llevado a cabo a partir de 1940, de modo paralelo a lo que habría hecho el propio Eisenstein al final de su vida.

No obstante, este acercamiento a la teoría fílmica del artista mexicano busca en mayor medida, exhibir la aportación más relevante del pintor al proyecto mural mexicano: Siqueiros ofreció un modelo de construcción espacial, modelo organizativo y definición material de la obra, a partir de una condición de movimiento a la que el pintor dio prioridad. De nueva cuenta, la figura del crítico francés Élie Faure permitió guiar esta reflexión. David Alfaro Siqueiros tuvo diversos acercamientos a la teoría de Faure. En cada uno de ellos logró apreciar distintos enfoques en el uso y formulación de la imagen-movimiento. Recordemos que la postura crítica de Faure fue cercana a los postulados de Henri Bergson, por tanto, los conceptos presentados por el historiador francés a Siqueiros se sostienen en las obras del autor de *Materia y memoria*. Al retomar los estudios de Gilles Deleuze dedicados a dismantelar la teoría bergsoniana, fue posible reconocer diversas investigaciones del muralista que partieron de la imagen cinematográfica: “1-No hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2- hay imágenes movimiento que son cortes móviles de la duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo”.³ Las obras aquí tratadas, responden a cada una de estas posibilidades, como se observa tanto en la ilustración *El sastre W. Kennedy* (ca. 1919) como en los murales *Ejercicio plástico*, *Retrato de la burguesía* y *Muerte al invasor*. Estos trabajos representan tres diferentes posturas del pintor frente a la relación entre la pintura y el cine: la conciencia de la proyección de imágenes en una era industrial y la propagación de una imagen proyectada desde la unificación hecha por el medio, una imagen-cambio que es fragmentada por el montaje y un dispositivo histórico que es activado por la vinculación entre el drama y el cine.

³ Gilles Deleuze, *Imagen-movimiento: estudios sobre cine*, traducción de Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1984), 56.

Cabe destacar que el estudio da cabida a la definición de la “integración plástica”, frase expuesta por Siqueiros a partir de su experiencia en la elaboración de la pintura *Ejercicio plástico*, cuyo modelo consolidó en las obras *Retrato de la burguesía* y *Muerte al invasor*. La característica principal de esta tipología mural radica en que concibe una obra capaz de crear un ambiente pictórico o “caja plástica”, como la nombró el pintor. El objetivo de esta pintura fue el conformar una serie de alteraciones en los valores plásticos en la obra, con el fin de trastocar perceptualmente la experiencia del espectador al crear una “escenografía pictórica”.⁴ Asimismo, la investigación establece una interpretación de *Muerte al invasor* partiendo del concepto de “obra de arte total”, ya que Siqueiros creó por medio de este mural un mecanismo que repensó la imbricación de distintos medios artísticos con el fin de determinar (idealmente) la reacción en el espectador. La diferencia existente entre los murales, *Ejercicio plástico* y *Retrato de la burguesía*, con esta otra pintura, es que al momento de hacer uso de la épica en ésta última, Siqueiros logró establecer los términos de una obra unificadora de todas las artes. En los dos trabajos previos, antecedentes directos de *Muerte al invasor*, se presentaron dos propuestas de espacios picturizados creados a partir de una referencia al teatro, donde la temática, erótica en *Ejercicio plástico*, y política en *Retrato de la burguesía*, contrastan con el relato histórico y heroico que fue expuesto en la pintura chilena.

De nueva cuenta, la condición totalizadora de las artes devino de la teoría del cine y de la mano de Élie Faure, quien aseguró en sus textos teóricos que las probabilidades de intersección de las artes que la ópera wagneriana había ofrecido, tenían una nueva alternativa y actualización del drama a través del uso del cine. *Ejercicio plástico* se centró en la cualidad formal de la obra, a partir de la unión de una tecnología compositiva nueva y una temática provocadora; *Retrato de la burguesía* resultó una

⁴ Un trabajo que plantea el modelo pictórico de Siqueiros como la construcción de un espacio “virtual” es Irene Herner, *Siqueiros: del paraíso a la utopía* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006).

crónica absolutamente crítica con su presente, alcanzando así, un equilibrio entre discurso político y experimentación plástica. Por el contrario, *Muerte al invasor* se asumió como una síntesis de todas las artes. Es por esta razón que Siqueiros introdujo por primera vez en un mural, a través del método perspectivo y cinemático desarrollado en Argentina, la poesía (la épica) y la escultura (con agregados al mural), los cuales se sumaron a la pintura, la danza y la arquitectura, que ya habían estado presentes en las obras anteriores (Figura 2). Por medio de estos dos agregados, Siqueiros anunció un quiebre en su pintura, tanto en el aspecto temporal (poesía e historia) como en el espacial (la escultopintura).

El concepto de “obra de arte total” fue propuesto por el compositor alemán Richard Wagner en el escrito *La obra de arte del futuro* (1849) como complemento a sus textos *Arte y Revolución* (1849) y *Ópera y drama* (1851).⁵ Tal fue la importancia de este proyecto, más allá de la consolidación del romanticismo alemán, que la propuesta wagneriana dirigida a la transformación del género operístico fue expandida a diversos ámbitos artísticos y determinó, en muchos sentidos, el desarrollo del arte moderno en el siglo XX. Por ejemplo, Juliet Koss presentó en su estudio *Modernism after Wagner*, tanto la configuración de la propuesta del compositor como diversas áreas de impacto de este modelo en distintas etapas del arte alemán, concentrándose en la arquitectura, la propuesta vanguardista de la Bauhaus y la política de masas en el nazismo, cada una con variaciones específicas con respecto al *Gesamtkunstwerk*.⁶

⁵ Wagner redactó esta serie de textos en París como refugiado tras haber apoyado en Alzamiento de mayo de 1849 en Dresde. “Arrastrado por el entusiasmo de los procesos revolucionarios iniciados en 1848, conocedor de las ideas de Proudhon y de su amigo Bakunin”. Richard Wagner, *Arte y revolución*, versión de Wolfgang Erger (Madrid: Casimiro, 2013).

⁶ Juliet Koss, *Modernism after Wagner* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010). En el caso de México, Rita Eder ha hecho hincapié en la existencia de un ejemplo concreto de “obra de arte total” a partir de El Eco (1952), del artista alemán Mathias Goeritz, el cual, a pesar de problematizar sobre este concepto, mantiene diferencias sustanciales con la obra de David Alfaro Siqueiros. Cfr. Rita Eder, “Borramientos” en Rita Eder (coord.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (México; IIE-UNAM-Turner, 2014), 48-63.

Antes de realizar su ataque contra Wagner, Nietzsche destacó en el *Nacimiento de la tragedia* la recuperación del género trágico en las artes que había desarrollado el compositor. A través de la distinción hecha entre el sentido apolíneo y dionisiaco en la tragedia clásica, el filósofo alemán exhibió una apertura de la creación artística, en donde el máximo nivel alcanzado, era representado en la época moderna por el logro wagneriano, que intentó unificar ambos sentidos en una nueva obra: “De acuerdo con este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes”.⁷ Nietzsche subrayó la problemática que implicó la separación entre la naturaleza y el hombre y, en ese sentido, el acto dramático derivado de los rituales apolíneos y dionisiacos tenía la potencia de lograr una participación reconciliatoria: una conexión entre “la verdad natural y la mentira civilizada”. A partir de la figura mítica de Prometeo, expuesta por Goethe, Nietzsche presentó las implicaciones de una relación intrínseca del hombre con la técnica, ya que por un lado era su diferenciación del elemento natural y, por el otro, el motivo de su separación. El único momento de comunión posible con “la verdad” sólo podía ser alcanzada desde la referencia dionisiaca, donde ésta desembocaba a la fuerza máxima de la naturaleza, la cual “haría pedazos al individuo”.

La obra de Richard Wagner, a decir de Nietzsche, era una que estimulaba una acción del espectador que se había perdido en las artes. Significaba la recuperación del sentido clásico de la *katharsis*,⁸ llevada a cabo desde la tragedia, y que dependía de un espacio específico dedicado al acto dramático en el que se vinculaban paisaje, audiencia y representación. El centro de la reflexión de la tesis toma en cuenta este punto específico, el cual forma parte de un proceso determinante en el arte

⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 2007), p.145.

⁸ Aristóteles, *Poética*, introducción, versión y notas de Juan David García Bacca (México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 2011).

moderno, representado por un nuevo sentido de la estructuración y función de la obra de arte. Para David Alfaro Siqueiros, como expresó a partir de sus trabajos de los años treinta, no era posible concebir una pintura que no fuera activada, no sólo por la propia mirada, sino por el propio movimiento corporal del espectador activo. La culminación perfecta de una obra, explicó Siqueiros, dependía de la relación entre el objeto y un observador partícipe que destruía el sentido estático de la ventana albertiana,⁹ en aras de una nueva relación de recepción.¹⁰

Jacques Rancière ha presentado dos posturas de la vanguardia asumiendo el traslado activo y crítico del espectador, tomando como referencia el teatro moderno. Para Rancière el teatro épico de Bertolt Brecht y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud presentan por un lado, la distancia como el camino de la empatía; por el otro, la destrucción de la distancia razonadora con el fin de recuperar la “posesión de sus energías vitales integrales”.¹¹ Parece que en esta disputa por el espectador, Siqueiros se encontró entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo que marca Rancière. Podría decirse que el muralista permaneció en el centro de ambas posibilidades y terminó sin ofrecer una última postura, con lo cual su proyecto quedó como una tentativa. Para el pintor mexicano, la construcción pictórica teatral presente en sus obras sería un espacio dedicado a que el espectador colectivo fuera activado por un motor (perspectivo y cinematográfico), con el fin de alcanzar que la obra se unificara con este cuerpo.

⁹ Este modelo está basado en la perspectiva renacentista, también llamada cartesiana, cuya composición se sustenta en un marco racional y monocular definido manera de pirámide. Se trata de un método de uniformidad matemática en la que el pintor o arquitecto definen una cuadrícula según la cual la pintura es como una ventana por donde el espectador mira. Martin Jay, “Regímenes escópicos de la Modernidad” en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 221-252.

¹⁰ El impresionismo puede ser considerado como un primer impulso por terminar con estos estándares de representación renacentistas, al intentar sustituir una mirada estática, por otra activa. Sin embargo, el cubismo fue el movimiento que radicalizó esta propuesta a partir de la búsqueda de un nuevo modelo de representación espacio-temporal. Linda Henderson, *The Fourth Dimension and No-Euclidian Geometry in Modern Art* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983).

¹¹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 12.

Regresando a Nietzsche, para Siqueiros debía existir una fusión entre el coro y el espectador, tal y como en la tragedia ática, de modo que quien observara (el hombre), ya no sería artista o espectador, sino obra de arte. A partir de esta fusión la reacción estética devendría en una acción política. Sin embargo, la paradoja de su proyecto se presenta ante la imposibilidad de una emancipación total del espectador, puesto que dependió siempre de una maquinización corporal controlada (idealmente) por las estipulaciones técnicas que el propio pintor habría dispuesto. Además, la apología de la técnica siempre fue confirmada por la propia temática. En *Muerte al invasor* se observa un canto a la guerra y a su maquinaria, sin recordar la propia crítica a las capacidades destructoras de la máquina bélica que el pintor señaló, junto con el pintor Josep Renau, en su mural anterior en el Sindicato Mexicano de Electricistas, el cual fue muy cercano al *Guernica* de Picasso.¹²

Muerte al invasor es una propuesta de “obra de arte total” que pretendió alcanzar el sentido dramático por medio de una pintura, ya que la obra en conexión con diversos medios (poesía, pintura, escultura, arquitectura, danza, fotografía), unidos siempre por la teoría del cine, aspiró a un condicionamiento en el movimiento de quien observaba. En el caso de Siqueiros, como en el de Wagner, el objetivo final procuró encauzar un sentido político y revolucionario a través de una conciencia sobre el espectador: “Y ved las multitudes sobre las colinas; están arrodilladas en silencio; escuchan en mudo arrobamiento y, como el suelo abrasado por el sol absorbe las refrescantes gotas que trae la lluvia, así vosotros recogéis en vuestro corazón endurecido por el llanto abrasador del sonido de la tormenta que ruge, y nueva vida fluye por vuestras venas. La tormenta —en sus alas, la Revolución— se acerca cada vez más”.¹³

¹² La relación entre el *Guernica* de Picasso y las obras mexicanas del periodo fue trabajada en el siguiente estudio: Sautto, *Guernica y Dive Bomber and Tank* (Tesis de Maestría en Historia del Arte, FFyL-UNAM, 2013).

¹³ Richard Wagner, “La Revolución (1849)” versión de Ramón Ibero Iglesias en Richard Wagner, *Arte y revolución*, 19.

Bajo estos términos de “terrorismo artístico”, como el propio Wagner definió su método, la tesis propone el análisis de un sistema pictórico diseñado por Siqueiros, así como de su expectativa de respuesta ante una disposición “artificial”.¹⁴

El reconocimiento de las cualidades teatrales del espacio pictórico tuvo como inicio para Siqueiros la bóveda en la finca de Don Torcuato en Argentina, en donde pintó *Ejercicio plástico*. Unos años más tarde, con el mural *Retrato de la burguesía*, Siqueiros daba por primera vez la designación de “Teatro para las masas”, obra con la cual buscó dirigir las acciones del trabajador sindical. No obstante, fue hasta el siguiente mural, hecho en Chile, cuando la búsqueda de un impacto público, de un arte civil como acción de guerra, lo llevó a modificar las estructuras retóricas de su método pictórico. La fragmentación crítica del montaje y el fotomontaje, característica en la obra del Sindicato Mexicano de Electricistas, será reemplazado por un relato trágico unificador. La estrategia cambió de manera drástica, ya que el mural del SME estaba ampliamente relacionado a las estipulaciones del Frente Popular al que pertenecían hasta ese momento Siqueiros y los miembros españoles del Equipo Internacional, con quienes hizo el proyecto. Fue un diálogo directo con el gobierno cardenista ante sus políticas nacionales (antifascistas y antiimperialistas) e internacionales (en relación a la Guerra Civil Española y al pacto ruso-germano). Mientras tanto, en Chile, Siqueiros buscó diversas adecuaciones a la política del Frente Popular, por medio de un discurso de unidad continental, ante la alianza establecida entre Estados Unidos y Rusia en contra del Eje, tras la ruptura del tratado Ribbentrop-Mólotov.

El sentido de la artificialidad fue fundamental para la ejecución del programa mural en la obra antes señalada, tanto por su modelo de producción como por su temática. Por ejemplo, en las pinturas

¹⁴ Esta postura de David Alfaro Siqueiros forma parte del proceso de definición de la ciencia moderna, una “ciencia de la naturaleza que resultó ser una técnica para la producción de lo artificial”, como una disputa con la noción de ciencia aristotélica. *Cfr.* Aristóteles, *Física*, versión de Ute Schmidt Osmanczik (México: UNAM, 2007), LV.

arquitectónicas, *Retrato de la burguesía* y *Muerte al invasor*, la técnica es el tema central vinculada siempre a la relación con la guerra y a su conexión directa con la ciencia y la tecnología. Siqueiros desarrolló nuevos mecanismos de visualidad vinculados al proceso bélico, donde el cine fue siempre la herramienta dedicada a unificar su proyecto estético-político. Como ha señalado Paul Virilio, la referencia cinemática es una estrategia de visión global que deriva de una lógica militar de percepción, de la que dependen a su vez, una producción industrial que funciona con imágenes (armas) repetitivas: “No existe guerra, por tanto, sin representación; sin un armamento sofisticado y sin mistificación fisiológica”.¹⁵

De forma general, el problema a tratar no es sino un proyecto de “ideología estética” que buscó ponerse en práctica. No es arbitrario que este método delineado por Siqueiros comenzara en los años treinta, década en la que la “política estetizada” fue una constante en los proyectos de vanguardia. Martin Jay explica cómo Walter Benjamin anunció en la reseña de *La guerra y el guerrero* de 1930, una idealización y equiparación entre la tecnología de la muerte y la movilización total de las masas,¹⁶ cuyas premisas terminaría por consolidar en su texto de 1936, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.¹⁷ En esta primera reflexión de Benjamin, concentrada en el tema de la guerra, el autor estableció el peligro de tratar la política y su relación con la sociedad como si fuera una obra de arte, al trasladar los principios del *l’art pour l’art* a la guerra misma.¹⁸

El tema de la técnica ha sido ampliamente trabajado en el caso de David Alfaro Siqueiros, en mayor medida, los ejemplos de su renovación de la técnica pictórica, ya sea por el uso de nuevos

¹⁵ Paul Virilio, *War and Cinema. The Logistics of Perception*, Tr. Patrick Camiller (London-New York: Verso, 1989), 8.

¹⁶ Martin Jay, “La ideología estética como ideología o ¿qué significa estetizar la política?” en *Campos de fuerza. Entre la historia cultural y la crítica cultural* (Buenos Aires: Paidós, 2003).

¹⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003).

¹⁸ Walter Benjamin, “Theories of German Fascism: On the Collection of Essays *War and Warrior*”, Ernst Jünger (editor), *New German Critic. Special Walter Benjamin Issue*, 17, (Spring, 1979), 120-128.

materiales (cemento blanco y Duco) como de herramientas modernas (pistola de aire, fotografía, cinematografía). No obstante, esta investigación parte del estudio de dicho concepto indicando su relación con “el trabajo”, como una forma de evidenciar la postura del autor frente a esta problemática. Se toma como eje el desarrollo de la organización de las fuerzas de producción colectiva puesta en marcha por Siqueiros en 1932. Esta postura del pintor ante la plástica evidencia que el sistema de la fábrica moderna se convirtió tanto en el modelo de creación artística como en un ideal para el funcionamiento social. Así, es posible reconocer cuál era el espectador ideal para el pintor, al analizar qué forma de reacción buscó poner en marcha. Era una respuesta activa que, paradójicamente, estaría ligada a un sentido de control establecido desde la racionalización técnica y la instrumentalización. Ambas formas, la producción y la experiencia estética, pretendieron ser organizadas y controladas por el muralista en un llamado que asumió en aras de un beneficio político, económico y social concreto. Este estudio desmantela esta cadena de producción que Siqueiros organizó, con el fin de comprender las implicaciones de su programa plástico en términos de una política de masas.

La tesis se divide en cinco capítulos. El primer capítulo presenta el proceso de definición del modelo de integración plástica, a partir de las experiencias en Los Ángeles y Argentina, llevadas a cabo entre 1932 y 1933. Es necesario partir de este punto, ya que fue en dicho momento cuando David Alfaro Siqueiros señaló que la estructura de organización industrial era el modelo ideal de producción para sus murales. En este apartado se muestra de qué modo la referencia sindical quedó establecida como una forma necesaria para establecer los parámetros de la producción a gran escala, como una forma de arte de propaganda y como una utopía sobre el “arte y la sociedad del futuro”. La base de este análisis se centra en el diálogo que Siqueiros tuvo con Élie Faure y, posteriormente, con Sergei Eisenstein y Richard Neutra.

Un segundo capítulo se encarga de mostrar el contexto de definición del arte público por parte del muralista, centrado en los debates y defensa de la cultura ante la amenaza del fascismo. En la década de 1930, Siqueiros asumió su papel como artista político desde la bandera del Frente Popular. El artista participó en foros como el Congreso de Artistas Americanos de 1936, donde dialogó con autores como Meyer Schapiro, Lewis Mumford y el propio José Clemente Orozco. Los términos de unidad establecidos por el programa frentepopulista dieron paso a que Siqueiros encauzara su sindicalismo de los años veinte hacia la asimilación de un proceso de producción colectiva, con el objetivo de crear un modelo de defensa de la cultura, según la retórica de dicho movimiento. Esto significó, a su vez, la creación de una estructura de producción artística con nuevas condiciones técnicas para el trabajo. Dos de estos ejemplos llevados a cabo por el pintor fueron: la experiencia en el Siqueiros Experimental Workshop de Nueva York y el mural *Retrato de la burguesía* para el Sindicato Mexicano de Electricistas. Estos casos evidencian la radicalización de la producción y la organización colectiva en la pintura del autor.

El capítulo tercero presenta el análisis del mural *Muerte al invasor*. Presenta la relación entre David Alfaro Siqueiros y el poeta chileno Pablo Neruda, ya que dicho paralelismo permite comprender el desarrollo de un modelo épico realista en las artes que ambos desarrollaron. Describe la forma en que el pintor exhibió una versión de pintura histórica por medio de la referencia épica. Esta actualización poética permitió que Siqueiros pudiera ofrecer, una postura ante los sucesos políticos del presente a partir de una línea ideológica y objetivo particular. *Muerte al invasor* es determinante, ya que marca la adaptación del pintor a las exigencias realistas soviéticas, la cual, sin embargo, no fue una adecuación que trasladó perfectamente el modelo de la URSS, sino que resultó una interpretación hecha desde los propios términos heterodoxos del pintor. Para llevar a cabo este análisis se explica la fundación del taller-laboratorio que Siqueiros instituyó en el contexto de los Estados Unidos y México, en la segunda

mitad de 1930. Este apartado marca, además, el punto de quiebre en el modelo del muralista ante los tiempos de crisis suscitada por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, establece la toma de postura que el muralista asumió en relación a la política nacional e internacional, con el fin de evidenciar las modificaciones a su proyecto de integración plástica.

El capítulo cuatro trata el proceso de exhibición e idealización del programa artístico de Siqueiros constituido en Chile, el cual será exhibido en su texto *No hay más ruta que la nuestra*.¹⁹ El programa presentado por el muralista en el texto resultó una respuesta al Museo de Arte Moderno de Nueva York; en específico, a las expectativas señaladas por el crítico de arte Lincoln Kirstein durante el año de 1942, año en que se encargó de organizar la primera colección de arte latinoamericano para el MoMA. Para Kirstein, el mural *Muerte al invasor* y su realismo alegórico eran un ejemplo que debía tomarse en cuenta para el desarrollo del proyecto panamericano generado en la Oficina de Asuntos Interamericanos (Inter-American Affairs Office). Lo que buscó demostrar Siqueiros en su panfleto fue la vigencia de su propuesta para el mercado y la política del panamericanismo.

El capítulo cinco analiza las variantes del modelo del mural *Muerte al invasor* en el contexto mexicano. Por una parte, se establecen las tentativas que tuvo el proyecto a partir de la presentación del Centro de Arte Realista, tomando como sustento la inclusión del héroe mítico dentro del complejo mural. Se toman como ejemplo principal las obras elaboradas en el marco del Centro, como lo sería *Cuauhtémoc contra el mito* (1944), para referir el cambio de referencia épica que Siqueiros presentó al final de la guerra y al inicio de la posguerra. Se exhibe también el encargo para el Palacio de Bellas Artes, hecho entre 1944 y 1951, en el cual el muralista repitió la fórmula alegórica utilizada en Chile y en su viaje inmediato a Cuba, de 1943. Todos estos casos de pintura mural parten del mismo sistema

¹⁹ David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia internacional y nacional de la pintura mexicana* (México: S/E, 1945).

realista de *Muerte al invasor*, sin embargo, a partir de este momento, la estrategia del pintor adquirió características distintas al añadir otros materiales arquitectónicos y sobre todo, al modificar su sentido retórico. Por ejemplo, Siqueiros se valió de la figura alegórica de la “Democracia” o mítica de Prometeo, para presentar la referencia a un nuevo momento en la política, que para él debía ser conciliatorio.

Como puede observarse, este trabajo describe la postura de David Alfaro Siqueiros ante un problema específico. Podría decirse que en estas obras es evidente la reacción del muralista ante la definición de una “segunda naturaleza”. Si Nietzsche señaló una posible reconciliación del hombre con la naturaleza desde la colectividad en el acto dramático, Walter Benjamin marcó otra alternativa bajo la señalización de las nuevas “fuerzas productivas” de la modernidad.²⁰ Susan Buck-Mors describe esta contradicción de la “segunda naturaleza” de la siguiente forma: “los predicados tradicionalmente atribuidos a la antigua naturaleza orgánica —productividad y transitoriedad, así como decadencia y extinción—, al ser usados en la descripción de esta ‘nueva naturaleza’ inorgánica producto de la industria, nombraban precisamente aquello radicalmente nuevo para ella”.²¹ La tesis señala una encrucijada que enfrentó Siqueiros: el pintor mexicano propuso la renovación del arte a partir de una vinculación extrema del hombre con nuevas formas de expresión de la tecnología. Siqueiros pretendió que las relaciones del hombre con la técnica en el ámbito del trabajo no dependieran más del dominio de la máquina, exhortando a la emancipación del obrero. No obstante, a manera de un moderno Prometeo, estableció un discurso que resultó una apología de la técnica, la ciencia, la tecnología y de las nuevas posibilidades de creación, lo cual no hizo sino que su propuesta permaneciera siempre en una contradicción constante.

²⁰ Susan Buck-Mors, *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, traducción de Nora Rabotnikof (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1995), 86.

²¹ Buck-Mors, *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, 86.

El objetivo de este trabajo parte de esta misma paradoja. Siqueiros en ese sentido, exigió dar una explicación activa al proceso de transformación del mundo moderno, pero al mismo tiempo, siempre permaneció ante la expectativa de la amenaza y perturbación que dicha naturaleza instrumental representó.

I. Cineplástica: Geometría, cine y pintura colectiva

Vienen los obreros desde las remotas aldeas y mueren en la ciudad. Se derrama el apaciguador aceite sobre las magníficas prensas. Corren a toda velocidad los automóviles por las carreteras de Europa, las mismas que construyeron sobre los caminos que conocieron a templarios y juglares.

Ilya Ehrenburg, *Historia del automóvil*.

I.1 La función del cine. Cine, pintura y drama.

Este capítulo sustenta el análisis general de la tesis al recuperar la base teórica que rigió gran parte de la práctica mural de David Alfaro Siqueiros. Ésta derivó de una interpretación llevada a cabo a la obra de Élie Faure, entre las décadas de 1920 y 1930. En el apartado se presentan dos momentos de acercamiento a la obra del crítico francés; el primero realizado durante el encuentro de ambos personajes en Europa en 1919, y uno más, después de una estancia en Taxco en 1932, donde se sumó la presencia del cineasta ruso, Sergei Eisenstein. El objetivo es exhibir la teoría formal de este médico e historiador del arte, presentada en distintos textos sobre arte y cine, con el fin analizar su incorporación al discurso de Siqueiros. Asimismo, se explica la forma de relación y enriquecimiento con otros proyectos que impactaron al muralista, entre ellos el del mismo Eisenstein o el del arquitecto Richard Neutra, a quien el artista mexicano conoció también en 1932, en la ciudad de Los Ángeles. Se pretende demostrar la forma en que términos tales como “relaciones armónicas”, “pintura en movimiento” y, en mayor medida, “integración plástica”, constantes en los textos y manifiestos de Siqueiros, comenzaron a ser utilizados por el muralista a partir del diálogo con Faure. De esta forma, se pone en evidencia la manera en que el pintor condicionó su pintura en términos de una dinámica mecánica. El capítulo presenta el modo en que David Alfaro Siqueiros estructuró una escenografía plástica, es decir, aquel

método que le permitió construir ambientes pictóricos a partir de: el armado estructural o esqueleto de una nueva obra, la organización de sus valores plásticos y la unión de diversas imágenes por medio del cine para conformar una nueva forma relato.

Élie Faure es reconocido en la historiografía del arte en México por la cercanía que tuvo con Diego Rivera.²² Este personaje fue fundamental para que Rivera comenzara una transición vanguardista a través de un camino que fue alejándose (aunque conservara herramientas y preocupaciones) del cubismo, para comenzar un retorno hacia el realismo en 1918, año en el que se dedicó a readecuar su heterodoxia vanguardista.²³ Fue este crítico, por ejemplo, quien incitó al pintor mexicano a realizar un viaje de estudio por Italia, determinante, como el propio Rivera señaló, para el desarrollo posterior de su pintura mural.²⁴ Como resultado de esta amistad, el artista guanajuatense hizo un retrato del médico francés, el cual apareció en la revista *Vida Americana*, publicación en la que estuvieron involucrados tanto Rivera como Faure, organizada por el joven pintor David Alfaro Siqueiros en 1921 desde Barcelona. El artículo dedicado a Rivera en la publicación dio muestra de este proceso reflexivo y de diálogo con Faure.

No obstante, el impacto que tuvo la propuesta del Élie Faure en Siqueiros no ha sido tomado en cuenta de la misma forma en los estudios sobre arte. Es por esta razón, que el objetivo del capítulo es exhibir la importancia que tuvo para este otro muralista, ya que también se vinculó a diversos trabajos del autor francés. Dicha conexión tuvo tal relevancia, que dio la pauta para que Siqueiros comenzara, desde los años veinte, a introducir la teoría del cine en su programa plástico, al asumir la imagen en

²² Olivier Debrouse, *Diego de Montparnasse* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 135.

²³ Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas* (Phoenix Arizona: Phoenix Art Museum, 1984),132.

²⁴ Clara Bargellini, “Diego Rivera en Italia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XVII, 66 (Primavera, 1995), 85-136.

movimiento y su proyección en los parámetros de la teoría bergsoniana que sostiene los trabajos de Faure.

Élie Faure propuso a fines de la Primera Guerra Mundial el término de “cineplástica”. En el estudio titulado *La función del cine (Fonction du cinéma: l’art de la société industrielle, 1921)*, Faure definió este concepto en un contexto temprano para las publicaciones especializadas sobre el nuevo medio visual. En dicho texto, el autor buscó demostrar las vinculaciones estrechas entre diversas artes y la cinematografía. El argumento central explica que el cine debe entenderse como continuación del proyecto dinámico de la danza, el drama y la pintura, sumando además, un exhorto para que a través de este formato pudieran renovarse estos mismos medios implicados en la conformación del cine, siendo éste un unificador de distintos ámbitos estéticos. Es decir, el estudio buscó entender la imbricación de las artes con el fin de reconocer la esencia de cada una de ellas y de la producción artística en sí, al pensar la danza desde la arquitectura, el teatro desde la geometría y la pintura desde el cine. Se trataba para Faure, de una nueva forma de “obra de arte total”.

Jacques Rancière ha determinado esta relación entre la teoría de Faure y la propuesta wagneriana de obra de arte total en términos de ilusión del arte, al ser el cine un medio que implica la unión no nada más de las artes, sino del autor, la obra y el espectador. El filósofo francés explica dos matices en el uso del acto ilusorio del cine: en una primera posibilidad, la más cercana a Wagner, el autor es el único que puede controlar la ejecución sensible; otra más, pensada por Faure a partir de la figura de Chaplin, adaptó el sueño wagneriano a los términos del cine, donde “la proyección de la representación dramática es idéntica a la realización plástica sobre una superficie plana”.²⁵ Cuando Élie Faure destaca la figura de Chaplin evidencia el cambio que existió entre el medio teatral y el cine

²⁵ Jacques Rancière, *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* (Buenos Aires: Manantial, 2013), 224.

refiriendo a la actuación donde “el nuevo arte de las formas visuales en movimiento se opone al arte de la representación”,²⁶ al señalar un arte que no es el de la cámara, sino el arte del movimiento.

El ensayo de Élie Faure se dividió en ocho capítulos. El autor se dedicó a explicar la pintura en el primer apartado para después dar paso al cine. En esta primera parte, Faure ofreció un par de ejemplos pictóricos que para él anunciaron la relación entre cine y plástica, subrayando el caso concreto de la obra de Tintoretto (Figura 1.1). A partir de *El Paraíso*, Faure presentó una forma de categorización de la plástica en términos rítmicos: “de esta obra se percibe, en su conjunto, una sinfonía global de los volúmenes coloreados rizándose como nubes, una música visible que no comienza, que no concluye, una ondulación eterna, captada pero no detenida por un espíritu en el momento en que pasa ante él”.²⁷ Lo que buscó demostrar el ensayista por medio de la analogía es que esta pintura, pensada como un drama espacial, remite directamente al cinematógrafo. Para Faure, este mural no era sino la construcción de un movimiento de formas que podía pensarse a manera de una tragedia; un drama plástico compuesto por medio del juego de dimensiones, donde los valores y contrastes fueron invertidos, cambiados y restablecidos, pero unificados al mismo tiempo: “Mirad ese unánime movimiento, en el que la faz invisible de las formas se hace visible a menudo, porque ellas actúan ante nosotros; donde una arquitectura móvil de actitudes combinadas se quiebra incesantemente y se reforma sin que nuestro ojo sea capaz de captar las transformaciones”.²⁸ La pintura de Tintoretto, a decir de Faure, antecedió a las cualidades del cine, por medio de una mezcla de elementos que organizó como una orquesta visual o una sinfonía visible.

²⁶ Rancière, *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*, 224.

²⁷ Élie Faure, “Tintoretto” en *La función del cine. De la cineplástica a su destino social*, prefacio de Charles Chaplin y prólogo de Edmundo E. Eichelbaum (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956), 25.

²⁸ Faure, “Tintoretto”, 26-27.

En un segundo apartado, titulado “La danza y el cine”, el historiador del arte continuó con una explicación sustentada en la relación de dos artes, siempre tomando como base una estructura rítmica de organización formal. El punto de unión entre la danza y el cine, establece que ambos medios pueden ser capaces de “revelar el secreto de las relaciones de todas las artes plásticas con el espacio y las figuras geométricas que nos dan a la vez la medida y el símbolo”.²⁹ Para Faure, ambos modelos de expresión son capaces de unir la música con la plástica, lo visible con lo auditivo y, en mayor medida, de traducir espacialmente el tiempo y “las tres dimensiones del espacio”.³⁰ Faure marcó en estas disertaciones que el paso a seguir en el cine era el de perpetuar a la danza, al encontrar los medios para expresar el transcurrir del tiempo, creando así, el drama móvil de la forma. Al alcanzar una estructura de organización rítmica en el cine se obtenía al mismo tiempo: la incorporación de todos los medios artísticos, es decir, una posibilidad de nueva tragedia donde se integraban arquitectura, escultura, pintura y música. En este capítulo, Élie Faure presenta a la danza como el primer arte:

Los niños pequeños danzan. Los animales danzan. Nacida la necesidad más elemental del ritmo, la que incita a golpear cadenciosamente el suelo alternando uno y otro pie, imagino que la danza ha precedido a la música misma, a la arquitectura. La música, sin duda, ha sido creada para acompañar a la danza que ritmaban primitivamente el batir de las manos y los gritos de los espectadores. Más tarde, a medida que se desarrollaba la arquitectura, después la escultura, después la música, ella serpenteaba de una a la otra.³¹

Así, la danza establecía todas las bases del arte, a partir de una geometría en movimiento y de una armonía continua, puesto que era el elemento regulador de la dinámica rítmica universal, reproducida “maquinalmente”. Era el punto en el cual las demás artes encontraban los órdenes elementales para su composición. Como puede observarse, el vuelco que Faure ofreció a esta reflexión sobre el orden formal de la naturaleza fue introducido por el tema de la máquina. Este mismo regulador será para el

²⁹ Élie Faure, “La danza y el cine” en *La función del cine. De la cineplástica a su destino social*, prefacio de Charles Chaplin y prólogo de Edmundo E. Eichelbaum (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956), 31.

³⁰ Faure, “La danza y el cine”, 31.

³¹ Faure, “La danza y el cine”, 32.

crítico el que domine al cine en tanto máquina. Estas armonías no son sino una serie de leyes de repetición y juego de números ocultos en cada objeto biológico y artístico, a manera de fuerza (movimiento) que se activa como un impulso dinámico (mecánico) de la vida misma.

Sin embargo, fue el apartado titulado “De la cineplástica” el que tuvo mayor impacto dentro del argumento, asumiendo como hilo conductor, al teatro. Habrá que tomar en cuenta que la relación entre el teatro y el cine fue el centro de muchas de estas primeras reflexiones sobre el nuevo medio. De ello dan cuenta los textos de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer o del propio Eisenstein dedicados a marcar coincidencias y diferencias, pero en mayor medida, concentrados en problematizar cada ámbito a partir de su comparación. En este sentido, Faure remarcó la crisis del teatro y el peligro del melodrama para el cine, presentando una alternativa sobre la práctica cinematográfica y asumiendo, de nueva cuenta, el papel del cine como un nuevo medio capaz de sintetizar y renovar a las demás artes. Los temas destacados por el historiador del arte partieron de una investigación sobre el medio, evidenciando sus cualidades de expresión, así como la condición social inherente en el cine. Faure asumió el rol del espectador como un miembro de la masa, correspondiendo de esta forma a una de las obsesiones vanguardistas de los años de entreguerras, resultado de la cultura de la máquina.³²

La condición utópica de este fragmento del libro fue referida a partir del sentido social y la posibilidad de un orden moral que el autor vinculó tanto al teatro como al cine. En este momento, Faure exhibió que el arte colectivo había sido una necesidad en las sociedades en todos los tiempos, asimismo, para que un arte fuera totalmente válido, señaló, debía producir “un espectáculo colectivo que pudiera reunir a todas las clases...] en una comunión unánime exaltante de la potencia rítmica y que definía en

³² Margaret C. Flinn, “The Prescience of Élie Faure” en *SubStance. French Cinema Studies 1920’s to the Present*, Vol. 34, 3 (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2005), 48.

cada uno de ellos, el orden moral”.³³ En este punto, Faure ofreció una explicación sobre la síntesis artística, partiendo de la danza, el ritmo y el movimiento en el espectáculo colectivo, ya fuera en el teatro o el cine, incorporando además, el sentido arquitectónico, al referir que los actos eran realizados en un espacio específico donde todos podían ver y ser partícipes. Eran actividades rituales, aludiendo al teatro griego, que tenían una característica plástica, cuyas formas eran “engrandecidas, estilizadas, enmascaradas, inmutables, evolucionando sobre la escena para realizar un equilibrio momentáneo entre la orgía sensual y la disciplina del espíritu”.³⁴

El tema del elemento social del cine, como un reemplazo del ritual religioso, fue complementado en el apartado “Introducción a la mística del cinematógrafo”. El título que Faure le otorgó al film fue el de templo, ya que era capaz de manifestar el sentido de la producción colectiva, tal y como la arquitectura religiosa lo expresaba materialmente. Gilles Deleuze, al partir de la lectura de Faure, puso de manifiesto este punto en su estudio dedicado al cine. Deleuze puntualizó que el cine puede ser visto como culto y refirió el comienzo de un traspaso de la función de las catedrales hacia este otro medio, ya que éste retomó el sentido universalista del catolicismo desde su condición de arte industrial.³⁵ Por ejemplo, para Faure el cine era símbolo de la máquina y por lo tanto, símbolo de un lenguaje universal, al mismo tiempo que era arquitectura, danza y música. En este sentido, el mismo Faure fue quien determinó al trabajo de Sergei Eisenstein como “dramaturgia de formas, polifonía audiovisual y síntesis de todas las artes”.³⁶

³³ Élie Faure, “De la Cineplástica”, en *La función del cine. De la cineplástica a su destino social*, prefacio de Charles Chaplin y prólogo de Edmundo E. Eichelbaum (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956), 43.

³⁴ Élie Faure, “De la Cineplástica”, 44.

³⁵ Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time-Image*, Traducido por Hugh Tomlinson and Robert Galeta (London-New York: Continuum), 165.

³⁶ Véronique Dumas, “Élie Faure. Étude critique” (Paris: Institut National D’Histoire de L’Art, 2009). Versión digital: [goo.gl/s0wUny] [Consulta: 12-09-2013].

La lectura aquí analizada es una de las claves para entender los procesos de asimilación que David Alfaro Siqueiros analizó la condición psicológica del arte pero, en mayor medida, del estatuto dinámico de una obra, al partir de una teoría bergsoniana que remite a la relación del hombre y las imágenes que se absorben perceptualmente. Se trata de una apertura a la ontología de la imagen que enfrentó Siqueiros, partiendo de los estudios sobre el cine, los cuales lo llevaron a cuestionar una relación específica entre la cosa y su representación. Este punto es determinante para comprender el programa plástico que aquí será estudiado, ya que da la pauta para explicar la forma en que Siqueiros expresó la necesidad de un nuevo espacio pictórico y su uso para un espectador específico, a partir de la condición de la forma en movimiento y el automatismo. El proceso descrito analiza cómo este artista reconoció un nuevo modelo de proyección de imágenes y sus cualidades dinámicas en un espacio activo o nuevo templo.

Es posible determinar que el concepto que rige el análisis de Élie Faure es el “ritmo”. La consolidación de dicho término parte justo de la relación existente entre el análisis de la forma en el arte y los estudios científicos. Su historia del arte es la conclusión a dicho acercamiento, al ser un texto en el que el crítico logró conjuntar un ideal evolucionista con una explicación sobre los estilos, puesto que se conformó como un estudio de analogías del ritmo o movimiento universal.³⁷ Estas consideraciones

³⁷ Serena Keshavjee, “Natural History, Cultural History, and the Art of History of Élie Faure” (Volume 8, Issue 2, Autumn: 2009). Versión digital: [goo.gl/s0wUny] [Consulta: 10-12-2013]. En esta investigación, Kesavjee se encarga de demostrar que el impacto de la teoría Charles Darwin en Francia estuvo condicionada por el trabajo de Lamarck y George Cuvier, que resultó más popular. El reconocimiento de Lamarck como fundador de una teoría evolucionista, está relacionado al nacionalismo que devino en la Tercera República después de la guerra Franco-Prusiana (1870). Este discurso estuvo sustentado por el Museo de Historia Natural de París. La autora recupera la definición de Debora Silverman sobre Transformismo: “la unidad del ser y de la continuidad de la materia, que se unió a otras formas para demostrar un solo flujo metamórfica con los humanos”.

también fueron desarrolladas por Faure a partir de su cercanía a Henri Bergson, cuyos apuntes sirvieron para condicionar su reflexión sobre el cine, pero también su propio estudio general del arte.³⁸

Es posible ver estos remanentes evolucionistas en la obra de Élie Faure, al considerar que una fuerza interna o motor es la causa que provoca una respuesta a un estímulo externo. A partir de este punto, Faure derivó una propuesta de formalismo monista y una morfología unificada en las artes. El crítico entendió el desarrollo de todos los géneros artísticos como una conexión entre la forma en el arte y la naturaleza de donde deriva: “En *El espíritu de las formas*, Faure enfatiza una filosofía morfológica con respecto a un universo monista. Él advierte el papel de Lamarck al develar la unidad de todas las formas en la cual está implícita la noción evolucionaria de un linaje común”.³⁹ De esta manera, es posible afirmar que la teoría de Élie Faure implica la imbricación de múltiples formas desde el encuentro con un valor de equivalencia, correspondencia o analogía a partir de la noción de biocentrismo:⁴⁰ “Faure establece una correlación de formas naturales y artificiales, incluyendo el arte, como prueba de que la humanidad y sus productos son parte de la naturaleza”.⁴¹ Las ilustraciones que abundan en *El espíritu de las formas* son dedicadas a establecer esta comparación entre vértebras de distintas especies con obras de arte específicas.

³⁸ Bergson es reconocido como un filósofo neo-lamarckiano, y la importancia de esta postura de la Historia Natural en Faure se sumó al impacto que pudo haber tenido el trabajo de su tío, el geógrafo anarquista, Élisée Reclus, y su amistad con Eugène Carrière, ambos seguidores de Lamarck. La diferencia con la teoría darwinista, parte de la idea de que las especies tienen la posibilidad de variación en su evolución dependiendo del medio en el que se desenvuelven a través de una respuesta al cambio en el ambiente, cuyas características de adaptación pueden ser heredadas a manera de proceso de evolución. En cambio, Darwin propuso la selección natural como un mecanismo de adaptación.

³⁹ Keshavjee, “Natural History, Cultural History, and the Art of History of Élie Faure”. Versión digital: [goo.gl/s0wUny] [Consulta: 10-12-2013]. En el caso de los vertebrados, la teoría busca comprobarse, desde la figura del amigo de Faure, Geoffroy Saint-Hilaire, quien propone un único plan por el cual todos los vertebrados van modificando sus características hasta llegar a un arquetipo unificado. En el original “Throughout The spirits of the forms, Faure stresses a morphological philosophy regarding a monist universe. He elucidates Lamarck’s role in unveiling the unity of all forms which is implied in the evolutionary notion of common descent.”

⁴⁰ Oliver A.I. Botar, Isabel Wünsche, “Introduction”, *Biocentrism and Modernism* (United Kingdom: MPG Books Group: 2011), 1-15.

⁴¹ Keshavjee, “Natural History, Cultural History, and the Art of History of Élie Faure”. Versión digital: [goo.gl/s0wUny] [Consulta: 10-12-2013].

En el libro dedicado a Paul Cézanne, Faure describió que el método del pintor francés era un análisis de la naturaleza en términos constructivos: “Es un ensayo primitivo sobre la arquitectura general y permanente de la tierra, un pedazo de ella transportada con cimientos minuciosos, dentro del rectángulo de una imagen”.⁴² Para Faure, la pintura de Cézanne era una exhibición concisa de la analogía existente entre la naturaleza y el arte. Los paisajes del artista francés son la muestra, a decir del historiador, de una construcción pictórica hecha a partir la comprensión de un espíritu universal rector expresado en un molde geométrico: “Y el ritmo de las nuevas líneas que se introducen en los contornos de la tierra armoniza con ellos en un equilibrio a gran escala”.⁴³ De esta forma, el autor propuso el concepto de “construcción armónica”, representada por la pintura de Cézanne, como una capaz de trasladar tanto el sentido formal de la naturaleza como su sentido dinámico.

Por tanto, es posible concluir que Élie Faure estableció un paralelismo teórico en sus disertaciones sobre arte y en sus estudios sobre cine, ya que en ambos casos se encargó de conformar un esquema de correspondencias. Faure buscó explicar la unión y coincidencias de formas en las artes y expresó la relación de la arquitectura, la pintura, incluyendo al cine, desde los referentes del ritmo, la armonía y la sinfonía plástica, las cuales eran a su vez, analogías que partían de la propia naturaleza, las formas universales y la unidad original. Después de revisar este caso, es posible determinar que la inclusión del elemento cinematográfico en la teoría de David Alfaro Siqueiros comenzó al momento de conocer a Faure en Europa, entre 1919 y 1921.

En 1921, David Alfaro Siqueiros presentó la revista *Vida Americana* (Figura 1.2) organizada por el pintor mexicano y el poeta anarquista, Joan Salvat-Papasseit, dentro del contexto de las Galerías Dalmau de Barcelona. En este mismo contexto, publicó el manifiesto “Tres llamamientos de

⁴² Élie Faure, *Cézanne* (New York: 1913), 4.

⁴³ Faure, *Cézanne*, 42.

orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” y el dibujo *Retrato de W. Kennedy* (ca.1919) (Figura 1.3). Siqueiros subrayó en este documento vanguardista diversas inquietudes de “renovación”, concepto propuesto por él, según indicó, a partir de la revisión de movimientos como el impresionismo, el cubismo, el futurismo e inclusive el dadaísmo. El pintor indicó que recuperó de estos movimientos lo que denominó como vigorización, depuración deductiva y sobre todo, “la revalorización de las voces clásicas”.⁴⁴ Además, tal y como el Faure lo hizo en *La función del cine*, Siqueiros fungió como crítico de cine en su texto *Cinematografía mexicana*, el cual firmó como A.S. En el artículo, Siqueiros reivindicó el trabajo de Miguel Contreras Torres o el charro “sajonizado” (*sic.*), situándose a favor de la experimentación cinematográfica y en contra del simple melodrama.

El concepto de “clasicismo” se presentó en ese entonces como un eje rector para la asimilación que hizo Siqueiros de una variedad de propuestas plásticas europeas. Por un lado, fue expuesto el clasicismo que habría desarrollado Joan Salvat-Papasseit y, en mayor medida, Joaquín Torres-García, cuyo proyecto partió de las referencias clásicas y antiguas para responder a los procesos de modernización, tomando en cuenta el propio contexto de desarrollo industrial catalán. Sin embargo, otras lecturas marcaron en definitiva la interpretación del pintor mexicano: la publicación del pintor italiano Gino Severini, *Del cubismo al clasicismo*; el trabajo del historiador del arte francés, Élie Faure, a través de su texto *Les Constructeurs* (*Los constructores*),⁴⁵ su historia del arte y el escrito *La función del cine*; así como de una relectura de la revista post-cubista *Nord-Sud*.⁴⁶ Siqueiros incorporó el sentido biológico de Faure al enfatizar en ese momento la idea de un ritmo universal, que más allá de un

⁴⁴ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en *Vida Americana* (Ciudad: editorial) 1.

⁴⁵ Élie Faure, *Les Constructeurs* (France: Editions Gonthier, 1964), 154.

⁴⁶ El pintor mexicano buscó, desde la asimilación de estas estructuras, generar una propuesta capaz de activar un programa artístico americano, retomando las referencias de las revistas *291* y *391*, sólo que en este caso, el pintor intentó que se excedieran los límites de un concepto constreñido al desarrollo del arte en los Estados Unidos, hacia la parte sur del continente desde una universalización del lenguaje racional, vinculando además, la expansión de un modelo de modernización dependiente de un programa industrial y comercial.

evolucionismo, mantuvo la preocupación por las reglas matemáticas que revelan la armonía y por el funcionamiento de la percepción de la imagen.

Un fragmento de los escritos de Severini, en concreto del libro *Del cubismo al clasicismo*, se conjuntó a un párrafo de Georges Braque. Esta página sirvió como complemento y sustento a lo expuesto en el manifiesto de los “Tres llamamientos”. En ninguno de los dos casos se recuperaron citas más tempranas de estos autores, sino que fueron expuestos los comentarios posteriores, es decir, las reconsideraciones de “la vuelta al orden” en los años en que la pintura de Braque ya no incluía exclusivamente la alteración de la forma y Severini, se alejó bastante de esas obras fragmentadas de su pintura. El primer atisbo vanguardista (inclusive post-vanguardista) de Siqueiros partió de este cúmulo de referencias al clasicismo, la composición, los valores plásticos y las correlaciones entre la naturaleza y la forma. Siqueiros expuso una síntesis en torno a la composición y el valor de la base geométrica en el arte a través de los referentes de George Braque, Gino Severni y Élie Faure, sumado al diálogo con Diego Rivera.

La particularidad de *Vida Americana* radica en que presenta un proceso de enfrentamiento de diversos autores al modelo de civilización moderna en contextos como el catalán, mexicano y norteamericano. A diferencia de sus compañeros artistas, los temas resaltados por Siqueiros fueron los nuevos sistemas tecnológicos, como se marca en la contraportada de la revista mediante el anuncio “Ford. El automóvil universalmente conocido”, o por el propio cinematógrafo, al ser elementos que permitían en su opinión, una re-direccionalidad de la estructura universalista de la producción artística. Estos objetos estaban dedicados a introducirse en un nuevo sistema de mercado, modelos de organización y aceleración económica dependientes, en muchos aspectos, de la máquina. También así

significaban una posibilidad de representación alterna desarrollada mediante circuitos, corrientes y vías de las que dependían el comercio y el consumo.⁴⁷

Por ejemplo, en el retrato publicado en *Vida Americana*, Siqueiros presentó a un personaje constituido por diversas formas geométricas básicas, como el cono, el cubo o la esfera. En este ejemplo es posible observar una primera diferencia con los retratos presentados por Rivera en la misma publicación, más cercanos a la obra de Paul Cézanne, ya que Siqueiros realizó más bien, un dibujo geométrico (objetivo) a través de la referencia a una herramienta mecánica, la cual podría redescubrir la esencia de la forma. El *Retrato de W. Kennedy* se ha incluido en una vertiente metafísica, debido en gran parte, a la referencia existente a un espacio arquitectónico cerrado que se confronta con la figura principal. No obstante, en el dibujo se señala una caja de la cual se proyecta un halo de luz. Este objeto, cercano al cine, era capaz de representar el movimiento, unificar diversos medios y sintetizar una forma universal.

El dibujo de Siqueiros no es precisamente el retrato de un sastre, título con el que se denomina a esta obra. Se trata en realidad de una referencia a William Kennedy-Laurie Dickson, amigo cercano de Thomas Alva Edison (Figura 1.4). Dickson, como se le conoce en la historia del cine, y Edison se encargaron de poner en práctica un mecanismo llamado el Kinetoscopio en 1888.⁴⁸ Este aparato estaba dedicado a ofrecer una experiencia similar, según las propias palabras de Edison, a la que se habría logrado obtener con el fonógrafo, sólo que en lugar de estar dedicada al oído, generaría una experiencia ocular a partir del registro del movimiento mediante una película fotográfica. Los experimentos de Kennedy y Dickson se encargaron de realizar diversas láminas en las que se muestra un esquema del

⁴⁷ Kristen Whissel, *Picturing American Modernity: Traffic, Technology, and the Silent Cinema* (North Carolina: Duke University Press, 2008), 7.

⁴⁸ William Kennedy-Laurie Dickson and Antonia Dickson, *History of Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph (reprinted)* (New York: Museum of Modern Art, 2001).

proceso de movimiento de diversas figuras, siendo experimentos paralelos a los de Eadward Muybridge, Ottomar Anschütz y Étienne-Jules Marvey. Por las imágenes que Dickson publicó sobre su invento, él mismo realizaba las tomas fotográficas y era modelo de estas láminas de registro. (Figura 1.5).

En el retrato de Siqueiros un fragmento cristalino surge de la parte baja de la mesa de trabajo de este hombre, el cual se dirige tangencialmente hacia un lugar que no alcanzamos a ver. Esta forma refiere a un halo de luz que surge (probablemente) de una proyección cinematográfica. Siqueiros recuperó una expectativa del volumen que trata de sobrepasar la superficie. Las combinaciones dinámicas que el cubismo señaló en años anteriores, son alternadas por una sedimentación absoluta de la forma. Sólo desde una comprensión “pura” es que su correspondencia pueda referir a este movimiento. Se trata de una obra neutra cromáticamente, que sustituye la fuerza analítica y dinámica del color por la referencia constructiva geométrica; un estudio de figuras que deriva de un nuevo mecanismo capaz de emular el sentido constructivo de la forma y que corresponde a un proceso de recapitulación vanguardista. De acuerdo a los resultados presentados en *Vida Americana*, se puede reconocer un punto de enlace entre Diego Rivera y Siqueiros, pero también el comienzo de la separación de sus métodos. Aunque estarán en diálogo constante, el modo de concebir la forma y los medios de su composición será distinta. Mientras Rivera se encontraba en reconciliación con la unidad de la obra partiendo de la fractura de la forma, Siqueiros analizaba el sentido unitario de la forma para poder referirla frente a su semejante mecánico. Realizó, de esta manera, un acto contrario al de Rivera, ya que marcó el sentido de unidad que parte hacia el fragmento, sin dejar de lado la estructura geométrica rectora, como referencia a un modelado arquitectónico. Como resabio de esta experiencia, Siqueiros mantuvo ciertas expectativas de representación, aportando en su caso, no la expresión formal

de estas posibilidades de realidad, sino su demostración temática, estableciendo una equiparación entre el uso de los volúmenes geométricos y la unificación armónica que el cine realiza de las imágenes.

De nueva cuenta, la figura de Henri Bergson con vía directa de Élie Faure, permitió establecer un entrecruce entre la teoría de la pintura y la del cine. Los párrafos que Siqueiros presentó en *Vida Americana* coinciden con las lecturas bergsonianas que hicieron tanto Severini como Braque. La pintura cubista, futurista y el cine, fueron uno de los primeros experimentos plásticos que refirieron la simultaneidad y la multiplicidad, dedicados a entender la dinámica de la modernidad. Uno de los aspectos referidos por Bergson en *La evolución creadora* (1907), es la posibilidad de entender un todo absoluto y continuo a partir de fragmentos estáticos. Esta teoría establece un diálogo entre la “realidad” y la “no realidad”, del mismo modo que entre la fragmentación de los cuerpos en el tiempo y espacio coinciden con la descomposición del plano en el cine.⁴⁹

Bergson fue un autor determinante para el cubismo y el futurismo, ya que su propuesta filosófica impactó de forma importante el desarrollo de las vanguardias al señalar la importancia del tiempo en el arte. El uso de conceptos como la “duración” (*durée*) y la intuición dieron paso a una reflexión sobre la metamorfosis, la evolución y el movimiento en la realidad. En el caso de Gino Severini, Mark Antliff explica que el acercamiento del pintor italiano a Bergson fue a través de la *Introducción a la metafísica*, texto que funcionó para que el pintor diera sentido al concepto de simultaneísmo, a partir de la condición de las imágenes generadas a través de la memoria.⁵⁰

Por tanto, es posible determinar que Siqueiros logró unir distintas consideraciones de la vanguardia parisina en *Vida Americana* por la vía de la inclusión del cinematógrafo. Este elemento

⁴⁹ Paul Douglas, “Bergson, Vitalism, and Modernist Literature” en *Understanding Bergson. Understanding Modernism*, ed. S.E. Gontarski, Lacci Matison, Paul Ardoin (United States-United Kingdom: Bloomsbury, 2013),156.

⁵⁰ Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde* (Princeton: Princeton University Press, 1993) ,123.

sirvió además, como sustento para complementar las señalizaciones maquínicas que habrían presentado Joaquín Torres García, Rafael Barradas y Marius de Zayas en la publicación, y que habría reconocido del trabajo paralelo de Francis Picabia. En cierto paralelismo con su obra y publicaciones, Siqueiros también realizó un estudio de correspondencias humano-mecánicas a manera de un nuevo modo de retrato, aunque el pintor mexicano ofreció una variante idealista de la tecnología, en lugar de crítica, como lo hizo Picabia en sus modelos de representación subjetiva.

El contexto en el cual Siqueiros expuso estas ideas correspondió al cambio sufrido en las artes tras el fin de la guerra. Es por ello que el principal llamado del pintor mexicano estuvo dedicado a retomar la utilización de las masas primarias desde un proceso de equivalencia (cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides) para conformar el esqueleto de una arquitectura plástica: “la magnífica estructura geométrica de la forma con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes y la perspectiva de los mismos que haciendo ‘términos’ crean la profundidad del ‘ambiente’, ‘crear volúmenes en el espacio’”.⁵¹ Fue así que quedó establecida la dependencia de la forma a un método matemático, en el cual la geometría era el único medio capaz de ordenar una estructura espacial objetiva, siendo al mismo tiempo, una toma de postura sobre la relación entre la forma, su medio de expresión y su modo de representación.⁵² Finalmente, *Vida Americana* es una respuesta al cubismo, del que se toman sus propios términos para reformularlo.

⁵¹ Siqueiros, *Vida Americana*, (1921), 1.

⁵² Sin duda, este primer escrito está en conexión con el último apartado de *Vida Americana*, dedicado a dos fragmentos que describen una concepción sobre la acción pictórica post-vanguardista elaborados por George Braque y Gino Severini, destinados a ofrecer su propia postura con respecto a un cubismo tan discutido por esos años. De Braque retomaba un fragmento extraído de su texto de 1917, “Pensamientos y reflexiones sobre arte”, publicado por Pierre Reverdy en *Nord-Sud*. Dicha selección llama la atención, ya que sería en esta misma revista, probablemente en el mismo número de mayo, en que Reverdy haría la crítica que desacreditó la propuesta cubista de Diego Rivera, la cual daría paso a tan comentado altercado entre ambos personajes, el cual fue tomado como pretexto para el alejamiento definitivo de Rivera del movimiento. La disputa está descrita en: Olivier Debrouse, *Diego de Montparnasse* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 112.

Siqueiros no aportó, para el año de 1921, la expresión formal de otras posibilidades de realidad, como sí lo hizo el cubismo, sino una demostración temática estableciendo una equiparación entre el uso de los volúmenes geométricos y la unificación armónica que el cine realizaba de las imágenes. Lo que el pintor alcanzó en esta tentativa, fue el señalamiento de un nuevo mecanismo y en décadas siguientes, dará cuenta de su aplicación técnica y conceptual o lo que eventualmente se consolidará como el “teatro para las masas”.

I.2 Los Ángeles, reconocimiento de la máquina y el trabajo colectivo.

El año de 1932 fue determinante para David Alfaro Siqueiros, ya que tras haber abandonado la pintura mural por casi seis años, comenzó un nuevo programa pictórico. Diversos acontecimientos coincidieron en este año y a partir de un intenso diálogo con la vanguardia internacional, tanto en el extranjero como en el propio contexto mexicano, Siqueiros se dedicó a reconfigurar los estatutos de su proyecto político-estético. El viaje que realizó a la Unión Soviética en 1928, abrió las puertas para que el pintor reconociera, como parte de sus intereses por las organizaciones sindicales, las posibilidades de relación entre estas organizaciones con la producción artística. Asimismo, fue partícipe de las polémicas llevadas a cabo en el contexto soviético en torno al camino del arte revolucionario, lugar en el que Siqueiros se asumió como un seguidor de las disposiciones oficiales, las cuales se consolidarían un par de años después tras la burocratización estalinista.

Ya en México, las adaptaciones hechas a partir de esta experiencia y el contacto que tuvo en Taxco con Sergei Eisenstein y el reencuentro con Élie Faure, confirmaron un primer momento de

recapitulación tanto teórica como práctica, la cual se vio consolidada en la exposición que Anita Brenner organizó en el Casino Español en 1932. Esta misma renovación fue llevada a cabo en varios ejemplos murales de corte internacional, hechos en Estados Unidos y Argentina.

David Alfaro Siqueiros vinculó los intereses de su propia práctica sindical a una serie de presupuestos teóricos del arte de entreguerras, dando como resultado el reclamo de un arte dedicado a la sociedad futura. La condición utópica de estas ideas quedó de manifiesto en una pintura que partió de un reconocimiento técnico que sería unido a ciertas condiciones de receptividad comunitaria. El arte del futuro que Siqueiros planteó desde estos años, comenzó con la inclusión de los estudios psicológicos y de una nueva condición estilística derivada de la máquina. Fue un primer esbozo de proyecto pictórico que sería perfeccionado durante la década, el cual quedaría dividido entre “el mural exterior” y “la caja plástica”, resoluciones murales que buscó unir durante toda su práctica artística con el fin de alcanzar “la obra de arte total”.

Siqueiros escribió una carta a William Spratling poco antes de salir de Estados Unidos hacia Argentina en 1932. En ella describió el tipo de investigación que realizaba por las ciudades de este país y señaló un plan truncado ante su imposibilidad de permanencia:

Me apena verdaderamente tener que salir de los Estados Unidos porque hace tiempo mi imaginación estaba puesta muy particularmente en las zonas industriales de aquí, como Pittsburgh, Saint Louis, etc. Proyectaba yo un viaje en automóvil por las regiones más pobladas por la raza negra cuando vino el ramalazo.⁵³

En este párrafo es evidente cómo el pintor buscó ampliar con esta pesquisa la temática y técnica que habría plasmado en los murales realizados durante ese mismo año en la ciudad de Los Ángeles, *Mitin*

⁵³ David Alfaro Siqueiros, “Carta a William Spratling” en Raquel Tibol (comp.) *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 68.

obrero y América Tropical.⁵⁴ El primer mural, ahora desaparecido, expuso una huelga en la que distintos trabajadores son alentados por un personaje que levanta el brazo en señal de lucha. Un obrero de raza negra forma parte del movimiento, por lo que el impacto del mensaje fue más contundente al incluir este elemento racial. La tecnología utilizada fue totalmente moderna y representante del proceso de industrialización referido en la temática. La elaboración de estos murales estuvo condicionada por una nueva sociedad técnica, por lo cual su realización se vio organizada por un modelo que le correspondió. Así lo explicó el muralista: “Para darle a nuestro trabajo forma orgánica colectiva constituimos un grupo que denominamos Block of Mural Painters [...] Esto pudimos hacerlo debido al uso exclusivo de instrumentos mecánicos. El fresco se compone de 20 figuras y representa un mitin en una fábrica”.⁵⁵ Para el siguiente trabajo en el Plaza Art Center de la ciudad angelina, el muralista continuó y perfeccionó dicha estrategia. (Figura 1.6)

En ambos casos, Siqueiros estableció un diálogo directo con el reacomodo político y económico del contexto norteamericano, y señaló además, la relación de dominación colonial con el resto de América y de manera drástica, debido a la interpretación del contexto californiano, con México. La temática de las tres obras hechas en California, sumando el mural *Retrato de México*, se caracterizó por su crítica y señalamiento incisivo. No obstante, también marcaron un aspecto que Siqueiros no logró conciliar en su programa plástico, ya que desde ese momento comenzó una defensa absoluta de las innovaciones técnicas. El pintor fue capaz de reflexionar en torno a las consecuencias de la catástrofe financiera que vivía el país norteamericano y a las políticas de reestructuración económica, sin embargo, la adecuación de su pintura a este mismo proceso, introdujo a Siqueiros de forma

⁵⁴ Shifra M. Goldman, “Siqueiros and three early murals in Los Angeles” en *Art Journal*, Vol. 33, 4 (1974), 321-327.

⁵⁵ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” en Raquel Tibol (comp.) *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 63.

completa en las estrategias de la industria moderna, con todas las implicaciones y contradicciones que traía consigo. Por ejemplo, el encargo de la obra *América Tropical* exigió la culminación inmediata de una pintura con una dimensión tres veces más grande que *Mitin obrero*. Fue así, que el muralista acudió al mismo sistema que le permitió terminar la obra anterior, hecha bajo una dinámica de reducción de tiempos de producción y aumento en la magnitud de la obra para la producción en masa. Esta primera etapa de enfrentamiento a una nueva forma de objeto artístico, significó para Siqueiros la introducción de un modelo de universalización en el arte a partir de la categoría de mercancía y su necesidad de uso social.⁵⁶ Asimismo, la condición temporal respondió a estas nuevas exigencias del trabajo moderno: “El tiempo de trabajo socialmente necesario es el requerido para producir valor de uso cualquiera”.⁵⁷

Es preciso señalar que el pintor mexicano contó con la asesoría de los arquitectos Richard Neutra y Sumner Spaulding, empleados por la Chouinard School, para aplicar un nuevo material como superficie de la obra, en este caso cemento blanco impermeable. El secado rápido del material obligó a Siqueiros a utilizar la pistola de aire para aplicar el pigmento, por lo que *Mitin obrero* inauguró un nuevo sentido en la relación con la arquitectura y el espacio público. Dichos elementos técnicos estaban en conexión con los modelos industriales destinados a una mejora en la producción desarrollados en el contexto norteamericano, y que el propio Neutra había puesto en marcha pocos años atrás.

La colaboración con Neutra suele pasar desapercibida o tomarse como un fracaso, ya que el uso de este material y su combinación con los pigmentos y vehículos inadecuados provocaron la pérdida precoz de la imagen sobre el muro. No obstante, si se revisa este diálogo, así como las consecuencias en

⁵⁶ Karl Marx, *El capital. Libro Primero, el proceso de la producción del capital*, volumen 1, traducción y notas de Pedro Scaron (México: Siglo XXI, 2010), 46. “Salta a la vista que es precisamente la abstracción de sus valores de uso lo que caracteriza la relación de intercambio entre las mercancías.”

⁵⁷ Marx, *El capital*, 48.

la práctica y teoría de Siqueiros, parece que el artista recibió mucho más de estas conversaciones de lo que se cree.⁵⁸

La primera escuela de este tipo fue la Escuela de Arte Chouinard, con un ejercicio al aire libre afuera del edificio. En este fresco utilizó cemento e instrumentos mecánicos, poniendo color con pistolas de aire. El tema es un gran número de personas que escuchan con atención el discurso de un obrero.⁵⁹

Habría que recalcar desde el análisis de esta nota de época que fue a partir del uso de este material dedicado a la arquitectura moderna que Siqueiros tomó la decisión de aplicar herramientas que le fueran acordes. Es decir, primero se tomó la decisión estructural para la pintura y posteriormente, la aplicación pictórica según las condiciones adecuadas a un proceso que buscó la producción contabilizada en beneficio de la producción. Se trató de una imposición a favor de un sistema de producción en serie que el propio Neutra desarrolló en su arquitectura. Por ejemplo, sólo a partir de la comprensión en las mediciones temporales y dinámicas de la industria, fue que Neutra pudo traducir esas exigencias al modelo angelino al diseño de la *Lovell Health House* (1927-1929).⁶⁰ Fue en esta construcción en la que el arquitecto utilizó por primera vez un esqueleto de hierro prefabricado, puesto en pie en cuatro días, y usó como concreto aplicado por medio de una manguera de aire comprimido, también como un modelo exclusivo para la reducción en los tiempos de realización. Esta casa representa la unión de la industria con el arte, base de la arquitectura moderna que en Europa realizaban a la par Le Corbusier en la *Ville*

⁵⁸ La relación entre estos dos personajes continuó siendo cercana. Así lo demuestra el libro *Richard Neutra. Buildings projects* de 1951, resguardado en la Sala de Arte Público Siqueiros, el cual fue obsequiado y dedicado por el arquitecto al pintor.

⁵⁹ Elsa Rocco, "David Alfaro Siqueiros" en *Parnassus*, vol. 6, 4 (April. 1936), 7.

⁶⁰ El tiempo de realización de esta casa fue muy breve. En primera instancia, Neutra había sido contratado para realizar los trabajos de jardinería. Ya comenzado el proyecto, se decidió que suplantara a Rudolph Schindler y que se terminara de inmediato.

Garches o Mies van der Rohe en el Pabellón de Barcelona,⁶¹ sólo que aplicados a un nuevo contexto.⁶²
(Figura 1.7)

Cabe destacar que Richard Neutra planificó su arquitectura tomando en cuenta la relación del hombre con su ambiente al considerar las condiciones psicológicas del habitar en un paisaje específico, tema que dejó plasmado de inmediato en el libro *Wie baut Amerika?* La arquitectura hecha para “el nuevo mundo”, sólo comparada con lo hecho por el propio Frank Lloyd Wright en dicho contexto, asumió el papel de representación de una nueva etapa en los procesos constructivos y modos de habitar en California: “El lujo es omitido o limitado en una aplicación consecuente con los últimos logros técnicos. La economía es el resultado de una detallada preplanificación (*sic.*) y prefabricación de gran alcance”.⁶³ Esta concepción mantiene una referencia utópica dedicada a proponer una nueva forma de vida mediante una arquitectura hecha a las expectativas de la ciudad californiana.

Como se verá a continuación, David Alfaro Siqueiros también se enfrentó a este proceso. Las declaraciones hechas en estos años por el pintor remarcan insistentemente que la práctica de un nuevo ejemplo de plástica sólo pudo desarrollarse a partir de la imposición de un tiempo establecido de entrega. Es decir, el autor no buscó por sí mismo la adaptación de estos elementos tecnológicos, sino que un sistema externo exigió una velocidad de producción. Fue así como Siqueiros tuvo que adaptarse

⁶¹ La importancia de esta conexión se observa en el ejemplo de *L’Esprit nouveau*, ya que desde su primer número, existió una atribución hecha hacia Adolf Loos por Le Corbusier sobre la unión entre industria y estética, al reimprimir el texto “Ornamento y delito”, quien habría destacado la vinculación lograda, teórica y constructiva hecha por el autor. Cabe destacar que Loos llegaría a tales conclusiones después de conocer el movimiento de arquitectura en Inglaterra y sobre todo, de Chicago, a finales del siglo XIX. Loos fue maestro de Richard Neutra en la ciudad de Viena y fue determinante su figura para la emigración a los Estados Unidos y el desarrollo de su propuesta. W. Boesiger, *Richard Neutra. Buildings and Projects* (Zurich: Editions Girsberger, 1951) 8.

⁶² Richard J. Neutra and Richard Hughes, “Interview with Richard J. Neutra” en *Transition* 29 (1967), 22.

⁶³ W. Boesiger, *Richard Neutra*. 6.

a los nuevos tipos de ritmo industrial, de modo que el primer paso para hacerlo fue tomar las herramientas correspondientes a las relaciones económicas y sociales en el capitalismo moderno.⁶⁴

Cuando David Alfaro Siqueiros fue contratado para ofrecer un curso de pintura al fresco en Los Ángeles, su experiencia sobre los muros era limitada. Una de sus dos pinturas murales estaba incompleta, en el Colegio Chico de la Escuela Preparatoria (1924) y la otra, fue realizada en colaboración con Amado de la Cueva en Guadalajara (1926). Siqueiros no tenía un método definido y por tanto, esta oportunidad abrió el camino para que instituyera un nuevo programa de acción. En cambio, Siqueiros conocía bien las estructuras sindicales, puesto que sus preocupaciones se centraron en este tema por varios años. Parece que en cierto punto, dichas actividades lo separaron de la pintura por un tiempo prolongado. Por el contrario, al conocer las exigencias de estas organizaciones fue que el pintor pudo adaptarse de inmediato al proceso de reestructuración sindical hecha por Franklin D. Roosevelt en los Estados Unidos.⁶⁵

La colaboración hecha con Richard Neutra estableció un objetivo determinante en el proyecto de Siqueiros: el mural exterior. Fue a partir de dicha posibilidad de renovación en los estándares de propaganda de la obra, que todo el sistema de reproducción pictórica también englobará un modelo de estructuración industrial. Uno de los documentos que Siqueiros escribió como reporte de su actividad resalta el uso de un material específico y las derivaciones que tuvo su incorporación. Siqueiros llamó a este paso “el A B C del trabajo sobre cemento fresco”. Este acto fue definido por su autor como una maquinaria por la cual derivarían estrategias definitivas en su acción artística, en la cual el estatuto de la obra cambiaba a una “invención mecánica” y su organización de individual, se modificaba a una

⁶⁴ Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*, traducción Manuel Sacristán, (México: Grijalbo, 1969), 92.

⁶⁵ Robert H. Zieger, *The CIO 1935-1955* (Chapel Hill, N.C: University of North Carolina Press, 1995).

colectiva, desde un nuevo modelo de dinámica en la que un equipo de “pintores profesionales” participarían conjuntamente en la realización de un objeto.

Siqueiros explicó detalladamente estos nuevos tópicos en *El arte del fresco en cemento* (“The art of cement fresco”) (*sic.*) de 1932, el cual fue redactado en Los Ángeles como una reseña al encargo solicitado por la escuela Chouinard de arte, y fue previo al texto “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, conclusión de esta experiencia. En él recalca, a manera de primer resumen de procedimientos, la apertura a los parámetros del arte público y al arte de masas por medio de la utilización del material de la construcción moderna. El cemento era la base de la introducción de otras herramientas para la pintura sobre el muro, siendo éste, el esqueleto de trabajo que daba paso a la estructura de producción mecánica.⁶⁶ De nueva cuenta, Siqueiros dejó en claro que estos nuevos procedimientos fueron “necesarios” y a través de ellos fue posible un nuevo concepto de estética que asimila la velocidad de producción. El pintor afirmó en esta etapa que sólo a partir de la apropiación de la industria se posibilitaba un nuevo arte, resaltando que la producción era resultado de un modelo práctico, veloz y coincidente con la época moderna, la cual encauzaba una construcción rápida y estandarizada: “El aerógrafo permite la posibilidad de velocidad y crea un nuevo concepto ‘mental’ de la estética. Dado que los elementos e instrumentos requieren de una nueva estética [...] esta producción rápida hace que el método sea práctico para la era moderna de construcción veloz de edificios”.⁶⁷

Como se ha recalcado, fue a partir de los murales en Los Ángeles que Siqueiros utilizó máquinas para la realización plástica. No obstante, fue en este mismo momento, como señala el documento antes citado, en el que el muralista remarcó los términos psicológicos del espectador de la vida urbana desde lo que llamó “la exteriorización del lenguaje”. Uno de los aspectos destacados por el

⁶⁶ David Alfaro Siqueiros, “The art of the cement fresco”, Paul Getty Research Institute, Siqueiros’s Papers 1921-1991 (a partir de ahora cita como PGRI), Box 3- II, Los Ángeles 1932, 1.

⁶⁷ Siqueiros, “The art of the cement fresco”, 2.

artista fue la apertura de la pintura hacia el aire libre, solución que señaló acorde con las modificaciones de la metrópoli moderna: “la pintura mural hacia la calle (espaldas y costados libres de los rascacielos, plazas, parques, etc.) [...] extiende su perspectiva hacia las ciudades y conectándose con los afluentes del tráfico se entrega por entero a millones de hombres”.⁶⁸ Para Siqueiros, la calle y el interior del edificio representaban dos fenómenos totalmente distintos de composición. El primer contexto requería el carácter activo y múltiple del espectador, al referir al uso de exteriores para la apreciación social de la obra.⁶⁹ En el desglose elaborado sobre el mural exterior el autor explicó que las técnicas modernas serían indispensables para la durabilidad y resistencia contra las inclemencias, así como para alcanzar nuevas estrategias compositivas con soluciones ópticas dedicadas a las grandes distancias. Estas declaraciones coinciden con lo dicho por Richard Neutra en estos años, ya que en este aspecto radicaba su postura como arquitecto moderno.

Soy arquitecto, y decidí desde muy temprano que la arquitectura moderna y contemporánea sería una sola junto con el urbanismo moderno, cosa que consideraría el escenario humano de la luz, en la iluminación de la biología humana actual, o en la biología en general. Si nosotros no lo hacemos, no podemos decir que somos los arquitectos del día de hoy.⁷⁰

El arquitecto ofreció un primer ejemplo en la construcción moderna asumiendo que la revolución técnica era también una revolución en las estimulaciones del cerebro del usuario. Neutra buscó comprender, no sólo el comportamiento del hombre, sino también su proceso de evolución. La disyuntiva que tuvo el arquitecto desde los Estados Unidos, se centró en definir las transformaciones en el habitar humano ante la estandarización de la vida y la economía de la civilización industrial. El

⁶⁸ Siqueiros, “Los vehículos de la plástica subversiva”, 66.

⁶⁹ Siqueiros, (PGRI), Siqueiros’s papers 1921-1991. Siqueiros describe este proceso de diferenciación en el texto publicado para *Exhibition of paintings and photographs of frescoes by Siqueiros* del Delphic Studios de Nueva York, Estados Unidos, presentada del 12 al 25 de marzo de 1934.

⁷⁰ Richard J. Neutra and Richard Hughes, “Interview with Richard J. Neutra”, 29.

arquitecto moderno tendría que medir y controlar la capacidad de construcción de ambientes artificiales y situaciones “sintéticas” acordes a la vida utilitaria.⁷¹

Por tanto, Neutra presentó una arquitectura que se encargó de reconocer las posibilidades psicológicas del espacio, es decir, una forma de actuar psicológicamente desde el ambiente físico basado en una nueva relación entre la arquitectura y la visualidad, ejemplificado por el muro-ventana para el ámbito doméstico. Se presentó así, una relación entre el interior y el exterior de la arquitectura a partir de una estructura que equilibraba esta relación, en la que el usuario era entendido “en términos psicofisiológicos”.⁷²

La *Lovell Health House* resulta un primer experimento constructivo dedicado a la relación entre la arquitectura y el cuerpo, cuyo enfoque será profusamente desarrollado a partir de sus edificios de la posguerra, décadas en las que Neutra procurará una arquitectura dedicada a una psicoterapia arquitectónica. Esta casa fue pensada desde el funcionamiento interno de la arquitectura como una equivalencia entre las acciones naturales del organismo, para que así, la construcción afectara de una forma concreta los cuerpos que habitaran estos espacios. La lectura directa que el arquitecto vienes realizó, inclusive por encima de la de Sigmund Freud, fue la de Wilhelm Wundt y su trabajo *Principles of Physiological Psychology*, cuyo trabajo solía citar constantemente y el cual coincide con los puntos de su programa arquitectónico. Wundt, además de abrir el primer laboratorio de psicología experimental en Leipzig, propuso el concepto de *Völkerpsychologie*, un estudio de psicología-social. Sylvia Lavin ha descrito la relación entre Neutra y la psicología, destacando esta conexión existente con el trabajo de Wundt. Para la autora, Neutra llegó a definir el concepto de empatía formal gracias a esta lectura. Para ello, Lavin hace referencia a un texto de 1940 del arquitecto, en el que remarcó la

⁷¹ Neutra and Hughes, “Interview with Richard J. Neutra”, 29.

⁷² Sylvia Lavin. “Open the box: Richard Neutra and the Psychology of the Domestic Environment”, *Assemblage*, 40 (December, 1999), 9-25.

conexión entre la arquitectura y los estímulos que debe generar en el usuario por medio de la empatía en términos fisiológicos y neuro-cerebrales.⁷³

Para Lavin, esta combinación entre psicoanálisis, psicología, fisiología y neurología permitió que Neutra proyectara espacios concebidos como una vinculación entre el aparato sensible y la conciencia. Del mismo modo, Michel J. Ostwald y Raena Henderson plantean un acercamiento a la obra del arquitecto desde una fenomenología ocularcentrista, coincidiendo con la referencia a Wundt para explicar la relación entre el ojo, el cuerpo y los estímulos provocados desde un espacio construido.⁷⁴ Sería en libros como *Life and Human Habitat*, plantean los autores, donde el arquitecto ofreció una conclusión a las consideraciones psicológicas y fisiológicas, por medio de las cuales alcanzó a diseñar ritmos, tiempos e intensidades de recepción: “Neutra argumentará, tomando a Wundt como referencia, que la influencia del ojo en relación con la conciencia es más fuerte que la de los otros receptores sensoriales.”⁷⁵

Siqueiros reconoció, a través del diálogo con Neutra, la capacidad del espacio urbano para transformar, mediante estímulos, la experiencia del espectador. Sin duda, el artista fue cercano a estos preceptos, ya que a partir de su paso por Los Ángeles determinó los términos del reflejo perceptivo y utilizó la denominación de un método de composición dedicado al dinamismo, mismo que sólo había insinuado en 1921 a través de *Vida Americana*. A pesar del utilizar elementos de la cinematografía como el proyector de luz o la cámara fotográfica, debido a la adscripción del proyecto a la Chouinard

⁷³ Sylvia, *Form Follows Libido: Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture* (Cambridge: Mass., MIT Press, 2004), 34.

⁷⁴ Michael J Ostwald, Raeana Henderson, “The Modern Interior and the Excitation Response: Richard Neutra Ocular-centric Phenomenology”, *Scientific & Academic Publishing*, 2012. Versión digital: [goo.gl/kZkJyQ] [Consulta: 1-06-2014].

⁷⁵ Michael J Ostwald, Raeana Henderson, “The Modern Interior and the Excitation Response: Richard Neutra Ocular-centric Phenomenology”, *Scientific & Academic Publishing*, 2012. Versión digital: [goo.gl/kZkJyQ] [Consulta: 1-06-2014].

School, el muralista no presentó en estos ejemplos un desenvolvimiento formal derivado del cine, como sí sucedió en el siguiente mural, *Ejercicio plástico*, elaborado unos meses después.

I.3 David Alfaro Siqueiros y Sergei Eisenstein. Del cine al muro, del muro al cine.

La cercanía entre los postulados del arquitecto Richard Neutra y David Alfaro Siqueiros, tomando en cuenta el sentido psicológico de las artes, es evidente en las notas y escritos de hechos por el pintor en Los Ángeles. Además, el pintor tuvo un antecedente importante que facilitó el diálogo con el arquitecto en estos términos. Habrá que recordar entonces el viaje del artista por Taxco, en 1932. En esta estancia de algunos meses, Siqueiros perteneció al grupo constituido por Moisés Sáenz, William Spratling, Sergei Eisenstein y Élie Faure. La coincidencia entre los postulados de Neutra y los de Eisenstein permitió que Siqueiros asimilara estos conceptos y fueran paulatinamente parte fundamental de sus postulados estéticos.

Este antecedente, sumado a una experiencia tan radical como la del encargo de la Chouinard School, dio paso a que el pintor concibiera un arte dependiente de la técnica moderna, la cual denominó como revolucionaria. Para el pintor la técnica revolucionaria era aquella que, según la propuesta de José Ortega y Gasset presentada en textos como *Meditación de la técnica* (1929), vinculaba directamente a

la ciencia y los avances tecnológicos.⁷⁶ Es conocido y referido constantemente el texto que realizó el muralista al mismo tiempo de esta experiencia. El escrito “Los vehículos de la plástica subversiva”, de 1932, respuesta a sus murales de Los Ángeles y que fue presentado en el John Reed Club, se encargó de revelar los primeros “encuentros” de Siqueiros con estos nuevos medios de producción para la plástica. En el texto destacó la adaptación de la “naturaleza social y científica de la época”. El autor refirió a este estudio de la técnica como “tecnociencia”, al asumir la incorporación del conocimiento de la química, la mecánica y la psicología a la plástica, al mismo tiempo que implementaba el uso de aerógrafos, cámaras y cemento.⁷⁷

La relación con el cineasta ruso, Sergei Eisenstein, se ha tomado como base de la teoría del dinamismo en el arte de Siqueiros, sumando la asimilación del futurismo que pudo tener el pintor.⁷⁸ El diálogo entre estos dos artistas es asumido como un punto determinante para que fuera expuesto el concepto de síntesis dialéctica, sustentado en un arte mecánico y su aplicación en la obra mural.⁷⁹ Mari Carmen Ramírez señala, retomando las ideas de Walter Benjamin, que en estos escritos Siqueiros señaló efusivamente su objetivo por adaptar un arte para las masas, a partir de una técnica que le correspondiera e hiciera posible un efecto de agitación social, cuyo sentido podía ser logrado a partir del análisis medios como el fotográfico y el cinematográfico y por la asimilación de otros procesos productivos en el arte. Este análisis marca el encuentro con una producción mecánica y con nuevos medios para la realización de la pintura mural: “De ese modo, uno de los objetivos principales de la ‘revolución técnica’, planteada por Siqueiros como base de la *pintura dialéctico-subversiva*, no era sino

⁷⁶ Paola Uribe Solórzano, “Retrato de la burguesía: Artificio artístico y tecnologías audiovisuales” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, FFyL-UNAM, 2013).

⁷⁷ Uribe Solórzano, “Retrato de la burguesía: Artificio artístico y tecnologías audiovisuales”.

⁷⁸ Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz”, 77-78.

⁷⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría (México: Ítaca, 2003).

el de encontrar ‘vehículos adecuados’ para una intensificación que hiciera accesible, *por la vía emotiva*, la experiencia del mural para el público de masas”.⁸⁰ La reproducción mecánica por lo tanto, inició con el cambio en las condiciones de producción, no obstante, hace falta destacar desde dónde se establecieron los parámetros de la creación plástica.

Las primeras intuiciones que Siqueiros experimentó para aplicar su “revolución técnica” dependieron de su acercamiento a Richard Neutra y, como se mencionó, a una adecuación de la teoría de Eisenstein relacionada al montaje de atracciones. Tanto el montaje cinematográfico como la arquitectura fisiológica estaban realizadas técnicamente con el fin de condicionar las reacciones del espectador. De este mismo modo, la pintura mural debía alcanzar el estímulo de los ciudadanos para llegar a crear un mensaje de propaganda. De esta manera, el muralista enumeró los puntos desde los cuales se pondría en marcha el modelo psicológico en la pintura: color, material y composición.

El montaje de atracciones fue descrito por Eisenstein como la técnica con la cual dos imágenes son unidas para crear un nuevo significado.⁸¹ Investigaciones paralelas hechas por Dziga Vertov o Lev Kuleshov también partieron de las posibilidades psicológicas del cine, sin embargo, Eisenstein fue quien mejor desarrolló una teoría al respecto. Lev Vygotsky, fue miembro del Instituto de Psicología de Moscú y amigo cercano del cineasta. Esta amistad permite comprender los alcances que Eisenstein buscó establecer dentro de la psicología del espectador, ya que a partir de esta relación comenzó a preguntarse si la obra de arte podía ser una herramienta de transformación mediante una tecnología o técnica del sentimiento.⁸²

El cineasta ruso propuso un arte que partiera de una acción coincidente con la propia teorización y práctica revolucionaria. Es decir, Eisenstein pensó la producción cinematográfica como un

⁸⁰ Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz”, 78.

⁸¹ Sergei Eisenstein, *La forma del cine* (México: Siglo XXI, 2010).

⁸² James V. Wertsch, *Vygotsky y la formación social de la mente* (Barcelona: Paidós, 1988), 35.

proceso unido a un movimiento colectivo y a la revolución social.⁸³ Desde este momento, Eisenstein asumió que la obra de arte tendría que alejarse de la concepción burguesa de la contemplación para en cambio, establecerse desde el ámbito estético materialista: “fundado en un diálogo de los procesos del arte con los del trabajo y la producción”.⁸⁴

Eisenstein realizó para 1932, año en que conoce a Siqueiros, un número importante de experimentos y escritos correspondientes a la función revolucionaria del arte y sus cualidades colectivas. Un ejemplo de estos acercamientos es la película de 1928, *Octubre*, y el manifiesto del movimiento también llamado “Octubre”, firmado por arquitectos, artistas y teóricos como Rodchenko, Esther Choub y el propio Diego Rivera.⁸⁵ Éste y otros escritos se presentaron en un momento de transición del modelo artístico revolucionario ruso, debido a la cercanía con la crisis que se desataría en 1930, a partir del proceso de burocratización del estalinismo. Una de las acciones a las que Eisenstein se enfrentó fue a la censura del texto “cine intelectual”, dedicado a consolidar su proyecto de cine revolucionario, ante la respuesta negativa que Stalin tuvo sobre varias escenas de *La línea general* (1929). El texto se encargó de exponer la idea de conflicto en la obra y la noción de “choque de fragmentos”, que lo llevaría años después a proponer la idea de “unidad orgánica”, dedicada a generar desde una metodología artística, toda una experiencia estética y cognitiva.⁸⁶ El propio Diego Rivera llevaría a cabo su propia interpretación de los postulados fisiológicos de Eisenstein en los muros del Rockefeller Center de Nueva York. Este punto marca el impacto que el cineasta tuvo para los pintores mexicanos en el desarrollo de la definición de un arte efectivo para el *Agitprop* o arte de propaganda

⁸³ Luiz Renato Martins, “Outubro outra vez ou as pontes de Petrogrado: montagem” en Albera, François, *Eisenstein e o Constructivismo Russo* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002) 9-22.

⁸⁴ Martins, “Outubro outra vez ou as pontes de Petrogrado: montagem”, 10.

⁸⁵ Martins, “Outubro outra vez ou as pontes de Petrogrado: montagem”, 11.

⁸⁶ Martins, “Outubro outra vez ou as pontes de Petrogrado: montagem”, 11.

desde los muros.⁸⁷ Fue en este proceso donde “Rivera concede el proceso de masificación del espectador como parte estratégica en la afectación de la experiencia que su obra genera”,⁸⁸ desde una teorización sobre la incidencia física de la imagen en el espectador a partir de lo que llamó “la emoción estética”. Como señaló Olivier Debrouse, Rivera regresó de Europa, a principios de los años veinte, entusiasmado con las posibilidades de una narración dialéctica en unión con la estructura cinematográfica. Empero, no sería hasta el encuentro con Eisenstein, entre 1927 y 1929, cuando la teoría del montaje permitió un cambio drástico en su modelo compositivo mural. Siqueiros también coincidió con el autor ruso, no obstante, llevó a cabo su propia interpretación.

David Alfaro Siqueiros tuvo, como se ha señalado, una cercanía a los postulados de Eisenstein de manera directa. Fue a partir del diálogo con el cineasta que asumió las posibilidades de una obra dedicada a afectar lo colectivo y al mismo tiempo crear lo colectivo.⁸⁹ De esta forma, el trabajo de Eisenstein fue utilizado por Siqueiros en el proceso de definición del arte público. Un primer momento de aplicación sucedió en el contexto de Los Ángeles, sin embargo, fue hasta las prácticas en Buenos Aires y Nueva York cuando el muralista logró consolidar una práctica de referencia dialéctica a partir de la asimilación de la teoría cinemática. Este paso se dio en gran parte, porque Siqueiros recuperó la diferenciación que Eisenstein hizo entre el teatro y el cine en términos de representación, coincidiendo ambos en que el uso de la cámara otorgaba una nueva unidad a la obra, a lo que Siqueiros incluyó la teoría de Élie Faure para poner en marcha su propia respuesta, sumando a las posibilidades dinámicas, las condiciones emocionales.

⁸⁷ Daniel Vargas Parra, “Cine puño/muros puño. De la teoría del montaje y su aplicación en Diego Rivera” en Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga (coord.), *Ready Media. Arqueología del saber* (México: Laboratorio Arte Alameda-INBA, 2012), 39.

⁸⁸ Daniel Vargas Parra, “Cine puño/muros puño. De la teoría del montaje y su aplicación en Diego Rivera”, 39.

⁸⁹ Eisenstein, *La forma del cine*, 34.

Además del enfoque técnico de la cinematografía, Siqueiros confirmó por medio de Eisenstein la relación explicativa existente entre el cine y la historia del arte. Al momento de conocer al cineasta, éste preparaba su obra *Cinematismo* (1933), la cual es un compendio de diversas temáticas del cine explicadas a partir de su conexión con las artes. Muchos de los elementos que conforman la cinematografía (montaje, narración, actuación, imagen) son referidos desde la literatura, la pintura y el teatro. Al igual que Élie Faure habría hecho en *La función del cine*, Eisenstein se encargó de marcar las expresiones cinemáticas o antecedentes que ya estaban presentes en las artes antes del nacimiento del nuevo medio: las imágenes de Zolá, la acción paralela de Dickens, la transformación generalizadora de Wagner, la microscopía del impresionismo y, en mayor medida, el modelo pictórico del Greco, a quien Eisenstein dedicó todo un capítulo. En esta misma obra, el director ruso preparó un apartado sobre los muralistas en el que, además de establecer un estudio comparativo entre las figuras de Orozco y Rivera como una trasposición de Dionisio y Apolo, el cineasta equiparó al muralismo con el cine: “¡también nosotros trabajamos sobre una pared!”⁹⁰ La composición fílmica de la *Línea general*, por ejemplo, arrastra con sus planos a un juego contemplativo que abarca la horizontalidad y la verticalidad. Se trata, explica el autor, de una búsqueda de la síntesis sobre la pared.⁹¹ Esta búsqueda sobre el muro fue reconocida por Eisenstein en el mural inacabado de Siqueiros en el Colegio Chico de la Preparatoria, “aflorando en la superficie del trágico esfuerzo en un conflicto mudo de dolor y cólera”.⁹² En dicho conflicto trágico, llamado también un “paroxismo de la desesperación”, el muralista estuvo cercano al equilibrio, el cual nada más quedó sugerido. Para Eisenstein, “la tapa del féretro azul se cerró”. Por varios años el intento de Siqueiros fue abrir de nueva cuenta este féretro como una caja de Pandora, con el fin de alcanzar una concordancia dialéctica entre forma-contenido y técnica-representación. Los

⁹⁰ Sergei Eisenstein, *Cinematismo*, traducción de Luis Sepúlveda (Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982), 212.

⁹¹ Eisenstein, *Cinematismo*, 212.

⁹² Sergei Eisenstein, *Cinematismo*, 213.

resultados fueron variados y, en su mayoría, mantuvieron una tensión y choque constante entre estos dos aspectos.

I.4 *Ejercicio Plástico*, primer ejemplo de plástica integral.

David Alfaro Siqueiros comenzó un viaje por América del Sur en 1933, concentrando su estancia en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo. En la capital argentina logró continuar la investigación comenzada en la ciudad de Los Ángeles. En esta ocasión, iba acompañado de su esposa Blanca Luz Blum, inspiración de la obra que elaboró en este nuevo contexto y quien introdujo al pintor en el ambiente cultural del Río de la Plata.⁹³ Siqueiros combinó la actividad artística con cierta actividad política, y expresó enfáticamente sus descubrimientos en los Estados Unidos. Esta insinuación de triunfo se hizo tanto de modo teórico, por medio de diversas pláticas, como práctico, al presentar otra posibilidad del mural “moderno”. En el caso de las conferencias, éstas fueron presentadas en distintos círculos de artistas, como la Sociedad de Amigos del Arte y publicadas en mayor medida, por *Crítica*, periódico de Natalio Botana, mecenas del mural *Ejercicio Plástico*, elaborado en ese mismo año (Figura 1.8). El Equipo Poligráfico, constituido por David Alfaro Siqueiros, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Enrique Lázaro y Juan C. Castagnino, comenzó a trabajar en la finca de Don Torcuato casi de manera inmediata. En los llamamientos que el pintor mexicano hizo a estos pintores del sur, Siqueiros reclamó:

⁹³ Cecilia Belej, “Selección histórico-documental. Ejercicio plástico en escritos: prensa, cartas, conferencias y memorias en Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio plástico: La reinención del muralismo* (Buenos Aires: Universidad de San Martín, UNSAM, EDITA, 2014), 171.

Pintores y escultores estamos trabajando por crear en la Argentina y en el Uruguay (quizá en toda la América del sur) las bases de un movimiento de plástica monumental descubierta y multieemplar para las grandes masas populares. [...] Vamos pues, a producir en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares más estratégicos plásticamente de los barrios obreros, en las casas sindicales, frente a las plazas públicas y en los estadios y en los teatros al aire libre.⁹⁴

La conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte se encargó de sintetizar los procesos que habría comenzado a desarrollar en los Estados Unidos. La idea general de este proceso era clara para Siqueiros: la revolución en el arte era una revolución técnica. El objetivo sería comprender el desenvolvimiento de la mecánica moderna, para poder adaptarla totalmente a la plástica. El elemento que Siqueiros no tenía decidido era la resolución formal que debía acompañar este nuevo modelo, la cual dependió, en mayor medida, del trabajo de sus colegas argentinos, como lo demuestra el propio trazo de las figuras que revela la mano de Spilimbergo o Berni.

El muralista mexicano reconoció el impacto psicológico que debía representar su pintura, sin embargo, la arquitectura que tuvo que intervenir en Argentina no eran fachadas públicas o muros de vestíbulos sindicales. En cambio, se trataba de un lugar privado y de una arquitectura dedicada al divertimento. El reto implicó variar las estrategias compositivas de manera drástica e intentar una continuación con el uso de los elementos mecánicos para poner en marcha una dialéctica psicológica.

El encargo, como se mencionó, fue hecho por el director del diario más importante de la capital porteña. Del mismo modo que en el encargo de California, Siqueiros se enfrentó a una arquitectura preexistente, un modelo de arquitectura moderna que fue adaptada a las exigencias de Botana. El sentido revolucionario que presumió en su pintura mural, se vio opacado por la temática dispuesta, muy acorde con el espacio privado intervenido, una cava. Fue así que Siqueiros presentó “una orgía dionisiaca de formas”:

⁹⁴ Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio plástico: La reinención del muralismo*.

La decoración mural del recinto semisubterráneo en la quinta *Los Granados* de Natalio Botana representa una escena que transcurre bajo el agua. No parece haber dudas al respecto, por cuanto se ve y por el testimonio de uno de los participantes en el *Ejercicio*. Juan Carlos Castagnino introdujo en su descripción del proceso de la obra un dato significativo: gracias a él, sabemos que el colectivo de artistas trabajó como si se tratase de una “caja transparente”.⁹⁵

La casa fue realizada por Jorge Kálnay, arquitecto que elaboró para ese mismo año distintas construcciones representativas del movimiento moderno en Buenos Aires, las cuales estaban respondieron a un nuevo sentido de la ciudad. Uno de ellos, era la propia sede del diario *Crítica* y además, uno de los inmuebles más representativos del proyecto modernizador argentino, el estadio de Luna Park.

Jorge Kálnay integraba con Alberto Prebisch, Antonio Vilar, Fermín Bereterbide, Ángel Guido, Ernesto Vautier, Wladimiro Acosta, Ermete de Lorenzi, Walter Hylton Scott y muy pocos más, el reducido grupo de quienes procuraban sostener las decisiones proyectuales sobre una posición cultural, política o ética. No obstante, Kálnay fue de los pocos que construyó sus principales obras como casos de una metódica experimentación de una teoría urbanística general.⁹⁶

Para el arquitecto argentino Pancho Leirner, la relación estrecha entre arquitectura y urbanismo con las implicaciones temáticas sobre la propiedad privada, la especulación de la construcción y la propia dinámica capitalista de la industria, fueron puntos asimilados por Kálnay de modo particular, puesto que como en otras ciudades latinoamericanas, fue fundamental la pregunta sobre el posible equilibrio entre la tradición y la modernidad constructiva o entre los centros urbanos y rurales. La característica principal de la finca de Don Torcuato partió de una arquitectura que no correspondía a la ciudad, sino al campo. La resolución que el arquitecto ofreció a Natalio Botana, refirió al ejercicio arquitectónico que inició en la capital, pero se adecuó a las exigencias que el fantasioso diseño de la finca requirió: “Una casa de campo que no se una con la naturaleza, que no eche raíces en ellas, no merece llamarse

⁹⁵ José Emilio Burucúa, “Propuestas de hipótesis iconográficas para desanudar el enigma de los significados de Ejercicio plástico” en Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, 29.

⁹⁶ Pancho Leirner, “Fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kálnay” en *1930-1950. Arquitectura moderna en Buenos Aires* (Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo-Universidad de Buenos Aires, 1987), 109.

arquitectura, ni tampoco lo es la casa urbana por decorada que sea su fachada, que no se distingue de su medio ambiente, confundiéndose con él.”⁹⁷ La quinta de Don Torcuato tuvo por tanto, una asimilación del contexto circundante y de la propia historia del lugar, pero en mayor medida, los deseos ostentosos y exagerados de representación de su mecenas. Siqueiros estuvo vinculado durante su estancia a estas negociaciones con los grupos de poder, ya que algunos de los trabajos realizados en este viaje fueron retratos hechos para comitentes privados, como también lo fue *Ejercicio plástico*.⁹⁸

De esta forma, el mural de David Alfaro Siqueiros se llevó a cabo en una estructura que el arquitecto destinó como una cava.

La quinta ocupaba un predio de catorce manzanas, con pileta olímpica, donde construyeron en 1940 los estudios cinematográficos Baires Film. Las numerosas descripciones de la casa de Botana dan cuenta del lujo y majestuosidad con que fue diseñada [...] Torcuato contaba también, como es de imaginarse, con una bodega suntuosa no sólo por la calidad de los vinos allí atesorados: también por las pinturas murales que la realizaban. En efecto, para decorar la bóveda de la misma, que estaba ubicada debajo del comedor y antecomedor.⁹⁹

La utilización que hizo de la bóveda ofreció un sentido de evocación de una estructura tradicional, que contrastaba con el uso de una modulación recta y racional que Kálnay había puesto en práctica en la capital bonaerense. Una de las reseñas sobre la obra, presentada Luis E. Pombo, remarcó el sentido innovador del muralista mexicano partiendo de la interpretación hecha desde la arquitectura:

Siqueiros, revolucionando totalmente los medios de producción pictórica monumental, usa por primera vez en la pintura monumental el fresco de cemento y también por primera vez instrumentos de producción mecánica. En esas condiciones, Rivera y Orozco permanecen dentro de procedimientos inaplicables a las condiciones de la edificación moderna. Por su parte, descubre y utiliza por primera vez los elementos y los instrumentos que corresponden técnicamente a esa edificación.¹⁰⁰

⁹⁷ Pancho Leirnur, “Fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kálnay”, 109.

⁹⁸ James Oles, “Catálogo de obra” en Olivier Debrouse, *Retrato de una década*, 97.

⁹⁹ Silvia Saïtta, *Recuerdos de tinta: el diario Crítica en la década de 1920* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013), 289.

¹⁰⁰ Luis E. Pombo, “Siqueiros impone una verdad estético ideológica, revolucionaria en la técnica pictórica” en Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, 186.

Cuando se dio la culminación del encargo, Siqueiros escribió un reporte explicativo de la obra. En él describió los elementos arquitectónicos, materiales y objetivos reproducibles. Se presentó una pintura hecha en 90 metros cúbicos de “volumen aéreo” que parten de 200 metros de la superficie cilíndrica, ya que el autor tomó en cuenta aquí la intervención hecha en techos, paredes y pisos, siendo la pintura un elemento ambiental total. El antecedente de la experimentación técnica, recalcó el pintor, fue el trabajo en Los Ángeles, y a partir de este enfoque se dio la incorporación de más elementos, como lo fue la inclusión del silicato de Keim y la piroxilina: “Hoy podemos definir la técnica de ejecución de los muros y de la bóveda como un fresco sobre cemento, fijado y retocado posteriormente con pintura la silicato”.¹⁰¹ Del mismo modo, sucedió con las herramientas audiovisuales: “Sustituimos el banco académico inmóvil por el banco de cristal transparente, espacial, polifacético, dinámico y mecánico. Usamos simultáneamente la cámara fotográfica para la captación de recursos ópticos y el reajuste final de nuestro trabajo. Realizamos el mosaico que le sirve de base plástica, usando mortero de cemento previamente coloreado”.¹⁰² Del documento destaca el cambio de nombre hecho al equipo de trabajo, correspondiente a una exaltación del elemento fotográfico, denominando al *team* como poligráfico. Siqueiros explicó que la obra estaría relacionada a múltiples actividades fotográficas y fílmicas, buscando romper con el sentido privado de la obra a partir de su reproducción: “Así coordinamos

¹⁰¹ Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, 41. “Los llamados ‘colores Keim’ fueron empleados inicialmente en Baviera, conservándose en perfecto estado en algunas fachadas decorativas. La pintura al silicato patentada por Keim, es básicamente un ester de silicio”. Néstor Barrio, “La técnica de ejecución de Ejercicio plástico” en Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, 53.

¹⁰² David Alfaro Siqueiros, “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 103. Cecilia Belej explica que el documento fue publicado en *Crítica* bajo el título “Una obra de incalculable valor es realizada por Siqueiros y su equipo, en una finca de Buenos Aires. Importancia y explicación técnico-ideológica” en Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, 187. También existe una referencia como David Alfaro Siqueiros, “Ejercicio Plástico”, s.n., Buenos Aires, diciembre 1933. Documents of 20th Century Latin America and Latino Art. International Center For the Arts of the Americas At the Museum of Fine Arts, Houston. (ICAA Record ID 733109).

nuestras respectivas capacidades individuales, enriqueciendo nuestra potencialidad creadora”.¹⁰³ El pintor explicó de qué manera la realización grupal funcionó para reconocer un tipo de práctica plástico-gráfica, en la que cada parte de la elaboración del mural, el grupo fue parte de un proceso que llamó “de aprendizaje y autoaprendizaje”. Estos enunciados permiten comprender la definición general que Siqueiros dará a la obra como una de naturaleza fotogénica y cine-fotogénica. A partir de este momento el pintor denominó a su pintura como una “monumental dinámica”, dedicada a un espectador móvil, definición que quedará como una práctica constante de su propuesta general.

El elemento que le permitió hacer esta resolución cinemática desde la pintura fue, según sus propias conclusiones, el entendimiento geométrico de la arquitectura. El proceso fue narrado como un proceso iniciático:

La arquitectura ocupada fue dictándonos progresivamente sus equivalencias. Nuestra convivencia permanente con su geometría nos dio la iniciación, el proceso diario y reajuste final. Así nada podía ser bastardo, sino jugo de su propia carne arquitectural, complementación orgánica de su geometría. Subordinándonos a una premisa básica de la plástica pictórica monumental, a una ley “clásica”, analizamos previamente de manera objetiva, por sectores anatómicos, la estructura geométrica de nuestro campo arquitectural de operaciones. Así fabricamos los cimientos de nuestra composición.¹⁰⁴

A partir de este modelo de análisis el muralista definió el concepto de “correlaciones armónicas”, es decir, conexiones geométricas con las cuales se construye un rearmado pictórico capaz de reorganizar espacialmente la construcción intervenida, al tomar en cuenta desde la arquitectura: “unidades facetales (*sic.*) y relacionando éstas entre sí mediante conexiones interesaciales pudimos engranar equilibrios de reflejos, de tamaños, de pesos y de dimensiones (todos activos) en la totalidad, espacial interior aérea de un cuerpo geométrico”.¹⁰⁵ Sin duda, los conceptos referidos por el autor fueron retomados de las

¹⁰³ Siqueiros, “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado”, 103.

¹⁰⁴ Siqueiros, “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado”, 103.

¹⁰⁵ David Alfaro Siqueiros, “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado”, 103.

primeras experiencias en 1921, no obstante, para esta ocasión tuvieron mayor peso práctico, debido a su conexión con el medio industrial y, específicamente, con el cinemático.

Como se señaló, el diálogo entre Siqueiros, Élie Faure y Sergei Eisenstein llevado a cabo en Taxco, tuvo cierta repercusión en las prácticas de la ciudad de Los Ángeles y lo mismo pasó en esta nueva experiencia. La diferencia entre los murales de California y los de Buenos Aires radica en el modelo compositivo, ya que fueron hechos en superficies con características distintas. Aunque en ambas experiencias el pintor hizo uso de los nuevos mecanismos de la industria, entre ellos la fotografía y el cine, fue en *Ejercicio plástico* donde conceptualizó toda una teoría plástica fílmica.

La característica más importante de la sala de Botana es la base cilíndrica. El muralista se presentó ante una disyuntiva al intervenir esta arquitectura interior totalmente distinta a los muros que había trabajado. Parece que este enfrentamiento obligó al pintor a retomar el estudio de su amigo, el historiador del arte Élie Faure. Además, sumó las discusiones llevadas a cabo en el contexto mexicano con respecto al uso de perspectivas activas en la pintura, una teoría compositiva que posteriormente el Dr. Atl denominó como “perspectiva curvilínea”.

David Alfaro Siqueiros siempre reconoció el papel del Dr. Atl como iniciador de la vanguardia. El año de 1921 también significó para el joven Siqueiros la apropiación de las estrategias vanguardistas –en mayor medida las futuristas– de Atl.¹⁰⁶ A la par de la escritura de un manifiesto, también comenzó una preocupación por entender los presupuestos perspectivos dispuestos al entendimiento matemático rítmico, casi pitagórico, que presentó en sus “Llamamientos”. Por el año en que Siqueiros presentó el *Retrato de W. Kennedy*, Gerardo Murillo se encargó de realizar una serie de dibujos que mostraron diversas posibilidades espacio-temporales por medio de la representación de

¹⁰⁶ Cuauhtémoc Medina, “El Dr. Atl y la aristocracia” en Ramírez, Mari Carmen, *Heterotopías. Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America* (New Haven, Yale University Press: 2004), David Alfaro Siqueiros, “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado), 77-83.

halos lumínicos. El diálogo de Atl con los muralistas tuvo otro momento determinante en los primeros años de la década de 1930, ya que desde 1932, el paisajista comenzó a resaltar el uso de un nuevo modelo perspectivo, a partir de su colaboración con el pintor Luis G. Serrano. Los conceptos que plasmó pictóricamente en cuadros de transición como *La nube* (1932) y su texto de 1933 *El paisaje (Un ensayo)*,¹⁰⁷ son antecedentes a un “tratado” que apareció poco tiempo después.

El Dr. Atl colaboró en la publicación de Serrano *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*, de 1934.¹⁰⁸ En el libro el paisajista presentó la introducción, el epílogo y un par de ilustraciones demostrativas del método compositivo descrito. Aunque la edición apareció en ese año, los trabajos de Serrano habían comenzado años atrás y Siqueiros conoció bien, por la vía de Atl, estas inquietudes por los experimentos perspectivos. El análisis de esta obra permite reconocer bajo qué conceptos Siqueiros intervino una superficie curva.

En el prólogo, el Dr. Atl relató principalmente la historia de la perspectiva occidental a partir de la relación del arte con el conocimiento científico.¹⁰⁹ El paisajista enumeró diversos rubros de la ciencia dependientes de la teorización geométrica, dirigidos por las disciplinas dedicadas a la observación astronómica, óptica y mecánica. El pintor se encargó de explicar, a manera de introducción al tema, la determinación de la perspectiva euclidiana y dio muestra de diferentes definiciones puestas en marcha a partir del Renacimiento, presentadas en Italia y expuestas en diversos tratados perspectivos. La característica de esta invención cultural, regular, uniforme e isótropa,¹¹⁰ es que fue pensada para el acomodo de los objetos en un plano concebido desde tres dimensiones. Concluyó Atl

¹⁰⁷ Dr. Atl, *El paisaje (Un ensayo)* (México: S/E, 1933), 25.

¹⁰⁸ Luis G. Serrano, *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*. Prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl, (México: Cvltura, 1934).

¹⁰⁹ Una de las respuestas inmediatas fue hecha por Rivera: Diego Rivera, “La perspectiva curvilínea”, *El Universal gráfico*, Diciembre 1, 1934.

¹¹⁰ Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad” en *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 233.

que éstas no eran sino a leyes creadas por el hombre: “Parodiando la frase de [Henri] Poincaré, puede decirse que las leyes que tratan de interpretar los fenómenos de la naturaleza no son exactas, no verdaderas, sino cómodas”.¹¹¹ El prólogo concluye con el señalamiento a los doce axiomas de Euclides, los cuales son revisados y reformulados en esta obra de Serrano,¹¹² que tuvo como mayor aportación la ampliación del sentido en la expresión pictórica espacial.¹¹³

Desde las fuentes de la historia de la perspectiva, el Dr. Atl presentó una nueva aproximación a la representación dinámica, a través de la introducción de los elementos esféricos de composición. Así comenzó el uso de una perspectiva curva utilizando el motivo de las nubes.¹¹⁴ La pintura de paisaje del Dr. Atl resultó un comentario en contra de una noción de “copia o fotografía de la naturaleza”, ya que su método buscó ampliar la extensión visual en relación al ojo y la conexión cerebral. En el caso de Serrano, el pintor buscó demostrar, por medio de las gráficas y diagramas, la forma de visión del observador como espectador ideal. De hecho, la pintura publicada muestra a Serrano mismo como personaje principal de la representación, con el fin de demostrar que la composición hecha con este método ofrece una totalidad de visión. Mientras tanto, Atl se valió de otra estrategia para hacer más evidente el mensaje, ya que se encargó de presentar dos dibujos contrapuestos en donde ejecutó, desde el uso de la perspectiva rectilínea y curvilínea, la representación de estos dos mismos temas. El principal elemento que sustentaba el uso de la perspectiva euclidiana en este esquema era el uso de la

¹¹¹ Dr. Atl, “Prólogo” en Luis G. Serrano, *Una nueva perspectiva*, 8.

¹¹² La búsqueda de perspectivas alternativas a la euclidiana no fue un tema exclusivo en México, sino que fue un tema generalizado desde el desarrollo de las vanguardias. Linda Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art* (Princeton: Princeton Press, 1983). Para el caso particular de la perspectiva curvilínea: James Elkins, *The Poetics of Perspective* (New York: Cornell University), 1994.

¹¹³ Daniel Vargas Parra se ha encargado de revisar en el proyecto de tesis doctoral, “Anahuacalli. Museo de arte en acción”, la relación entre Luis G. Serrano y Diego Rivera, así como la propia interpretación y uso de la perspectiva curvilínea por el muralista. Ver además: Daniel Vargas Parra, “Arte/Acción. De la emoción telúrica en Diego Rivera, *Los estatutos de la imagen: Creación/manifestación/percepción. XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM-IIE, 2012).

¹¹⁴ Luis G. Serrano, *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*.

cuadrícula. Este recurso es característico de un campo ocular cartesiano y funciona a manera de espejo plano y simétrico que ordena un espacio geometrizado.¹¹⁵ Por tanto, uno de los puntos que desaparecen en su contraparte curvilínea es esta herramienta de composición, suplantada por las líneas curvas que direccionan el ordenamiento de la imagen. Atl se encargó de radicalizar la estructura propuesta por Serrano, donde las únicas rectas que permanecen son las del eje vertical y horizontal, al ofrecer una ruptura y movimiento de estos ejes para hacer más evidente la diferenciación entre el cielo y la tierra.

Como añadidura a esta investigación, el Dr. Atl comenzó a comparar el comportamiento de la luz y la materia en relación a los límites del cielo, desde diferentes puntos de vista. El Dr. Atl indicó en sus escritos literarios un juego entre geometría, cristales curvilíneos y objetos que eran capaces de alterar las posibilidades de espacio y tiempo tradicionales, y eran necesarios para comprender una dimensión cósmica y dinámica más amplia.¹¹⁶ Estos relatos de ciencia ficción describen la rigidez de ciertos poliedros cromáticos que eran confrontados a la curva dinámica de un cristal, el podía evocar viajes interestelares por medio de la alteración de la materia.

De esta forma, para el año de 1933, Siqueiros vinculó estas reflexiones del Dr. Atl a sus otras pesquisas. Con ellos, presentó una nueva opción de representación pictórica que resolvió de forma específica el uso de las perspectivas alternas. Con ello logró materializar el sentido de exploración espacio-temporal presente en el cine al aprovechar el uso de la superficie activa.

¹¹⁵ Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, 225.

¹¹⁶ Dr. Atl, *Un hombre más allá del universo* (México: Cvltura, 1935).

I.5 Hacia una integración plástica.

Al finalizar la realización de *Ejercicio Plástico*, David Alfaro Siqueiros presentó un breve texto titulado “Hacia una integración plástica por medio de la Revolución”.¹¹⁷ A diferencia de otros textos expuestos en este contexto y de los manifiestos de los últimos años, el documento utilizó el referente histórico para explicar lo que el pintor entendió por un arte revolucionario, es decir, una expresión alejada de una forma de producción del arte burgués. Por medio de una explicación de referencia marxista, buscó demostrar que los hechos sociales eran la razón de estas transformaciones en el arte de la Antigüedad, el Cristianismo, la Edad Media, El Renacimiento, la Edad Burguesa y una etapa que denominó como el Futuro. De cada época, el pintor analizó las estructuras de trabajo, desarrollo técnico y lucha de clases.

Para Siqueiros, la experiencia de Los Ángeles debía tomarse en cuenta como ejemplo de un nuevo proceso en las artes:

La obra iniciada por el bloque de pintores de los Ángeles y continuada en el mundo entero por los diversos equipos plásticos revolucionarios, representa la iniciación de un movimiento de reintegración a la plástica de sus valores perdidos. Surge de nuevo el trabajo colectivo. La pintura y la escultura retornan a la arquitectura. Un contenido ideológico revolucionario substituye los temas pueriles. Se acepta el principio de la plástica integral que surgirá como la nueva sociedad en forma más imponente que las que fueron las sociedades colectivas del pasado.¹¹⁸

En esta declaración destaca el estudio hecho por Siqueiros al tema del trabajo colectivo, al analizar una sociedad organizada por el trabajo. El pintor aseguró que la pintura debía alejarse del individualismo, tanto en su momento de creación como en su apreciación, por tanto, la alternativa de una obra ideal sería una que lograra unificar ambos procesos de producción y recepción al presentarse como “un solo cuerpo” colectivo.

¹¹⁷ David Alfaro Siqueiros, “Hacia una integración plástica por medio de la Revolución” en *Clase, revista mensual de arte, letras y economía*, No.1, noviembre de 1933, 4 y 18 aparecido en Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, 197.

¹¹⁸ David Alfaro Siqueiros, “Hacia la plástica integral por medio de la Revolución”, 197.

El rubro de la etapa denominada como “Época burguesa” fue el más criticado por Siqueiros, debido a su cualidad individualista y por haber separado por completo a las expresiones artísticas:

El taller y el banco giratorio se han apoderado ya TOTALMENTE de la pintura y de la escultura [...] el individualismo egocéntrico adquiere caracteres increíbles. Lleva a las excentricidades “snobs” más desesperadas. La arquitectura pierde totalmente su carácter funcional y se hace totalmente imitativa. Los estilos más contradictorios se mezclan bestialmente en los edificios. Su resumen, su conjunción aparece brutalmente en la anarquía de la ciudad capitalista.¹¹⁹

Siqueiros presentó en este breve texto una nueva estructura de argumentación sobre la práctica artística. El párrafo era la exhortación de nuevos valores plásticos, valiéndose de la defensa de la arquitectura funcionalista en contra de los estilos viejos, haciendo referencia exacta a los *revivals* arquitectónicos como a la necesidad de una expresión adecuada para los tiempos modernos. Sólo en un contexto renovado económica, política y socialmente podrán existir construcciones nuevas donde la pintura y la escultura volverían a integrarse como una unidad, “representa la iniciación de un movimiento de reintegración plástica de los valores perdidos”.¹²⁰ El punto más importante de esta disertación es el siguiente: así como en las comunidades del pasado el arte había formado parte de la vida de los hombres, así lo sería en este nuevo arte; era producción que estaría dedicada a modificar, aseguraba el muralista, las bases de la sociedad al crear una nueva estructura de organización de las relaciones entre los hombres.

El último apartado presentado por Siqueiros, denominado “Futuro”, fue el remate de su propuesta: “la futura sociedad será más completamente colectiva que lo que pudieron ser las sociedades del pasado [...] las necesidades de captación de las grandes masas populares para la edificación del socialismo le darán nuevamente a la plástica un carácter funcional y por este camino una naturaleza

¹¹⁹ David Alfaro Siqueiros, “Hacia la plástica integral por medio de la Revolución”, 197.

¹²⁰ Siqueiros, “Hacia la plástica integral por medio de la Revolución”, 197.

política total”.¹²¹ El pintor culminó su llamado asegurando una reconciliación entre la pintura y la escultura; un retorno de la plástica funcional integral correspondiente a lo que denominó como Revolución Proletaria. El sustento de la nueva plástica será la técnica moderna y la construcción de un arte para un nuevo modelo de sociedad y condición urbana, objetivos en los que se vislumbra el contacto con Sergei Eisenstein y Richard Neutra, descrito anteriormente.

Por otra parte, la propuesta formalista de Élie Faure también es referida en estos escritos. Como el propio pintor describió, el medio que logró estructurar este entramado en la obra *Ejercicio plástico* fue el cinematógrafo. Al retomar *La función de cine*, la radicalización de su interpretación de este texto fue absoluta. Uno de los conceptos que Faure estableció en dicha obra, como se mencionó, fue el de “cineplástica”. El historiador definió el movimiento en términos de plasticidad inherente a un proceso de recepción colectiva,¹²² al pensar la participación del espectador como masa. La cualidad alcanzada por el cine fue la de mover literalmente a los espectadores como una unidad. Esta condición móvil sería la misma que el propio Siqueiros buscó aplicar en *Ejercicio plástico*. El pintor pretendió unificar una arquitectura plástica enlazada mediante la composición cinemática. El reto, impuesto por el pintor a partir de ese momento, fue el de llevar ese modelo al exterior, de modo que se redirigieran las acciones del acontecer social por medio de la inclusión del mensaje político, a manera de tabloides de propaganda.

Como se ha analizado, una característica de los trabajos de Élie Faure es la orientación hacia el futuro que presenta, y en mayor medida, el sentido utópico otorgado al elemento mecánico, al tomar en cuenta al cine como un arte en estado de transformación, lleno de promesas y cuyo destino implicaba

¹²¹ David Alfaro Siqueiros, “Hacia la plástica integral por medio de la Revolución”, 197.

¹²² Margaret C. Flinn, “The Prescience of Élie Faure”, 48.

necesariamente a la sociedad.¹²³ *La función del cine* explica las manifestaciones del movimiento, el espacio, el tiempo, el automatismo, la educación del espectador y la condición de la masa como audiencia. En la obra referida, Faure logró vincular el sentido rítmico a una condición de organización social. En este punto, es necesario destacar que Siqueiros habla desde la evocación a Georges Sorel y su proyecto de sindicalismo revolucionario, sustento del modelo teórico de Élie Faure. Siqueiros consideró que el sistema sindical podría explicar el sentido de la vida misma y por ello, fue la base de su programa utópico. Por medio de esta referencia, puede comprenderse el afán del muralista por organizar no sólo la producción artística bajo los parámetros sindicales, sino también a la propia sociedad.

Para Faure no era posible pensar una pintura sin tomar en cuenta la condición de movimiento, movilidad y dinamismo de la plasticidad, al mismo tiempo, el cine no podría concebirse sin la cualidad plástica que llevaban consigo sus imágenes. Asimismo, la estructura espacial y constructiva que describió al enlazar ambos medios, fue descrito con la frase que definió al cine como “pintura en movimiento”, término apropiado por Siqueiros, a sus propios intereses, los cuales quedaron resueltos en la señalización de la integración plástica. Volvamos a las palabras del pintor en las que enumera los logros del Equipo Poligráfico en términos de una cineplástica:

Hicimos de la cámara un aparato visual correspondiente a la realidad óptica activa del espectador. [...] Esta forma de trabajo permite dar equivalencias fotográficas vivas y totales en vez de momificadas versiones académicas. Aporta además un sentido de la reproducción fotográfica de la obra plástica, que tiene en sí misma, independientemente de la obra reflejada, una particular beligerancia creadora. Buscando formas de máxima divulgación hemos encontrado un camino inicial y evidente de la PLÁSTICA-FÍLMICA o PLÁSTICA-CINEMATOGÉNICA, esto es Plástica preconcebidamente cinematografiable; de Plástica premeditadamente construida, científicamente organizada, para ser filmada con una finalidad de plasticidad dinámica superlativa.¹²⁴

El punto que Siqueiros buscó demostrar fue la condición de “magia visual” que logró desentramar en la pintura, a partir de una relación entre la geometría descriptiva y el elemento mecánico, ofreciendo una

¹²³ Margaret C. Flinn, “The Prescience of Élie Faure”, 48.

¹²⁴ David Alfaro Siqueiros, “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado”, 103.

serie de conexiones armónicas dedicadas a la movilidad. También denominados como “trucos ópticos”, estos entramados formales fueron la base de una nueva tipología de pintura. La plástica construida estaría encargada de utilizar la concavidad de la arquitectura, con el fin de establecer múltiples puntos de correlación y lo que llamó poliangularidad: “El uso dinámico múltiple de la perspectiva visual, de la “magia visual”, cabe decir, fue nuestro mayor recurso o ‘truco’plástico”.¹²⁵

Irene Herner ha destacado la definición de la poliangularidad desde la relación con el cine, sin embargo, su argumento se centra en la conexión con la animación fílmica y los vínculos con un futurismo que parecen coincidir con las fórmulas del pintor.¹²⁶ No obstante, sería un problema concreto de la teoría de Sergei Eisenstein el que se ve de manifiesto en este concepto, específicamente el que puede reconocerse a partir del artículo “Del teatro al cine”, en el que Eisenstein definió la categoría de “truco”.

El cineasta ruso presentó en dicho texto la relación entre el cine y distintas artes. El argumento marca la dependencia de la fotografía en el montaje, una forma de reproducción de acontecimientos reales (fotorreflexiones) que son dispuestos de cierta forma para dotar de un significado específico. Este reacomodo de imágenes fue denominado por Eisenstein como “distorsiones”:

Tanto como reflexiones como en la manera en que están combinadas permiten cualquier grado de distorsión –ya sea inevitable técnicamente o deliberadamente calculada. Los resultados fluctúan desde las combinaciones naturalistas exactas de las experiencias visuales interrelacionadas, hasta las alteraciones completas –arreglos no previstos por la naturaleza- e incluso hasta un formalismo abstracto con residuos de realidad.¹²⁷

Eisenstein remarcó que este sentido de reacomodo en las imágenes tenía como objetivo final, la composición fílmica. Este proceso inaugurado estableció una relación entre el fragmento y su unión final, por medio de relaciones (correlaciones), presentes también en otras prácticas artísticas: el músico

¹²⁵ Siqueiros, “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado”, 103.

¹²⁶ Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, (México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes, 2004), 331.

¹²⁷ Sergei Eisenstein, “Del teatro al cine” en Sergei Eisenstein, *La forma del cine* (México: Siglo XXI, 2010),11.

por medio de escalas, el pintor de tonos y el escritor de sonidos y palabras. No obstante en los términos del cine, explicó Eisenstein, debía asumirse una relectura de la realidad fragmentada, “es un tanto más flexible para combinar, por lo que cuando se les pone juntos pierde todo indicio visible de estar combinados y aparecen como una unidad orgánica”.¹²⁸ La naturaleza de la imagen fotográfica que será montada, implica una resistencia que otorga una cualidad específica en su unión de fragmentos y posibilidades nuevas de relación: “el fragmento ‘distorsionable’ mínimo de la naturaleza es la toma; la ingenuidad en sus combinaciones es el montaje”.¹²⁹

A partir de este elemento, el cineasta marcó el punto de diferenciación y al mismo tiempo, de conexión con el teatro, a partir de lo que llamó el elemento teatral-realista-materialista. Éste se basa en la escenificación hecha a base de efectos, una forma que permite pasar de un tipo de expresión a otro, a decir del autor, un inesperado entretrejo de ambas expresiones. El método fue paulatinamente descubierto por Eisenstein en la realización de cintas como *El mexicano*, *Máscara contra gases* y *Un sabio*, sin embargo fue *Octubre* “de principio a fin, ‘trucaje’ puro”. Por tanto, este trucaje que el muralista mexicano señaló entusiasmado, no es otro que el descubierto por Eisenstein. Es posible afirmar, que además del montaje tan complejo que fue puesto en marcha, la base imperante de la condición cinemática en la pintura mural de Siqueiros, se estructuró en las distorsiones recreadas por medio de correlaciones, utilizadas siempre para la búsqueda de una supra-realidad a través de la pintura. Siqueiros no pintó una caja transparente, como en el *Retrato de W. Kennedy*, sino que la construyó.

Ejercicio plástico da cuenta de una problemática vinculada al arte público, ya que como Diego Rivera señaló: “Podrán ver los obreros de Buenos Aires la cantina particular del acaudalado propietario del periódico *Crítica*, en donde Siqueiros pintó a un grupo de señoras desnudas en el suelo, en las

¹²⁸ Eisenstein, “Del teatro al cine”, 12.

¹²⁹ Eisenstein, “Del teatro al cine”, 13.

paredes y en el cielo, volando por arte de magia, y la cantina creo que se llama ‘La cámara mágica’. Siqueiros exige que se le pregunte no cuántos metros cuadrados de pintura contiene ‘La cámara mágica’, sino cuántos metros cúbicos, pues asegura haber pintado un ambiente”.¹³⁰ Las declaraciones fueron hechas por Rivera en el contexto de la polémica que ambos pintores llevaron a cabo en 1935. Mientras Siqueiros apuntó la vertiente folklórica de Rivera, este último llamó la atención sobre el peligro “espectacular” de su pintura. Este defecto, obligó a que Siqueiros reflexionara sobre las cualidades reproductibles de la obra para que en efecto, fuera una pintura pública, ya que en Argentina fue la primera vez que se filmó y fotografió un mural con el fin de otorgarle un sentido de distribución como imagen.

Como se mencionó al inicio del capítulo, las obras murales antes descritas deben ser consideradas como una sección escenográfica de todo el proyecto pictórico de Siqueiros. En Los Ángeles, el artista comprendió una nueva forma de organizar los elementos técnicos y psicológicos en la obra de arte y puso en marcha los elementos constitutivos de la estructura escénica. En Argentina, perfeccionó este acercamiento. Fue tanto el peso de esta condición compositiva y artificial de la obra, que la temática política fue olvidada, dando paso a un juego iconográfico centrado en el tema de la exploración marítima y las ninfas; una forma de continuidad y retorno a los referentes simbólicos paganos (dionisiacos) dispuestos en una cava.¹³¹ Fue una pintura en la que el autor se dejó llevar por la pasión hacia su musa pero, en mayor medida, hacia los nuevos medios de creación.

¹³⁰ Diego Rivera, “Raíces políticas y motivos personales de la controversia Siqueiros-Rivera. Stalinismo vs Bolchevismo Leninista” en *Diego Rivera. Textos polémicos (1921-1949)*, Esther Acevedo (coord.) (México: El Colegio Nacional, 1999), 87.

¹³¹ José Emilio Burucúa, “Propuestas de hipótesis iconográficas para desanudar el enigma de los significados de Ejercicio plástico” en Néstor Barrio y Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinvencción del muralismo*, 29. El autor se aleja de un intento histórico y, en cambio, nos invita a reconocer por medio de Jean Wauquelin, Ibn Jaldún, Platón, Homero y Porfirio, a través de la teoría de Aby Warburg.

II. El realismo crítico. La pintura unitaria y el teatro de comunitario

Todo debe pues suceder como si una memoria independiente recogiera las imágenes a lo largo del tiempo a medida que se producen. Es, por tanto, en forma de dispositivos motores, y de dispositivos motores simplemente, como el cuerpo puede almacenar la acción del pasado.

Henri Bergson, *Materia y memoria*.

II.1 El Congreso de Artistas Americanos. Definición del Arte Público.

El arte de entreguerras se caracterizó por su sentido de politización, polarización y el carácter funcional que se le adjudicó. El artista de izquierda buscó por estos años asumir un compromiso y coadyuvar a la construcción de una utopía, fuera social o política, al mismo tiempo que estableció la bandera de la defensa del arte y la cultura.¹³² Como se analizó en el capítulo anterior, David Alfaro Siqueiros comenzó su proyecto vanguardista cuando Europa ya había renunciado a la pintura no objetiva. Como demuestra Devin Fore, las estrategias de este retorno fueron variadas y significaron, en muchos casos, el regreso a una narrativa en prosa contraria a las tentativas experimentales.¹³³ México también se vio envuelto en esta problemática,¹³⁴ ya que muchos de los poetas y artistas vanguardistas rechazaron sus obras más radicales y las consideraron “voluntades artísticas desviadas”. Durante la década de 1930, Siqueiros tuvo un tránsito por este proceso, aunque de forma ambigua, debido a su propia experiencia tardía. Es decir, mientras otros artistas, como Diego Rivera, negaban sus audacias tempranas y las reformulaban, Siqueiros inició un momento de experimentación técnica y formal a mediados de los

¹³² VV.AA. *Territorios de diálogo. España, México, Argentina (1930-1945)* (México: Patronato del Museo Nacional de Arte-INBA, 2006).

¹³³ Devin Fore, *Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature* (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2012.), 1.

¹³⁴ Anthony Stanton y Renato González Mello (coordinadores), *Vanguardia en México (1915-1940)* (México: Museo Nacional de Arte, 2013).

años treinta. Con respecto al arte realista de entreguerras, Fore destaca que existió una reconfiguración en la representación que incluyó a la figura humana como una nueva apuesta de “antropocracia”.¹³⁵ En el segundo lustro de la década, el pintor mexicano se concentró en repensar al hombre (y a la sociedad) como espectador, como productor y como representación. Durante estos años, Siqueiros se concentró en distinguir el sentido antropomórfico en relación a la máquina: como creador industrializado o como víctima de la técnica en la guerra.¹³⁶ La tensión se manifiesta en que se confrontó el ideal de un cuerpo unificado con la realidad de un cuerpo fragmentado.

El capítulo describe el proceso de vinculación de Siqueiros al programa del Frente Popular y su adaptación a todo un movimiento internacional que tuvo como objetivo el uso del arte para la lucha contra un enemigo identificado, para estos años el fascismo. Este apartado distingue la toma de postura que tendrá el muralista en una etapa de crisis e indica el señalamiento hecho a las necesidades del arte revolucionario. Siqueiros ratificó en estos años una práctica dependiente de las transformaciones técnicas de la sociedad y la necesidad de uso de nuevas tecnologías para un arte colectivo, el cual correspondió a una defensiva concreta al representar la unión para el ataque. El final del proceso culminará en una modificación que llevó este arte de propaganda y de agitación social a un estatuto como un arma de guerra.

Se presenta una descripción sobre la experiencia del artista formó en los encuentros y asociaciones encargadas de definir el sentido de la cultura en esos años, como lo fue el Congreso de Artistas Americanos. El cambio en el programa político-estético de Siqueiros estuvo sujeto a su papel como pintor de tendencia, en el cual se enfrentó al antiguo debate entre forma y contenido en búsqueda

¹³⁵ Devin Fore, *Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature*, 2.

¹³⁶ Paola Uribe Solórzano destaca esta temática en “Retrato de la burguesía” y el peso de Josep Renau para su desarrollo. Paola Uribe Solórzano, “Retrato de la burguesía: Artificio artístico y tecnologías audiovisuales”.

de una obra que diera cuenta de las implicaciones técnicas de su producción; una forma de mostrar las relaciones sociales y su condicionamiento a las relaciones de producción de una época.

El capítulo exhibe cómo el caballete, el carro alegórico y el mural se conformaron como un estandarte encargado de expresar una forma extrema de combate. Como escribió Siqueiros en 1938 a María Teresa de León, esposa del poeta Rafael Alberti, en los últimos años y, a causa del contexto de guerra en España, el muralista había tenido que actualizar la experiencia militar de sus años revolucionarios (“su primera profesión”) y equipararla con la acción plástica: “En fin, la guerra como la plástica moderna (apenas prevista en mi acosado intento solitario) es mecánica y es física y es química y es geometría y es geografía y es cadencia y es equilibrio y síntesis, en suma”.¹³⁷ Esta carta es relevante en tanto exhibe los términos en donde el ahora llamado “El Coronelazo” (tras su supuesta exitosa experiencia militar en la Guerra Civil Española)¹³⁸ pensó la pintura funcional para la guerra. Esta plástica no era defensiva, sino ofensiva y, sobre todo, una construcción escenográfica nueva: “Puede decirse que el funcionalista tiene un concepto mimetista (*sic.*) de la fortificación, puesto que lo fundamental en ella para él, además de su resistencia material, es su enmascaramiento objetivo y subjetivo, esto es, su escenografía (tú me hablas de escenografía, pues bien, ya ves que como militar tengo que hacer también escenografía)”.¹³⁹

Una de las preguntas que hizo Walter Benjamin en 1934 al hablar del arte comprometido, fue justo referente a la toma de conciencia de este punto: “¿cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de la época?”¹⁴⁰ Este tránsito que el muralista realizó, en mayor medida entre

¹³⁷ David Alfaro Siqueiros, “Carta a María Teresa León” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 158-159.

¹³⁸ Tanto en éste como en otros textos y en su propia autobiografía, organizada por Julio Scherer, Siqueiros destaca su papel en la Guerra Civil Española dentro del campo militar. Sin embargo, más allá de esta retórica, no existe mayor documentación que compruebe estas declaraciones del ingenioso pintor.

¹³⁹ Siqueiros, “Carta a María Teresa León” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 159.

¹⁴⁰ Walter Benjamin, *El autor como productor*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría (México: Ítaca, 2004), 24.

1935 a 1940, forma parte de la situación descrita por Benjamin. Siqueiros tomó la decisión de regresar a la práctica artística después de su experiencia en los sindicatos, en mayor medida en Jalisco a mediados de los años veinte. La única colaboración plástica en el contexto sindical se dio a partir de su colaboración en *El Machete*; ahí la gráfica política acompañó las obras de teatro de propaganda que escribió Graciela Amador, esposa del muralista en esos años. Para la siguiente década, la forma de organización sindical y las estructuras de trabajo serán dispuestas a un nuevo modelo de producción plástica que enfrentó la condición de la renovación técnica y su confrontación con la sociedad. En el caso de Siqueiros, esta misma estructura de producción buscó ser utilizada para la acción política. La problemática expuesta por Benjamin fue equilibrada por el muralista en este momento (a diferencia del mural *Ejercicio plástico* y su exploración de la forma plástica). La ruptura comenzó cuando este dominio técnico fue usado como un medio de apoyo a la ideología, al utilizar dicha técnica de forma sobrepuesta por el discurso de tendencia.

En febrero del año de 1936, David Alfaro Siqueiros llegó a Nueva York como parte de la delegación mexicana que participó en el Primer Congreso de Artistas Americanos (First Congress for American Artists). La comitiva, vinculada a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, estuvo conformada también por los pintores José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. El congreso tuvo como uno de sus principales organizadores al historiador del arte Meyer Schapiro, quien presentó un texto dedicado a marcar las expectativas del encuentro ante dos crisis específicas, una económica y otra política. En la introducción de las memorias se explica con énfasis la búsqueda por una unión de los grupos de artistas e intelectuales para crear “una sola fuerza”,¹⁴¹ a decir del propio Schapiro, una unidad de acción en términos de defensa de la libertad de economía y la cultura; un frente de lucha contra la guerra, el fascismo y los grupos destructores de la cultura y el arte.

¹⁴¹ VV. AA. *First American Artists Congress* (New York, 1936).

El texto de presentación, llevado a cabo en el auditorio de la New School for Social Research de Nueva York, fue hecho por Lewis Mumford. En él, expuso el sentido de la reunión, la cual era paralela a congresos realizados por otros gremios de intelectuales, tales como el que Mumford encabezaba en el caso de los escritores. El llamado hizo hincapié en que estas organizaciones tenían la función de tomar una postura frente a la “catástrofe mundial”. De nueva cuenta, el escritor señaló los dos polos de la discusión, la crisis financiera en los Estados Unidos y la amenaza de la guerra en Europa. Remarcó efusivamente las estrategias de homogeneización de las sociedades fascistas, estableció el ataque a la cultura y el sentido absoluto de exterminio: “Ellos desean simplificar las maneras de resolver las diferencias con la sociedad usando la fuerza. [...] Cualquiera que se atreva a mostrar inconformidad con esta suerte de uniformidad, esta suerte de estandarización, es considerado por los fascistas como enemigo”.¹⁴² Para el pensador, ésta sería la razón del odio hacia los artistas, ya que eran quienes tenían como arma principal, la crítica.

En el caso de Schapiro, esta actividad dedicada a la discusión y el debate, fue la oportunidad para presentar sus expectativas respecto a la funcionalidad del arte. La invitación a esta reunión formaba parte de las estrategias que el Partido Comunista de los Estados Unidos habría establecido dentro de los márgenes del Frente Popular, en los tiempos de gobierno de Franklin D. Roosevelt. Para este momento, Schapiro escribió varios documentos en los que dejó en claro su postura frente al papel activo de las artes y de las exhibiciones como modo de persuasión y propaganda “para la guerra y el fascismo.” No obstante, en términos de la teoría dedicada al arte desde el marxismo, este tipo de foros fueron determinantes para el autor, ya que funcionaron como punto de partida para construir una postura crítica que consolidó en años posteriores, en donde fueron confrontados los términos del “materialismo histórico” y la “dialéctica materialista”, siendo ésta última más cercana a la propuesta a

¹⁴² Lewis Mumford, “Opening Address” en *First American Artists Congress*, 1-2.

Schapiro.¹⁴³ Era importante determinar, dado el contexto de consolidación de los programas —no sólo el alemán e italiano, sino el soviético también— una estructura crítica de conocimiento. La pregunta que Schapiro compartió con ciertos miembros de la Escuela de Frankfurt y, en mayor medida, con Karl Korsch, buscó comprender la señalización que Karl Marx hizo sobre la relación de la esfera de la cultura y su correspondencia con la estructura económica de la sociedad.¹⁴⁴

Es importante recalcar que en ciertos aspectos, el modelo de exposición de Schapiro coincidió con lo que el propio David Alfaro Siqueiros decidió presentar en el encuentro, al cuestionar la relación entre el arte y la vida social, tomando el relato histórico como base del argumento. Sin embargo, a pesar de la similitud de sus estrategias, en los próximos años cercanos a la guerra, éstas se distanciaron debido, en mayor medida, a la postura sobre el marxismo que cada uno decidió tomar. Empero, para este año de discusión, tuvieron varios puntos de enlace, en los que el principal objetivo fue evidenciar la necesidad de un arte que además de comprometido, fuera capaz de incidir de manera efectiva en la sociedad durante los tiempos de crisis.

Los escritos del autor norteamericano precedentes a este encuentro fueron publicados en *New Masses* y *Art Front*. En ellos se encargó de enfatizar las transformaciones que debía tener tanto la producción artística como la propia crítica, en términos del “uso público del arte” como respuesta al proyecto público del *New Deal*. Este programa, cercano a ciertos elementos del muralismo mexicano, demandó la ampliación en su marco de incidencia más allá de las oficinas y edificios de gobierno, como lo sería la inclusión de pintura en vestíbulos de los sindicatos, pero además, expresó una expectativa por

¹⁴³ David Craven, “Meyer Schapiro, Karl Korsch, and the Emergence of Critical Theory” en *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, Vol. 17, 1, (1994), 42-54.

¹⁴⁴ Craven, “Meyer Schapiro, Karl Korsch, and the Emergence of Critical Theory”, 48.

conseguir una incidencia real en la movilización de las masas.¹⁴⁵ La discusión radicó en la reflexión sobre la función del “Public Use of Art Committee” y en determinar si ésta era la única posibilidad de arte público o sin bien, habría más herramientas desarrolladas a partir de un arte de propaganda que dialogara directamente con los grupos de trabajadores.

Los textos críticos de Meyer Schapiro hechos durante la década se encargaron de analizar la relación del arte con el ámbito económico y las condiciones políticas. Dos de sus textos más representativos de esta época son “Race, Nationality and Art” y el ensayo “Public Use of Art”. Cada artículo conforma un análisis distinto, sin embargo, se unen por una preocupación dedicada por distinguir en el arte la posibilidad de la lucha de clases. Este segundo texto es importante para nuestra reflexión, ya que se vincula de forma importante a las preocupaciones que tendrá Siqueiros por esos mismos años, en los que también definirá su arte como “público”. Schapiro trató de marcar las conexiones entre el trabajador y el artista, ya que era el momento de establecer su equiparación. En este mismo sentido, el intelectual refirió la toma de conciencia sobre la lucha de clases, el cual debía resaltar para este año, el peligro de las dictaduras. El objetivo era unir las actividades del trabajador y del artista, de modo que este modelo de teoría y pintura política deviniera en una práctica de resistencia.

En la Primera Sesión del Congreso de 1936, dedicada al tema del artista en la sociedad, el teórico expuso “La base social del arte” y ofreció bajo estos términos, una distinción del arte con otras esferas: “El arte tiene sus propias condiciones que se distinguen de otras actividades. Opera a partir de sus propios materiales y se mantiene acorde con leyes psicológicas generales”.¹⁴⁶ El autor cuestionó la manera de definir el estilo en el arte tomando en cuenta la historia y la geografía y, en mayor medida, sus funciones. Schapiro marcó las particularidades de la producción artística, para establecer al mismo

¹⁴⁵ Alicia Azuela, “Public Art, Meyer Schapiro and Mexican Muralism”, *Oxford Art Journal*, tr. David Craven, Vol. 17, 1 (1994) 55-59.

¹⁴⁶ Meyer Schapiro, “The social bases of art”, *First American Artists Congress*, 31.

tiempo, la dependencia de los ámbitos económicos y sociales. De esta forma, la pregunta sobre el arte moderno se planteó desde una economía sustentada en la separación del trabajo manual y su contraposición con el trabajo colectivo y mecánico.

Los ejemplos señalados por Schapiro se centraron en remarcar el carácter social del arte desde la propia historia: el arte faraónico, el arte budista, el arte cristiano, el arte monástico y el arte militar; o desde parámetros dependientes de un periodo histórico, fuera el Luis XV, el estilo imperial o el estilo colonial. A su vez, el historiador definió distintas tipologías artísticas ligadas a las instituciones que representan y destinan su función: iglesia, altar, monumento, icono y retrato. No obstante, los términos del arte moderno tenían ciertas modificaciones, ya que en ciertos momentos no parecía tan clara la conexión de la producción artística a su clase o institución. Por ejemplo, el arte abstracto, asumiéndose como libre, ¿cómo podría situarse bajo la relación institucional?, ¿cómo un arte que se jacta de ser individualista y sin compromiso puede ser el resultado de un contexto específico? La respuesta dada por Schapiro confirma la intrínseca dependencia del artista a la sociedad: “El aparente aislamiento del artista moderno de actividades prácticas, su discrepancia entre lo arcaico, el trabajo manual individual y el colectivo, el carácter mecánico de la mayoría de la producción moderna, no necesariamente significa que él está fuera de la sociedad o que su trabajo no es afectado por cambios económicos y sociales”.¹⁴⁷ Los resultados de una posición que contrapuso al arte y a la sociedad, tuvo como consecuencia que el artista creyera necesario enfrentarse a ésta última, como si fuera un poder represivo que está en contra de la libertad de su individualidad. Para Schapiro, era necesario modificar esta postura y desviar el objetivo puramente estético del artista moderno. Este acercamiento muestra la búsqueda del crítico por alejarse del formalismo y el individualismo como explicación del arte, para en cambio, mostrar una conexión entre el arte y la esfera social, donde el análisis de las formas depende de un sentido

¹⁴⁷ Meyer Schapiro, “The social bases of art”, 32.

cultural”.¹⁴⁸ De tal modo, el estilo se construye como un punto de enlace dialéctico entre lo individual y lo colectivo, entre lo particular y lo general, a partir de un sistema de formas.

La coincidencia entre los argumentos de Siqueiros con los puntos marcados por Schapiro en sus escritos y, particularmente en el texto presentado en el Congreso de Artistas, no son arbitrarios, ya que ambos habrían participado en ámbitos de discusión como lo sería el John Reed Club y *New Masses*. Para 1936, año del encuentro en Nueva York, espacios como *New Masses* conocían bien la polémica que el muralista mexicano enfrentó con Diego Rivera. Los textos publicados en esta publicación fueron “El camino contrarrevolucionario de Rivera” y “La batalla del siglo”. Siqueiros aclaró, a partir de estos enfrentamientos, su separación del método trotskista riveriano, para en cambio, proponer un arte que estuviera cercano a sus tiempos y que surgiera de los modelos de producción modernos, como parte del resultado de su experiencia de Los Ángeles. En el Congreso el pintor continuó con el mismo tono de autocrítica y revisión al movimiento, partiendo de un supuesto alejamiento de la propuesta folklórica y regional encabezada por Rivera: “Su idealización del indígena fue convertida después en una idealización del campesino indígena como preponderante factor político de México. Tal fue la esencia de su credo político de México [...] Hasta que un día el trampolín de su demagogia lo aventó hacia el otro extremo”.¹⁴⁹

La última conferencia del Congreso de 1936 fue hecha por David Alfaro Siqueiros. En ella expuso la estrategia general del movimiento representado por la Liga de Escritores y Artistas

¹⁴⁸ José Jiménez, “Prólogo” en Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, tr. Francisco Rodríguez Martín (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 14. La definición de estilo tan particular del profesor de Columbia será la derivación de esta preocupación: “como una vía de superación dialéctica, conteniendo por tanto en su interior aquello que se *supera*, de la categoría formalista voluntad de arte (*Kunstwollen*), acuñada por Riegl”. Schapiro expande la explicación de Alois Riegl expresada en su libro *Cuestiones sobre estilo*, por una categoría de estilo que oscila entre los planos de “superposición o sedimentación, de la arqueología, la historia del arte, la psicología del sentido común, la teoría social, la historia de la cultura, la filosofía de la historia, o la crítica”.

¹⁴⁹ David Alfaro Siqueiros, “El camino contrarrevolucionario de Diego Rivera” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 117.

Revolucionarios. Después de presentar un relato histórico del desarrollo del arte revolucionario en México, se encargó de marcar el momento que consideraba como la “desviación” del muralismo. Este camino erróneo era él que encabezaba Diego Rivera, de modo que Siqueiros continuó enfáticamente con el tono de los ataques hechos anteriormente. Sin embargo, a diferencia del texto hecho en 1934, en este año hacía la exhibición de un frente que soportaría un nuevo enfoque artístico nacional. Retomando los tópicos expuestos en los debates del Congreso, el delegado mexicano estableció que la tendencia de la LEAR ante los tiempos de crisis, era la de no separar la investigación de la forma y el contenido. El artista englobó la postura del grupo desde el término que también guió su polémica con Rivera, la autocrítica, y reiteró:

La nueva línea de arte adoptada por la Liga es fundada en un principio de disciplina dentro de la organización. Se ha adoptado el principio de autocrítica como un instrumento de avance. Se ha adoptado el principio de trabajo colectivo como una distinción del trabajo individual aislado. En lugar de pintar muros lejos de las masas, la Liga busca ayudar a los trabajadores mexicanos a encontrar una forma adecuada de arte gráfico y propaganda revolucionaria. La Liga desea formar productores reales de un arte revolucionario funcional.¹⁵⁰

Estas palabras sintetizan el discurso que Siqueiros consolidó en estos años por medio de diversas experiencias de práctica artística, cuyo argumento dependió en gran parte, de los discursos generados por organizaciones específicas, y por los cuales puso en cauce conceptos que siguieron un programa político concreto, centrados en el debate del Frente Popular y la disciplinarización soviética. Por un lado, se dio la pauta para generar una unión grupal que permitiera la producción de propaganda a favor del movimiento, mientras que, por otra parte, se mostró un interés por ofrecer una línea de enseñanza que permitiera generar una obra de carácter funcional para la causa política.

¹⁵⁰ David Alfaro Siqueiros, “The Mexican Experience in Art”, *First American Artists Congress*, 101.

II.2 El Taller Laboratorio. Producción para la guerra y la propaganda.

Cuando David Alfaro Siqueiros realizó un viaje de trabajo en Nueva York en 1936,¹⁵¹ pudo restablecer las expectativas de su producción plástica. Para ello, buscó referencias directas a las reformas sindicalistas y de las demás uniones de trabajadores, estableciendo nuevos alcances a partir de una reflexión hecha sobre la administración de la cultura en el país norteamericano.

La forma en que se constituyó el grupo de trabajo del Siqueiros Experimental Workshop,¹⁵² da cuenta de este proceso. Muchos de los documentos que relatan esta participación son dedicados a la organización de un taller-laboratorio de pintura. Los textos se caracterizan por ser listas de necesidades, precios de materiales, señalización de actividades y la división de las ganancias a manera de cooperativa. Uno de ellos, el más detallado, es el titulado “Art workshop cooperative”.¹⁵³ En esta estructuración elaborada por Siqueiros se definen, en primera instancia, los costos iniciales para organizar el grupo y los presupuestos para maquinaria, herramientas y equipamiento. Como segundo punto, pensando en recaudar el financiamiento de la siguiente etapa, se sugiere el establecimiento de apoyos de sindicatos y organizaciones “progresistas”, los cuales darían un monto específico y tendrían que reunirse en un número mínimo de veintitrés miembros. En el caso de que no se consiguiera la cifra necesaria, existía la opción de completar a través de bonos reembolsables o trabajo producido.

Después de destacar estas definiciones, el pintor se encargó de proponer las fuentes de ingresos, relacionadas todas ellas a la forma de producción artística y a los productos que se estipularon para este taller: obras de multirreproducción, trabajos para la demostración pública, propaganda, carteles, decoraciones para actos públicos, murales portátiles y permanentes, obra de caballete,

¹⁵¹ Laurence Hurlburt, *Los muralistas en los Estados Unidos* (México: Patria, 1991), 223.

¹⁵² Participan en este taller, entre otros, Luis Arenal, Roberto Guardia Berdecio, José L. Gutiérrez, Antonio Pujol, Jesús Bracho, Jackson Pollock, Clara Mahl y Conrad Vázquez.

¹⁵³ David Alfaro Siqueiros, “Work art cooperative proposal”, (PGRI), “Art workshop cooperative”, Paul Getty Research Institute, Siqueiros’s papers 1921-1991, Box 4.

fotografías, publicación de monografías y estenciles con emblemas políticos. Si se observa con cuidado este desglose, son evidentes los distintos niveles de los que está compuesto. El primer señalamiento describe el tipo de miembros que formaban el colectivo, ya que para Siqueiros debían comprometerse más allá de su papel de estudiantes, para que fueran considerados como especialistas y miembros consumidores.¹⁵⁴ Con el fin de conformar un grupo completo y que comprendiera cada uno de los elementos necesarios del nuevo tipo de arte público, tendrían que colaborar expertos en carteles, gráfica, escultores, ilustradores, rotulistas, fotógrafos y diseñadores. A estos personajes se sumarían los trabajadores dedicados a la carpintería, mecánica, ebanistería e imprenta. El “bloque” se vería complementado por una figura encargada de organizar los desfiles para exhibición de los trabajos.

Estas páginas son el marco conceptual que Siqueiros elaboró para poder sistematizar un análisis sobre las transformaciones en el arte durante los años treinta. El texto señala el uso en este taller de todos los métodos y materiales dedicados a la producción en grupos de trabajo.¹⁵⁵ A partir de este modelo, según lo descrito por el pintor, se darían nuevas aproximaciones en el diseño de las obras, en los resultados de la pintura y en la construcción, por medio de la expresión y explotación de la técnica moderna. El documento reclamaba la estructuración de un nuevo tiempo y ritmo establecido por las condiciones de cosificación general para la elaboración de un objeto bajo la influencia de la mercancía.¹⁵⁶ Este nuevo proceso, en los términos dictados por Siqueiros, dependía totalmente de la mecanización en los procesos de producción, en donde la propia actividad humana quedaba sujeta a una subordinación a nuevas leyes de abstracción del trabajo. Como se mencionó, estas acciones centradas en el tema del trabajo resultaron la apuesta de Siqueiros a las transformaciones productivas de una época. Durante la estancia en Nueva York el pintor procuró determinar directamente esas

¹⁵⁴ David Alfaro Siqueiros, “Work art cooperative proposal”, (PGRI), Siqueiros’s papers 1921-1991, Box 4.

¹⁵⁵ Siqueiros, “Work art cooperative proposal”.

¹⁵⁶ Karl Marx, *El capital*, 50.

transformaciones generales de organización productiva desde el taller, de modo que impactaran en un acontecer social. Lo que se observa en esta experiencia es una tentativa por adaptar el modelo de producción moderna a los estándares de un taller unificado para la acción política y social, cohesionada a partir de la causa de defensa internacional, de apoyo a los grupos sindicalistas y miembros del Partido Comunista Norteamericano.

El cuestionamiento general presentado por el pintor en este contexto fue “¿cómo funcionaba este complejo renovado de organización productiva?”. La respuesta se concentró en dos aspectos: en el sustento tecnológico al servicio de la producción y en cómo se dirigía este trabajo, es decir, en la explotación de la fuerza de trabajo. La renuncia a la que se enfrentaba el trabajador en este nuevo medio de colaboración era el oficio, en este caso el del tradicional pintor, escultor e inclusive constructor. Para formar un grupo destinado a romper con los viejos modelos de enseñanza y producción de obras plásticas, era necesario que éste se alejara de un saber completo que tenía sobre un oficio determinado, con el fin de fragmentar dicho conocimiento en aras del montaje en cadena.¹⁵⁷ Fue así como este taller-fábrica de pintura se vinculó más a la constitución de una empresa que a una escuela de arte. Sólo podía existir de forma dividida, con secciones para la fabricación, automatizadas y separadas, bajo el cargo de un director de las actividades, según definió el pintor su propio papel.¹⁵⁸

En este listado es posible reconocer una definición de cada participante, en la que se recalca un objetivo cooperativista y en el que se señala la posibilidad de voz y votos equitativos, al poner en marcha el establecimiento de la empresa, así como ciertos descuentos dependiendo del trabajo realizado. Este sujeto sería un consumidor productivo, encargado de crear un objeto industrial desde distintos medios que también serían puestos al servicio para su adquisición. El proyecto de Siqueiros

¹⁵⁷ Antonio Gramsci, “Americanism and fordism” Versión digital: [goo.gl/xJzM92] [Consulta: 12/05/2013].

¹⁵⁸ Benjamin Coriat, *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa* (México: Siglo XXI, 1982), 20.

resulta una inserción en la maquinaria económica y una introducción en la función del mercado. Por tanto, el obrero y el ingeniero especializado tendrían una diferenciación concreta en los niveles de intervención en el proceso de producción. De esta forma, eran partícipes en la unificación de la cultura desde la captación, catalogación y clasificación para echar a andar la administración, “sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura”.¹⁵⁹ Dicho momento coincidía con la vinculación del obrero a los estatutos (cronométricos) de producción que rigen la producción y su vida fuera de la fábrica. Las implicaciones de esta referencia exhiben de manera contundente que David Alfaro Siqueiros, más que trasladar las indicaciones fordistas hechas desde el leninismo,¹⁶⁰ en verdad se planteó un estudio detallado sobre las adecuaciones del sistema económico productivo propuestos en el *New Deal*. Con la crisis vivida de 1929 a 1933, se puso en cuestionamiento la existencia de leyes naturales que determinaban la economía y las leyes objetivas que regían el mercado. De tal forma, se contrapusieron opciones que pretendieron reestructurar este proceso bajo las estipulaciones realizadas desde las políticas del Estado benefactor liderado por Roosevelt, sustentadas en la propuesta fordista-keynesiana.¹⁶¹ Una de las estrategias radicó en poner en duda la existencia de un “equilibrio metafísico” que nivelaba la oferta y la demanda.¹⁶² Las opciones se volcaron en observar el otro extremo de la situación, desde un estudio concienzudo de la socialización de la producción. Los conceptos de cooperación y creación de elementos de control fueron repensados

¹⁵⁹ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *La dialéctica de la ilustración*, traducción Juan José Sánchez (Madrid: Editorial Trotta, 2009), 4.

¹⁶⁰ Gramsci, “Americanism and fordism”.

¹⁶¹ La referencia al fordismo-keynesiano remarca el sentido de readaptación del modelo fordista en la posguerra al tomar los parámetros instaurados, en muchos de sus puntos, recuperando la propuesta de Roosevelt en torno a la productividad. El legado de la política fordista en la posguerra fue la base del Estado de Bienestar en el que el Estado es el encargado de la distribución del capital. Esta distribución en temas como salud y vivienda sería destinada a los trabajadores vinculados a las instituciones o agrupaciones sindicales marcando así una exclusión importante en otros rubros de la población.

¹⁶² Mario Rapoport y Florencia Medici, “Corazones de izquierda, bolsillos de derecha: El *New Deal*, el origen del FMI y el fin de la Gran Alianza en la posguerra” en *Desarrollo económico*, Vol. 46, 184 (Enero-Marzo 2007), 505-527.

por los economistas para superar los obstáculos del nuevo marco internacional, en un contexto previo a la guerra. Uno de los puntos más criticables del modelo anterior fue el *laissez-faire*, modificado totalmente por la inclusión de una regulación estatal. Este fue el ámbito al que se enfrentó un entusiasta Siqueiros, quien ante las transformaciones del modelo económico, no dejó de investigar y adaptarse a este sistema.

Los años en que Siqueiros escribió estos documentos, coinciden con los procesos de entendimiento y restablecimiento de los estatutos de trabajo tras la crisis económica. Es posible observar en este contexto, dadas las cualidades del fenómeno, el señalamiento de una introducción de demandas laborales y a la vez, la asimilación de una alianza estatal con el objetivo de recuperar un equilibrio desde la reestructuración. El punto que nos permite asegurar que Siqueiros adecuó lo visto y reconocido en la URSS en 1928 a los propios programas de estructuración económica industrial de los Estados Unidos, son las referencias a ciertas instituciones a las que planeó emular en su propia investigación. El documento antes señalado refiere al “Committee of Industrial Organizations” (CIO), que en 1935 se transformó en el “Congress of Industrial Organizations”.¹⁶³ Esta institución se contrapuso enérgicamente a “The American Federation of Labor” (AFL) y marcó el camino para la práctica de nuevos modelos de organización de los obreros durante la década de los treinta. El conflicto sucedió entre las bases tradicionales de trabajo artesanal (por ejemplo carpinteros o litógrafos) y los nuevos estándares industriales, siendo la CIO el organismo que buscó representar la modernización, concentrado en las áreas del acero, el caucho y la industria automotriz. La idea era que sobre esas bases se incluyera la representación de los oficios por medio del sindicato. El éxito de estos grupos radicó en que lograron aplicar de modo efectivo las indicaciones del sistema fordista-keynesiano, puesto que conciliaron las expectativas de inclusión de trabajadores especializados y su defensa, bajo los estatutos

¹⁶³ Robert H. Zieger, *The CIO 1935-1955*.

sindicales y la aplicación de normas laborales. El CIO apoyó la coalición del *New Deal* y el gobierno de Roosevelt, lo cual explica varios de los triunfos en las negociaciones emprendidas por sus líderes.

A partir de estos puntos, es posible reconocer distintas asimilaciones teóricas que David Alfaro Siqueiros hizo del taylorismo, del fordismo y algunos residuos del cooperativismo soviético. Asimismo, se observa una toma de conciencia sobre los medios operatorios, tiempos de producción y repercusiones sociales de esta nueva organización laboral. Estos conceptos parecen corresponder a las diversas anotaciones que Karl Marx realizó sobre el funcionamiento del taller bajo la subsunción del proceso de trabajo al capital. Fue a partir de este fragmento del manuscrito en el que Marx señaló los efectos directos del desarrollo tecnológico, a partir de la reestructuración del taller dedicado a la producción en masa.¹⁶⁴ Se observa un desarrollo estratégico puesto en marcha por el muralista en el contexto industrial de los Estados Unidos, ya que pretendió apropiarse de las herramientas más destacadas del fordismo de los años treinta y, en cierto sentido, marcar una tensión con el rumbo mayoritario que tomó. El que haya establecido una dimensión tecnológica-organizativa en su taller (trabajo en equipo, velocidad de producción, la innovación creativa e incluir al consumidor en la cadena) dentro del discurso frentepopulista, le permitieron pensar y poner en práctica un modelo de nuevos equipos de producción estética que respondieron a una estética contraria (fascista).¹⁶⁵ Paradójicamente, este análisis tan sofisticado elaborado por Siqueiros, también representó su vinculación a un sistema de producción del capital. En estos años, existió cierta ambivalencia en el uso de estas técnicas, ya que tenían una función directa, pero más adelante, el pintor caerá en la trampa de esta estética progresista.

¹⁶⁴ Karl Marx, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1961-1963)* (México: Ítaca, 2010).

¹⁶⁵ Walter Benjamin, *El autor como productor*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría (México: Ítaca, 2004).

II.3 El Taller Laboratorio.

Laurence Hurlburt revisó el proceso de experimentación de David Alfaro Siqueiros en el “Siqueiros Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Techniques in Art”. De nueva cuenta resaltó, tanto en los documentos como en las declaraciones hechas por los miembros, el objetivo de creación de un taller-laboratorio dedicado al estudio de los materiales y la organización del trabajo dividido en dos puntos principales: “El primer punto implicaba experimentaciones con herramientas, materiales, enfoques estéticos o artísticos y métodos colectivos de trabajo; el segundo, la utilización de medios que iban desde la simpleza del cartel, de efectos inmediatos pero de utilidad fugaz, hasta la complejidad del mural, relativamente permanente”.¹⁶⁶

Este espacio de búsqueda artística se inauguró también en el mes de febrero de 1936, a la par que el Congreso de Artistas Americanos. Por tanto, resultó un grupo relacionado a esta organización, el cual tuvo como tarea realizar propaganda que sirviera como estandarte de dicho movimiento. Las obras de caballete o “murales portátiles” hechos en este espacio, fueron elaborados con fines de auténtico proselitismo político, como lo demuestran los retratos de los miembros del Partido Comunista, los carros alegóricos o las obras hechas para ser exhibidas o reproducidas en medios de reivindicación del Frente Popular. Esto sucedió tanto con *Nacimiento del fascismo* como con *Suicidio colectivo*, ambas obras, como toda la producción del taller, iniciadas en el año de 1936: “Yo también trabajo duro y parejo, más que en los días del primer carro alegórico, pues debes saber que tenemos que terminar otro,

¹⁶⁶ Descripción de Harold Lehman hecha a Hurlburt. En Laurence Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, 228.

apenas en una semana (...) Además, tenemos que pintar dos cuadros monumentales con los retratos de Browder y Ford”.¹⁶⁷ (Figura 2.1 y 2.2)

Joan Handwerg señaló la importancia de una aclaración que Siqueiros hizo en 1970 sobre *Suicidio colectivo*, a partir de un cuestionario que presentó el Museo de Arte Moderno de Nueva York al pintor. En él indicó que se trataba de “un título que reafirma el tema que es de un profundo sentido antibélico, antifascista”.¹⁶⁸ El objetivo de este ensayo se centró en demostrar cómo “la búsqueda de una nueva estrategia de la representación, que fuera capaz de conducir a las masas en su lucha contra el fascismo, llevó a Siqueiros a rebasar los límites del realismo social”.¹⁶⁹ Para Handwerg, la estrategia creativa de la pintura fue dependiente de un método que permitió, desde el uso de la abstracción, que el autor estableciera una dialéctica en el que el placer y el peligro estaban conjuntos. Señalando la técnica hablaba metafóricamente sobre un fascismo que dio cabida a las estrategias antifascistas estadounidenses. Es decir, se trataba de otra de las tentativas en los años treinta dedicadas a comprender y enfrentar esta amenaza. A decir de la autora, *Suicidio colectivo* cumplió con un acto de actualización del sentido traumático de la invasión, puesto que retomó como analogía el momento de la Conquista de México en el que, como respuesta de resistencia, mil indígenas chichimecas se lanzaron al precipicio desde la montaña durante el avance de Antonio de Mendoza. A partir de este discurso, quedó abierta la insinuación de una historia alternativa y crítica a una resignación pasiva ante el ejército invasor. Este hecho se presentó como un modelo eficaz para referir una posibilidad extrema ante los sucesos contemporáneos, el cual será reutilizado en años posteriores.

¹⁶⁷ David Alfaro Siqueiros, “Cartas a Angélica Arenal” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 150.

¹⁶⁸ Joan Handwerg, “La conquista como kairos, [¿o será quiasma?] y el paradigma zilboorgiano primitivista” en *Otras rutas hacia Siqueiros* (México: Museo Nacional de Arte, INBA-CURARE, 2006), 147.

¹⁶⁹ Joan Handwerg, “La conquista como kairos, [¿o será quiasma?] y el paradigma zilboorgiano primitivista”, 147.

Al denominar como laboratorio a este espacio de trabajo, Siqueiros consolidó la condición sobre del taller dedicado a la regulación de la producción destinada a un nuevo mercado. En Los Ángeles reconoció las posibilidades de aceleración de la práctica artística a través de la utilización de nuevas herramientas. La asesoría de especialistas en este caso, ofreció la posibilidad de direccionar la aplicación de estas nuevas técnicas para controlar la producción. Sin embargo, en esta nueva etapa en Nueva York, Siqueiros realizó un esfuerzo más y no sólo redactó manifiestos en los que señalaba los tiempos futuros del arte, sino que escribió todo un complejo destinado a coordinar estos nuevos modelos en el arte, con el objetivo de llegar a una normalización de la experimentación. Para el pintor, el laboratorio permitía la sistematización de la producción a partir del encauzamiento de los nuevos paradigmas científicos puestos al servicio de la ideología, que en estos años buscó dar respuesta, como se señaló, a un momento de crisis.

Las contradicciones de este procedimiento sugerido por David Alfaro Siqueiros se observan en el uso del concepto de cooperativa y de ciertos remanentes del oficio de pintor, los cuales, en momentos, no van de acuerdo con un programa redactado en su totalidad para controlar, cuantificar y racionalizar las estrategias de producción y reproducción en el arte. Ese mismo discurso, que reivindicó el movimiento obrero y, al mismo tiempo, ofreció las pautas para una maquinización total del trabajador, formó parte del mismo proceso de estructuración económica llevado a cabo por la política norteamericana del *New Deal*. Existió un recurso de analogía propuesto por el pintor, el cual equiparó los cambios del mercado con su propio modelo de creación artística; se asimiló un sistema que unificó a la empresa y la fábrica moderna por medio de los elementos calculísticos que la sostenían. Los experimentos que Siqueiros ejecutó fueron realizados bajo la guía de un especialista o ingeniero. La dinámica del taller consistió en comprobar ciertas cuestiones a través del control de la técnica, vía la experimentación en caballete, para después llevar a cabo la puesta en práctica en el mural al exterior o

en otro ejemplo de propaganda. El fin último era que en algún momento, pudieran coincidir la técnica y su mensaje político en un contexto urbano.

Pongamos como ejemplo la colaboración con el pintor y “químico” José Gutiérrez,¹⁷⁰ encargado de los materiales industriales y de la inclusión del Duco en la práctica artística del taller. Su incorporación en el taller-laboratorio, más que asegurar procesos científicos ortodoxos, dio pie a manipular la introducción de nuevas técnicas y perfeccionamientos en la producción en serie desde el contexto del monopolio industrial, proceso que habría reconocido por medio de la educación técnica recibida en el Pratt Institute y posteriormente, en la empresa a la que estuvo adscrito.¹⁷¹

La obra que debe mencionarse directamente es *Nacimiento del fascismo* (1936, en su primera versión). Como se ha resaltado, sobre todo en la apreciación que Octavio Paz hizo sobre este cuadro en *Los privilegios de la vista*, el proceso de realización de la obra podría equipararse al “nacimiento de la pintura”.¹⁷² Es tal la potencia de las descripciones que Siqueiros hizo al respecto, que los estudios sobre la pintura suelen concentrarse en un aspecto metafísico, el cual refiere a la creación de la pintura como analogía al origen de la vida. El concepto que engloba esta práctica y el modelo general fue el de “accidente controlado”:

Dada la naturaleza misma de los nuevos materiales plásticos a base de piroxilina, llevamos a extremos de gran importancia, el uso del accidente o casualismo, como llama nuestro amigo

¹⁷⁰ En el año 2007 la Sala de Arte Público Siqueiros organizó la exposición *Baja viscosidad: El nacimiento del fascismo y otras soluciones*. La investigación, coordinada por Renato González Mello, se centró en explicar el uso de la piroxilina en el cuadro de Siqueiros y sus varias intervenciones, propone una noción de administración, sin embargo se separa de la categoría de trabajo y atribuye la creación plástica a “lo accidental”, lo natural y autogenerado: “la intervención de una mercancía sin el trabajo humano”. Uno de los puntos que remarca la investigación al respecto, es que Gutiérrez tiene una formación de pintor, más que químico. Renato González Mello (coordinador) *Baja viscosidad. El nacimiento del fascismo y otras soluciones* (México: UNAM-IIIE, 2013).

¹⁷¹ El fundador del Instituto Charles Pratt estuvo relacionado con la industria del petróleo y fue fundador de la compañía Astral Oil Works, la cual obtuvo apoyo de John D. Rockefeller y después estuvo vinculada a la Standard Oil. El perfil de instituto conjuntó el interés por la arquitectura y el diseño, con la mecánica e industria. En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, el Pratt Institute estableció además una conexión con saberes científicos y técnicos tales como la química, la física y la ingeniería de edificios.

¹⁷² Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz, vol. III. Los privilegios de la vista* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 274.

Barrera, aquí presente y autor de una teoría filosófica sobre el particular. La piroxilina, debido a su casi instantáneo secamiento, fija los accidentes que ningún otro material tradicional puede realizar.¹⁷³

La parte que señala el sentido de libertad creativa y autopoietica de la obra, es la accidental. Sin embargo, el control de esta actividad, sustentado en un causalismo científico, fue el complemento rector del concepto, ya que el azar buscó ser detenido y retocado en el momento adecuado a manera de acciones voluntarias: “Sin embargo, ese fenómeno accidental podía llegar a tener valor plástico sólo en la medida en que pudiéramos coordinarlo, dirigirlo y utilizarlo, es decir, teníamos que utilizarlo como premisa”.¹⁷⁴ De nueva cuenta, se confirma que Siqueiros organizó el taller a partir de explicaciones económicas derivadas de la racionalización y la medición.

El taller de Siqueiros estableció medios adecuados para que la experimentación ofreciera resultados que pudieran ser comprobables y usados con un fin específico. Es decir, *Nacimiento del fascismo* fue hecha desde la provocación. Se dispusieron los elementos para que el material pudiera manifestarse de cierta forma. Si bien, no se conocía la magnitud de los resultados que habrían de obtener, el laboratorio estuvo dedicado a ofrecer las condiciones controladas para la investigación. En este caso, los técnicos fueron los encargados de disponer un ambiente específico para llevar a cabo la medición, comprobación, registro y análisis de los resultados.

Las capas de obras hechas posteriormente a este ensayo, como *Detened la guerra*, los retratos de James Ford, Earl Browder, George Gerwshin, y las escenas críticas de *Suicidio colectivo* o *Eco del llanto*, muestran las inclusiones del accidente con un grado más de control, al aplicar técnicas dependientes de un mecanismo complementario: la brocha eléctrica, la fotografía o el estarcido. De esta manera, la máquina ofreció los niveles de perfeccionamiento técnico en el uso constante de la

¹⁷³ David Alfaro Siqueiros, “Proceso histórico de la pintura mexicana moderna”, 1947, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.

¹⁷⁴ David Alfaro Siqueiros, “Carta a María Asúnsolo” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 199.

artificialidad, como base de un programa plástico dedicado a la repetición de “trucos”, categoría que Siqueiros utilizó, como se señaló, para definir sus estrategias derivadas de la tecnología. Al formar parte de la exhibición en el “Artist Congress Exhibition Against War and Fascism”, el trabajo en el Siqueiros Experimental Workshop buscó antes que nada, resaltar las cualidades reproductibles de las obras. Al presentar el conjunto de obras elaboradas desde el taller, Siqueiros explicó las cualidades de sus experimentos, los cuales ofrecieron un nuevo concepto de arte, ya que más que pinturas, insistió, debían considerarse como “gráficas fotogénicas” generadas para la reproducción: “Como usted observa, estos colores no son utilizados para fines de ilustración, sino que están aquí para darle variedad y fuerza a los valores fotográficos de la reproducción”.¹⁷⁵

Las pinturas que Siqueiros hizo en Nueva York, se caracterizan por el uso de la crítica más drástica, sumando la incorporación en su discurso de ciertos elementos dedicados a la reivindicación del trabajador. No obstante, si la estructura de este sistema era la administración industrial, ésta terminaría por sobrepasar los actos de reconocimiento. La creencia total de Siqueiros en los adelantos técnicos, será la guía de su modelo plástico y llegará a otros cauces en la siguiente década, cuando el control de la actividad creativa sea el elemento primordial para su proyecto realista y, en cierto momento, detenga su sentido crítico.

¹⁷⁵ David Alfaro Siqueiros, (PGRI), Siqueiros’s papers, “Letter to Mr. Kunoshi”, Box 4.

II.4 El Teatro para el Sindicato Mexicano de Electricistas.

Para Walter Benjamin el ejemplo que alcanzó de mejor forma el estatuto del autor como productor fue el teatro épico de Bertolt Brecht. Para el filósofo alemán, Brecht logró, a partir de la estrategia de las interrupciones, reactivar el sentido participativo y crítico del teatro. Más allá del enfoque propagandístico organizativo de la obra, el dramaturgo creó un elemento en el que “el modelo de producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado”.¹⁷⁶ El objetivo era que estos aparatos ofrecieran una amplia posibilidad para que los consumidores dieran el paso hacia la producción, “de convertir a los lectores y espectadores en colaboradores”.¹⁷⁷ El cambio que presentó Brecht en el teatro, indicó Benjamin, habría dado un vuelco a la propuesta de obra de arte total de Richard Wagner. La revolución alcanzada desde el teatro épico, era la apropiación de los elementos técnicos dispuestos por el cine, la radio, la prensa y la fotografía por medio de la estrategia del montaje, “donde el elemento montado interrumpe el contexto en que está incluido.”¹⁷⁸ A partir de dicha apropiación, el artista era capaz representar estados de cosas en lugar de acciones. Benjamin describió esta interrupción como el elemento con el que Brecht daba fin al sentido de ilusión en el espectador. Esta ilusión, a decir del filósofo, no tenía una función en un teatro que utilizaba el sentido realista como su fundamento experimental. La sorpresa para el espectador era ese acto que permitía el reconocimiento de la situación real, “más que producir estados de cosas, el teatro épico las descubre”.¹⁷⁹ El punto de comparación hecho con el análisis de Walter Benjamin hacia la obra de Brecht es pertinente, en tanto describe un nuevo momento en el programa de David Alfaro Siqueiros. Los experimentos del muralista derivaron al género teatral por medio de

¹⁷⁶ Walter Benjamin, *El autor como productor*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría (México: Ítaca, 2004) 12.

¹⁷⁷ Benjamin, *El autor como productor*, 12.

¹⁷⁸ Benjamin, *El autor como productor*, 13.

¹⁷⁹ Benjamin, *El autor como productor*, 13.

diversas referencias, al colaborar en un proyecto que tuvo como base organizativa el foro público. En este encargo mural, todas las herramientas dispuestas en la pintura se verán volcadas hacia su imbricación con el ámbito teatral, en el que éste a su vez, se vio renovado a partir de su conexión con otros medios visuales modernos. La diferencia radicó en que, al contrario que en *Ejercicio plástico*, encargado justo de crear este sentido de ilusión por medio del complejo geométrico, este nuevo mural se dedicó a la ruptura ilusionista por medio de la herramienta del montaje.

Para el año de 1939, Siqueiros ya había consolidado la utilización en su pintura de los referentes de la industria del entretenimiento, entre ellos el cine y la fotografía. El uso de estos elementos había dado como resultado un laboratorio formal dinámico (*Ejercicio Plástico*) y un repertorio propagandístico en diversos medios (*Mitin obrero, América tropical, Nacimiento del fascismo, Suicidio colectivo*). Sin embargo, no fue sino hasta la realización del mural *Retrato de la burguesía* en que las posibilidades formales y discursivas de su método, darán total cabida al formato teatral. A partir del estudio de la relación entre el cine y la plástica, Siqueiros ya había reconocido las funciones del espectador colectivo. No obstante, al momento en que las expectativas de organización social, sindical en concreto, se enfocaron en un contexto que actualizaba el espacio teatral, todo el programa del arte público se centró su adecuación a esta tipología arquitectónica. (Figura 2.3)

En 1936 se llevó a cabo el concurso para la construcción del Sindicato Mexicano de Electricistas, el cual fue otorgado a los arquitectos Ricardo Rivas y Enrique Yáñez.¹⁸⁰ Aprovechando este encargo, Yáñez presentó en 1938 como proyecto de tesis “El Edificio del Sindicato Mexicano de

¹⁸⁰ Louise Noelle, “Integración plástica y funcionalismo. El edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 78 (México: UNAM, 2001).

Electricistas”, el cual fue construido un año después en la zona de la colonia Tabacalera,¹⁸¹ a unos metros del Monumento a la Revolución con diseño de Carlos Obregón Santacilia. Este emplazamiento urbano se consolidó como zona administrativa del Partido Revolucionario durante esta década, como parte del proceso de institucionalización encabezado por el gobierno Lázaro Cárdenas desde el PRM. El arco del triunfo realizado por Santacilia sirvió como marca urbana simbólica de este proceso. El arquitecto Enrique Yáñez destacó el uso de la corriente funcionalista en el diseño y la calidad técnica constructiva:

En 1936 los trabajadores de la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz declararon una huelga que mantuvo a la ciudad sin luz durante un mes; como consecuencia de ésta, obtuvieron grandes prestaciones que les permitieron emprender la construcción de su edificio sindical, el cual debería contar con todos los servicios deseables de sus agremiados. Resultó en consecuencia un programa muy complejo compuesto por oficinas sindicales, escuela para cursos especiales, biblioteca, clínica con sanatorio, tienda comercial, casino, gimnasio y sala de asambleas que en curso del proyecto llegó a ser teatro experimental.¹⁸²

Fue en este lugar, donde David Alfaro Siqueiros tuvo la oportunidad de poner en práctica el modelo de propaganda que habría desarrollado fuera del contexto mexicano en años anteriores. Dadas las características del proyecto, en las cuales el peso del programa arquitectónico dio las pautas para la elaboración de la obra, se sumó la incorporación de un grupo de artistas que también propugnaban los estatutos del arte colectivo y del arte comprometido, puntos que Siqueiros estableció como prioridad en esta década. Asimismo, fue la primera vez en que el pintor pudo dialogar con el arquitecto e intervenir, como lo recalcó, una arquitectura totalmente moderna. En Los Ángeles, Richard Neutra asesoró a Siqueiros en términos estructurales del fresco moderno; en esta ocasión, Yáñez y el

¹⁸¹ Para conocer más sobre el sentido histórico-simbólico de la colonia Tabacalera, véase Jaime Aldaraca Ferrao, “Museo Nacional de San Carlos y la colonia Tabacalera: De la aristocracia novohispana al ‘PRI del siglo XXI’”, en *Discurso visual. Revista Digital*, (julio-diciembre 2008), [goo.gl/eOqG9W] [Consulta: el 26-06-2014].

¹⁸² Enrique Yáñez, *Del funcionalismo al post-racionalismo: Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México* (México: UAM, Unidad Azcapotzalco), 41-42.

muralista dialogaron en torno al movimiento del usuario por el recinto y sobre todo, definieron el tipo de reacciones del espectador dentro del foro.

Ricardo Rivas y Enrique Yáñez pensaron la construcción del recinto desde ciertas adecuaciones a las funciones que fueron solicitadas desde la misma institución. Los espacios construidos estarían divididos en dos segmentos a partir de lo que denominaron como “problemas de composición”. Por un lado, se proyectaron oficinas, servicio médico y una escuela, y por otra parte, un auditorio. Este último elemento fue el más importante para el conjunto, por lo que se trabajó de manera independiente, estableciendo una conexión indirecta con todo el programa. Toda la investigación hecha para la definición del diseño se concentró en este tema, tomando como puntos a desarrollar la circulación, seguridad, visibilidad y acústica.¹⁸³

Los elementos que componían la sección de oficinas correspondieron a la corriente funcionalista más radical, con el uso de estructuras económicas, para asegurar la facilidad constructiva y la solución de aspectos tales como ventilación y asoleamientos. Sin embargo, la segunda parte dedicada a los espacios para las actividades “masivas”, siguieron un modelo correspondiente al que consolidó José Villagrán García en la arquitectura hospitalaria.¹⁸⁴ Este peso del programa permitió justificar “partes que requieren soluciones constructivas especiales”. Por ejemplo, la resolución formal “de abanico” para la Sala de Asambleas, se aseguró, era la adecuada para estas actividades, debido a su posible combinación desde el segundo nivel con la cancha de básquetbol, con lo cual se evidencia un estudio sistemático de las necesidades de uso. Yáñez señaló en su tesis que las referencias para definir tales disposiciones partieron de los estudios de los reglamentos en materia de “Salas de Espectáculos”

¹⁸³ Enrique Yáñez, “El Edificio del Sindicato Mexicanos de Electricistas” (Tesis de Licenciatura en Arquitectura, Facultad de Arquitectura-UNAM, 1938).

¹⁸⁴ Natalia de la Rosa y Daniel Vargas Parra, “Bioarquitectura. Estudio sobre la construcción del Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco” en *Bitácora* 22 (2011).

de los Estados Unidos, de Francia y de manera velada, al ser señalada en otra explicación más detallada, de Alemania. Las comparaciones hechas entre estos modelos se centraron en el análisis de la distribución de públicos masivos en estadios y salas para proyecciones, con el fin de diseñar a partir del control de entradas, salidas y formas de ordenamiento de las audiencias.

El siguiente tema que Enrique Yáñez tomó en cuenta, fue el del estudio de la visibilidad en la sala. El objetivo fue asegurar que todos los espectadores tuvieran las mismas condiciones para apreciar el punto de atención o lugar donde se desarrollaría la acción: “su estudio supone la fijación previa de este foco y tiene dos fases, en planta y en sección”.¹⁸⁵ En el caso de la planta, se buscó reconocer el foco en el lugar del escenario para que a partir de este punto, se hiciera una división radial de las butacas hasta el límite dado por la propia sala, donde “teóricamente podría llegar la amplitud del sector de buena visibilidad hasta 180° cuando la escena o acción es tridimensional, caso más frecuente en esta Sala, pero tratándose de proyecciones cinematográficas la amplitud de sector sería solamente de 90°”.¹⁸⁶ La bibliografía que Yáñez consultó, refirió las distancias exactas entre un espectador y una pantalla, con el fin de asegurar que no existiera ningún tipo de distorsión en el aparato visual, las cuales tomó y adecuó para otro tipo de función masiva: las asambleas sindicales, o como las llamó el arquitecto, las acciones de una sala de carácter parlamentario. Para lograr este resultado se analizó la altura del ojo del espectador en distintas posibilidades y horizontes dentro de la sala, tomando como referente el foco de visión y las distancias necesarias. (Figura 2.4)

Como tercer elemento, el arquitecto destacó el problema de la acústica. Este aspecto era necesario para completar una experiencia ofrecida mediante la visualidad, de forma que todos los espectadores obtuvieran “una percepción clara y valorizada de los sonidos que en ella se producen ya

¹⁸⁵ Enrique Yáñez, “El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, 17.

¹⁸⁶ Yáñez, “El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, 17.

sea de voz humana o música”.¹⁸⁷ Según explicó Yáñez, para la configuración acústica se tomaron en cuenta tanto principios físicos (amplitud de ondas, frecuencias de oscilaciones y transición del sonido) y fenómenos fisiológicos correspondientes al oído humano. A pesar de que el diseño de cada parte fue establecido por medio de una cuidadosa investigación, este último punto fue al que más atención se prestó. Temas como el agrupamiento, la seguridad y la visión en la sala eran importantes, pero la resolución arquitectónica dedicada a escuchar adecuadamente era primordial y de alguna forma, el elemento por el cual se potencializaban los demás puntos de la experiencia dentro de la sala:

La posición de los espectadores se tiene determinada por el estudio de visibilidad a que antes se hizo mención. La cantidad de sonido que éstos reciben en razón de su alejamiento al punto de emisión sería matemáticamente muy laboriosa de valorizar pero existe un medio de estimar su relación si imaginamos que la esfera de radio representa la onda sonora al cabo de cierto tiempo. Su superficie representará la cantidad total de sonido emitido por un orador y el polígono esférico p q r s la cantidad de sonido que reciben los espectadores como onda directa.¹⁸⁸

Esta investigación fue acompañada por una serie de planos y diagramas dedicados a ejemplificar el funcionamiento del diseño del edificio. A las plantas y cortes transversales se agregaron las resoluciones hechas sobre el estudio del cuerpo dentro del auditorio. Las características del edificio cumplían con los nuevos estatutos de la arquitectura moderna, a partir del uso de materiales que permitían construcciones ligeras (para una zona de hundimientos) y estructuras homogéneas y uniformes, las cuales podían ser reacomodadas según las necesidades del programa. De tal forma, la definición espacial radicó en la combinación de módulos regulares distribuidos a partir de su volumen, los cuales se vincularon a una sección determinada por las variaciones estructurales y cóncavas, debido a los requerimientos de reunión del Sindicato. (Figura 2.5)

¹⁸⁷ Enrique Yáñez, “El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, 19.

¹⁸⁸ Yáñez, “El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, 26.

Esta reflexión en torno a la resolución arquitectónica es necesaria para comprender la base del mural del Sindicato Mexicano de Electricistas y la crisis que tendrá en estos años el programa mural de David Alfaro Siqueiros. Queda claro a partir de esta revisión, que la presencia del cine en el proyecto del muralista incidió de dos formas en esta pintura. En estudios anteriores se ha reconocido la utilización del montaje como estructura compositiva de la obra, sin embargo, excluyendo que el modelo cinemático era complemento de una tipología arquitectónica dispuesta desde 1936-1938. En el edificio del SME la “caja plástica” y el espectador dinámico de Siqueiros se confrontaron a una estrategia dramática de interrupciones, relacionada con el teatro épico.

La arquitectura funcionalista de Enrique Yáñez utilizó referentes del cine como lo habían hecho otros ejemplos de la arquitectura internacional, lo cual dio paso a que el complemento pictórico también siguiera esta tendencia. El antecedente directo en la arquitectura mexicana de un auditorio dedicado a los espectáculos masivos fue construido por José Villagrán en 1924, a partir del Estadio Nacional. El SME recuperó por tanto, los elementos de una tipología dedicada a los actos públicos e incluyó además, las adecuaciones hechas al estudio exclusivo de las salas de cine. Por tanto, el sindicato significó una combinación de ambas resoluciones. Como lo señalan sus notas al respecto, el espacio principal del recinto, el auditorio, tomó como base la proyección cinematográfica. Los arquitectos, más allá de realizar una copia de las salas comunes de cines existentes en la capital, lograron potencializar el estudio de la isóptica para que fuera la guía de todo el conjunto. Es decir, el aspecto fílmico de la arquitectura no sólo invadió el lugar de sesión del Sindicato, sino toda la construcción. Al analizar los planos y diagramas ilustrativos de la tesis de Yáñez, es posible observar la forma en que conceptos como el movimiento del cuerpo (la mirada, la percepción y el ritmo) fueron determinantes para el arquitecto. Por ejemplo, los planos hechos para las escaleras del edificio siguen el patrón instaurado en el auditorio. El recorrido y el sentido de la vista continuaron con un condicionamiento sobre el usuario

sustentado en el binomio film-arquitectura, que situaron las posibilidades de configuración de un espacio capaz de asimilar la imagen en movimiento, resolución que había definido gran parte del movimiento moderno en años previos.¹⁸⁹ El caso de Mies van der Rohe representa un buen ejemplo de la asimilación del cine y que resulta cercano a lo que Yáñez lo hizo en el SME. Lutz Robber demostró el impacto que tuvo el film en el arquitecto alemán. A partir de una exhaustiva revisión de archivo logró destacar la participación de Mies en congresos y publicaciones dedicadas al medio, entre las que destaca la aparición del arquitecto en la edición “Filmkämpfer von Außen” en 1931, su colaboración en el debate “Architecture and Film” organizado por el *Reichskammer* y otras participaciones respectivas al medio.¹⁹⁰ Con este tipo de referencias, Robbers indicó que Mies más allá de escribir sobre proyectores, pantallas o cintas de celuloide, lo que realizó fue una representación fílmica en los espacios arquitectónicos o incorporaciones arquitectónicas de dispositivos cinematográficos.

Cabe recalcar, que un antecedente importante del SME fue el Edificio para el Sindicato de Trabajadores de Cinematógrafos, realizado por Juan O’Gorman entre 1934 y 1936, el cual fue aprobado por una comisión conformada por Vicente Lombardo Toledano, Xavier Icaza y Fidel Velázquez. El edificio construido en la colonia Buenavista de la capital mexicana asimiló directamente las necesidades del medio cinematográfico. O’Gorman resolvió de dos formas los requerimientos del Sindicato: hacia el exterior diseñó un foro público que se estructuró desde la fachada misma, al incluir un balcón que sirvió de espacio para discursos masivos; en el caso del interior del recinto, “la planta baja estaba casi totalmente abierta y consistía en un amplio vestíbulo o *pilotis*. Al fondo, una escalera abierta servía de foco de atracción y confería orientación a los que ingresaban al auditorio en la parte

¹⁸⁹ Lutz Robbers, “Modern Architecture in the Age of Cinema: Mies van der Rohe and the moving image” (PhD. Dissertation, Faculty of Princeton University, 2012), 2.

¹⁹⁰ En dicho encuentro se exhibieron las cintas abstractas de Ludwig Hirschfeld-Mack, Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Fernand Léger, Francis Picabia y René Clair. El autor remarca la cercanía de Mies con Richter desde años antes a partir de la creación conjunta de la revista *Material zur elementaren Gestaltung*.

posterior, o a los que ascendían a los pisos superiores”.¹⁹¹ La característica principal del edificio fue el equilibrio que el autor encontró entre el exterior y el interior. Dados los elementos de la fachada, esta edificación asemejó una muralla, debido a las troneras que se encontraban en el balcón o por una estructura curva que salía a la calle. No obstante, el diseño del inmueble se desarrolló bajo los elementos del patio y la terraza, los cuales ofrecieron al trabajador una libertad total en el uso de estos espacios. El control ejercido fue dispuesto hacia quienes se encontraban al exterior, mientras que los sindicalizados estaban frente a un espacio abierto, dando a entender que el poder estaba representado por el líder sindical, pero también en la apertura y posibilidad de acción del trabajador. Era una arquitectura más cercana a los modelos constructivistas dedicados a las tribunas y la colectivización de la política.

Al contrario que O’Gorman, Enrique Yáñez incorporó el estudio de las arquitecturas del Estadio de Los Ángeles, del Estadio de Berlín y del Estado Nacional, ya que estos ejemplos representaban la materialización de un programa arquitectónico pensado para el espectáculo, debido a que estaban dedicados a las masas, tendencia muy consolidada durante esta etapa de entreguerras. Los espacios concibieron el movimiento del cuerpo desde una noción tanto individual como social, ya que eran construcciones dedicadas a la representación política y al control del cuerpo colectivo, tomando en cuenta el contexto de consolidación de los nacionalismos.¹⁹²

A estas posibilidades del ordenamiento de la masa, Yáñez sumó la posibilidad de la construcción perceptual de la arquitectura. Como se señaló, la presencia del cine estuvo presente en la resolución espacial para la sala de asambleas, pero también en el diseño total del inmueble. La teoría *Gestalt* fue la base de la incorporación del cine a la arquitectura por parte de Mies van der Rohe y

¹⁹¹ Juan Manuel Heredia, “Orozco y Berra #7” en *Arquine*, [goo.gl/7gqhO2] [Consulta: el 23-05-2015].

¹⁹² Robert W. Lewis, “A Civic Tool of Modern Times: Politics, Mass Society, and Stadium in Twentieth-Century France” in *French Historical Studies*, Volume 4, 1 (2011), 160.

parece coincidir con la resolución del SME, en tanto el edificio se concibió como una revolución en las formas del pensamiento espacial que confrontaron una vinculación al aspecto temporal, dinámico, que el cine evidenció.¹⁹³

El edificio del SME se conformó por medio de una continuidad modular que fue insinuada por medio de una distribución equivalente de ventanas, la cuales anunciaban el acomodo de segmentos por dentro del inmueble. El elemento propagandístico al exterior exhibió la transparencia en las acciones del interior. Dicho mensaje era un tanto ambiguo, ya que a pesar del uso del cristal en realidad no existía una posibilidad de mirada al interior, sino que en gran parte, el muro consolidó una condición de seguridad del complejo constructivo a manera de una muralla. Este aspecto contradictorio se confirma con el uso de almenas discretas en la parte superior del edificio, por tanto, era una arquitectura que exaltó la libertad, pero que en realidad estuvo hecho para la protección.

El arquitecto mexicano reconoció el sentido de nuevo espectador moderno a partir justo de una necesidad de control del movimiento en los espacios colectivos, asumiendo una nueva dinámica de relación del sujeto dentro de la arquitectura; una nueva condición de sujeto moderno en relación con un entorno modificado por la tecnología y un espectador-transeúnte. Además de construir el SME pensando en el escenario, los proyectores y la acústica de la sala del auditorio, Yañez dispuso una imagen fantasmagórica de modo que incidiera en el usuario del edificio por medio de la pintura mural.

Para 1939 la condición funcional de la pintura sobre el muro era una constante en los espacios construidos por el régimen. Dicha condición dependió de la relación entre la arquitectura moderna y el

¹⁹³ Lutz Robbers, "Modern Architecture in the Age of Cinema: Mies van der Rohe and the moving image", 6. Uno de los elementos clave con los que Mies resolvió esta nueva condición epistemológica, fue con el uso del vidrio y la luz, como una forma de traducción de los elementos de la proyección fílmica y como un modelo de desmaterialización, asumiendo la luminosidad espectacular del cine, como bien se observa en la *Glashochhaus*.

mural desarrollada en las tipologías representadas por las escuelas¹⁹⁴ y posteriormente, en las casas habitación, sindicatos y hospitales. El desarrollo de una fisiología de la imagen sobre el muro correspondió perfectamente a la exigencia del usuario colectivo que iba a utilizar estos nuevos espacios. En el caso del sindicato, el recorrido rítmico que los murales de Siqueiros puesto a prueba en Argentina, calzó de forma perfecta a las expectativas que el programa arquitectónico había resuelto desde su acercamiento a los diseños de salas de proyección y estadios. Sería la oportunidad para que arquitecto y pintor consolidaran la noción de la integración plástica iniciada en *Ejercicio plástico*, al que se agregaba el estatuto político, ya que la pintura era regida por el sentido de organización sindical que buscaría guiar el recorrido del trabajador.

II.5 El Sindicato Mexicano de Electricistas y el Equipo Internacional.

El regreso de David Alfaro Siqueiros a la Ciudad de México después de los viajes a los Estados Unidos y España, representó un nuevo rumbo en la práctica artística, como puede observarse a partir de la obra titulada *Retrato de la burguesía* (1939-1941). Este mural fue hecho después de la participación del pintor en la Guerra Civil Española como partícipe en las Brigadas Internacionales. Se realizó como un trabajo conjunto hecho por el denominado Equipo Internacional, constituido por los exiliados

¹⁹⁴ El desarrollo de la teoría funcionalista de la pintura mural para los espacios educativos da inicio con la escuela Domingo Faustino Sarmiento (1927) y continuó con el proyecto de construcción de escuelas de Juan O’Gorman (1932). Cfr. Natalia de la Rosa, “Mirada dirigida y control del cuerpo. Arquitectura y pintura mural en la escuela Domingo Faustino Sarmiento” en Renato González Mello y Deborah Dorotinsky (coord.) *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes de México (1920-1950)* (México: UNAM, 2010) y Renato González Mello *et.al.*, *Utopía-No utopía: la arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo* (México: Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005).

republicanos Josep Renau, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna,¹⁹⁵ y los pintores Antonio Pujol, Luis Arenal y Roberto Berdecio, éstos dos últimos participantes del anterior Siqueiros Experimental Workshop. La base de elaboración de la obra dependió de una colaboración grupal similar a la de Nueva York que partió de la correspondencia con una política sindical específica, ya que el lugar elegido para presentar el mural fue una construcción dedicada a resguardar al Sindicato Mexicano de Electricistas. Además, la cualidad de este trabajo radicó en que tanto el pintor mexicano como el grupo de españoles, tenían conexiones con el Frente Popular.¹⁹⁶ La vinculación de los exiliados con el frente tuvo un peso importante, debido a que la victoria republicana en 1931 había sido posible desde la unión de las izquierdas que se organizaron desde y a partir de él.

Por otra parte, el proyecto de organización Sindicato Mexicano de Electricistas fue un punto determinante en la política mexicana durante el sexenio de Lázaro Cárdenas. El cardenismo tuvo como característica la estructuración de la política de masas, en la cual uno de los puntos en el proyecto del Estado fue la asimilación de los diversos sectores de trabajadores por medio de su organización.¹⁹⁷ “No cabe duda que los revolucionarios habían encontrado nuevamente la llave maestra de la política de masas: la organización. Los demás postulados del Plan Sexenal resultaban un derivado y dependían de aquél en lo que tenían de realizable”.¹⁹⁸ Fue una política en la que el Estado, desde la figura presidencial, fue el regulador de las actividades relacionadas a las fuerzas de producción, teniendo

¹⁹⁵ Estos artistas tuvieron una actividad importante en el proyecto cultural republicano: Miguel Prieto participó en las misiones pedagógicas de la Guerra Civil, realizó dibujos de guerra e ilustró *Nueva Cultura* y *Octubre*, Antonio Rodríguez Luna fue ilustrador de *Nueva Cultura* y participó en el Pabellón español de 1937 en París y Josep Renau fue Director General de Bellas Artes, organizador del Pabellón de 1937, de *Nueva Cultura* y de otros proyectos de resguardo y protección del patrimonio durante la guerra. Cfr. Paola Uribe Solórzano, “Retrato de la burguesía”, 25-26.

¹⁹⁶ Jennifer Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexican’s Electricians Syndicate”, Mexico City, 1939-1949 (PhD. diss., Northwestern University, 2003).

¹⁹⁷ Alan Knight, “Cardenismo: Juggernaut or Jalopy?” in *Journal of Latin American Studies*, Volume 26, 1, (Feb., 1994), 73-103.

¹⁹⁸ Arnaldo Córdova, *La política de masas del cardenismo* (México: Era, 2010), 49.

como principal referente el cooperativismo. El enfoque de esta política se ha definido, como el propio León Trotsky hizo a su llegada a México, como un “bonapartismo *sui géneris*”. El viejo líder de la Revolución rusa lo explicó de esta forma:

El gobierno navega entre el capital extranjero y el capital nacional, entre la débil burguesía nacional y el proletariado relativamente poderoso. Esto le confiere al gobierno un carácter bonapartista *sui géneris* particular. Se coloca, por así decirlo, por encima de las clases. En realidad puede gobernar, ya sea volviéndose el instrumento del capital extranjero y manteniendo al proletariado encadenado a una dictadura policíaca, ya sea maniobrando con el proletariado y llegando al punto de hacerle concesiones y conquistar así la posibilidad de una cierta libertad con relación a los capitalistas extranjeros. La política actual del gobierno se encuentra en una segunda fase; sus mayores conquistas son las expropiaciones de los ferrocarriles y de la industria petrolera.¹⁹⁹

El sentido de la política cardenista hacia el final del sexenio quedó evidenciado por Trotsky. Finalmente, la retórica de apoyo a las masas fue una estrategia de control y conciliación, y su política económica abrió las puertas a la implantación de un modelo capitalista basado en un programa productivista.

El sindicato expresó las expectativas de este proyecto industrializador del cardenismo. Estuvo vinculado a las estrategias soviéticas relacionadas al tema de la electrificación, derivadas del Plan Quinquenal, el cual se situó como un referente importante del propio Plan Sexenal propuesto por Cárdenas.²⁰⁰ Una de las características de este proyecto industrial partió de las consignas de la política de masas y de las organizaciones de trabajadores. Uno de los momentos más importantes para el desarrollo del Sindicato fue la huelga de 1936, ya que a partir de las negociaciones con el gobierno se obtuvieron beneficios tales como servicios médicos, apoyo para el retiro, seguridad en el trabajo y reducciones en el horario laboral, los cuales fueron reflejados, como se señaló, en el modelo del

¹⁹⁹ León Trotsky, “Le Mexique et l’imperialisme britannique” en Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, prólogo de Leonardo Padura, (México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Editorial Ítaca, 2012), 246.

²⁰⁰ León Trotsky, “Algumas notas prévias sobre as ‘Bases Gerais para o Segundo Plano Sexenal no Mexico’” en *Escritos Latino-Americanos* (São Paulo: Edições Iskra, Buenos Aires, CEIP-Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones León Trotsky, 2009), 131.

programa arquitectónico del que derivó el mural del SME. Inclusive, el presupuesto para la construcción de este recinto fue resultado del triunfo del movimiento. Para el desarrollo de la huelga fue imprescindible el apoyo del Comité Nacional de Defensa Proletaria. (Figura 2.6) El movimiento fue aprobado por el próximo dirigente de la Confederación de Trabajadores de México, Vicente Lombardo Toledano, ya que los puntos dedicados a las exigencias de la huelga fueron firmados por él mismo y aparecieron en el órgano de divulgación del Sindicato.²⁰¹ Sin embargo, todo este proceso tuvo como consecuencia, tal y como señala Jennifer Jolly, que el Sindicato gradualmente tuviera cierta independencia de la CTM. En cambio, fue más cercano a la política cultural del Frente Popular que permeaba a ciertos dirigentes del SME, y por lo tanto, al propio Partido Comunista Mexicano, ya que sería este sector del Sindicato comenzó a tener más fuerza por estos años.²⁰² En 1940, año de culminación del sexenio cardenista, este grupo fue reemplazado por uno moderado, con lo cual también se vio por concluido el proyecto cultural de la institución, al quedar solamente activa la publicación de la revista del Sindicato *Lux*.

Como parte del programa del Sindicato se ideó una “Nueva Casa Social” la cual estuvo dedicada a diversas actividades, pero en mayor medida, fue pensada como un núcleo de discusión y organización del sindicato. Dentro de esta necesidad de representación institucional, se ideó la presencia de un mural que refiriera la temática de la industria eléctrica, teniendo como antecedente el trabajo de Antonio Ruíz “El Corzo” en la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo. Después de la organización del concurso para la intervención mural en el SME, éste se declaró desierto y se propuso a José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros para el encargo. Finalmente, quedó

²⁰¹ Vicente Lombardo Toledano, “Motivos y consideraciones acerca del conflicto”, *LUX la Revista de los Trabajadores*, Año IX, 9 (Sept., 1936): 36.

²⁰² Jennifer Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexican’s Electricians Syndicate”, 65.

designado Siqueiros, ya que Orozco aclaró que no seguiría un programa ideológico y en cambio, pidió “pintar lo que se le diera su gana, en especial mujeres, y mujeres desnudas, que es, en su juicio, lo que atrae, muy en especial, a las masas más o menos organizadas”.²⁰³ Siqueiros propuso para dicho trabajo la posibilidad de la colaboración de un equipo, en este caso binacional, que sería conducido por él.

Desde un principio, como señala el plan inicial hecho por Siqueiros para decorar el inmueble, la organización del mural estuvo pensada desde la figura de un “director”. El personaje tendría las siguientes responsabilidades: “Este director señalará el lugar o los lugares donde deberán pintarse las obras y cuidará también de la decoración, o pintura general, de todo el edificio, con sujeción moderna del mismo”.²⁰⁴ Este mismo documento señaló que se elegiría a un equipo de artistas locales y extranjeros, y dejó en claro que estas especificaciones estaban dispuestas a partir de las exigencias “de orden técnico”. Además, estipuló que el director, como señaló el propio pintor, trabajaría directamente con el arquitecto encargado del diseño del edificio. Por último, antes de su firma presentó la siguiente cláusula: “sólo en las condiciones expuestas, podrá el suscrito comprometerse a efectuar el trabajo aludido”.²⁰⁵ Así marcó, de manera reiterada, la importancia de una condición de organización experimental e industrial como la que llevó a cabo en Los Ángeles y Buenos Aires, y que ahora se adscribía a las propias condiciones locales de regulación grupal (sindical y partidista), más cercanas a lo que habría hecho en Nueva York.

Otro de los documentos hechos para el contrato con el SME señala la postura del encargo en términos de la política internacional, en especial concentrada en la lucha antifascista, con lo cual se

²⁰³ *Revista LUX* (Diciembre, 1939), 57. *Apud.* César Sánchez, “Retrato de la burguesía, un mural colectivo” en Brihuega Sánchez (editor) *Josep Renau (1907-1982): Compromiso y Cultura, zum sobre el periodo mexicano* (España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural de España, 2009) 50.

²⁰⁴ Jennifer Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexican’s Electricians Syndicate”, 65.

²⁰⁵ Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexican’s Electricians Syndicate”, 66.

exhibió que la unión de este grupo fue dispuesta desde el movimiento del Frente Popular, el cual se concentró en generar una fuerza local que era unificada para combatir todo un conflicto internacional. El primer título del mural, como señala esta descripción, fue “Monumento al Capitalismo”, con el cual se buscó exhibir los diferentes estratos que conformaban este sistema económico, los cuales se encontraban en crisis, adaptación y reconfiguración tras su colisión con el fascismo. El objetivo de la pintura radicó en un encuentro entre Ernst Hemingway, Josep Renau y Siqueiros en Valencia por 1936: “la carne de nuestro pueblo está sirviendo de blanco experimental a los más refinados mecanismos de precisión, hasta hoy desconocidos, para el aniquilamiento masivo de las poblaciones civiles”.²⁰⁶ La temática final del mural fue, tras un acuerdo con el Sindicato: “el imperialismo, la lucha antifascista, la guerra junto con el tema de la electricidad en México”.²⁰⁷

El antecedente de esta temática es sin duda el trabajo que los artistas españoles habrían consolidado en la revista valenciana *Nueva Cultura*, en la cual desde las imágenes de propaganda y, en mayor medida, desde el fotomontaje, habrían conducido un mensaje ligado al movimiento antifascista durante los años de la guerra. La cabeza de la publicación fue Josep Renau quien, en su postura como funcionario del gobierno republicano y artista, promovió en los años de conflicto un arte que evidenció los acontecimientos internos a manera de denuncia en el ámbito internacional. Dentro de este contexto de propaganda se llevó a cabo la planeación del Pabellón de España de 1937 y el encargo de *Guernica* a Pablo Picasso, que fue presentado en París en el marco de la Exposición Universal. Renau había tenido un acercamiento al cine al utilizarlo como elemento pedagógico, y su traducción plástica tuvo un peso

²⁰⁶ César Sánchez, “Retrato de la burguesía, un mural colectivo” en Jaime Brihuega (editor), *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura, zum sobre el periodo mexicano* (España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009), 48.

²⁰⁷ César Sánchez, “Retrato de la burguesía, un mural colectivo”, 48.

importante en el Pabellón de 1937, en el que utilizó carteles móviles de gran formato y predominó el uso del fotomontaje.²⁰⁸

Durante estos años, existió un primer diálogo entre los trabajos de Reanu y de Siqueiros, el cual se presentó en *Nueva Cultura*. Un artículo publicado antecede la exhibición del trabajo del muralista hecho en Nueva York. Se trata de una versión del trabajo fotográfico de Renau en forma de montaje cinematográfico, el cual buscaba dar una nueva lectura a la serie *Testigos negros de nuestros tiempos*, al indicarlo como “un gran film documental” encargado de exhibir el atroz ataque nazi a España y sus armas de destrucción. El objetivo del fotomontador fue llevar su obra al ámbito del cine ocupando las herramientas de la impresión. Utilizó la teoría del montaje a partir de la unión de imágenes que a su vez, estaban ya construidas por medio de otra forma de montaje; el fotográfico.

Mientras tanto, el artículo dedicado al Siqueiros Experimental Workshop ofreció un listado de los trabajos hechos en Nueva York y su función en la lucha antifascista. Se resaltaron las aportaciones en el ámbito de la plástica en términos del arte de propaganda. La técnica se destaca en obras como *El nacimiento del fascismo*, por el hecho de su realización con nitrocelulosa y de lo que llamaron “accidente ocasional”, así como por su reproducción y arreglo posterior: “iluminadas con aerógrafo y con colores de piroxilina”.²⁰⁹ La explicación de las obras *Eco de un grito*, *Detened la guerra*, *Retrato de Earl Browder* y *Linchamiento de un negro*, todas usadas para ilustrar el trabajo del colectivo de Nueva York, destaca esta tendencia de intervención final y trabajo posterior hecho a las pinturas, por medio de su reproducción, ampliación y retoque. Son obras que, según se señala, fueron hechas para excitar, ya fuera el sentimiento de protesta o para el apoyo a la causa, en este caso, ligada al Partido Comunista Norteamericano. De nueva cuenta, se explica cómo las cualidades fotogénicas permitieron esta

²⁰⁸ Paola Uribe Solórzano, “Retrato de la burguesía”, 33.

²⁰⁹ “Siqueiros Experimental Workshop. Técnica y creación al servicio de las masas” en *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, Año III, 1 (1937), 20.

posibilidad de recepción activa (la nitrocelulosa, los medios mecánicos y una tonalidad específica) la “más perfecta coloración fotográfica”, ya que la técnica no haría sino “destacar los elementos más importantes de la obra”.²¹⁰ Con esta relación de imágenes y textos en la edición de *Nueva Cultura*, Renau presentó un indicio de lo que sería su colaboración con el pintor mexicano. Finalmente, él aportaría el arsenal de referencias gráficas y periodísticas que activarían un sentido dinámico pero crítico en el mural, mientras que Siqueiros ofreció las funciones de un espacio en términos cinemáticos. (Figura 2.7)

Los vínculos del Sindicato Mexicano de Electricistas con la causa republicana comenzaron desde 1936. El primer acto a favor se dio mediante el apoyo económico, siendo el SME, el primer sindicato en mantener una postura de apoyo a la República por medio de propaganda política en diversos medios: “Grabados, gráficos, carteles, despegables, reportajes y noticias tanto en portadas, contraportadas e interiores de la revista *Lux*”.²¹¹ El encargo mural en el SME fue parte del modelo de negociación del sindicato con el gobierno, en el que intervino el Partido Comunista Mexicano. Para el año de 1939, cuando culminó la realización del edificio, la postura de la institución estaba cercana al proyecto de la Liga de Escritores y Pintores Revolucionarios y del Taller de Gráfica Popular, también vinculados al Frente Popular. La LEAR habría colaborado en las publicaciones del Sindicato, en mayor medida en la revista *Lux*, a la que después llegaría el propio Josep Renau.

Para Jolly, el punto decisivo de la comisión del mural fue la búsqueda en sintetizar las expectativas de la organización partiendo de la utilización del arte para el trabajador, desde lo que se

²¹⁰ “Siqueiros Experimental Workshop. Técnica y creación al servicio de las masas”, 20.

²¹¹ Jennifer Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexican’s Electricians Syndicate”, 65.

denominó como “El Teatro de las Artes”.²¹² La organización del equipo de trabajo es explicada por la autora como una forma de contrarrestar un sistema individualista de producción, desde una concepción de colectividad artística. Jolly señala que las aspiraciones comunistas de Siqueiros y Renau definieron el trabajo colectivo que incluía la discusión, la decisión consensada y la autocrítica. No obstante, César Sánchez remarca otro punto para entender el encargo, a partir de las políticas internas y las presiones de los dirigentes del proyecto en determinar el programa del mural, tanto en la dirección de la producción, como en la temática.

La obra se concibió como un elemento funcional capaz de representar un proyecto institucional, pero de manera ambigua, ya que era un modelo cercano al *Agitprop*, al concebirse como una construcción pictórica capaz de agitar a los trabajadores mientras se mantuvieran cercanos a las expectativas de organización del sindicato. Finalmente, cada artista tenía una propuesta específica con respecto al papel activo del arte. Parece que el modelo de colectividad partió de un mismo punto, pero mantuvo algunas diferencias, las cuales llevaron a que el programa de organización fuera roto. Para Renau la base de la división en el trabajo era el diálogo democrático, el cual estipulaba qué actividades haría cada uno y qué proceso de intervención se llevaría a cabo. Inclusive, Renau se ciñó a este plan inicial en el momento en que se quedó solo con su esposa, Manuela Ballester, para terminar el encargo, al momento en que Siqueiros fue encarcelado. Para el muralista, la postura de “director” era una que, como se vio en Nueva York, planteaba la coordinación del trabajo desde una figura más cercana al gerente de una fábrica. En realidad este director trabajaba solo por las noches y tomaba decisiones personales sobre el resultado del trabajo colectivo, como sucedió tanto en el Siqueiros Experimental Workshop como en el encargo del Sindicato Mexicano de Electricistas.

²¹² Jennifer Jolly, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexican’s Electricians Syndicate”, 98.

La obra finalmente quedó estipulada como un espacio de recorrido destinado a que el espectador reconociera distintos ámbitos de la relación entre el hombre y la industria. Los diversos niveles de la estructura narrativa iban desde la referencia a la tecnología eléctrica, hasta el grado más violento de la relación del hombre con la máquina, teniendo como punto más álgido el uso de nuevas tecnologías para el desarrollo de la guerra total. Este espacio de representación fue uno dialéctico²¹³ y fue considerado como un modelo de fragmentos, al incluir como su base la teoría del fotomontaje por medio de imágenes y alegorías derivadas del modelo de John Heartfield.²¹⁴ Éstas fueron dispuestas en mayor medida por Josep Renau, pero fueron unidas mediante una edición de montaje de trucos establecido por Siqueiros, tal y como había puesto en marcha en ejemplos anteriores.

Es necesario revisar el análisis de Didi-Huberman sobre Sergei Eisenstein para comprender las alternativas en el uso de la técnica del montaje para la creación de imágenes dialécticas. El filósofo francés remite a las conexiones teóricas de Eisenstein partiendo de la reflexión sobre el *pathos* presente en la labor del cineasta. Si tomamos en cuenta los momentos en los que Siqueiros recurrió al diálogo con el director ruso, parece que fue hasta este momento en el que aplicó un modelo de imagen en movimiento que utilizó el choque de referentes como sustento. La clave de esta afirmación es el paso que da de un constructo cinematográfico envolvente y donde el ojo es la cámara,²¹⁵ como el visto en *Ejercicio Plástico*, a uno patético, ya que en el uso de la expresión buscaba la reacción crítica del espectador:

Eisenstein retomó de su maestro Vsevolod Meyerhold algunas ideas fundamentales sobre el gesto “patético”, que prolongó y luego modificó en un texto fundamental de 1923, en coautoría con Serge Trétiakov, “El movimiento expresivo”. El cineasta vuelve en este texto a la intensificación patética,

²¹³ Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz: Teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros” en *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940* (México: Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, noviembre 1996-febrero 1997) 68-96.

²¹⁴ Idalia Sautto describe el proceso de apropiación del modelo de fotomontaje de John Heartfield por la revista *Frente a Frente* en 1936. Idalia Sautto, *Guernica y Dive Bomber and Tank*, 34.

²¹⁵ Paola Uribe Solórzano, *Retrato de la burguesía*, p.17.

consecutiva de asociaciones conflictivas que hay que saber producir en el interior mismo de cada texto, por así decir. Habla de un “movimiento rítmico primario”, reflexiona –a partir de Schiller y Kleistv– sobre el vínculo entre juego y conflicto en toda producción artística y no omite en insistir en el hecho de que la *acentuación* patética de un gesto adviene primero en la contradicción, lo que Meyerhold llama *otkaz* (palabra que denota al mismo tiempo el rechazo y la retractación, el descarte y el corte, la debilidad y el “fracaso”) de ese gesto.²¹⁶

Es importante recalcar el uso de la gestualidad en la obra de Siqueiros justo en la década de 1930, ya que dará la pauta para los trabajos siguientes. *Retrato de la burguesía* recurre a la imagen dialéctica partiendo del enlace de diversas imágenes que son unidas en un espacio unificador. La diferencia con *Ejercicio plástico* radica en que en el mural de Argentina, Siqueiros logró que la “caja plástica” mantuviera un movimiento continuo del espectador sin rupturas dramáticas. Quien observa queda imbuido y flotando dentro de la escena erótica. En el mural del SME la rítmica alcanzada se encarga justo de establecer un juego contradictorio para quien mira, puesto que se trata de un rechazo y retracción como el referido por Didi-Huberman en la obra de Eisenstein. De nueva cuenta, estos mecanismos parten del teatro y se trasladan e intensifican en el cine, al ser un modelo que el cineasta situó entre Meyerhold y Brecht. Puede denominarse también como un sistema de psiquismo, “como ‘sistema dinámico’ hecho de ‘tensiones’ y ‘satisfacciones’ en lucha permanente”,²¹⁷ explica Didi-Huberman, a manera de atracción-retracción, sistema al que Eisenstein llegó por medio de la figura de Kurt Lewin y de un viaje a Alemania.

A partir de esta señalización, es posible presentar el uso de la gestualidad expresiva dedicada al impacto del espectador, ya que se trata de un punto clave en la producción de David Alfaro Siqueiros que dará paso a nuevos recursos en su obra mural. Este nuevo elemento mantendrá en tensión la propuesta brechtiana que había logrado exhibir en la obra del SME y buscará en cambio, en la siguiente

²¹⁶Georges Didi-Huberman, “Vuelta-Revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes”, traducción de Alicia Bermolen en *Pensar con imágenes* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero-Instituto de Investigaciones de Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, 2014), 11.

²¹⁷Didi-Huberman, “Vuelta-Revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes”, 13.

intervención mural, una cercanía al realismo de Gyorgy Lukács. El montaje quedará desviado hacia otra forma de apropiación del gesto y permitirá una transición, en donde la construcción del personaje mítico absorbe la mayor parte de la función del impacto buscado. A partir de un modo de dinámica que partió del teatro, en este caso histórico y épico, se dará paso a un relato poético renovado.

La obra mural de *Retrato de la burguesía* ha sido tomada como el fin de un proceso en la propuesta crítica y vanguardista de David Alfaro Siqueiros, así como el momento de consolidación de un modelo que empezó en la ciudad de Los Ángeles en 1932. Sin embargo, puede pensarse también como un punto de partida para la estructuración de un programa que sería repensado justo en el año de 1940. La pintura del SME es distinta de algunos otros ejemplos, en mayor medida, por el uso profuso de la iconografía de la cultura de masas, ya que como se ha señalado, dependió de la eficacia del lenguaje de propaganda que Renau había constituido. Empero, a la vez, forma parte de una pesquisa que Siqueiros inició en 1933, ya que se presenta como una alternativa más ante la expectativa que el muralista desarrolló en torno al intento de adecuación del espacio pictórico en una experiencia “total”, cuyas posibilidades habría detectado en la bóveda de Don Torcuato en Argentina.

Es importante recalcar que esta obra no fue concluida por Siqueiros y que la pintura fue víctima de diversas censuras que modificaron varias de las propuestas de solución montajista de Renau y Manuela Ballester. Estos acontecimientos dependieron del desarrollo de la política internacional y los actores involucrados reaccionaron ante los hechos que daban comienzo a la Segunda Guerra Mundial. Mientras que el Sindicato Mexicano de Electricistas se sumó a la toma de postura del cardenismo, al igual que los pintores exiliados, el director del proyecto, Siqueiros, mantuvo una reacción comprometida con la causa soviética al participar en la “acción directa” contra León Trotsky. A partir de este momento, su práctica mural buscará adecuar los modelos presentados en Estados Unidos, Argentina y México bajo nuevas condiciones ideológicas.

III. Realismo alegórico. *Muerte al invasor* y la épica escenográfica

Es que oculto retienen los dioses el sustento a los hombres. Porque también podrías trabajar un día de modo que tuvieras para todo un año, aunque vivieras ocioso. Y al instante podrías colgar el timón sobre el hogar, y mandar a paseo las faenas de los bueyes y de los sufridos mulos. Pero Zeus lo ocultó al encolerizarse en sus entrañas, cuando le engañó Prometeo de torva astucia. Por eso entonces contra los humanos meditó las calamidades lamentables, y ocultó el fuego.

Hesíodo, *Los trabajos y los días* (vv.42-105).

III.1 *El Coronelazo* se va.

El mural de David Alfaro Siqueiros titulado *Muerte al invasor* fue realizado después de que el pintor mexicano fue deportado hacia Chile en abril de 1941. Raquel Tibol señaló que fueron las autoridades chilenas quienes confinaron al artista mexicano en la sureña ciudad de Chillán, puesto que el gobierno mexicano le habría encargado la decoración de la biblioteca de la Escuela México en esa ciudad.²¹⁸ Entre los años de 1941 y 1942, el pintor realizó esta obra de 280 metros cuadrados, la cual tuvo como primer título *Oratoria plástica*. El cambio del nombre tuvo como objetivo adecuarse a una política concreta. Como se verá más adelante, la decisión de hacer una obra fundamentada en la épica permitió a Siqueiros establecer una retórica que resultó muy efectiva para el contexto de la diplomacia continental. La señalización en el título a la eficacia en el mensaje y a la función propagandística de la obra ya no era necesaria. En cambio, al presentar un sentido de acción bélica, al vincular la propia historia americana con los acontecimientos contemporáneos mediante la señalización directa y agresiva, su propósito fue contundente, de tal forma que la imagen fue utilizada por la política mexicana, chilena e inclusive, norteamericana hasta 1943.

²¹⁸ Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 174.

El trabajo tardó algunos meses, casi tres, en definirse, ya que como relató Siqueiros a su colega Josep Renau, quien permaneció en México, existieron varios tropiezos en la organización del encargo. El artista asumió las cualidades del espacio asignado y reunió a su grupo de colaboradores, dio comienzo a la acción plástica. Para diciembre de 1941, cuando escribió a Renau, Siqueiros señaló que ya había culminado la intervención en el plafón del lado sur, dedicado a los héroes y luchas populares chilenas, mientras el *paneau* relativo a México estaba concluido en un 50%. En esta carta, el artista aseguró que terminaría la obra en los siguientes 15 días, sin estar todavía muy convencido del resultado: “me dedicaré a trabajar en el conjunto con lo que estoy haciendo. Pronto te enviaré fotografías”.²¹⁹ Para mayo de 1942, Siqueiros ya había dado fin a la labor en Chillán desde semanas atrás. El siguiente paso para el pintor fue el dar a conocer el mural y sobre todo, recibir elogios por una obra a la que fue renuente en un principio.

Meses antes, por medio del encabezado “El Coronelazo Siqueiros se va” se anunciaba una nueva partida del pintor de México hacia el extranjero. La noticia describía el anhelo del muralista por salir del país hacia Chile, con el objetivo de continuar con el viaje y “levantar su tienda de ‘trabajo’ en el corazón de su patria, la Unión Soviética”.²²⁰ La nota dejó en claro, que esta solicitud de pasaporte era hecha en medio de un proceso judicial. También el pintor relató en sus memorias, que el cambio de gobierno fue determinante, ya que Manuel Ávila Camacho apoyó tanto la salida de Siqueiros del país como el encargo en Chillán.

Francisco Reyes Palma ha reflexionado sobre el conocido “asalto a León Trotsky”, organizado por David Alfaro Siqueiros el 24 mayo de 1940: “la policía identificó más de trescientos impactos de

²¹⁹ David Alfaro Siqueiros, “Carta a José Renau” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

²²⁰ “Caso Trotsky”, Archivo Personal David Alfaro Siqueiros, Sala de Arte Público Siqueiros, Expediente 11.2.185, Foja 5.

ametralladora y pistola de ráfaga, casi setenta y ocho de ellos en la recámara de Trotsky; dos bombas incendiarias *thermos*; y una más explosiva, que no alcanzó a estallar”.²²¹ Éste como varios testimonios sobre el caso fueron recuperados por el autor para analizar tan polémico caso y demostrar la unión de la historia política e intelectual del país, sus repercusiones en acciones concretas. El fracasado intento de asesinato es descrito por Reyes Palma como una acción dirigida por “El Coronelazo”, ayudado por Luis Arenal y Antonio Pujol, a manera de un ataque de “poca calidad profesional” y como un acto no resuelto por el agente de la policía estalinista. A partir de este hecho, se explica cómo el estatuto del pintor como agente encubierto fue anulado y dio un vuelco importante en los modos de búsqueda de acciones de apoyo a la causa soviética.

El punto que se intenta destacar a partir de este ejemplo, es el quiebre en las estrategias plásticas que desarrolló Siqueiros en relación a este hecho, las cuales serán puestas en práctica en el siguiente encargo mural. Por una parte, existirán elementos que seguirán en disputa, sin embargo, existe una modificación en el sustento de la obra plástica que será trastocada desde ese momento.

En una de las primeras declaraciones de Siqueiros al respecto del asalto, el pintor vinculó el acto a la causa del movimiento obrero:

En su esencia política la muerte de Trotsky es un acto de vindicta revolucionaria y una dramática desaprobación al Gobierno y al movimiento obrero mexicano.

Al Gobierno, por haber dado refugio (ilegalmente tolerante, además), y protección armada en el México revolucionario, al más significado sofista cuartel-general de la contrarrevolución mundial.

Al movimiento obrero mexicano por haber acatado esa equivocada determinación, debido a la antiproletaria servidumbre e incondicionalidad políticas de Hernán Laborde, Vicente Lombardo Toledano y su demás dirigentes responsables.²²²

²²¹ Francisco Reyes Palma, “Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros” en *Otras rutas hacia Siqueiros* (México: CURARE-Museo Nacional de Arte, INBA, 1996), 45.

²²² “Caso Trotsky”, Archivo Personal David Alfaro Siqueiros, Sala de Arte Público Siqueiros, Expediente 11.2.187, Foja 45.

En el expediente que resguarda el Archivo Personal de Siqueiros se conserva una explicación centrada en una serie de acusaciones hacia la política mexicana en resonancia con la política internacional, bajo una justificación vinculada a la Guerra Civil Española.

No me avergüenzo, en consecuencia, de haber tenido la participación en esa tarea, conforme a mi grado y el de mis demás compañeros de lucha en el Ejército contra el nazi-fascismo de la asonada franquista. Considero, por lo contrario, que nada puede honrar más a un revolucionario mexicano que el haber contribuido a un acto tendiente a exhibir la traición de un centro político de espionaje y provocación, gravemente contrario a la independencia nacional de México, la revolución mexicana –que me cuenta entre sus militantes, soldados y oficiales de Ejército, desde el año de 1911– y a la lucha internacional por la causa del socialismo.²²³

Como antecedente a estas declaraciones, recalco el pintor, existió un documento titulado “El suicidio colectivo en la Guerra Civil Española”. En este escrito Siqueiros dice anticipar los resultados que iba a tener más tarde la guerra en España, señalando entre otras cosas, una acusación que hizo a la incapacidad del gobierno republicano para transformarse de un organismo liberal, en un “estado mayor civil-militar en el contexto de estado de guerra”. En ese documento el pintor habla explícitamente de las graves consecuencias que trajo consigo la tolerancia del gobierno de México, señalando directamente la relación establecida con Trotsky.

Muchos de los términos que el pintor utilizó en esta defensa coinciden con las acusaciones que hicieron grupos específicos al gobierno de Cárdenas por recibir en exilio político a Trotsky. Una de las principales excusas de organizaciones como la CTM, hecha casi con la misma agresividad con la que se desarrolló el Partido Comunista Mexicano, era que la presencia de este personaje, a quien acusaron de promulgar un comunismo de guerra y ser fascista (rumores que salieron directamente desde Moscú), traería consigo una desunificación de las organizaciones obreras que habrían logrado establecerse, ya

²²³ “Caso Trotsky”, Archivo Personal David Alfaro Siqueiros, Sala de Arte Público Siqueiros, Expediente 11.2.187, Foja 45.

que “dividiría a las fuerzas revolucionarias y progresistas mexicanas”.²²⁴ Otro de los argumentos utilizados por las dos cabezas del comunismo en México en este mismo tenor, refirieron que la organización de los trabajadores iba de la mano con un proyecto establecido desde el Frente Popular. Por ejemplo, “*El Machete* aludía los reportes de sus informantes en España: en el ejército republicano los trotskistas ‘tratan de levantar a los soldados contra sus jefes, y en las fábricas de destruir al Frente Popular’”.²²⁵

Los referentes expuestos por “El Coronelazo” en el documento titulado “El asalto a la casa fortificada de León Trotsky” parten del mismo contexto. Una de las explicaciones más exhaustivas que presentó el autor, indicó este entrecruce de hechos internacionales. Siqueiros explicó que al llegar a España para luchar en favor del gobierno republicano, ya se había aceptado el visado de Trotsky. El pintor buscó exponer la forma en que este acontecimiento llenó de confusión a muchos de los compañeros en el frente, puesto que se preguntaban sobre el perfil del gobierno cardenista que en momentos parecía cercano al soviético, y que con este hecho cancelaba toda posibilidad de reconocimiento del movimiento obrero local por parte de un gobierno que se decía progresista. En este mismo tono, Siqueiros acusó al líder de la Cuarta Internacional de representar al fascismo que crecía en Europa: “El movimiento obrero iba por buen camino. La influencia del Partido Comunista Mexicano y de sus simpatizantes dentro de los sindicatos obreros era considerable. También era su prestigio dentro de los que conformaban el partido llamado de la Revolución Mexicana, que sin ser todavía Frente Popular constituía la base de un verdadero frente popular”.²²⁶ Con esta declaración, el pintor buscó explicar que desde este sistema político —que estaba en peligro— se podían dirigir obreros,

²²⁴ Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, prólogo de Leonardo Padura, (México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Editorial Itaca, 2012), 20.

²²⁵ Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 22.

²²⁶ Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 22.

campesinos, soldados, artesanos, intelectuales y un sector progresista, partiendo de las alianzas entre el PCM y el Estado. Como se ha referido, la causa del Frente Popular también había alcanzado su propia práctica mural. Este modelo de argumentación funcionó para Siqueiros pudiera equiparar los errores de Lázaro Cárdenas con los del gobierno republicano español, y en especial, con los “tropiezos” de Manuel Azaña. En el caso del presidente mexicano, el muralista acusó de una contradicción en la naturaleza de su gobierno y de la ruptura de un pacto, lo cual había dado paso a la división entre el movimiento obrero y el gobierno, desde lo que denominó como “una pérdida progresiva de la independencia del movimiento proletario y un retroceso en la organización de masas.”

El propio Charles Curtiss, colaborador de León Trotsky, representante del movimiento en los Estados Unidos y enlace con los trotskistas mexicanos, reconoció las diferencias del proyecto del Frente Popular:

El Frente Popular no tiene en América Latina un carácter tan reaccionario como en Francia o en España. Tiene dos facetas. Puede tener un carácter reaccionario en la medida en que está dirigido contra los obreros, puede tener un sentido progresivo en la medida en que está dirigido contra el imperialismo.²²⁷

El contexto de la Guerra Civil en España se convirtió en uno de los bastiones del estalinismo para combatir a los aliados de Trotsky o a quienes tuvieran una actitud contraria al régimen.²²⁸ El momento en que Cárdenas decidió dar el visado, el 7 de diciembre de 1936, se arruinaron los planes de Stalin que buscaban su expulsión de Trotsky de Noruega y su regreso a Moscú.²²⁹

El frente organizado desde México para contribuir a la causa estalinista estuvo dividida en las acciones del PCM y de Lombardo Toledano. El momento de alianza entre estos actores sucedió después de la reformulación que tuvo el partido en México tras la declaración de apoyo a la causa del Frente

²²⁷ Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 22.

²²⁸ Ejemplos de esta persecución están los casos de captura y desaparición son el arresto de Andreu Nin, Erwin Wolf o Ignace Reiss.

²²⁹ Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 22.

Popular instaurado por la URSS en 1936. Después de una historia de tropiezos y cambios, estos dos polos del marxismo en México se unieron para un solo propósito. Como consecuencia también de este afán de unidad a toda costa, la independencia, no sólo del partido, sino de la clase obrera frente al Estado, se vio mermada por la alianza con el gobierno cardenista y la recién creada CTM.²³⁰ Bajo este panorama, describe Olivia Gall, el pequeño y depurado partido se vio sometido a las consignas de la URSS, del gobierno de Cárdenas y de Lombardo Toledano, quien fue el encargado de iniciar la guerra contra León Trotsky. A esta empresa, señala la autora, se sumaron otras fuerzas, agentes y cómplices que lograron perpetuar el asesinato. Uno de estos cómplices fue David Alfaro Siqueiros.

Como se ha analizado, el impacto de estos años del movimiento del Frente Popular en Siqueiros fue absoluto. A partir de que se dio la dependencia del movimiento obrero al Estado, que funcionó como rectora para la construcción y dirección del frente, el muralista también se vio inmerso en este cambio de táctica. El momento justo de la llegada de Trotsky a México significó también el instante de pactismo entre las fuerzas obreras mexicanas, a partir de la creación de instancias como la CTM y la incorporación del PCM y Lombardo a la política de “unión a toda costa”, que sustituyó al discurso progresista cardenista. En poco tiempo, desde la conexión del PCM y el lombardismo, se declaró a Trotsky como enemigo y se establecieron acusaciones directas en su contra. Se le denominó contrario al Frente Popular y a la unidad obrera, fascista, nazi y tras la declaración del pacto ruso-germano, como aliado imperialista, quien además debía ser expulsado “por su injerencia en los asuntos internos”.²³¹

²³⁰ Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 148. Gall explica: Tanto Lombardo como el PCM estuvieron presentes en la primera fila de la lucha de 1935 contra Calle: en la creación, en el otoño del mismo año, del Comité de Defensa Proletaria; en la fundación de la CTM, y en todos los frentes de la lucha obrera nacional contra los empresarios desmoralizados y temerosos frente a la alianza.”

²³¹ La autora recupera esta cita de León Trotsky, “Un tentative significative” en *Oeuvres*, 16 (15 de febrero de 1938): 173 en Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 148.

El siguiente paso en la organización en contra del líder soviético fue la declaración de la “acción directa contra Trotsky”, votada por el PCM y puesta en marcha por el propio Lombardo. A partir de este momento, comenzaron los intentos de asesinato en su contra. Fue este punto exacto en el que David Alfaro Siqueiros se incorporó a esta posición de ataque. Los argumentos con los que justificó en el proceso, fueron los mismos que estipularon las dos cabezas de la embestida contra Trotsky.

En las declaraciones hechas por Trotsky sobre el primer asalto, destacó la presencia de los estalinistas españoles, ligados a la GPU, que llegaron con apoyo de Narciso Bassols y que fueron cercanos a Siqueiros durante el trabajo del Sindicato Mexicano de Electricistas. Asimismo, fue uno de los primeros en marcar la cercanía del muralista a la GPU, debido a su participación en la Guerra Civil, donde reconoció los métodos de trabajo de la organización: “Interrogar al antiguo y al actual secretario general del PC al igual que a Siqueiros ayudaría enormemente a aclarar quiénes son los investigadores del intento de asesinato y a descubrir a sus cómplices”.²³² Sin embargo, fue el 18 de junio de 1940 cuando el Coronel Leandro Salazar y el jefe de policía, el general José Manuel Núñez, no sólo confirmarían la autoría del Partido Comunista de este intento de asesinato, sino también de Siqueiros, su hermano Alfonso, su colaborador Antonio Pujol, sus dos cuñados Antonio y Luis Arenal, y su amigo Juan Zúñiga Camacho, con la posible complicidad de Sheldon Harte y la cocinera.²³³ En estas mismas declaraciones, se hacía público el hecho de que el pintor había sido agente comunista desde 1928.

La crisis enfrentada por el pintor dio inicio con el deslinde que el PCM y Lombardo harán del atentado y del propio Siqueiros. Este rechazo apareció en el periódico *El Popular* el 27 de junio, al declarar que ni Siqueiros ni Antonio Pujol ni los hermanos Arenal, eran miembros del partido. Trotsky

²³² León Trotsky, *Writing 1939-1940* (Pathfinder: Nueva York, 1969) citado en Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 324. Otras de las teorías que aparecieron señalaron la posibilidad de un asalto hecho por Diego Rivera y de un auto-asalto.

²³³ Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 324.

dio una última declaración al respecto, en el mes de agosto, en la cual evidenciaba este fracaso en el crimen y la artimaña del partido por separarse de Siqueiros y de vincularlo a su figura bajo la teoría del atentado simulado: “¿Dónde está Siqueiros?”, van ustedes a preguntar, señores periodistas [...]. Seguramente le dijeron [los dirigentes de la GPU]: ‘No puedes estar en ningún otro lugar del mundo más que en Rusia. Vamos a llevarte allá, pero antes [...] tienes que hacer aparecer el ‘asunto Trotsky’ como un atentado simulado y no como un atentado ordenado por Stalin’.”²³⁴

Fue en este momento, cuando el PCM le dio la espalda al muralista, que Siqueiros enfrentó el proceso judicial y el encarcelamiento. Fue hasta unos meses después, cuando el presidente Ávila Camacho ordenó la salida del pintor de la cárcel, ofreciendo a cambio la posibilidad de partir y pintar un mural en Chile. De esta forma, en el año de 1941, David Alfaro Siqueiros salió hacia el sur del continente americano para realizar un nuevo proyecto mural.

Como relató en sus memorias, Siqueiros salió de México con destino a Colombia. El descenso por la geografía del sur fue determinante para que el artista lograra reconocer una nueva forma de concepción histórica para la pintura mural. La situación del muralista era complicada, ya que como se mencionó, el viaje resultó, como en otras ocasiones, un momento de huida ante la situación política mexicana y por la importancia de las acusaciones, también de la política internacional en un momento en que la Segunda Guerra Mundial entraba en cauce. El pintor relató cómo el triunfo de Manuel Ávila Camacho en 1940 permitió que existiera la posibilidad de negociar el exilio y salir de Lecumberri. Las enmiendas para que el muralista partiera rumbo a Chile fueron apoyadas por el poeta Pablo Neruda, quien se encontraba como cónsul en México, acto que le fue condenado como un “gesto de indisciplina” y fue castigado con una suspensión: “México había construido una escuela en la ciudad de Chillán, que había sido destruida por los terremotos y en esa ‘Escuela México’, Siqueiros pintó unos

²³⁴ Olivia Gall, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, 347.

murales extraordinarios. El gobierno de Chile me pagó este servicio a la cultura nacional, suspendiéndome de mis funciones de cónsul”.²³⁵ Aunque Neruda menciona que conoció a Siqueiros en 1940, Jorge Edwards expuso otra posibilidad. En *Adiós, poeta...*, Edwards presentó una anécdota que hace suponer que ambos personajes coincidieron en París en 1939: “Pablo y yo comenzamos a recorrer las páginas que correspondían al año de 39. De pronto encontramos una página blanca, que sólo estaba ocupada por tres firmas rotundas, inconfundibles, indiscutibles: André Malraux, Pablo Neruda, David Alfaro Siqueiros”.²³⁶

Esta relación será determinante para el proyecto en Chillán, debido a las vinculaciones políticas que compartieron ambos autores, y por cierto paralelismo que existió en sus proyectos artísticos de la década de 1940. Volodia Teitelboim recuerda este episodio en la biografía de Neruda: “Tiempo después, por la mañana temprano, nos embarcamos en la Estación Alameda, de Santiago, en un vagón enganchado al tren presidencial, que se dirigía a Chillán para la inauguración pública de la Escuela México y sus murales. Pedro Aguirre Cerda había muerto y el Presidente que iba en convoy era un hombre alto de nariz aguileña, Juan Antonio Ríos. La apoteosis de Siqueiros fue grande. Alguien recordó que el poeta estuvo en la razón al conceder la visa que les costó una reprimenda y sanción ministeriales”.²³⁷ Esta complicidad entre Siqueiros y Neruda permanecerá, aunque de manera indirecta, en todo el proceso de realización y presentación de la obra.

III.2 La Escuela México

La construcción de la Escuela México, en el pequeño poblado de Chillán, Chile, fue el lugar elegido para que los mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero realizaran una serie mural. Existe

²³⁵ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias* (Valencia: Círculo de lectores, 1974), 170.

²³⁶ Jorge Edwards, *Adiós, poeta...* (Barcelona: De bolsillo, 2004), 264. Agradezco a Anthony Stanton por haberme indicado esta referencia.

²³⁷ Volodia Teitelboim, *Neruda* (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1996), 261.

poca información en los archivos chilenos tanto de la localidad como de la capital sobre la empresa. Uno de los pocos documentos que describen el proyecto es la memoria hecha sobre la inauguración del centro educativo. En ella queda expresado el objetivo de la fundación de esta institución, el papel de la pintura dentro del recinto y alguna referencia al tipo de arquitectura que el pintor mexicano intervino. (Figura 3.1)

Esta publicación, de tono totalmente institucional, presenta a las cabezas del proyecto: Manuel Ávila Camacho y Juan Antonio Ríos, presidentes respectivos de México y Chile; Lázaro Cárdenas y Pedro Aguirre Cerda, quienes habrían estado al frente del gobierno; así como Octavio Reyes Spíndola, Embajador de Chile en México. El primer discurso señala que la construcción de la escuela correspondió a un llamado internacional que Aguirre Cerda había proclamado tras un terremoto ocurrido el 24 de enero de 1939, el cual había dejado devastada a la ciudad, ya que los poblados que más daños sufrieron por la catástrofe habrían sido las sureñas Ñuble y Concepción. Reyes Spíndola refirió el interés de Cárdenas en ayudar: “Su acuerdo fue conciso y rápido ‘Debemos hacer algo por Chile, queda usted comisionado para ello. Sugiera usted la forma: ayuda directa del Gobierno mexicano, o auxilio nacional al pueblo chileno’”.²³⁸ A partir de esta orden se constituyó el “Comité de Auxilio Pro Damnificados de Chile”, conformado por Ernesto Hay, como Secretario de Relaciones Exteriores, Alejandro Quijano, presidente de la Cruz Roja Mexicana, Epigmenio Ibarra, Director Gerente del Banco de México, Ernesto Hidalgo, Oficial Mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el propio Reyes Spíndola. A partir de este comité se organizó una colecta a lo que se sumaron actos paralelos dedicados a reunir fondos. Diversas asociaciones apoyaron la causa, como la Lotería Nacional, “Azúcar S. A.” propiedad de Aarón Sáenz y la refinería de El Mante y Manzanillo,

²³⁸ *Escuela México* (Santiago de Chile: Zigzag, 1942), 4.

apoyo directo de los obreros pertenecientes a la CTM. Después de estos hechos caritativos, el embajador regresó a Chile donde se reunió con el presidente Aguirre Cerda.

Fue en este momento en el que, a partir de la sugerencia de Pablo Campos Ortiz, quien había sido Encargado de Negocios de México en Chile, propuso que se beneficiara a Chillán por medio de una escuela: “Mi proyecto era que la escuela fuera construida y ejecutada por ingenieros chilenos, y fue así como los presupuestos y planos presentados por el arquitecto don Eduardo Carrasco Silva, fueron aceptados por mí en principio, y, más tarde, merecieron la firma de autorización del señor Presidente Aguirre Cerda”.²³⁹ La construcción de la escuela estuvo llena de actos protocolarios, la primera piedra fue puesta por una delegación mexicana en 1940, en un terreno otorgado por la Corporación de Reconstrucción y Auxilio de las Provincias Devastadas. Al acto acudieron el Ministro de Educación de Chile, Juan Antonio Iribarren y el Embajador Ignacio Beteta, así como otros altos mandos militares y distintos funcionarios.

La construcción tardó 18 meses en ser levantada, según relata la memoria, debido a varios contratiempos. El texto remarca cómo desde el momento en que se puso en pie el recinto, se organizó la intervención de un grupo de artistas para decorar la escuela: “La oratoria pictórica de David Alfaro Siqueiros, Laureano Guevara, Xavier Guerrero, Camilo Mori, Gregorio de la Fuente, Erwin Wenner, Alipio Jaramillo y Luis Vargas, inició su genial y audaz vuelo en el infinito espacio del arte; concepciones monumentales, simbolismos elocuentes, interpretaciones históricas, reproducciones humanas, fueron plasmadas en las murallas vírgenes”.²⁴⁰ La justificación que ofreció el propio Aguirre Cerda para la incorporación de esta pintura mural en el edificio se basó en un sentido pedagógico del arte, señalando la referencia a los estudios de Francisco Ginés de los Ríos. Los escritos de este

²³⁹ *Escuela México* (Santiago de Chile: Zigzag, 1942), 6.

²⁴⁰ *Escuela México* (Santiago de Chile: Zigzag, 1942), 6.

personaje consideraban que las aulas no debían nada más contener mapas, aparatos de física o esferas geográficas, sino que se debían complementar con “amplios ventanales por donde entre la luz a raudales [...], cuadros y estatuas; recreo y educación [...] Esas imágenes serán en sus jóvenes cerebros simientes de actividades e inquietudes estéticas”.²⁴¹ La referencia al pedagogo español señala un punto determinante para entender la construcción de la escuela y su relación con la pintura mural. Uno de esos programas renovadores que formaban parte del ideario de Ginés de los Ríos eran las Misiones Pedagógicas, pero en mayor medida, el Instituto Libre de Enseñanza de corte liberal progresista, alejada de la educación religiosa. Este nombrado racionalismo armónico tenía como objetivo una educación basada en la libertad y la práctica científica.²⁴² Para este autor, la educación, desde el denominado krausismo,²⁴³ era capaz de formar hombres libres y mediante este impulso, todo un progreso social y una forma de regeneración de la población a través de la educación humanista, en la que el arte se introducía como una forma más dedicada a establecer la relación del niño con el conocimiento integral.

Como puede observarse, estos elementos formaban parte de una reforma educativa dentro un programa que formó parte de uno los gobiernos radicales de Chile (que fomentó el desarrollo industrial nacional a partir de la Corporación de Fomento de la Producción) y de manera característica, por considerar a la educación como el sustento de todo el proyecto de Estado. Para Cerda, la enseñanza sería la única vía para formar a ciudadanos que fueran capaces de formar parte activa en un régimen político participativo. El lema “Gobernar es educar” fue la guía de la campaña de Cerda, la cual lo llevó

²⁴¹ *Escuela México* (Santiago de Chile: Zigzag, 1942), 7.

²⁴² Solomon Lipp, *Francisco Giner de los Ríos. A Spanish Socrates* (Ontario: Canada, Wilfried Laurier University Press, 1985).

²⁴³ Este término refiere a la tendencia pedagógica llevada a España por Julián Sanz del Río a mediados del siglo XIX del filósofo alemán Karl Christian Friedrich Krause, autor de *Ideal de la Humanidad para la vida*, traducido de forma muy temprana al español. Se trata de un escrito en donde expresa la importancia de la razón, la moral y rectitud contrarios a la corrupción, la hipocresía y el absolutismo. Representaba para España un acercamiento a las políticas liberales que llevaron a la constitución de la Primera República en 1873. Esta propuesta del krausismo fue adoptada por Giner de los Ríos y tuvo un impacto en personajes como Manuel Bartolomé Cossío, Santiago Ramón y Cajal o Miguel de Unamuno.

a la presidencia en 1938, actuando como candidato generado de la unión del Partido Comunista de Chile y el Partido Socialista de Chile en sólo un partido de Frente Popular. La arquitectura de la escuela demuestra el sentido de estas exigencias pedagógicas. El edificio se conformó como un recinto capaz de incorporar aulas adecuadas para este modelo y además, una serie de actividades complementarias para la educación. Éstas serían: una cancha de básquetbol, gimnasio, bebederos higiénicos, un tanque de natación y una biblioteca.

A falta de planos o una descripción del programa arquitectónico queda analizar las fotografías que fueron publicadas del emplazamiento para reconocer la forma en que se adaptó la pintura al edificio. El registro de la construcción fue hecho por Antonio Quintana, quien también participó en la realización del proyecto mural de David Alfaro Siqueiros, ya que Quintana fue comisionado para coordinar el manejo de las cámaras complementarias que el pintor usó para su pintura. Las imágenes resaltan justo los departamentos y anexos incorporados para poner en práctica este modelo educativo. La serie comienza con la fachada del edificio escolar. La perspectiva ofrecida desde el encuadre abierto, permite no nada más ver la estructura de la arquitectura, sino la magnitud de la construcción y al mismo tiempo, otorga un sentido plástico al volumen del edificio. La fotografía que no tuvo mayor aporte formal fue la dedicada a presentar la oficina del director. Sin embargo, los siguientes ejemplos exponen de nueva cuenta, el sentido experimental de estas imágenes, lo cual logra equilibrar la representación del proyecto con la expresión simbólica de la fotografía. Entre ellas se encuentra una toma dedicada a la reunión de los educandos en el patio. Con este motivo, introduce al interior del recinto, ya que retrata las prácticas llevadas a cabo dentro de la escuela y la acción pedagógica. Como complemento se observa a los niños jugando en estas canchas o usando los bebederos. El aporte estético más relevante de Quintana parte de la relación entre la fotografía y la arquitectura, como se observa en el registro de la fachada, ya que las escenas presentan la exageración en los ángulos del encuadre, con el fin de ofrecer

mayor impacto en el sentido de la construcción. Esto sucedería también con el tema de los pasillos interiores, los grandes ventanales en la zona de la escalera principal, los patios cubiertos, las canchas y la biblioteca. Debido a esta capacidad expresiva, Quintana fue capaz de captar el mural que realizó Siqueiros en esta sala de la escuela, ya que si en algo se caracteriza esta obra, es por su dificultad para ser documentada en su totalidad, para en cambio ser registrada por medio de fragmentos. El fotógrafo chileno publicó en *El Siglo* de Santiago un texto referente a esta experiencia, aclarando que su cámara no era la única que entraba en juego en esta obra, siendo su trabajo, uno que reinterpretaba el trabajo mecánico del pintor: “En mi calidad de fotógrafo, quiero ‘enfocar’ la obra de Siqueiros, pero transcribiendo las observaciones que ya la cámara ha hecho con absoluta precisión y sorprendente elocuencia. En primer lugar anotaremos la transposición (*sic.*) cromática de la obra siqueiriana a la gama de grises, que representa la valoración relativa, es de una riqueza extraordinaria”.²⁴⁴

Quintana recalcó las cualidades de la obra para establecer una relación cordial con los aparatos de reproducción, la cámara fotográfica en este caso, ya que dada la cualidad compositiva del mural se mantenían los valores y matices presentes en la imagen fotográfica, afirmando que tan sólo con tomar un fragmento, ese trozo resultaba finalmente “un todo” en su reproducción, al vincularse con la fidelidad dinámica de la pintura: “No se necesita pues, ser un experto fotógrafo para obtener resultados maravillosos con los murales de Siqueiros. La cámara está obligada a hacerlos bien, y lo hace sin esfuerzos”.²⁴⁵ Como respuesta a este diálogo, el muralista correspondió a estas palabras con otro artículo publicado en el folleto que editó la Empresa Editora Zig-Zag, S.A. sobre la Escuela México: “Nada ha sido más difícil, aunque esto parezca increíble, que hacer fotografía-fotográfica; esto es, nada ha sido más difícil en nuestro tiempo que desentrañarle a la mecánica fotográfica, a la química

²⁴⁴ David Alfaro Siqueiros, “Antonio Quintana” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 177.

²⁴⁵ Siqueiros, “Antonio Quintana” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 177.

fotográfica, en suma, su propia y absoluta voz, el sonido de su metal, cabe decir”.²⁴⁶ Siqueiros señalaría que en este proceso el fotógrafo Quintana desarrolló un tipo de fotografía que era comparable con Edward Weston, Tina Modotti, los Hermanos Mayo, los fotógrafos soviéticos o Manuel Álvarez Bravo. Para el muralista, este trabajo correspondía al de un fotógrafo “moderno” que va “desde el croquis documental cotidiano, pasando por la sutil tarea de la composición fotográfica, la estructuración de la auténtica unidad artística fotográfica exenta de manías pictóricas, hasta el aún embrionario problema del muralismo fotográfico, que desarrolla en los Estados Unidos su colega Margarita White”.²⁴⁷ El alcance de las imágenes de Antonio Quintana era tal que tuvo la posibilidad de establecer una relación directa entre fotografía y artes plásticas, ya que su trabajo fue capaz de trasladar estos valores dinámicos a una reproducción, es decir, a las cualidades poliangulares que fueron desarrolladas en Chillán. Siqueiros finalizó esta disertación recalcando la necesidad de la imagen “multiplicadora” de la obra para los fines del arte público.

III.3 Siqueiros en Chillán.

La cercanía que existió entre Pablo Neruda y David Alfaro Siqueiros explica en gran medida, el sentido que tiene el mural realizado en Chillán. Para el año de 1940, cuando Neruda llegó a la capital mexicana, el proyecto que tenía en desarrollo era el *Canto General de Chile*, que después daría paso al *Canto General*, publicado hasta 1950 con la colaboración de Diego Rivera y del propio Siqueiros. El poema destaca por la actualización que Neruda hizo de la épica, al buscar realizar una creación poética que

²⁴⁶ David Alfaro Siqueiros, “Antonio Quintana” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 177.

²⁴⁷ Siqueiros, “Antonio Quintana” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 178.

refiriera a la Historia del todo el Continente. Las características de la primera parte del proyecto radicaban en lograr una representación literaria que sintetizaba un sentido geográfico e histórico para referir el recuento de acontecimientos y escenas que determinaban a Chile como región histórica y entidad cultural, que habría tenido como inspiración la *La Araucanía* de Alonso de Ercilla o *La Ilíada* de Homero, en el sentido en que actualizaba un sentido poético clásico.²⁴⁸

Una edición preliminar con fragmentos del *Canto General de Chile* fue presentado en México en 1942. En el colofón de la edición especial de apenas cien ejemplares, hecha para gente cercana, se aclaró lo siguiente: “*El canto General de Chile*, es una extensa obra poética que Neruda empezó a escribir hace cinco años y que no ha pasado de su etapa inicial. El autor, pretende abarcar esta obra de contornos épicos, toda la geografía y la historia de Chile y sus repercusiones en el hombre”.²⁴⁹ En el mismo año que Siqueiros daba el vuelco a la épica, Neruda anunciaba el comienzo de un mismo método, el cual llevaría a cabo durante toda la década. La edición enfatizaba el sentido del poema, en tanto daba cuenta de los tres puntos determinantes de la obra: la historia, la geografía y el habitante de la región andina, al presentar selección de “Descubridores”, “Botánica” y “Zonas eriales”, a su vez, correspondientes en el poema completo a los títulos de “Un paisaje del Sur”, “El volcán de Osorno desde el puerto de Octay” y “Antofogasta”, cuyos versos eran acompañados por fotografías que señalaban el sentido visual de la narración poética. La portada hecha por el pintor español exiliado en México, Miguel Prieto, conjuntó en una sola ilustración este significado, al presentar un dibujo dirigido por una línea verde que unificaba las acciones históricas del hombre en estos paisajes, referidos

²⁴⁸ Eugenia Neves, *Pablo Neruda y la invención poética de la historia* (Santiago: RIL editores, 2000), 10.

²⁴⁹ Pablo Neruda, *Canto general de Chile: Fragmentos* (México: S/E, 1942).

mediante la costa, las montañas y la vegetación que de pronto sufría una antropomorfización.²⁵⁰ Esta fórmula poética insinuada por Neruda será expandida en los siguientes años, puesto que sus márgenes salieron de Chile a toda América. Esta primera fase del poema quedó constituida como el verso “Oda de invierno al Río Mapocho” en el poema de 1950.

En estos años correspondientes a la Segunda Guerra Mundial tanto Neruda como Siqueiros, comenzaron a repensar en el tema de la guerra como eje de la historia y la épica como estrategia narrativa para referir, mediante una obra, toda la unidad regional y una acción concreta para el acontecer político. En el caso del poeta chileno, la recuperación de la épica amplió la consideración geográfica. Según el biógrafo de Neruda, Volodia Teitelboim, fue en México donde el poeta pudo realizar una abstracción poética para emprender de lleno *El Canto General*, donde daría paso a la significación épica y recuperación de toda la América,²⁵¹ sumado además, los recorridos no sólo de este país, sino de Centroamérica y el Caribe, cuyo impacto fue descrito en “América no invoco tu nombre en vano”. A este respecto, Anthony Stanton explica: “la creciente politización de Neruda lo relaciona estrechamente con figuras como Siqueiros, el brillante pintor cuyo pensamiento político ya lo define como un hombre impregnado de maniqueísmo ideológico y dogmatismo estalinista. Neruda puso en riesgo su carrera diplomática al sacar de la cárcel y dar una visa al hombre que intentó asesinar a Trotski”.²⁵² El contexto de radicalización ideológica implicó para ambos personajes una producción constreñida a estos márgenes, así como el desencuentro con los intelectuales alejados de sus

²⁵⁰ Sobre el papel de Miguel Prieto como pintor republicano exiliado en México: Cfr. Miguel Cabañas, *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte* (México: UNAM-III, 1996).

²⁵¹ Marco Antonio Campos, “Los poemas mexicanos de Pablo Neruda”, *Pablo Neruda. Canto General 50 años*, [goo.gl/x7zPPM] [Consulta: 14-04-2014].

²⁵² Anthony Stanton, *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)* (México: Fondo de Cultura Económica- El Colegio de México, 2015), 73.

condiciones políticas y estéticas, tal y como señala Stanton con el ejemplo de la ruptura entre Pablo Neruda y Octavio Paz.²⁵³

Por otra parte, el viaje de Siqueiros a Chile, con su accidentado trayecto hecho desde Colombia hasta el sur, le permitió dotar de un nuevo sentido a la narración política en los muros mediante un traslape del sentido telúrico. A este elemento se sumó un ritmo particular que el poema épico ofreció mediante su estructura y forma compositiva. En ese año de 1942, también Neruda logró referir diversos temas (historia, zoología, botánica, autobiografía), sin perder la unidad general de la obra en su primera entrega del Canto. En la etapa que Siqueiros viajó a Chile, Neruda no había desarrollado de forma completa el proyecto general de su gran poema épico. Fue sin embargo, la poesía previa a la actividad política del escritor chileno, en su mayoría dedicada a la naturaleza, la que permitió a Siqueiros referir la geografía del continente, como lo señaló el pintor en sus memorias.²⁵⁴

En su texto autobiográfico, Siqueiros relató el significado del mural hecho en Chillán, cuyo tema elegido fue la unión de la historia chilena y la mexicana. Con ello buscó una forma concreta de representar mediante estos dos polos, una historia común de América Latina.²⁵⁵ Siqueiros resolvió la temática del mural con una construcción histórico-épica, la cual fue combinada a un relato monumental desde las referencias a personajes representativos de distintas etapas en el acontecer político y social de ambas naciones. Intentó entonces, que coincidiera la referencia lírica de la naturaleza (los volcanes) expresada por Neruda antes de su politización, en un complejo geográfico plástico. En los siguientes años el poeta trabajó de modo paralelo en una obra literaria de la Historia que coincide en algunos puntos con esta obra mural.

²⁵³ Anthony Stanton, *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, 73.

²⁵⁴ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros* (México: Grijalbo, 1977), 402.

²⁵⁵ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, 402.

Como se señaló, la sección de la historia chilena fue la primera en elaborarse. En ella, Siqueiros contrapuso los retratos de Lautaro y Luis Emilio Recabarren, vinculando la historia de la conquista y el movimiento obrero sindical. Dichos personajes eran acompañados en la parte central por Francisco Bilbao, Galvariano y Caupolicán,²⁵⁶ quienes desde una equiparación simbólica, sufrían una superposición con algún prócer de la historia moderna. Lo que buscó el pintor fue referir al personaje mítico en la temática de la defensa araucana para marcar una actualización y conexión con los eventos contemporáneos, alcanzando de esta forma un relato dedicado a la resistencia. La violencia, topografía y movimiento, estaban armados por medio de la contraposición. (Figura 3.2)

No sucedió lo mismo con el lado mexicano. Para la contraparte temática, la figura indígena dedicada a Cuauhtémoc correspondió al héroe combatiente, convirtiéndose en el eje y el personaje principal que permanece en movimiento constante dentro de una estructura piramidal. La escena fue complementada con Miguel Hidalgo y Emiliano Zapata, que aparecen a manera de triada con la “Democracia”, y del otro lado, Benito Juárez y Lázaro Cárdenas son acompañados por un libro con el gorro frigio, representando la legitimación del movimiento revolucionario. Siqueiros eligió los personajes históricos representativos de la historia liberal mexicana, sin ofrecer un juicio crítico sobre ellos, tal y como reconocería posteriormente en sus memorias.²⁵⁷ El autor recuperó la historia decimonónica nacional que era tensionada por la inclusión del héroe indígena, el cual quedaría como única figura crítica dentro del conjunto mexicano, ya que rompía con la línea histórica a base de personajes emblemáticos, utilizados como referencia para dar una explicación de la historia liberal y su institucionalización nacional. Es por eso que la figura principal, Cuauhtémoc, resalta en la representación, sin establecer una conexión completa con las otras figuras. Dicho personaje era el único

²⁵⁶ Volodia Teitelboim, “Arte. La más reciente pintura mural de David Alfaro Siqueiros”, 1942, Archivo personal, Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.

²⁵⁷ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

que en realidad daba referencia al tema central del mural: la invasión y la defensa en contra del conquistador; un intento por superar la imposibilidad de vencer al opresor.

El año de 1936 significó el momento en que Pablo Neruda dio un vuelco de su poesía a la política. En este sentido, la Guerra Civil Española fue para Neruda un catalizador de su compromiso artístico. El poeta formó parte de los delegados latinoamericanos en el II Congreso de Escritores a la Defensa de la Cultura, junto con Raúl González Tuñón, César Vallejo y Armando Bazán. El poemario que realizó en este contexto, *España en el corazón. Himno a las Glorias del Pueblo en la Guerra*, fue el resultado de una nueva reacción del poeta ante los acontecimientos en el país ibérico. Neruda modificó el sentido de su poesía en ese momento, fue un proceso de readecuación que partió de una reacción política y una nueva realidad. El impacto de la magnitud destructora bélica es presentada mediante este canto trágico que refiere bombardeos, la muerte, el ataque de las ciudades, la destrucción de los campos y el golpe a los poetas. En este mismo momento, Neruda presentó *Canto a Stalingrado* y *Nuevo Canto a Stalingrado*, haciendo una lectura del primer poema en el Sindicato Mexicano de Electricistas junto a Efraín Huerta. El poema sintetizó el sentido de unidad americana en torno a un tema de la política internacional. Puede hablarse de otro sentido paralelo en las estrategias de Neruda y Siqueiros a este respecto. El mural *Retrato de la burguesía* y *Canto a Stalingrado* se sitúan como antecedentes y rupturas para dar paso a un proyecto posterior, tanto del poeta como del pintor. En estas primeras obras, ambos exponen las consecuencias de la guerra en Europa. Los dos trabajos son reflexiones en torno a la destrucción del hombre y la guerra contra las ciudades y los civiles, teniendo como antecedente, los sucesos ocurridos desde el ataque de los nazis a Guernica en 1937, en el contexto de la Guerra Civil Española. Fue el propio Miguel Prieto, quien también hizo la portada de este otro poemario de Neruda, dedicado al tema del exilio. Prieto a su vez, habría formado parte del Equipo Internacional que realizó el mural del SME bajo la coordinación de Siqueiros, en donde el tema de ataque a España y la lucha

antifascista habría sido en un principio, el tema principal del mural. Esta obra sufrió importantes cambios iconográficos correspondientes al contexto de pacto entre las potencias rusa y alemana, así como a la traición acontecida posteriormente, la cual tuvo como primera estrategia, la expansión y ataque que refiere Neruda en su poema, que marca su incorporación a la propaganda y a los ataques antifascistas.

Cuando Siqueiros llegó a Chillán, quedó muy a disgusto por el cuarto que se seleccionó para la ejecución del mural, puesto que se trataba de una construcción rectangular muy baja (Figura 3.3). En la epístola a Renau antes citada, Siqueiros cuenta las peripecias que tuvo que superar al intentar encauzar a su equipo de pintores en Chillán, a quienes los métodos de la pintura mural dinámica le fue complicado de enseñar. Todo mejoró con la incorporación del colombiano Alipio Jaramillo y del alemán Erwin Werner. En esta misma carta que envió al pintor valenciano, Siqueiros afirmó que le fue imposible continuar la misma estrategia del Sindicato Mexicano de Electricistas. En este caso, Siqueiros no buscó la ruptura y fragmentación de la arquitectura por medio de la composición dialéctica, como en *Retrato de la burguesía*, sino que construyó un espacio alternativo en estructuras activas, alterando de esta forma y los valores plásticos con base en un estudio de geometría armónica, como en *Ejercicio plástico*. El edificio de la biblioteca, salón alargado, bajo y angosto, fue intervenido al interior por medio de bastidores curvos realizados de masonite que salían hacia el techo, con el fin de representar un espacio vertical, más amplio y ancho. Es decir, cambió la realidad material, por una nueva realidad pictórica y artificial. Al no poder realizar una obra como la del SME, Siqueiros se encargó de alterar la arquitectura de la biblioteca y obligar a que ésta fuera curva y se pareciera en mayor medida a la bóveda de Don Torcuato, obra que también resultó un aporte en su pintura:

En mi mural de Argentina, el de Don Torcuato, al descubrir para mí la relatividad y por lo tanto la movilidad de las formas geométricas, que fue lo que más nos llenó de euforia a todo el equipo, me ví

(sic.) obligado, naturalmente, aún por simple instinto, a usar el procedimiento inclusive sub-empirista, a alargar las formas en relación con cada problema angular.²⁵⁸

El muralista decidió hacer un acto que denominó como “alteración constructiva de la sala”.²⁵⁹ En el mural de Argentina, Siqueiros alcanzó un resultado formal que lo dejó satisfecho, empero, como señaló en los informes hechos al respecto, al ser una obra experimental, no existió un contenido político, como sí sucedió en *Retrato de la burguesía*. Para Siqueiros, *Ejercicio plástico* debía entenderse como un intento de unificación del discurso: “lo conforman, simultáneamente, como una sola unidad”.²⁶⁰ Un espacio cilíndrico cubierto con una bóveda de arco semicircular, en donde el trazado conformó una topografía arquitectónica,²⁶¹ “desentrañando las infinitas correlaciones armónicas de la anatomía arquitectónica correspondiente y de sus unidades facetales (sic.) y relacionando estas entre sí mediante conexiones inter-espaciales pudimos engranar equilibrios de reflejos, de tamaños, de pesos y de dimensiones”.²⁶² Para el caso de Chillán, Siqueiros volvió a esta necesidad de unidad, concentrándose en incorporar un relato histórico-político que ofreciera a través de este espacio integral, una experiencia dinámica dirigida hacia una marcha específica. El pintor se encargó de recrear tanto el espacio para el acto de representación, como de guiar el momento de fusión entre el espectador colectivo y la obra, como habría hecho el teatro clásico.

El elemento al que sí dio continuidad en este nuevo trabajo con respecto al del SME, fue el objetivo de elaborar un “arte público”; un arte dedicado a un espectador en desplazamiento y realizado por medio de una temática política. No era posible separar los rasgos compositivos, la relación con la

²⁵⁸ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

²⁵⁹ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 402.

²⁶⁰ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 402.

²⁶¹ Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz: Teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros” en *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940* (México: Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997), 83.

²⁶² David Alfaro Siqueiros, David Alfaro Siqueiros, “Qué es Ejercicio Plástico y cómo fue realizado” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 103.

arquitectura y la referencia narrativa, debido a que los objetivos de la representación requerían cumplir con un aspecto determinado: Ir más allá de la toma de conciencia para conseguir la acción dirigida y marcha del espectador. Para que funcionara esta máquina rítmica y el método kinético,²⁶³ era necesario un contenido que la acompañara.

Resuelto el problema de la temática, la historia de México y la de Chile como partes ambas de una historia común de América Latina, en lo fundamental, adoptando para ello el título de Muerte al invasor, iniciamos nuestro trabajo. Antes que nada era necesario encontrar el “amarre” entre las formas curvas situadas en los muros horizontales y en el amplísimo plano del techo, o sea, de la correspondiente sección o plano horizontal hacia abajo. [...]

De hecho, había que componer el lado destinado a la historia de Chile, viéndolo desde el lado opuesto, o sea, desde el lado destinado a México y en el otro caso, a la inversa. El método nos permitiría levantar el techo, por uno y por otro lado, mediante lo que yo llamo “truco óptico”, casi haciendo de los planos horizontales verdaderos planos verticales.²⁶⁴

Estas dos narrativas fueron unidas por la vía de la perspectiva continua, lograda a partir de la descomposición espacial y la reconfiguración pictórica. La manera en que logró esta conexión plástica-arquitectónica, fue por medio de la inclusión de la perspectiva curvilínea y poliangular, a través de la alteración de las esquinas del cubo arquitectónico dedicado al mural y por vía de la construcción de estructuras cóncavas. Con ayuda importante de Erwin Werner, se consiguieron “angularidades en la dinámica de las formas geométricas, por razón de la dinámica del espectador”.²⁶⁵ Esto quería decir que lo horizontal se convirtió en vertical, la circunferencia se convirtió en ovoide, y las líneas paralelas se volvieron convergentes. Fue tan importante el resultado del estudio perspectivo, que no sólo fue la base de la composición, “un esqueleto armado por líneas”,²⁶⁶ sino que quedó como parte importante y uno de los ejes de la representación, en beneficio de la movilidad de las formas geométricas.

²⁶³ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

²⁶⁴ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 398.

²⁶⁵ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 397.

²⁶⁶ Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004), 312.

Podría decirse que el efecto compositivo que Siqueiros buscó ofrecer fue superando al temático, a pesar de buscar lo contrario. Se logró la independencia de las figuras de modo que activaban su acción por medio del espectador, de tal forma que era capaz de percibir que los personajes se encogieran, disintieran, contrajeran y dilataran bajo un sistema cinematográfico de simultaneidad de las formas en un espacio multiangular. La experiencia de divertimento en este espacio ya en uso, dio paso a que los niños le dieran el nombre de “el cuarto de los gigantes”. Siqueiros desarrolló un objetivo fundamental del arte público: convertir la participación activa del espectador en un elemento determinante de la obra. El mural como arte político no existía si no era complementado por el observador.²⁶⁷ El propósito de la obra era la construcción y control en la activación del objeto por parte del sujeto, en un arte que denominó como funcional revolucionario.

En este caso, Siqueiros no sólo rompió el espacio como había hecho en el *Retrato de la burguesía*, sino que construyó un espacio alternativo partiendo de la relación de las composiciones en estructuras activas, alterando así los valores plásticos con base en un estudio matemático óptico. Como se mencionó, este proceso se había llevado a cabo en Argentina, sólo que en esta obra incluiría la referencia política a ese modelo, la cual entró en tensión con la composición.

En la obra de Chillán el peso del efecto dinámico fue mayor y la estructura narrativa no quedó del todo armada. “Es así como en este mural, titulado *Muerte al invasor*, apliqué por primera vez con fines de movilidad de todas y cada una de las figuras, un sistema ‘cinematográfico’ de simultaneidad en las formas, a la vez que de separación o de rompimiento de las mismas con fines premeditadamente dinámicos”.²⁶⁸ Ahí donde el discurso histórico carecía de representación, la geometría se era la salida

²⁶⁷ Siegfried Kracauer, *The mass ornament: Weimar essays*, traducción de Thomas Levyn (Cambridge: Harvard University, 1995), 403 y Siegfried Kracauer, *Teoría del cine: La redención de la realidad física*, (Barcelona: Paidós, 1989), 406.

²⁶⁸ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

para su expresión a través de la vivencia espacial y dinámica, por vía de la sucesión y simultaneidad de formas, dando un peso fundamental a su engranaje. A pesar del intento de contraposición de narrativas sobre la historia de dos países, el afán en configurar una experiencia perceptual por medio de los elementos de la ciencia óptica y los cinematográficos, empezó a desarticular el objetivo inicial. El autor sucumbió a los peligros que tienen los excesos de ambos elementos.

Como se mencionó, la base del mural es la épica activada por una conexión espacio-temporal geométrica presentada desde el techo de la biblioteca, el cual Siqueiros buscó reconstruir a manera de una cúpula. Este elemento dio paso a la construcción del paisaje y éste a su vez, determinó el nacimiento de figuras específicas para dotar de significado al relato, según el polo, negativo-positivo, en el que se encuentren. La energía (acción) del poema plástico es presentada por la explosión de un volcán. El paisaje fue el elemento que dio sentido a la narración, denominado por Siqueiros como, paisaje dramático, “subsuelo del drama, la humanización del paisaje”. La música y el ritmo serían contruidos racionalmente y tendrían como consecuencia dramática, la revelación al espectador de este sentido armónico universal teatral.

El mural austral se estructuró como una máquina de guerra, un mecanismo histórico-bélico que estaría activado de manera perpetua y que podría dirigir la marcha al espectador, de modo que fuera parte integral de esta experiencia, “para que finalmente todo quedara como una unidad y una sola máquina, en el motor impulsor de la historia”.²⁶⁹

²⁶⁹ Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

III.4 Ilya Ehrenburg y Pablo Neruda. Crónica de una invasión a Rusia.

En el mismo año de la realización del mural *Muerte al invasor* surgió un proyecto que conjuntó las mismas expectativas como relato de guerra, pero hecho desde la letras. El escritor ruso Ilya Ehrenburg comenzó en 1941 un estudio sobre el tema de la Segunda Guerra Mundial a manera de crónica con este mismo título, prologado por Pablo Neruda e ilustrado por Josep Renau y Miguel Prieto. El texto fue un trabajo realizado paralelamente al mural de Siqueiros, por lo que las estrategias de propaganda de guerra mantuvieron una conexión constante y el objetivo fue el mismo: señalar, con un repertorio violento y de diversos modos, la exhibición de la barbarie del enemigo para identificarlo, con el fin de provocar la acción defensiva desde la guerra, es decir, un contraataque.

Ehrenburg era un personaje conocido por los artistas mexicanos, ya que fue cercano a Diego Rivera durante su estancia en París. Por la época parisina fue un artista de vanguardia vinculado a otros exiliados como Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Fernand Léger, Guillaume Apollinaire y Marc Chagall. Tras su regreso a la Unión Soviética después de la victoria bolchevique, Erhenburg prestó sus servicios al gobierno. En 1942, el escritor ruso escribió polémicos textos de ataque contra los alemanes. Dichos llamados fueron resultado de varias investigaciones que habría realizado sobre el desarrollo de la guerra, especialmente partiendo de la experiencia en España durante la Guerra Civil.²⁷⁰ Como resultado de esta estancia en el país ibérico publicó *España. República de trabajadores*, un estudio microscópico de la situación de esta nación ante el cambio del gobierno republicano. La explicación se centró en explicar cómo fue modificado el territorio desde una mirada a sus ciudades, campos, instituciones y población.

²⁷⁰ Ilya Ehrenburg, *España*, traducción de Jacinto Benavente (Santiago: Santa Rusia, 1936).

La postura de Ehrenburg coincidió con el grupo de los escritores españoles que participaron en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, organizado en la ciudad de Valencia en 1937, en el cual también colaboró. Ya habría formado parte desde un inicio del Primer Congreso, junto con Bloch, Malraux y Nizan como parte del grupo que escribió un primer llamado de unidad que desembocaría en este movimiento cultural. Dicho Congreso, del mismo modo que fue el de Artistas Americanos de Nueva York, respondió a la política de la Internacional Comunista en relación a la política exterior de la Unión Soviética.

Desde las primeras décadas del siglo, este periodista ruso combinó las actividades literarias con las periodísticas, centradas en el tema de la guerra. De ello daba cuenta su trabajo en París como corresponsal ante el desarrollo de la Gran Guerra, el cual fue publicado como “El rostro de la guerra”, en 1921. A partir de esta labor consiguió permanecer en contacto con estos dos mundos. En 1920 también editó el diario *Veshch'*, encargado de revisar el desarrollo de la vanguardia soviética y europea. Dentro de estas actividades, destinadas a confrontar las producciones occidentales con las rusas, presentó en Moscú en 1926, una serie de películas hechas en diversos países de Europa, las cuales nunca habían sido vistas en dicho contexto. Sin embargo, hubo un cambio significativo en su postura ante los procesos de institucionalización del estalinismo, momento en el que tendría que enfrentarse a una nueva estrategia de producción:

En París, Ehrenburg era parte del famoso grupo de escritores e intelectuales que habitaban en los cafés de Montparnasse. Continuó con esta práctica, incluso después de que fuera un corresponsal de *Izvestia* en 1932. Al tomar el trabajo, renunció a su independencia como escritor y se convirtió en parte de la maquinaria de Stalin en Occidente. A lo largo de la década de los treinta, sobre todo después de la toma del poder nazi en Alemania en 1933, Ehrenburg desempeñó un papel destacado en la organización de intelectuales de izquierda para denunciar la amenaza del fascismo en Europa. Las amistades de sus días como un bohemio joven de París permitieron que su nuevo papel fuera más fácil de realizar, y él lo llevó a cabo con gran eficacia.²⁷¹

²⁷¹ Joshua Rubinstein, Ilya Ehrenburg, Between East and West, *Journal of Cold War Studies*, Vol. 4, No.1, Winter 2002, p.44.

En 1940 Ehrenburg, un judío, exbolchevique e intelectual, volvió a Moscú después de la ocupación en Francia, tras quince años de haber vivido en Europa occidental. A su llegada a la ciudad rusa tuvo que enfrentar la ejecución de Nokolai Bukharin, una de las principales víctimas de la gran purga y figura cercana al escritor, quien de inmediato exigió públicamente su libertad. Sin embargo, como explica Rubinstein, la utilidad de Ehrenburg como escritor para el régimen también comenzó a ser evidente en estos mismos años. La invasión de Alemania a Rusia en 1941 fue determinante para este cambio. Apareció en este contexto su columna *Krasnaya Zvezda* (Estrella roja), periódico principal del ejército. De esta forma, tomó un papel indispensable para el gobierno, pues sus textos eran los más leídos de la prensa y durante los años de la guerra llegó a escribir más de dos mil artículos para los periódicos soviéticos. Los artículos de Ehrenburg tomaron un papel determinante en el campo de batalla, como un modo de incitación efectiva para enfrentar al oponente:

Consideraba que el pueblo soviético no estaba preparado para la guerra, ya que suponía que se enfrentarían a los mismos alemanes que habían luchado en la Primera Guerra Mundial. Ehrenburg estaba convencido de que el Ejército Rojo tendría que repudiarlos para poderlos derrotar.²⁷²

Fue así como Ehrenburg desarrolló un formato de literatura bélica, haciéndose llamar como el “escritor-franco-tirador” por la efectividad de sus artículos, los cuales presumía, eran leídos en el campo de batalla como inspiración para el combate. Sus textos se encargaron de exhibir el grado máximo de compromiso antifascista. Ejemplo de esta postura, se evidencia en la descripción que hace Gavril Jandoguin, quien le confesó a Ehrenburg, como señala una de sus crónicas, que de los 140 alemanes que mató en el campo de batalla, 70 eran atribuidos al escritor porque “sus artículos le ayudaron a matar

²⁷² Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, 403.

a esos fascistas”.²⁷³ A esto contestó Ehrenburg: “nunca recibí mejor regalo en mi vida”. Sería justo con esta anécdota, que se daba la presentación al libro que relató la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, a manera de una crónica hecha, según señaló su autor, desde una postura cuerpo a cuerpo con los hitlerianos, al concentrarse en el enfrentamiento entre Alemania y Rusia. Ya había descrito la tragedia de España, de Austria y de Francia, así que tocaba el turno a Rusia. El invasor de nueva cuenta, era Hitler y el nazismo.

Las descripciones inician el día 21 de junio de 1941, cuando Rusia ya había sido traicionada por Alemania después del pacto Ribentropp-Mólotov. Los relatos de Ehrenburg describen los modos de operación de los fascistas en las ciudades invadidas, por medio de huertos pisoteados, fábricas desmanteladas y quema de libros. Así, cada parte va presentando diversas situaciones y acciones en donde el tema constante es el ataque de los alemanes en diversos contextos como un modo de exhibición de las verdaderas intenciones de la “cruzada” de Hitler: “los capitalistas alemanes quieren apoderarse del petróleo de Bakú, del Trigo de Ucrania, de nuestro manganeso, de nuestro acero, de nuestros bosques”. El tono de la narración se refiere a la segunda persona del singular, a manera de un aviso que hace para el ciudadano o soldado alemán. Se habla de traición, exterminio, engaño, acciones sustentadas desde una infraestructura militar: “No hay duda de que el ejército nazi es fuerte, que es una máquina militar moderna, en posesión de muchas unidades mecanizadas y motorizadas y una precisa organización de transportes y servicio de comunicaciones. Pero es el ejército del Estado basado en el engaño y nada más. Su poder descansa en los motores y en el mito de la invencibilidad que Hitler ha creado”.²⁷⁴

²⁷³ Ilya Ehrenburg, *Muerte al invasor. Crónicas de guerra*, prólogo de Pablo Neruda (México: La Lucha de la Juventud, 1943), 1.

²⁷⁴ Ilya Ehrenburg, *Muerte al invasor. Crónicas de guerra*, 34.

El objetivo de Ilya Ehrenburg no fue el narrar estas acciones, sino presentar un ataque directo. Su decisión de pelear en dos frentes, el occidental y oriental, sería “enterrado para siempre en la aventura soviética” representada por el Ejército Rojo. El texto sirvió como un intento de confirmación (retórico en su totalidad) del apoyo al proyecto ruso a manera de oposición: Si los alemanes censuran el arte moderno, nosotros no. Si los nazis creen en la educación medieval y aristócrata, los rusos abren universidades para los jóvenes.

Esta crónica hecha por Ilya Ehrenburg no estuvo construida exclusivamente por la palabra. Para la versión en español, publicada en México, se acompañó por medio de un conjunto de imágenes que ofrecieron un sentido de denuncia, una forma de construcción narrativa visual que se combinó con las descripciones del desastre. Como complemento a la participación hecha por Ehrenburg y Neruda, Josep Renau, Miguel Prieto y Hannes Meyer dispusieron un armazón visual dedicado a ilustrar el relato. El poeta chileno indicó en la introducción lo siguiente: “Yo me muero de cólera viendo al jovencito azteca, viendo al jovencito cubano o argentino endilgarnos su retahíla sobre Kafka, sobre Rilke y sobre Lawrence mientras en la tierra malherida la cabeza plateada de Ehrenburg se agacha, iluminada por la inteligencia, azotada por el odio, para legarnos a estas montañas de padecimientos humanos y estos presentes y futuros”.²⁷⁵ Este párrafo expresa la postura de Neruda ante el dilema de la poesía pura y la poesía social, tema totalmente en boga durante esta época. Al mismo tiempo que Neruda exaltó la solución política literaria de Ehrenburg, discutió con sus adversarios poéticos e ideológicos:

De regreso en Chile en 1943, después de su estancia mexicana, Neruda recordaría en una entrevista con Volodia Teitelboim: “Desde aquel instante [el de la publicación de su ‘Canto a Stalingrado’] un grupo de poetas artepuristas y de jovencitos dedicados a la literatura me atacaron violentamente, clamando al cielo por la profanación que se hacía al pegar mi poesía en

²⁷⁵ Pablo Neruda, “Prólogo”, Ilya Ehrenburg, *Muerte al invasor. Crónicas de guerra*, 9.

las paredes. A todos ellos les respondí escribiendo al despedirme de ese gran país, mi poema ‘En los muros de México’”.²⁷⁶

El poeta confirmó en las líneas que prologaron el libro de Ehrenburg, que la “única ruta” posible en las letras durante estos momentos de guerra eran las del combatiente. Mientras el escritor ruso describió la “Gran Resistencia” rusa por medio de la crónica, Siqueiros y Neruda eligieron el canto épico.

La portada de *Muerte al invasor* fue hecha por Prieto, por medio de un dibujo elaborado a partir de una línea sutil que va armando poco a poco una escena. La portada se presentó como una unidad que buscaba sintetizar el sentido de relato del interior. El título, en un rojo brillante, se presenta en un trazo que asemeja un brochazo, el cual se convierte en una bandera. Este mismo elemento se va haciendo más rígido hasta dar sentido al asta que, inmediatamente, se convierte en un arma, una lanza que ha penetrado un cuerpo. Esta figura se reconoce como un híbrido entre hombre-monstruo, que con sus garras intenta arrastrarse al estar herido. La cabeza de este personaje es lo único que le da sentido como hombre, por medio de sus rasgos y una cabeza calva. Por el contrario, el cuerpo se compone por un sentido de figura apocalíptica que ha sido enfrentada y superada.

El repertorio de imágenes seleccionadas para ilustrar el texto parecerían disímiles, pero en conjunto resultaban un arma para enfrentar al otro bando. Tal vez fue Hannes Meyer quien seleccionó varios de los pintores rusos vinculados al régimen soviético como Brodsky, Arthur Szyk, Boris Yefimov, Shmarinov, Shadilov, Pajomov, Shukov, Boim, Staronosov, Kravchenko, Sheglov, Malkov, Toizde y Kukrynisky, como parte del colectivo *Okna Tass*. Por otra parte, participaron los artistas mexicanos representantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios como Luis Arenal, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero y Francisco Mora. Por último, una serie de imágenes fueron recontextualizadas en beneficio de un discurso, como sería en caso de

²⁷⁶ Anthony Stanton, *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1945)*, 66.

Francisco de Goya, Honoré Daumier y el grabador mexicano José Guadalupe Posada. Además, las imágenes se intercalaron con una serie de ilustraciones hechas por artistas de los Estados Unidos como William Gropper, Saul Steinberg, o artistas alemanes contrarios o víctimas del gobierno nazi, como Karl Schwesig, así como el pintor español José Bardasano. (Figura 3.5)

El mismo año que salió la publicación de este compilado de crónicas, la revista *Life* dedicó, como había hecho desde los años de guerra, un número especial al conflicto. Sin embargo, éste llamaba la atención por presentar a la figura de Stalin en la portada. El contenido de toda la revista se dedicó a mostrar las características del gobierno en materia económica, social y cultural. A diferencia de lo que fueron los números exclusivos a exponer algún peligro organizado desde Rusia, en este caso, la presentación sirvió para mostrar a un aliado. Dentro de los temas resaltados en la publicación, destacó aquel que describió a la propaganda soviética. La revista *Time* ya se habría adelantado al elegir como su portada del mes de enero, a la figura de Stalin como hombre del año. Después de haber aparecido en enero de 1940 como aliado de los Nazis y como defensor de Rusia en 1941, en esta ocasión su imagen, más cercana a la representación de un héroe humanizado, era mostrada como el último aliado de los Estados Unidos. Su rostro, dibujado detalladamente, se mostraba en tonos fríos, a diferencia de los cálidos con rojos de las portadas pasadas. Ahora aparecía como el hombre que miraba hacia el futuro con la responsabilidad de su pueblo, cuya imagen era aludida por medio de una solitaria figura en un paisaje nevado. Este modelo de representación coincidía más con el de Eisenhower o el General George C. Marshall, o la de los otros aliados, como lo fue la cubierta de Churchill. Por el contrario, los retratos de los alemanes, modificaban totalmente los atributos de los retratados. Se utilizaban los tonos cálidos y además, se hacía uso de las referencias más comunes para identificarlos, un monte de cadáveres o serpientes mecanizadas con cascos militares con la esvástica en el frente.

Para marzo del mismo año, *Life* presentó todo un número sobre este nuevo aliado. La revista iniciaba con la escena de una reunión llevada a cabo desde los Estados Unidos, en una sala decorada sólo con un mapa, que en el centro presentaba al territorio americano y dos líneas que se dirigían hacia este centro, las cuales provienen de los ejes de conflicto y reorganización estratégica, Rusia y Europa. Como título de la fotografía se leía *Lend-Lease to Russia*. A partir de esta terminología se refería a una alianza con respecto al armamento que el país norteamericano había establecido con Inglaterra. Fue un acuerdo realizado en 1941 por el cual los Estados Unidos suministrarían equipos militares y armamento al Reino Unido y a sus aliados, originalmente como un préstamo, a cambio de la utilización de bases militares de propiedad británica. La reunión hecha desde el Lend-Lease Administrator estaría a cargo del General Mayor Charles M. Wesson. En este encuentro se pondrían de acuerdo para organizar la división de suministros para el territorio soviético. El siguiente par de fotografías documentaba el traslado de armamento y del arsenal bélico desde los barcos, como lo ejemplifica la imagen que señalaba la llegada de los neumáticos de la Ford al territorio oriental.

Dentro de este conjunto de artículos aparece un cartel de propaganda rusa correspondiente a Kukrynisky, el cual era el primero en intercalarse con la información correspondiente al artículo o retrato de “el trabajo y los modales de la gente en Rusia”. Este relato mostraba cómo era las ciudades soviéticas, la modernización, la economía y su sistema político. Debajo de este desglose se incluía “la imagen de la semana” por medio del cartel titulado “Thunderous Blow” de 1942. Como pie de la fotografía se incluía la siguiente descripción:

Al frente se muestra un nuevo cartel que hace hincapié en la colaboración de Gran Bretaña, EE.UU. y U.R.S.S. Bajo el título "El trueno", un rayo compuesto por las tres banderas golpea a Hitler y Mussolini, encogido bajo un ineficaz paraguas. El cartel fue impreso para los periódicos rusos, fue reproducido en postales y enviado a soldados rojos en el frente.

Las fotografías que daban seguimiento a esta imagen presentaban mujeres y niños rusos en actividades de vida cotidiana, hombres siguiendo tradiciones locales y una serie de retratos de los tipos raciales del país. El reportaje gráfico cerraba con una imagen de varios soldados masacrados por la guerra y la siguiente indicación: “Desde 1941 la muerte violenta ha acabado con 10,000,000 de rusos”. Este intermedio visual señalaba la catástrofe y justificaba la vinculación con este nuevo aliado. A partir de ese momento, se daba continuidad a la explicación del contexto político ruso, por medio de textos referentes a la política interna del país, ofreciendo un listado de sus líderes y actividades. (Figura 3.6)

A primera vista, parece que la revista no presenta una referencia completa del proyecto de propaganda de la agencia *TASS*, sino que daba cuenta solamente de su función como imagen política hacia el exterior. En mayor medida, esta propaganda, hecha a base de estenciles y pintura realizada en estudio, era dispuesta en las ventanas para la mirada de los transeúntes en Moscú. La distribución estaba organizada en las propias oficinas de *TASS*, escuelas, edificios comunitarios, teatros y fábricas. Este modelo había comenzado como una iniciativa en 1941, tras el ataque germano en Rusia. A partir de ese momento, la Unión Soviética armó todo un sistema de pintura colectiva organizado en contra de un contrario localizado, es decir, una forma de recurso de la propaganda encargada de anunciar la destrucción física del enemigo objetivado. Toda la serie de carteles, que terminaron de producirse al final de la guerra, se dedicaron a mostrar una ridiculización de los alemanes, los invasores, así como la entrega patriótica de los defensores de la URSS:²⁷⁷ La elección técnica, temática, alegórica y cromática respondió a las intenciones de resolución estilística y al lenguaje satírico para el enemigo y enaltecedor para los soviéticos.

²⁷⁷ Konstantin Akinesha y Adam Jolles, “Hand Painted Propaganda. The TASS Poster Studio” en *Windows on the War. Soviet Poster at Home and Abroad, 1941-1945* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2011), 27.

Por tanto, el tipo de propaganda de *TASS* tenía varios niveles, el primero pensado para el habitante que se encontraba de manera directa y periódica con este material gráfico. La ejecución de las obras era casi artesanal o semi-mecánica, debido al uso del estencil que fue perfeccionando su técnica y con ello la potencia de su mensaje, al elaborar distintas versiones de una sola obra por medio de simplificaciones, maquetas y modelos que permitían una producción amplia, pero no del todo industrial. No obstante, el espectador al que iban dirigidos estos carteles también era un espectador externo al que estos trabajos llegaban por medio de agentes extranjeros, como lo fue la fotógrafa norteamericana Margaret Bourke-White, quien registró el trabajo y recepción de *TASS* en Moscú para revistas como *Life*. Este proceso dio paso a que existieran una serie de entrelaces entre las producciones visuales propagandísticas antifascistas presentadas en Rusia y en los Estados Unidos, las cuales también fueron readaptadas al contexto mexicano en el caso antes señalado.

A partir de esta similitud en los usos de la propaganda de guerra e interconexiones de una serie de imágenes, es posible destacar las intenciones en la publicación de *Muerte al invasor*. Al hacer uso de las estrategias de apropiación que ya existían en la lucha antifascista e incluir nuevos elementos al conjuntar en un mismo cuerpo la gráfica mexicana con la propaganda rusa, se buscó que esta herramienta contra el invasor fuera cada vez más efectiva. Esta alternativa impresa se encargó de generar otra posibilidad en la construcción simbólica visual de ataque. Se trató de una opción paralela de la narración histórica hecha por medio de un relato visual conformado por la unión de imágenes dispares que en su suma operan en la potencialización del discurso de guerra. Este libro, en conjunto con estas otras publicaciones de la época, coinciden con el objetivo político del mural de Chillán. La obra de Siqueiros, *Muerte al invasor*, sirvió como una imagen representativa del momento de alianza entre Rusia y Estados Unidos, teniendo además una cualidad extra: la de poder representar la lucha antifascista en la disputa de Latinoamérica por los dos frentes de la guerra, los Aliados y el Eje.

Con este ejemplo se contextualiza la cultura antifascista a la que pertenece *Muerte al invasor*, se trata de una derivación tardía de las referencias a la política frentepopulista, cuyo auge corresponde a los años de 1935 a 1939. No obstante, también representa la respuesta hecha desde el continente americano al desarrollo de la guerra. El mural se caracteriza por establecer contacto con los modelos establecidos en países europeos, como Francia o España, pero también por tener una particularidad que los países latinoamericanos generaron a partir de esta política.

Como en otros contextos, como sería el caso de España o Argentina durante los años de la Guerra Civil, el uso de intervenciones gráficas por los grupos culturales contrarios al fascismo fue una práctica de militancia política. Diana Wechsler ha llamado a este juego de relaciones “imágenes de emergencia”, las cuales “apuntan a generar un alto impacto, mediante la selección de los repertorios iconográficos disponibles, recuperando iconografías ya probadas, como los fusilamientos de Goya, el Grito de Munch y la iconografía cristiana, que activan nuevos sentidos a partir de referencias a repertorios artísticos e identificables”.²⁷⁸ En ese sentido, tanto la publicación como el mural, ofrecen un conjunto de alianzas dispuestas a poner en marcha una postura frente a la guerra desde un contexto distanciado de Europa. A pesar de indicar las alianzas y simpatías con la URSS, se establecen en el marco de la construcción de un panamericanismo impulsado por los Estados Unidos:

Desde esa nueva concepción se gestará una difusa concepción americanista, pendulante entre el panamericanismo que aceptaba el liderazgo norteamericano y un latinoamericanismo que intentaba remendar el proyecto bolivariano. Los límites difusos entre estas dos posturas durante la Guerra Civil española y la época de la neutralidad norteamericana se volverán más rígidos cuando embarcados en la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos propiciaron en el panamericanismo un cierre de filas incondicional a su política, no sólo bélica sino también económica.²⁷⁹

²⁷⁸ Diana Wechsler, “Imágenes en el campo de batalla” en *Fuego cruzado. Representaciones de la guerra civil en la prensa argentina, 1936-1940* (Buenos Aires: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti, 2005), 39.

²⁷⁹ Andrés Bisso, “El antifascismo latinoamericano: usos locales y continentales de un discurso europeo” en *Asian Journal of Latin American Studies*, vol.3 (2000), 22-24.

Estos ejemplos permiten reconocer el valor en términos de negociaciones políticas de la propaganda de Guerra. Queda en evidencia, que tanto la obra escrita como el mural en Chillán son parte de estos ejemplos. En ambos casos, estos actos político-visuales demuestran las alianzas ejecutadas a partir de los cambios drásticos en los acontecimientos internacionales que afectaban directamente la organización de los gobiernos locales. En el caso de Ilya Ehrenburg, el escritor soviético tuvo que mantener ciertas negociaciones con el régimen estalinista y, como en el caso de *Muerte al invasor*, construir un arma retórica de defensa para la guerra.

David Alfaro Siqueiros ejerció en estos momentos una de las acciones que lo mantuvieron en sintonía con las cláusulas estipuladas por el gobierno de Stalin. El pintor realizó, por medio de los procesos judiciales realizados a partir del asalto a Trotsky, una autocrítica en la que demostró que su perfil buscaba adecuarse a los señalamientos realistas. El mural *Muerte al invasor* es muestra de esta toma de postura. Como se observa, la selección del tema coincide con la recuperación de la historia épica y la exploración de la figura del héroe. Es notable la forma en que Siqueiros readaptará los estatutos teatrales críticos en pos de conciliarlos con una forma de representación cercana a la legitimación histórica y la validación ideológica.

IV. El nuevo realismo y el panamericanismo. De Nueva York a Chillán

Coro.-¿Y no hay un término prefijado a tu tortura?
Prometeo.-No hay ninguno más que cuando a él le parezca bien.

Esquilo, *Prometeo encadenado*.

IV.1 El Sur-realismo. El viaje de Lincoln Kirstein.

Lincoln Kirstein fue un prominente crítico de arte y promotor de la danza en los Estados Unidos, al ser Co-Fundador del New York City Ballet. Estuvo a cargo del Departamento de Arte Latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York (Museum of Modern Art) entre 1940 y 1943, antes de partir hacia Europa como parte del ejército norteamericano en la Segunda Guerra Mundial. El encargo más importante que tuvo durante la administración en el MoMA,²⁸⁰ fue realizar un estudio sistemático sobre el desarrollo del arte latinoamericano en países como Brasil, Bolivia, Uruguay, Argentina y Chile, dentro del programa de la Oficina de Asuntos Interamericanos (Office for Inter-American Affairs), coordinado por Nelson Aldrich Rockefeller. La labor de Kirstein consistió en contactar a diversos dirigentes de los proyectos culturales de estos países, así como a distintos artistas, para la adquisición de obras representativas de los movimientos de arte moderno en dichos países. El resultado de esta labor fue la redacción de una monografía en la que Kirstein vertió toda la información al respecto y la exposición “La colección de arte latinoamericano del Museo de Arte Moderno” (*The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*) inaugurada en 1943, la cual recorrió parte de los Estados Unidos durante un periodo de un año, y fue puesta en marcha de nueva cuenta en 1945. La información de esta monografía se completó por el diálogo con el director del museo, Alfred Hamilton Barr Jr., quien se encargó de visitar México y Cuba como parte de este mismo proyecto. (Figura 4.1)

²⁸⁰ El Museo de Arte Moderno de Nueva York fue inaugurado en 1929 para poner en exhibición las colecciones privadas de sus fundadores Abby Aldrich Rockefeller, Mary Quinn Sullivan, Lizzie Bliss y una serie de fideicomisarios.

Este capítulo describe el papel que jugó el mural de David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor*, en la política cultural de Washington, cuando los Estados Unidos comenzaron su participación en la Segunda Guerra Mundial. El MoMA, colaborador importante del gobierno en esos momentos, puso en marcha un programa dedicado al coleccionismo, en aras de unificar políticamente al continente. Durante este proceso, el perfil crítico de Lincoln Kirstein coincidió con la propuesta realista alegórica del muralista, pintura que fue fundamental para representar, a partir del discurso del “Buen Vecino”, la defensa territorial al situar una historia común de los países americanos.

Como se verá a continuación, la elaboración del mural *Muerte al invasor* correspondió a la estructura cultural de la Segunda Guerra Mundial, la cual estuvo vinculada al proyecto de los Aliados y de Estados Unidos, en gran medida, como parte de una maniobra de unión con la URSS. Por esta razón, la respuesta de la organización de la Office of International Affairs (OIA) llevada a cabo desde el Museo de Arte Moderno, fue de vital importancia para el éxito de la obra mural más allá del contexto local. La pintura mantuvo una función fundamental en el discurso de vínculo continental y al ser hecha por un mexicano en el contexto chileno, dio un primer paso en la cordialidad diplomática entre estas naciones, ya que estableció una conexión política dentro el proyecto aliado por medio de una retórica ligada a la defensa territorial. La pintura se adaptaba a los criterios artísticos que Lincoln Kirstein consideró necesarios para cubrir los objetivos de propaganda en el contexto de guerra.

Lincoln Kirstein, residente en Boston durante su juventud y estudiante en Harvard, se involucró desde temprana edad al ámbito de la publicación y difusión del arte, como sucedió con la revista que organizó en colaboración con Alfred H. Barr, *Hound and Horn*, editada durante la década de 1920. Cuando Kirstein entró al primer año de la universidad, Barr asistía a los cursos en el Museo de Sach y era maestro en el Wellesley College. Sin embargo, fue hasta 1927, cuando Kirstein y Barr mantuvieron un mayor acercamiento, a partir del encuentro que sostuvieron en la ciudad de Londres, ya

que en este momento, Barr reconoció el interés de Kirstein por el conocimiento del arte moderno.²⁸¹ Para Barr, estos años estuvieron dedicados a explicar mediante su tesis, el estatuto de la máquina y el primitivismo como fuente en la pintura, mientras que Kirstein buscó consolidar su postura como crítico y editor. Asimismo, Gordon Kantor ha señalado las diferencias que existieron entre ambos autores, las cuales quedaron al descubierto al terminar la Segunda Guerra Mundial, momento en que se enfrentaron al nuevo modelo de arte promovido por el MoMA en la posguerra. La comisión iniciada para la creación de la colección de arte latinoamericano, será uno de los mayores desencuentros entre ellos, al quedar de manifiesto la defensa del realismo que presentó Kirstein, la cual fue puesta en disputa en el contexto del museo ante la preferencia de Barr por un arte más cercano al formalismo.

Como se mencionó, la historia entre ambos personajes inició en sus años como estudiantes en Harvard. Alfred Barr estudió en Princeton y puso en marcha un método específico para el análisis de la historia del arte, el cual fue complementado con las enseñanzas que obtuvo en el doctorado dentro este otro recinto universitario. Por un lado, Barr estudió un modelo formalista basado en las adaptaciones de los estatutos de John Ruskin, y por otro, encontró un camino complementario que le permitió incluir aspectos del arte ligados a nuevos procesos de producción, como la fotografía o el cine. Además, el primer director del MoMA, estuvo al tanto del sistema del Fogg Museum de Boston. Tanto Barr como Kirstein formaron parte del Harvard-Princeton Fine Art Club, fundado en 1921, por el cual se inició un diálogo entre ambas instituciones universitarias, así como un intercambio de estudios sobre las artes.²⁸² La diferencia sustancial entre ambas figuras radicó en la base que cada uno creía sustancial en el arte. Ambos reconocieron las transformaciones en el arte a partir del desarrollo de la máquina y el

²⁸¹ Sybil Gordon Kantor, *Alfred H Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (Cambridge: Massachusetts, The MIT Press, 2002), 124.

²⁸² Como parte de esta cooperación entre Princeton y Harvard, Alfred Barr publicó en la revista producida de este diálogo, *Art Studies*, donde publicó "A Drawing by Antonio Pallaiuolo", Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, 2

acercamiento a expresiones de la cultura popular, sin embargo, Barr se centró en la defensa del purismo en las artes y Kirstein en una tendencia que defendió como humanista. Tanto Alfred Barr como Lincoln Kirstein estuvieron presentes en la fundación del MoMA y su labor durante la primera década de existencia de la institución fue de vital importancia para consolidar la propuesta general del museo. La separación de estos dos personajes sucedió cuando la polarización discursiva y estética de la posguerra no da cabida a la tendencia que Kirstein representaba, al ser contrapuesta al modelo que Clement Greenberg consolidó, cercano también a un formalismo en las artes que fortalecería la tendencia abstracta marcada por Barr. (Figura 4.2)

Las exposiciones que Alfred Barr organizó en el MoMA antes del encargo de Nelson Rockefeller en 1942, fueron dedicadas a mostrar las corrientes ortodoxas de la vanguardia europea, tales como el cubismo (*Cubism and Abstract Art*, 1936) o de figuras representantes de este proceso, como lo sería Pablo Picasso (*Pablo Picasso: Forty Years of His Art*, 1940). Para el director del museo la definición de un programa de vanguardia comenzó con el acercamiento que tuvo con la Bauhaus en la década de 1920,²⁸³ dando forma al enfoque del museo en aspectos tales como la apertura hacia el diseño o la pedagogía del arte. El apoyo al funcionalismo y racionalismo arquitectónico, sustentado por el contacto con el arquitecto Philip Johnson, consolidó un enfoque del museo encargado en explicar el arte moderno a partir de la señalización de los cambios en la vida moderna, teniendo a la máquina y la era industrial como uno de sus focos, como quedó demostrado en la exposición *Machine Art* de 1934.

La primera experiencia de Lincoln Kirstein en el Museo de Arte Moderno tuvo un periodo concreto, entre los años 1929 a 1932. Su experiencia en la organización de muestras para el recinto comenzó con una exposición de 1932, dedicada a la producción norteamericana, titulada *Murals by*

²⁸³ Irving Sanler, "Introducción" a *La definición del arte moderno*, por Alfred H. Barr (Madrid: Alianza editorial, 1989), 12.

American Painters and Photographers. La exhibición fue organizada a partir de la noción del arte de propaganda y estuvo sustentada en el formato mural, así como en técnicas y temáticas relacionadas al tema de la industria. La muestra fue la primera exposición temporal del museo neoyorkino en su nueva sede y formó parte del proyecto “El mundo de la posguerra” (*The Post War World*), centrado en un propósito del Museo de Arte Moderno por definir el arte americano desde un punto de vista político, en tiempos del proyecto de Roosevelt y el *New Deal*. Entre los participantes se encontraban, Franklin Watkins, Hugo Gellert, William Gropper, Ben Shahn y Philip Reisman, así como Jane Berlandina, Louis Bouché, Philip Evergood, Stefan Hirsch y Henry Varmun Poor.²⁸⁴ Muchos de ellos fueron acusados de comunistas por parte de los patronos del MoMA y para que sus obras pudieran ser colgadas en la muestra, tuvo que intervenir directamente Nelson Rockefeller para apoyar a su amigo, Lincoln Kirstein. El contexto de realización de la muestra fue paralelo al encargo que Rockefeller había hecho al muralista mexicano Diego Rivera en el RCA. Las obras exhibidas mostraron un contenido, según las reseñas de la época, que estuvo ampliamente ligado a la estética soviética, en especial el trabajo de los participantes Shahn, Gellert y Gropper, lo cual ocasionó cierto rechazo de Alfred Barr al proyecto y uno de los primeros enfrentamientos de Kirstein con la institución.²⁸⁵ Este ejemplo da la pauta para comprender el peso de la relación entre Rockefeller y Kirstein. Posteriormente, esta cercanía fungió como eje en el proyecto de adquisición de obra en Latinoamérica y dio la posibilidad para que la selección realista de Kirstein pudiera exhibirse en el museo. (Figura 4.3)

Antes de involucrarse de forma total y conjunta en el apoyo que el MoMA brindó a Washington durante la guerra, ambos personajes coincidieron en otro punto. Tanto Barr como Kirstein buscaron la introducción de la pintura norteamericana en el canon del arte moderno. No obstante, cada

²⁸⁴ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein* (Evanston: Northwestern University Press, 2009), 178.

²⁸⁵ Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, 178.

uno tenía un enfoque distinto y consideró de forma contrapuesta el modo llevar a cabo este proyecto, el cual anunciaba un nuevo proceso en la historia del arte occidental. El catálogo elaborado para la muestra antes señalada de 1943, dedicada a mostrar la colección de arte latinoamericano del MoMA, permite determinar la conceptualización que se hizo en torno a este conjunto y al mismo tiempo, exhibe un primer esbozo de las diferencias que finalmente, terminarán por separar a ambas figuras. Mientras para Alfred Barr esta selección de obras era tomada como una excepción necesaria y que sería corregida, para Lincoln Kirstein daba cuenta de un momento importante en el desarrollo del arte moderno.

Este aspecto permite reconocer el punto de unión de ambas propuestas. Alfred Barr expuso en el programa general del museo el punto de intercesión en el desarrollo del arte americano y latinoamericano, y fue Lincoln Kirstein quien sustentó ese rubro (dispuesto por Barr) para dar cabida a la consolidación de un proyecto que buscaba la inclusión del arte continental. Por ejemplo, si se revisa el método explicativo de Barr, éste es característico por el uso de diagramas que presentan una estructura analítica de corte formalista. Estos mapas expusieron el avance progresivo de las corrientes artísticas, en específico del arte moderno. Este método realizado por medio de diagramas, comenzó a ser usado por Barr por los años en que fue estudiante en Boston y se consolidó al emplearse como modelo pedagógico para el público norteamericano, al resultar un complemento educativo en las primeras exposiciones de vanguardia que organizó en el museo inaugurado en 1929. Barr expuso el desarrollo del arte moderno y éste significó al mismo tiempo, el ideal de la colección permanente del MoMA. Presentó, por medio de una representación gráfica, el progreso del arte señalando características de producción y sus modelos de exhibición. La imagen destaca porque evidencia el contexto bélico en el que fue realizado y la importancia del ámbito cultural norteamericano para llevar a cabo esa guerra. Uno de los puntos del croquis demuestra que el objetivo final era incorporar en el

discurso de arte universal (moderno) a América Latina como una extensión del programa político de Washington. Como señala Niko Vicario, la definición del arte latinoamericano ha buscado demostrar que las instituciones norteamericanas configuraron este término. Sin embargo, para Vicario es determinante tomar en cuenta el papel del artista en la conformación de estos acervos, ya que son acciones que funcionaron a manera de cooperación, pero también de resistencia, como en el caso de Joaquín Torres García o Cândido Portinari.²⁸⁶

Destaca para nuestro análisis, que en este esquema el arte mexicano ocupa un papel sustancial, al aparecer en los famosos diagramas “torpedo” (*Torpedo moving through time*) de Barr, elaborados en 1941, en la parte final del proyecto evolutivo del Museo de Arte Moderno.²⁸⁷ Un primer ensayo del dibujo unió en una sola estructura las corrientes del neoclasicismo, el romanticismo y el realismo hasta llegar al movimiento moderno, el cual concluía en 1933, por medio del despunte de la “Escuela Francesa”, la cual cedía su paso a la “Escuela Mexicana y Americana”. La segunda representación gráfica realizada por el director y curador del recinto, partió de los autores que antecedieron los movimientos de vanguardia, como se observa en un segundo ejemplo, en el que aparecen Paul Gauguin, Henri Rousseau, Van Gogh y Georges Seurat como una pauta que remarca el inicio del arte moderno. Este periodo iniciaba de 1875 y concluía en 1900. El siguiente rubro se definió de forma más general, a partir de la “Escuela de París” y “el resto de Europa”, con una temporalidad que abarcaba de 1900 a 1925. Por último, en la punta del torpedo, se señalaba la continuación, a partir de un cambio de rumbo continental y conclusión del movimiento moderno, de lo que denominó “Estados Unidos y México”, ofreciendo así la inclusión de una categoría referente a una puntualización geográfica. El principal

²⁸⁶ Niko Vicario, “Import/Export: Raw Materials, Hemispheric Expertise, and the Making of Latin American Art, 1933-1945” (Phd. diss., Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2015).

²⁸⁷ La publicación de estas imágenes está presente en: Irving Sanler, “Introducción” en Alfred H. Barr, *La definición del arte moderno*, 12.

objetivo de Barr fue definir lo que representaban estos movimientos y nombrar lo que era el arte norteamericano, al mismo tiempo que se anunciaba la inclusión del arte latinoamericano. La alianza militar que Estados Unidos tendría con el sur, fue graficada por medio de un arma que remarcó uno de los puntos estratégicos para el desarrollo de un programa cultural, el cual buscó acompañar la campaña de los Aliados.

Alfred Barr definió en el contexto de la década de 1940 lo que se denominó como “libertad en el arte”. En años anteriores, Barr procuró incluir propuestas variadas y de diversas vertientes artísticas dentro del museo, aunque la línea de exhibición fuera una bien definida. Para 1939, cuando el presidente Roosevelt ofreció un discurso en el MoMA, la declaratoria quedó en evidencia con sus repercusiones políticas correspondientes: “Libertad en la política significa libertad en las artes”.²⁸⁸ De nueva cuenta, en 1943, Barr mostró este mismo enfoque: “Hitler aplastó la libertad en las artes”.²⁸⁹ Al mismo tiempo, se concluyó el recuento de la colección de arte latinoamericano del MoMA y Alfred Barr publicó su libro *¿Qué es la pintura moderna? (What is modern painting?)*, presentado por el mismo sello del museo, ediciones que siguen con esta tendencia retórica. Para Patricia Hills, la edición de la obra de Barr respondió a una estrategia de propaganda, que inclusive será vigente para la reestructuración del museo en la posguerra, a partir de las diferentes ediciones y modificaciones que tuvo la monografía. La autora explica cómo el viaje de Alfred Barr por Alemania de 1933, en el que recibió en mano el panfleto *Kulturprogramm im neuen Reich* o “Programa cultural del Tercer Reich”, repercutió de forma directa en el modo en que la que Barr organizó posteriormente la compilación de textos, los cuales sirvieron como una respuesta y adaptación de la estrategia nazi.

²⁸⁸ Patricia Hills, “‘Truth, Freedom, Perfection’: Alfred Barr’s What Is Modern Painting? As Cold War Rethoric” en Greg Barnihsel y Catherine Turner (ed.), *Pressing the Fight: Print, Propaganda, and the Cold War* (Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2000), 257.

²⁸⁹ Patricia Hills, “‘Truth, Freedom, Perfection’: Alfred Barr’s What Is Modern Painting? As Cold War Rethoric” in Greg Barnihsel y Catherine Turner (editores), *Pressing the Fight: Print, Propaganda, and the Cold War*, 257.

Barr presentó de forma inmediata otro texto dedicado a mostrar el modelo de propaganda alemana, el cual explicó el proyecto de censura y legitimación de un arte alejado de la vanguardia, el cual, sin embargo, a diferencia de su libro sobre arte moderno, no se publicó sino hasta acabada la guerra. La reseña presentada fue *Art in the Third Reich*. En el escrito denunció las formas de representación creadas por el aparato nacionalsocialista, narrando justamente el encuentro que tuvo el autor con esta política a partir del *Kulturprogramm im neuen Reich*. El autor enumeró cada uno de los rubros: formación de orquestas, organización en las universidades, actos masivos y, en mayor medida, una resignificación del discurso en torno a la producción artística, la cual estaba dedicada a reivindicar un arte de corte clasicista que dejaba fuera a movimientos del arte alemán, tales como el expresionismo o la Bauhaus.²⁹⁰ El artículo salió publicado a finales de la guerra, con el objetivo de reforzar la distancia con las estrategias culturales nazis. La exposición de estos argumentos en contra de la amenaza nazi durante la guerra, marca una necesidad de respuesta por parte del MoMA.

De esta forma, el momento en que inició el programa de colección de obras en América Latina, en su mayoría realistas, exhibe la tensión que representó esta salida de emergencia. La forma en que debe asumirse la selección de las piezas, depende totalmente de la disputa por un arte de guerra, ya fuera que respondiera a los modelos dispuestos por el contrario o que se vinculara a un programa estético propio. Las obras latinoamericanas quedaron en medio de estas resoluciones, ya que no representaban esa vanguardia censurada y en ciertos momentos, estaban cercanas a los estatutos del arte de propaganda nazi, como también lo estaban ciertos elementos de la cultura norteamericana, como lo señaló el propio Lincoln Kirstein. (Figura 4.4 y 4.5)

²⁹⁰ Alfred H. Barr, "Art in the Third Reich-Preview 1933", *Magazine of Art* 38, 6 (October 1945), 212-213.

En el número especial de la revista *Magazine of Art* de 1945, donde apareció por primera vez el texto de Barr de 1933, Lincoln Kirstein presentó un artículo complementario referente al mismo tema. A diferencia de Barr, quien destacó la producción contemporánea alemana, Kirstein se valió de un recorrido por la historia del arte alemán para entender su complejidad: la estatua de Rauch dedicada a Federico el Grande, los murales de Anselm Faurebach o la arquitectura de Gottfried Semper para la ópera de Dresden. A partir de estos ejemplos, el autor recalcó la importancia del arte precedente a Hitler desde siglos atrás, para dar cabida al tema del arte degenerado impuesto por el nazismo. El argumento de Kirstein incide en la relación de la política cultural con este arte del pasado, contraponiendo las manifestaciones más importantes del arte moderno alemán: Lehmbruck, Barlach, Otto Dix, George Grosz y la Bauhaus, nombres que fueron excluidos del repertorio nazi. A diferencia de Alfred Barr, quien estableció una separación entre los artistas vanguardistas y los pintores apoyados por el régimen, Kirstein trató de comprender las condiciones de representación de la propuesta del Tercer Reich. Uno de los ejemplos exhibidos, fue el de la arquitectura, la cual vinculó estilísticamente y funcionalmente con la de la capital norteamericana: “Es importante investigar la actitud nazi hacia las artes, con el fin de descubrir cómo la arquitectura oficial de Berlín difiere o no de la de Washington (¡en efecto, lo hace!), o cómo la pintura y escultura del WPA difiere de la que adornan las salas ventiladas de las escuelas “Youth” de Hitler”.²⁹¹

Para Keith Holz, no es arbitrario que el texto de Barr no haya sido publicado durante la guerra. El autor menciona que el artículo del director del MoMA pudo haber causado ciertas perspicacias, ya que el escrito señalaba una intervención del Estado en el arte y la cultura, la cual era estrategia llevada a

²⁹¹ Lincoln Kirstein, “Art in the Third Reich-Survey”, *The Magazine of Art* 38, 6 (October 1945), 223.

cabo por los alemanes, pero también por el programa de Work Progress Administration de Roosevelt.²⁹² La problemática señalada por Holz, también destaca un temor por parte a los críticos del arte moderno a relatar los proyectos y exhibiciones pro-nazis, ya que podían generar una cercanía y sentimiento de exaltación. Inclusive, señala un peligro mayor, a partir del ejemplo de las declaraciones de Georg Schmidt a Paul Westheim, crítico de la vanguardia alemana. En una carta que salió de Basilea rumbo a París, el curador suizo explicó al intelectual alemán que existía una gran posibilidad, ante la confusión existente en la época, de que al presentar ciertos cuadros expresionistas para marcar la censura del Reich, la gente o el “público general”, asumiera que esas pinturas correspondían en realidad a obras apoyadas por los nazis: “los valores del arte moderno no están lo suficientemente determinados. En París es un poco mejor, pero por el momento, que se planteó la causa de la lucha contra el nazismo, la gente viene a ver los cuadros modernos por primera vez –y la reacción es pro-nazi-”.²⁹³

En este contexto de desconcierto, pero al mismo tiempo de búsqueda de soluciones y tomas de posturas, Alfred Barr y Lincoln Kirstein colaboraron conjuntamente para que una de las estrategias del programa anti-nazi pudiera conformarse, la selección de un arte continental cercano a los ideales “democráticos”. No obstante, parece que este proceso de definición también se situó en estos entrecruces de referencias, confusiones, y vaivenes entre una expectativa de propaganda y una vanguardia incomprendida.

²⁹² Keith Holz, “‘Brushwork thick and easy’ or a ‘beauty-parlor mask for murder’? Reckoning with the Great German Art Exhibitions in the Western Democracies”, *RIHA Journal* 0055, 28 September 2012 (*Journal of the International Association of Research Institutes in Art History*) Versión digital: [goo.gl/jI37OS] [Consulta: 20-09-2015].

²⁹³ Keith Holz, “‘Brushwork thick and easy’ or a ‘beauty-parlor mask for murder’? Reckoning with the Great German Art Exhibitions in the Western Democracies”.

IV.2 Definiciones del arte moderno americano en el MoMA.

Inaugurado en 1929, en el contexto de la Gran Depresión, el Museo de Arte Moderno se adecuó desde sus primeros años al Work Progress Administration y la Farm Security Administration como parte del programa del *New Deal*. Desde un inicio, el MoMA fue concebido como una institución de corte privado que estaría a la vez, envuelto en el apoyo a los programas estatales culturales. Las palabras que el presidente Roosevelt enunció al abrir una nueva sede y edificio del museo en 1939, dieron cuenta de la política del museo: “Como el Museo de Arte Moderno es un museo vivo, no una colección de curiosidades y de objetos interesantes, es posible, de hecho, que se transformen de forma integral, en instituciones democráticas. Puede ser tejido dentro del envuelto de nuestra democracia”.²⁹⁴ Roosevelt dejó en claro que la unión de los museos del país era un punto determinante para la estrategia de defensa y organización en los años de conflicto. Por tanto, años más tarde y desde el inicio de la guerra, el Museo de Arte Moderno estableció conexiones directas con el proyecto de los Aliados y diversas agencias del gobierno.

A partir de 1939, Nelson Rockefeller expresó un interés por generar conexiones comerciales directas con América Latina,²⁹⁵ dando continuidad al programa iniciado con el *New Deal* bajo la política del “Buen Vecino” (*Good Neighbour*), establecida por Franklin Roosevelt en 1933 y basada en la Doctrina Monroe: “A partir de esta política, los Estados Unidos renunciaron a una intervención directa a favor de formas más sutiles de dominación, con la intención de crear confianza entre los latinoamericanos”.²⁹⁶ Con ello, se establecía de manera velada y bajo un lema de cordialidad

²⁹⁴ Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 103.

²⁹⁵ La familia Rockefeller estuvo desde sus inicios cercana al Museo de Arte Moderno de Nueva York, este hecho destaca en el peso que tenían, ya que además de Nelson, John D. III y Blanchete (esposa de John), formaban parte del comité del museo quienes habían apoyado a la construcción de la nueva sede del MoMA. Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 104.

²⁹⁶ Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 96.

diplomática, una estructura política y económica que buscó el dominio hegemónico hacia sus vecinos. Tras el estallido de la guerra en 1939, la disputa por ganar terreno en este sector geográfico cobró mayor fuerza y el sentido de colaboración entre las naciones americanas, tomó más peso ideológico ante la disputa por este control con la Alemania nazi.²⁹⁷ En este momento, la política del “Buen Vecino” quedó asimilada a manera de un compromiso directo con la causa Aliada y como una preparación para la defensa norteamericana, justo en el momento en que las tropas alemanas avanzaban por Europa.

El MoMA comenzó a concentrarse en los temas vinculados a los Estados Unidos y en establecer conexiones con los países neutrales, como sucedió con el caso de Suecia, por medio del proyecto *Estocolmo construye (Stockholm Builds)*, o en proyectar exhibiciones estratégicas dedicadas al hemisferio americano, como fue *Brasil construido (Brazil Built)*. Por ejemplo, ambas exposiciones se elaboraron en 1943 y fueron hechas de forma paralela a *Built in USA since 1932 (Construcción en los Estados Unidos desde 1932)*, inaugurada en 1944.²⁹⁸

Para 1940, Rockefeller fue nombrado Coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos²⁹⁹ (OAI) con un presupuesto destinado para financiamientos, exportaciones y relaciones culturales. Fue en este punto, en el que se tomó la decisión de incluir a América Latina en el proyecto de la institución, al coincidir con los intereses del Eje por obtener el apoyo continental. Como se mencionó, fue en 1942 cuando Nelson Rockefeller, quien había sido Presidente del Museo de Arte Moderno hasta 1939, comisionó a Lincoln Kirstein a realizar un viaje exclusivo para analizar y comprar obras de diversos países latinoamericanos, a partir de un fondo proveniente de la OIA dedicado a la

²⁹⁷ Decker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 97.

²⁹⁸ Decker, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 97.

²⁹⁹ Desde ahora referido como OIA.

compra de arte latinoamericano.³⁰⁰ Nelson Rockefeller instauró una oficina alterna dedicada a asuntos de guerra y creó un cuerpo con sus propios agentes en toda América Latina, que sería independiente de las embajadas oficiales estadounidenses y le informara directamente a él y no al Departamento de Estado.

De esta forma, Kirstein quedó al mando de la compra de arte, pero al mismo tiempo, fue el encargado de elaborar reportes confidenciales a Rockefeller sobre la situación política en el sur. Para el año de 1942, explica Martin Duberman, la situación de los Estados Unidos era complicada, tras la declaración de guerra, sólo siete de los países latinoamericanos dieron su apoyo al país norteamericano y algunos otros rompieron sus relaciones diplomáticas, ya que países como Brasil, Chile y Argentina mantenían una simpatía por el fascismo. Por ejemplo, en la conferencia llevada a cabo en Río en ese mismo año, se dio una resolución negativa ante la propuesta de crear un frente en contra del Eje.³⁰¹ El objetivo por tanto, era contrarrestar este apoyo por medio de una unificación cultural y diplomática.

Los intereses del Museo de Arte Moderno coincidieron en los años de guerra con los objetivos de las oficinas en Washington, de modo que las políticas de Roosevelt se empalmaron con las de Nelson Rockefeller y el propio museo. No fue nada más Rockefeller quien hizo su traspaso en 1941 a la OAI, sino que otros representantes del museo hicieron lo propio. Ése fue el caso de Wallace K. Harrison, quien había sido parte del Patronato y pasó a formar parte de este mismo organismo como Coordinador Asistente y Consultor de la OAI, de 1941 a 1943, en el primer puesto, y en el segundo hasta 1946, año de cierre de esta oficina. Otros miembros del museo siguieron este camino: “Monroe Wheeler se convirtió en Consultor de la Oficina del Coordinador; Stephen C. Clark, Presidente de Junta Directiva, pasó a ser Presidente del Comité Asesor en Artes de la División de Relaciones Culturales;

³⁰⁰ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, 372.

³⁰¹ Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, 372.

Eliot Noyes, Director del Departamento de Diseño Industrial, llegó al Pentágono a la sección Planificadora de Diseño”.³⁰² Desde 1941, el Museo formó parte del Programa de Servicio Armado y hasta el final del conflicto bélico se realizaron 38 contratos entre el MoMA y la OAI, la Biblioteca del Congreso y la Oficina de Información de Guerra. De forma paralela, se organizaron muestras que funcionaron como bastiones a favor de la causa Aliada: *Britain at War* (1941), *Camouflage for Civilian Defense* (1942), *Useful Objects in Wartime* (1942), *Road to Victory* (1942), *Airways to Peace* (1943), *Norman Bel Geddes War Manoeuvre Models* (1944) y *Lesson to War Housing* (1945).³⁰³

Como menciona Claire Fox en su estudio sobre la relación del arte y el panamericanismo, la OAI fue creada en 1940 para atacar el fascismo en Latinoamérica, a través de la promoción del intercambio comercial y las relaciones culturales entre los Estados Unidos y países como Brasil, Argentina, México, Chile y Uruguay.³⁰⁴ El departamento fue disuelto en 1946, sin embargo, muchos de sus programas continuaron con este modelo. La Pan American Union a mediados de los años cuarenta, se delimitó a ser un espacio para la negociación entre distintas agendas ideológicas y estéticas de las élites políticas. No obstante, durante los años decisivos de la guerra para los Estados Unidos, su participación fue fundamental. Para Gustavo Buntinx, el encargo hecho a Kirstein corresponde a una construcción de la categoría de “Latinoamérica” desde los Estados Unidos, asumiendo una dinámica norte-sur que formaba parte de un constructo ideológico: “Cuando a pocos días de Pearl Harbor el Museo de Arte Moderno de Nueva York decide contribuir al esfuerzo de la guerra literalmente comprando la buena voluntad de las escenas artísticas de América Latina, al adquirir casi en un solo viaje transcontinental el grueso de las decenas de obras que un año después exhibiría como la gran colección latinoamericana

³⁰² Zilah Quezado Deckeer, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 104.

³⁰³ Deckeer, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 104.

³⁰⁴ Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 65.

del MoMA”.³⁰⁵ Buntinx logró desentramar este periplo en el que quedaron reveladas ciertas intrigas, así como labores de espionaje político y bélico, resaltando que este súbito interés, terminó una vez agotadas las exigencias de la guerra.

La publicación dedicada a la colección de América Latina exhibe diversos aspectos de este proyecto. El texto se divide en las introducciones al proyecto de Alfred Barr y Lincoln Kirstein, así como por los estudios de caso de la región: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Uruguay. El catálogo expresa estas diferencias y el significado que representó el modelo de coleccionismo en América Latina para cada uno. Las palabras de Barr al respecto dejan en claro el contexto de desarrollo de este amplio programa continental:

Gracias a la Segunda Guerra Mundial y a la certeza de ciertos hombres a lo largo de nuestro Hemisferio Occidental, dejando caer nuestras anteojeras con respecto al entendimiento cultural que se había mantenido sus ojos en todas las repúblicas americanas en su relación con Europa con apenas un reojo el uno al otro durante los últimos ciento cincuenta años.³⁰⁶

En un nuevo proceso de reconocimiento hecho por el museo a otros procesos artísticos, explicó el director fundador del MoMA, inició cuando se comenzaron a ver otras latitudes, en este caso concentradas en el sur del continente. Barr definió de esta forma, el doble valor que tuvo la publicación para la institución: Por un lado, dio muestra de la colección más importante de Arte Latinoamericano en los Estados Unidos, inclusive, remarcó, de todo el mundo. Por otro, a partir del texto de Lincoln Kirstein, se explicó que esta selección era el primer estudio sistemático en torno a la producción pictórica de la América Latina. Las cualidades de dicha reflexión partieron de la unificación de un conjunto de pinturas, ya que la selección fue hecha en diversos países, pero las obras eran tomadas como “un todo”. También asumió Barr, que este era un primer acercamiento y denominaba el trabajo de

³⁰⁵ Gustavo Buntinx, “El empoderamiento de lo local” presentado en “Circuitos latinoamericanos/Circuitos internacionales. Interacción, roles y perspectivas” (Ponencia presentada en la Feria de Arte de Buenos Aires [arteBA], Mayo de 2005).

³⁰⁶ Alfred Barr, “Introduction” to *The Latin American Collection*, by Lincoln Kirstein (New York: Museum of Modern Art, 1943), 3.

Kirstein como un acto de coraje, al haber podido lograr en un breve tiempo, el sumario de cada uno de los fenómenos artísticos de estos países, a las que denominó como “modernas repúblicas”, concluyendo: “pues aunque el período es más corto, el asunto es aún más difícil de condensar —y los artistas están vivos—”.³⁰⁷ Empero, estas hojas también sirvieron como justificación ante un descontento sobre la selección, ya que fue hecha sobre ciertos parámetros de “modernidad pictórica” que se distanciaron de lo que Barr consideraba como el ideal del museo. La elección realista de Kirstein era necesaria para los momentos de guerra, pero no determinante para la concepción estética del recinto.

El MoMA definió la institución por estos años, como una estructura para la organización de exposiciones de arte mexicano y latinoamericano con fines políticos. Esta relación entre el museo y el arte mexicano en tiempos de guerra, dio inicio con el encargo del *Dive bomber and Tank* a José Clemente Orozco en 1940.³⁰⁸ Tanto la exhibición de obras mexicanas como este mural portátil, expresaron un nuevo momento en las estrategias de exhibición y coleccionismo.³⁰⁹ En concreto, el arte mexicano dio la pauta para consolidar el anhelo de alianza militar y económica centrada en el turismo con los Estados Unidos, programa que se vio impulsado a través de la exposición *20 siglos de arte en México* de 1940, siendo éste un momento en que se incrementó considerablemente la adquisición de obras de los muralistas y otros artistas mexicanos. En la lista que realiza Catha Paquette pueden reconocerse antes de 1940 dentro de la colección del MoMA: *La ofrenda* o *La libreta de apuntes dedicada al 1º de mayo*, de Rivera; *Barricada*, *El cementerio* y *Los zapatistas* de Orozco, así como *Eco de un grito*, *Víctima proletaria* y *Suicidio colectivo* de Siqueiros, dos de ellas donadas por Zilboorg y

³⁰⁷ Alfred Barr, “Introduction”, 3.

³⁰⁸ Para un estudio detallado sobre este encargo ver: Idalia Sautto, *Guernica y Dive Bomber and Tank*, 51-84.

³⁰⁹ Catha Paquette, “Critical Consequences: Mexican Art at New York’s Museum of Modern Art During the War” en Alberto Dallal (coordinador), *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM-IIE, 2006), 536.

otra por George Gershwin. A partir de 1940 se incluyeron *Dive bomber* de Orozco, *Etnografía* de Siqueiros y el *Zapata* de Rivera.

El mismo prefacio a la colección de Arte Latinoamericano hecho por Barr, sirvió para mostrar los antecedentes del programa, centrados en la relación entre el museo y el arte mexicano, ejemplos que poco a poco fue abriéndose a otros casos del arte del sur. Esta relación comenzó, en palabras del director, una década atrás con la exposición de Diego Rivera en el MoMA, seguida por las exhibiciones de arte Inca, Maya y Azteca, *Twenty Centuries of Mexican Art*; *Portinari of Brazil*, los festivales de música brasileña y mexicana de 1940, la *Industrial Design Competition for the 21 American Republics* de 1941, la *Organic Design* de 1942, el *United Hemisphere Poster Competition* y finalmente, *Brazil Builds*, de 1943, acompañados todos por su respectiva publicación.³¹⁰ Sin embargo, fue la primera vez que esta serie de conciertos, exhibiciones y concursos relacionados al arte latinoamericano, fueron acompañados por un proceso de selección para el museo.

Alfred Barr hizo un pequeño sumario del catálogo destacando las obras de Argentina, las obras brasileñas, exceptuando los Portinari, las pinturas chilenas, bolivianas, peruanas y colombianas, así como la mitad de los trabajos provenientes de Uruguay y Cuba y, finalmente, obras de la nueva generación de artistas mexicanos. La otra parte de la colección latinoamericana fue conformada por medio de otros importantes donantes: Robert Woods Bliss contribuyó con pinturas de Pedro Figari; María Luisa Gómez Mena y el Dr. Ramírez Corria con obras de dos artistas cubanos, Ponce de León y Carlos Enríquez; el teniente Edgar J. Kauffman adquirió y entregó una serie de pinturas, dibujos y fotografías de los “artistas jóvenes mexicanos”, junto con otra donación de Samuel A. Lewisohn. El total de piezas que enumera el funcionario del museo fue: 3 frescos, 69 pinturas al óleo, 31 acuarelas, 35 dibujos, 94 gráficas, 49 posters e impresos, 4 esculturas, 9 fotografías, para un total de 293.

³¹⁰Alfred H. Barr, “Introduction”, 1.

Alfred Barr afirmó con seguridad, que este avance se trataba de sólo un inicio en el coleccionismo de arte latinoamericano, puesto que era un conjunto incompleto. En el texto, Barr indicó que este programa partió de las acciones de la Segunda Guerra Mundial. Este mismo hecho al mismo tiempo, había impedido que la empresa fuera planeada mejor, al asegurar que diversos contratiempos repercutieron en que de diez viajes que se tenían en la agenda, sólo uno, el destinado a México, había sido abarcado de forma completa. Este ejercicio sirvió además, explicó Barr, para hacer un recuento, a diez años de la fundación del museo, de la conformación de su colección general basada en los rubros de arte europeo, norteamericano y latinoamericano, asumiendo que este proceso debía continuar con un dinamismo continuo: “errores de omisión serán reparados, errores de inclusión serán eliminados. A este campo de libre competencia, a esta empresa de las obras de arte vivas, el Museo da la bienvenida a los recién llegados de las otras repúblicas de América”.³¹¹ El cuerpo total de la edición del catálogo “The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art” fue realizado por Lincoln Kirstein y tuvo una línea de análisis específica, centrada en las pretensiones de uso de la publicación.³¹²

La estructura de la obra repitió la línea seguida en la publicación dedicada a la muestra antecesora, presentada en 1940, *20 Centuries of Mexican Art (20 Siglos de Arte Mexicano)*.³¹³ Esta exposición sirvió como un modelo de diplomacia entre México y Estados Unidos, en los tiempos de confrontación posteriores a la Expropiación Petrolera, llevada a cabo en el gobierno de Lázaro Cárdenas.³¹⁴ Como explicó en su momento Manuel Toussaint, el logro de esta exhibición fue que asumió, tanto en términos artísticos como políticos: “una síntesis en que están representados los valores

³¹¹ Alfred H. Barr, “Introduction”, 1.

³¹² Catha Paquette, “Critical Consequences: Mexican Art at New York’s Museum of Modern Art During the World War II”, 536.

³¹³ Dafne Cruz Porchini, “Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1940)” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM-FFyL, 2014).

³¹⁴ Catha Paquette, “Critical Consequences: Mexican Art at New York’s Museum of Modern Art During the World War II”, 536.

plásticos desde la época anterior a la conquista hasta nuestros días. Sólo la reunión de un complicado número de circunstancias pudo hacer factible esta exposición”.³¹⁵ El historiador mexicano aclaró que un proyecto de esta magnitud, sólo había sido posible gracias a la organización de un comité, comisión que tuvo mayor impacto en su éxito al responder a las exigencias de la guerra, ya que de París, donde se pensó originalmente, fue traspasada a Nueva York.³¹⁶ En cuanto al catálogo, éste se concibió para presentar una breve historia general del arte mexicano, al estar dividido en períodos que iban del arte precolombino al moderno, pasando por el arte colonial y las expresiones del arte popular.

Este mismo formato fue utilizado para la explicación general de todo el arte latinoamericano. Las secciones elegidas por Kirstein comenzaron con la presentación general del proceso de Conquista en América hasta el proceso independentista, continuado por el tema del arte moderno, cuyo desglose se realizó país por país (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Uruguay). El método que siguió el funcionario del MoMA, fue el de rescatar los estudios y monografías sobre arte que estaban en proceso de desarrollo en estas naciones, pesquisa que fue dependiente de la correspondencia previa que tuvo con los representantes de la política cultural de cada lugar. La mayoría de estos países del sur pasaban por un momento de definición de los parámetros en la profesionalización en los estudios sobre arte, de modo que el autor tomó estos escritos para la explicación de la primera sección histórica del catálogo. Además, la bibliografía estuvo complementada por las investigaciones que se habían realizado, también en años recientes, desde las academias norteamericanas, así como las publicaciones que daban pie a la estructura del

³¹⁵ Manuel Toussaint, “Veinte Siglos de Arte Mexicano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1940), 5.

³¹⁶ Manuel Toussaint, “Veinte Siglos de Arte Mexicano”, 5. El conjunto de esfuerzos estuvo a cargo de: Alfonso Caso, Pablo Martínez del Río, Alonso Ortega Martínez, Luis G. Izunza, como parte del Comité Organizador; Alfonso Caso, Salvador Mateos, Vladimiro Ojeda, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Roberto Montenegro, Federico Hernández Serrano, Mario Alonso, Miguel Covarrubias, Gabriel Fernández Ledesma, John McAndrew, Luis Limón para la parte técnica; Monroe Wheeler, Francisco Orozco y Francisco Díaz de León para la sección editorial.

proyecto, como lo serían los textos de la Pan American Union. Además, para la explicación de cada nación el crítico norteamericano aprovechó, además de las monografías locales, la información de primera mano que obtuvo en su viaje, ya fuera con los artistas directamente o con la prensa e instituciones específicas de cada país.

Como indica Claire Fox, de todas las producciones revisadas, la que más le impresionó al crítico fue la hecha por David Alfaro Siqueiros en Chillán, Chile, lo cual abrió la puerta a una posibilidad de colaboración entre el pintor y el museo: “Animado por el entusiasmo de Kirstein y anticipando la comisión del MoMA, Siqueiros obtuvo una visa para viajar a los Estados Unidos con el fin de asistir a la exposición de Nueva York, encargada de mostrar la reciente compra de Kirstein”.³¹⁷

Al analizar el discurso de este documento, resulta evidente que existió un fuerte impacto de la obra de David Alfaro Siqueiros, ya que el estudio hecho a la obra del muralista, no sólo forma parte de la justificación del arte mexicano, sino que está presente en la descripción sobre el proceso de las artes de países como Argentina, Chile y Bolivia, donde residían y trabajaban artistas que colaboraron con el pintor mexicano. En el caso de Argentina, indicó el autor, Antonio Berni era el representante de una propuesta conciliatoria realista y popular, relacionada a un muralismo local desarrollado tras la visita del artista mexicano a Buenos Aires. Lo mismo sucedió con el boliviano Roberto Berdecio, quien fue vinculado al momento de mayor experimentación de Siqueiros, ya que estuvo presente en sus dos experiencias en los Estados Unidos:

Roberto Berdecio, un joven boliviano nacido en 1910 trabajó recientemente en California, bajo el mando de David Alfaro Siqueiros en 1934, cuando el mexicano trabajó en los Estados Unidos. Berdecio también utiliza duco aplicado a paneles de acero con una pistola de aire. Su abstracción sólida en este medio ha conseguido una proyección tridimensional de forma concreta, tan apreciada por Siqueiros.³¹⁸

³¹⁷ Claire Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, 74.

³¹⁸ Lincoln Kirstein, “Bolivia” en *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, 33.

El caso específico presentado por Gustavo Buntinx respecto a Antonio Berni, permite completar el análisis sobre el programa de nuevo realismo de emergencia de Kirstein. A partir del estudio de caso del cuadro *Club Atlético Nueva Chicago* (1936-1942), pieza clave para entender este modelo utópico de arte panamericano, el autor logra desentrañar diversos puntos respecto al proyecto encabezado por el funcionario del MoMA. Buntinx coincide en destacar la agenda política a la que pertenece la compra de ésta y las demás pinturas latinoamericanas, donde, “[el] efecto excesivo de realidad en Pearl Harbor remeció toda fantasía idealista del arte explicitando una grave agenda política. La parte más visible de ésta implicó la apertura del concepto mismo de lo “mexicano” para incorporar la totalidad de América Latina cuyo reclutamiento a la lucha antifascista se volvió una prioridad vital para la política exterior de los Estados Unidos”.³¹⁹ Uno de los puntos reiterados en el texto, es la actividad de Lincoln Kirstein, llevada a cabo como un encargo para el museo y al mismo tiempo, como una solicitud de espionaje, como dan cuenta varias de las cartas y papeles que resguarda el archivo del museo.

Los documentos exhiben, además de relatos llenos de juicios sobre obras y artistas, recomendaciones sobre política militar. El punto que guió el sentido estético de Kirstein planteó la necesidad de un arte humanizado, alejado de la vertiente purista, “una actitud disidente que trasladaría su misión a América Latina, articulándola a criterios más políticos para la definición de muchas de sus adquisiciones”.³²⁰ Ejemplo de esta postura, fue el rechazo del crítico hacia la plástica post-cubista de Petorutti. Buntinx recupera el diálogo epistolar entre el pintor argentino a Kirstein, en el cual los argumentos del crítico norteamericano insisten de manera constante en marcar la decisión de incluir a Berni en lugar de Petorutti, ante los requerimientos políticos que ese tipo de realismo era capaz de sustentar. Uno de los fragmentos de las cartas, enviada a Alfredo Guido, expresa esta preocupación ante

³¹⁹ Gustavo Buntinx, “El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago” en *Berni y sus contemporáneos* (Buenos Aires: MALBA-Colección Constantini, 2005), 65.

³²⁰ Buntinx, “El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago”, 66.

los momentos de guerra: “Debe usted entender que en el momento actual nuestro país está muy gravemente involucrado en la lucha presente y que la mayor parte de nuestro pueblo se interesa de manera principal por los asuntos de los seres humanos antes que en los problemas estrictamente estéticos”.³²¹

La definición que Lincoln Kirstein presentó sobre la obra de Antonio Berni recibe el mote de un realismo que, amén de estar sustentado en el sentido social, se asume como humanista y clásico, dentro de una corriente que Buntinx logra identificar como folklorista, encargada de dotar de “un espíritu regional” para dar sentido tanto a artistas específicos, como a rasgos culturales más amplios. Además de *Muchacho sentado*, Kirstein realizó la compra de *Club Atlético Nueva Chicago*. El punto que logra demostrar Buntinx, es que las cualidades de la obra iban más allá de un sentido estético general o autónomo, ya que conociendo la crítica argentina contraria a este trabajo de Berni, Kirstein distanció la condición política de la pintura de su contexto original y lo instauró en un nuevo espacio de recepción: el norteamericano. La obra retrata un nuevo entorno, un nuevo tipo de población y actividades urbanas, así como una amalgama racial. A partir de ello, se lograba establecer un discurso sobre la unificación, objetivo primordial de la política representada por Kirstein: “Contra la retórica nazi racial, la Política del Buen Vecino reivindica el mestizaje como un elemento panamericano de identidad compartida”.³²² Se confirma por tanto, que Berni funcionó como un pintor enlace para Kirstein entre la propuesta de los artistas de WPA y David Alfaro Siqueiros, cuya obra fue capaz de dosificar la experiencia del pasado y la dinámica de la modernización en la urbe. Como suma, Buntinx describe que la temática se adscribe al impulso del Frente Popular, es decir, al referir a un grupo de jugadores se retrata la conciliación de

³²¹ Gustavo Buntinx, “El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago”, 66.

³²² Buntinx, “El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago”, 67.

distintos equipos y camisetas, lo cual, no hace sino marcar la unificación de la izquierda bajo este organismo, a través una retórica entusiasta que representaba la promesa revolucionaria.

El cuadro-mural de Berni completó otro de los rubros de la necesidad política. Mientras que *Muerte al invasor* estableció las pautas de defensa y propaganda de acción bélica heroica, *Club Atlético Nueva Chicago* marcó las posibilidades de una acción conjunta llevada a cabo por la sociedad, la masa o la simple población, desde el punto del tiempo y espacio presente, donde “Norteamérica y América del Sur, asociadas en la exacerbación de lo local desde sus valores de actualidad”.³²³

El biógrafo de Lincoln Kirstein también remite a la importancia de *Muerte al invasor* en la investigación del funcionario. Duberman relata que Kirstein llegó a Chile a mediados de julio, después de haber pasado ya algunos meses en la ruta. La primera impresión que tuvo sobre el caso chileno, fue que en general, era una producción bastante conservadora y que estaba alejada de ciertas raíces primitivas que podrían enriquecer su investigación formal y simbólica. Como excepciones remarcó la obra del pintor Israel Roa, el escultor Raúl Vargas y Roberto Matta, concluyendo que tras varias decepciones, el mural de Siqueiros en Chillán compensaba todo el viaje a Chile.³²⁴ Kirstein escribió a su cuñado, el pintor Paul Cadmus, en la carta insistió en este punto, al describir esta obra como el mejor trabajo que había visto por esos lares y definirlo como “maravilloso”. Fue en este momento de exaltación ante la obra de Siqueiros que Kirstein le propuso a Monroe, director de exhibiciones del MoMA y a quien aseguró que Siqueiros era uno de los mejores pintores de occidente, que se realizara una exposición en solitario en el museo de Nueva York dedicada al pintor mexicano, reportando que además, el muralista la buscaba “desesperadamente”.³²⁵

³²³ Gustavo Buntinx, “El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago”, 69.

³²⁴ Martin Duberman, *The worlds of Lincoln Kirstein*, 380.

³²⁵ Duberman, *The worlds of Lincoln Kirstein*, 380.

IV.3 Lincoln Kirstein y David Alfaro Siqueiros. La apropiación del nuevo realismo.

Como complemento a la investigación para el catálogo de la colección, Lincoln Kirstein presentó una serie de artículos dedicados al autor y trabajo que más le cautivó en su viaje por el continente. La reseña de Kirstein presentada sobre el trabajo de David Alfaro Siqueiros en Chile era tajante: se trataba del ejemplo más significativo en la pintura chilena contemporánea. Para el funcionario del MoMA, el pintor significaba el punto más original que había tenido la plástica mexicana y este mural debía ser considerado como una pintura relevante a nivel internacional, ya que para Kirstein, sería capaz de influir directamente toda la pintura latinoamericana, tal y como lo había hecho en Chile y Argentina: “La pintura contemporánea chilena más importante sucedió con la llegada de David Alfaro Siqueiros, en 1941”.³²⁶ (Figura 4.6)

Lincoln Kirstein escribió dos artículos dedicados al muralista mexicano, uno monográfico, encargado de narrar el desarrollo de su obra hasta 1942, “Siqueiros: Pintor y revolucionario”; y un estudio de caso, referente al trabajo llevado a cabo en Chile, “Siqueiros en Chillán”. Ambos escritos funcionan como un modelo de legitimación hacia el proyecto plástico del pintor, en los que además de resaltar las cualidades plásticas del artista, se recalca el sentido político del trabajo de Siqueiros, siendo el tema de la guerra determinante para el programa que llevó a cabo. Es posible reconocer la cercanía que Kirstein tuvo con la obra del muralista, ya que dentro de las posibilidades de la propaganda de guerra, la pintura de Siqueiros resultaba una propuesta que surgía de la acción directa y de la participación desde el frente. El crítico reconoció que “El Coronelazo” había iniciado su práctica militar en los años de la Revolución, pero este nuevo proceso, denominado “arte de guerra”, era resultado de su

³²⁶ Lincoln Kirstein, “Transcript of article David Alfaro Siqueiros: Painter and Revolutionay”, Lincoln Kirstein Papers ca.1914-1991, New York Public Library, Box 12, f201.

participación en las Brigadas de la Guerra Civil Española, participación con la cual comenzó a definir su pintura como un “armamento visual”, puesto en práctica en el Sindicato Mexicano de Electricistas y más recientemente, en la Escuela México. Kirstein se sintió identificado con la figura del muralista, ya que él también estaba en una acción similar, mediante el viaje estratégico al sur continental, y su servicio para la guerra continuó en su misión como “Monument Officer” en 1943, en la cual, además de estar al mando de actividades de rescate del patrimonio artístico europeo, generó artículos, traducciones y obras de teatro que estaban emparentadas a sus reportes oficiales para Washington.³²⁷ Desde el primer momento, el crítico indicó que la actividad artística de Siqueiros partió de su acción política, señalando la huelga de 1911 y su incorporación al ejército de Manuel M. Diéguez.

El texto biográfico referente a Siqueiros fue resuelto mediante una cronología descriptiva que señala los momentos más relevantes en la carrera del autor. Es posible reconocer que la propia obra de Chillán dirige la elección de los casos presentados, es decir, cada vez que el crítico remarca la importancia de un acontecimiento, es porque dio paso de alguna forma al mural *Muerte al invasor*. Los momentos relatados son: el viaje a Europa y primer encuentro con Diego Rivera y el cubismo, el viaje a Taxco que dio como resultado el diálogo con Sergei Eisenstein, las experiencias en Estados Unidos y Argentina, culminando con el paso por España.

La reseña que Kirstein ofreció sobre los años de investigación de Siqueiros permite comprender el sentido que el crítico otorgó al mural chileno. Por ejemplo, para el caso de la publicación *Vida Americana*, ésta significaba para una proclama a favor de las formas geométricas representadas por el cubo y la esfera en una pirámide plástica; el mural del Colegio Chico de San Ildefonso era una aproximación a un “simbolismo lírico” de la pintura; de la experiencia en Taxco y el contacto con

³²⁷ El fondo personal de Lincoln Kirstein que resguarda la Public Library de Nueva York contiene en un mismo rubro los documentos de esta época. En los expedientes se intercalan las notas hechas a Washington junto con sus obras realizadas en el frente.

Eisenstein, mencionó los elementos de experimentación surgidos de este diálogo, “él conoció la mayor parte del tema de la industria eléctrica en Rusia, ya fuera la reforma política, por su práctica en la pantalla de cine, la relación con la biología, química y psicología a las artes visuales”; con respecto a mural *Ejercicio plástico*, confirmó que se trataba de una adaptación del modelo de fotomontaje de Eisenstein, “fue una tentativa, un experimento de extensión post-cubista de la forma”. Señaló además, como conclusión en la investigación de Siqueiros los términos del espectador dinámico generados a partir de los elementos geométricos y la múltiple superposición de formas dependiente de la cámara cinematográfica, indispensable para los propósitos de la plástica espacial, característica de su propuesta.

Así, Lincoln Kirstein explicó el cambio en la pintura de Siqueiros, partiendo de la realización “abstracciones realistas”, ejercicio tan radical, explicó, que no pudo ser asimilado por sus colaboradores argentinos, como Antonio Berni y Alfredo Guido. Por último, el escritor reconoció que las investigaciones plásticas iban de la mano con una postura estético-ideológica, la cual fue confrontada a una práctica artística que pecó de individualista, aunque su autor defendiera su arte como colectivo:

Paradójicamente, para un hombre de reputación revolucionaria, sus preocupaciones han sido esencialmente investigaciones carácter individual con respecto a la forma y la extensión del espacio aéreo [*sic.*], mucho más que con la justicia social o la instrucción pictórica. Es difícil, pero no imposible, entender el marxismo de Siqueiros. [...] hay que tratar de analizar la importancia para él de esta actividad política. El marxismo de Siqueiros resulta ser una forma bastante anárquica de protesta individual, racionalizada y balanceada por un impulso gregario.

En este párrafo crítico Kirstein evidenció, al desentrañar el modelo plástico del artista, las paradojas de su pintura, la cual, además de presentar esta ambigüedad entre la práctica individual y colectiva, se presentaba como una pintura sustentada en la técnica como el punto más importante de la obra. Para el crítico, esta postura quedó al descubierto en la polémica que tuvo el pintor con Diego Rivera, a mediados de la década de 1930, tomando en cuenta la discusión en torno al proyecto de *Retrato de América* (*Portrait of America*, 1933). En cierta forma, Kirstein, muy cercano a Rockefeller, recuperó la

anécdota de la destrucción del mural de Rivera,³²⁸ como una acción que también estuvo relacionada con este nuevo apoyo a Siqueiros. El crítico remarcó los argumentos de Siqueiros, señalando que más que atacar al oponente, resultaban la revelación de su propia persona, una especie de autobiografía. Kirstein puntualizó de este modo, el ataque a la obra del Independent Labor Institute de Nueva York, en el que Siqueiros cuestionó el modelo de retrato en Rivera, dedicado a referir los acontecimientos críticos en Estados Unidos y su propia historia. El tema de la polémica llevada entre Rivera y Siqueiros, le permitió dar cuenta de los términos ideológicos de la pintura de Siqueiros, al reconocer que se trataba de una disputa entre “el Trotskismo y la Cuarta Internacional y el Estalinismo y la Tercera”. Con esta relación entre las actividades políticas y pictóricas, Kirstein dio paso a la vinculación entre el proyecto del SME y el de la Escuela México. A partir de este momento, concluye el artículo recalcando, de nueva cuenta, la importancia de *Muerte al invasor*, enfatizando la necesidad de su impacto en las artes de otros países. Asimismo, este párrafo final estableció la importancia del mural elaborado en Chile en el modelo de legitimación del artista. El crítico anunció la nueva estrategia de reconocimiento del pintor hacia el ámbito internacional, ya que en esos años comenzó a recorrer Latinoamérica para dar a conocer su programa plástico como un servicio y obligación al estado de guerra, concluyendo la nota afirmando: “El pintor se ha convertido en un amigo fiel de las Naciones Unidas y, en particular, de los Estados Unidos. Mientras se encuentra en Cuba, sueña con pintar en nuestras ciudades grandes murales al aire libre con tema industrial”. Este párrafo evidencia una negociación entre ambas partes, así como la correspondencia que existió en un momento determinado entre ambas agendas, tanto en el modelo de política cultural norteamericana como en la inserción en el mercado internacional por parte del muralista.

³²⁸ Susana Pliego, *El hombre ante la encrucijada: El mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center* (México: Trilce Ediciones, 2012).

El artículo anterior fue publicado en la revista *Magazine of Arts* de The American Federation of Arts de Washington. Como se mencionó, el texto tuvo una segunda parte, “Siqueiros en Chillán”, el cual ya no fue publicado. El borrador del artículo describe la experiencia y relevancia de la obra hecha en Chile. Para el intelectual norteamericano, los estudiantes chilenos y argentinos comenzaban a alejarse del academicismo establecido en la práctica artística de estas naciones, para emular la obra del muralista mexicano. De nueva cuenta, además de señalar que este trabajo era el más “original” entre los países del sur, Kirstein también ordenó el relato a partir de la referencia a la cercanía entre el pintor y la guerra, ya fuera en la Revolución Mexicana o en la Guerra Civil Española. Vinculó además, el tema de los ataques a León Trotsky, relacionados con la salida de Siqueiros de México y la elaboración del mural en Chile.

Uno de los puntos más importantes para el autor, se centra en explicar la complejidad de la propuesta de Siqueiros y en remarcar la dificultad por conocer la obra al encontrarse tan alejada de la metrópolis. Para conocer esta pintura, Kirstein tuvo que pasar toda una aventura, tanto por el viaje que implicó como por el encuentro con una obra que era, según aseguró, totalmente revolucionaria. Lincoln Kirstein elaboró un breve recuento histórico en el que presentó los antecedentes para la realización del mural, recordando el terremoto y el plan de construcción de la escuela pero, en mayor medida, enfatizando la relación entre las dos naciones surgida en este contexto. Con ello, el autor describió el inmueble como una estructura limpia y de líneas modernas, edificio donde, por encima de la entrada principal, se había dispuesto el mural de Siqueiros. La contextualización del trabajo del artista mexicano funcionó para que el reconocido crítico norteamericano narrara su propia experiencia de viaje hasta Chillán, describiendo el trayecto como si fuera una peregrinación hacia un lugar sacro. El pequeño poblado, señala Kirstein, no tiene nada más que una horrible, larga, nueva y desnuda iglesia y

un mercado con algunos objetos populares y artesanías, los cuales serían el aspecto cultural más interesante del poblado antes de la llegada de “El Coronelazo”.

Para Kirstein, la obra referida era la conclusión del artista frente a una reflexión desarrollada durante los años treinta, reafirmando que: la pintura debía superar el caballete y los artistas modernos debían pintar con base en el desarrollo de plásticos, nuevas resinas y celulosas. Además, *Muerte al invasor* exigía considerar una nueva forma de pintura, al pensar la imagen como una derivada de las capacidades de extensión de la retina a través del uso de la cámara, imágenes fijas y en movimiento, con el fin de atacar psicológicamente el aparato visual humano.

La reseña de Lincoln Kirstein se caracteriza por explicar de forma amplia el proceso de elaboración de la obra, el contexto en el que fue ejecutado, pero en mayor medida, por ofrecer una lectura detallada de cada elemento del mural, tanto iconográfico como compositivo, destacando los elementos experimentales que adecuaron y renovaron las reflexiones dedicadas a la representación en el arte llevadas a cabo desde el Renacimiento. El crítico definió la obra como una propaganda específica, la cual llevó la condición del monumento al héroe hacia otro nivel, a partir de la propuesta de una nueva condición de la representación y composición visual.

El comisionado norteamericano explicó al mismo tiempo, la importancia del mural en términos de la estructura diplomática continental. La pintura se realizó en una escuela primaria que el gobierno cardenista puso en pie como parte del apoyo hecho al gobierno de Pedro Aguirre Cerda, tras el terremoto que había sacudido Chillán. Los conflictos previos, según explicó Kirstein, eran claros: la expropiación petrolera en México y otras “graves dificultades” con las mineras chilenas. Por tanto, la escuela en la lejana y desolada ciudad austral, se convirtió en el pretexto perfecto para echar a andar todo un armado político dentro de la retórica panamericana. La iconografía, a decir de Kirstein, reformaba el “grito de horror” instaurado por Picasso en *Guernica*, y que Siqueiros había puesto en

práctica en Estados Unidos en obras como *Eco del grito*, hecho en el Siqueiros Experimental Workshop. El cambio más revelador era sin embargo, que este grito no resultaba la exposición de un hecho específico, sino que se modificaba como un referente histórico. De tal manera, funcionaba como imagen perfecta de guerra en los años de confusión sobre la definición del arte moderno y en los tiempos de crisis política, ya que la tensión y ambigüedad de la obra, marcaba tanto la crítica y resistencia como un discurso de legitimación.

V. El héroe trágico. Del teatro al cine, del cine a la pintura

¡Maldito, maldito creador! ¿Por qué tuve que vivir?
¿Por qué no apagué en ese instante la llama de vida que tú tan
inconscientemente habías encendido?

Mary W. Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*.

V.1 La construcción de un relato histórico. Cuauhtémoc y el realismo alegórico.

La década de 1940 significó para David Alfaro Siqueiros la consolidación de un programa mural específico, acto que demostró principalmente en la escritura de los resultados y expectativas buscadas desde un arte llamado “del futuro”. Diversos textos publicados, fueron acompañados por un modelo de representación que denominó como Centro de Arte Realista, primero constituido como un espacio físico, y luego como un espacio simbólico para la defensa de su muralismo. Ambos proyectos dependieron de una adaptación hecha a un discurso plástico definido bajo los parámetros del relato sobre el pasado, el cual el pintor había comenzado a utilizar en Chile. La condición histórica estaba presente tanto en la iconografía utilizada en los murales, pero también en un relato legitimador de la pintura realista. El siguiente capítulo presenta la forma de adaptación de las fórmulas compositivas, simbólicas y discursivas de *Muerte al invasor*. El objetivo es presentar las repercusiones del mural elaborado en Chillán y mostrar la importancia para el autor de esta obra, ya que se convirtió en referencia constante, casi obsesiva, en los escritos y pinturas que realizó en años posteriores.

Tomando en cuenta el desarrollo de los trabajos de David Alfaro Siqueiros y Sergei Eisenstein hasta la década de 1940, puede asegurarse que los vínculos entre estos autores sólo han sido remarcados en una pequeña escala, en la que se ha explicado solamente una parte de la interpretación hecha por el muralista a la teoría y práctica del cineasta ruso. En efecto, el uso del montaje durante los años treinta

resulta una de las herramientas que Siqueiros adecuó a su modelo plástico, sin embargo, no significó la única posibilidad de conexión. Al tomar en cuenta las cualidades de este paralelismo y situando los aspectos generales de proyecto de Eisenstein, tales como el objetivo totalizador del recurso cinematográfico y nuevas condiciones de interpretación histórica, existen otras coincidencias entre el programa cinematográfico del director ruso con el propio programa mural del artista mexicano.

Eisenstein fue un autor que se caracterizó por realizar a la par de su trabajo fílmico, uno teórico, que estuvo conectado a esta misma práctica creativa. Los años tardíos de su producción se centraron en realizar piezas cinematográficas encargadas de buscar el traslado de un relato histórico épico hacia el cine, obras que se distanciaron considerablemente de las adaptaciones de la historia inmediata de sus obras tempranas. Naoumon Kleiman describe en la introducción a las *Notas sobre historia del cine* escritas por el director ruso, cómo a partir de los años treinta el objetivo de Eisenstein se volcó en tratar de analizar la totalidad de medio, por eso el título de “Historia general”, explicación que buscó insertar todos los aspectos referentes a la cinematografía. En este quehacer teórico-fílmico Eisenstein consideró la unión de todas las artes con el cine, con la técnica, la psicología y la ciencia, así como entre distintos referentes culturales y periodos históricos.³²⁹

El modo en que Eisenstein historió al cine, exhibe los modos de interacción conceptual que veía entre la pintura y este modelo de creación. Los conceptos que sostienen el argumento del texto se basan en la génesis del medio, pero en mayor medida, en encontrar los antecedentes cinemáticos en el arte, tal y como Élie Faure lo habría intentado explicar en textos anteriores. Naoum Kleiman describe el acercamiento de Eisenstein a la escritura histórica, como una práctica dependiente del contexto en que se insertaba como creador, al ser el momento en el cual el director se encontraba filmando la segunda

³²⁹ Naoum Kleiman, “Introduction” à Sergei Eisenstein, *Notes pour une Histoire général du cinema* (Paris: Association Français du Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 2013), 10.

parte de *Iván el Terrible*. La producción de estas cintas significó para Eisenstein el establecimiento de negociaciones y tensiones con el régimen estalinista, además de ser, el año en que aconteció el fin de la guerra y también la victoria de los aliados frente a los nazis.

En el caso de *Iván el terrible* o Iván IV (1530-1581) trata la historia de un zar que ordenó el reordenamiento del gobierno ruso, después de varios momentos de confrontación con los boyardos. El acercamiento de Eisenstein a la historia épica comenzó con *Alexander Nevski* (1938), héroe nacional ruso del siglo XIII y centro del argumento. La película representaba una fórmula distinta a la de obras anteriores, donde la masa y el pueblo eran el principal motor de la narración. La película se vincula a la función que tuvo la cinta *Alexander Nevski*, al elaborarse durante la Segunda Guerra Mundial y servir como un modelo de propaganda bélica dedicada a la población que defendería a Rusia de la invasión nazi. La primera película de la serie relata la coronación del zar y el proceso de unificación de tierras que organizó Iván Grosny, así como todas las conspiraciones llevadas a cabo en contra del soberano. Por medio de una puesta en escena organizada a partir de la ritualización, la cinta refiere a la centralización del poder y presenta a la figura de un líder capaz de llenar de fortaleza a un territorio masacrado, temas determinantes en esos años para el gobierno ruso. El filme fue rodado entre 1943 y 1944, y presentado en 1945. La pieza fue celebrada por el régimen, como quedó demostrado al obtener el Gran Premio Stalin. La tercera cinta de la trilogía no se llevó a cabo.

Para la continuación de la serie, Eisenstein llevó a cabo la filmación también entre 1944 y 1945, finalizando el montaje en 1946. La segunda película dedicada al zar Iván IV representa en muchos aspectos el testamento del autor y también la última toma de postura de Eisenstein como cineasta. Se trata de un momento de búsqueda en que además del sonido, el director hizo uso del color y buscará el perfeccionamiento del montaje épico. La segunda parte de *Iván el Terrible*, a diferencia de la película precursora, pasó por una fuerte revisión por parte de Stalin y miembros de su gobierno. La trama del

filme continuó con los enfrentamientos entre el zar y los boyardos, de ahí su título *La conjura de los boyardos*. Uno de los actos más importantes de la cinta es el descubrimiento que hace el monarca de una conspiración orquestada por la nobleza y el clero, la cual logró erradicar con otro asesinato. Al final de la película, Iván regresa al espacio sacro, catedral en la cual —como se veía en la primera cinta— había sido coronado majestuosamente. Más allá de un acto ritual, se exhibió un acto de ira y furia por parte del zar, potencializado por medio de los recursos del color que utilizó Eisenstein. El cineasta logró alcanzar un despliegue del tono rojo para hacer alusión al fuego y sangre derramada, donde el personaje principal parece ser presa de la locura, por medio de una imagen que destaca por su violencia.

Las críticas oficiales hechas hacia la película rechazaron la adaptación histórica de Eisenstein, ya que en lugar de marcar el proyecto progresista del gobernante o el intento de su Estado por desplegarse, el autor enfocó su atención en las intrigas internas. Se acusaba en estas mismas críticas, de dar cabida a la búsqueda formalista desde el montaje y al juego de contrastes desarrollados por el director. Uno de los temas referidos en el filme que desató el enfrentamiento con Stalin, fue el de la referencia a la *Oprichnina*, ya que el tratamiento en lugar de destacar a esta organización militar, la presentaba como “una banda de degenerados similar al Ku Klux Klan”, lo cual se sumó al desencanto por presentar a un Iván confundido. Contrario al tratamiento que se dio en la primera parte que partió de la política de “unidad a toda cosa”, dadas las circunstancias de la guerra, *La conjura de los boyardos* no fue capaz de adecuarse a las políticas del Estado soviético puestas en marcha tras el fin del conflicto bélico, ya que ante las exigencias por mostrar un panorama armónico de progreso, el cineasta no hizo sino mostrar la guerra interna que fue llevada a cabo por Stalin. Finalmente, Eisenstein recurrió a la autocrítica y se dio a la tarea de hacer unas adecuaciones a la cinta, sin embargo, moriría durante este proceso y la obra no se presentó sino hasta la muerte de Stalin.

David Alfaro Siqueiros se alejó por estos mismos años, de las referencias a los acontecimientos contemporáneos para en cambio, dar cabida a la presentación de hechos históricos mediante figuras heroicas. En este apartado se presentarán distintos intentos por adaptar el modelo instaurado en *Muerte al invasor* en diversos contextos, desde el inmediato caso de Cuba, hasta los murales realizados o inacabados en el contexto mexicano. El propósito del capítulo no es relatar de forma exhaustiva cada proyecto, sino presentar el modo de adaptación teórica y práctica del modelo ejecutado en Chillán, un intento por continuar una validación a una estructura que fue exitosa durante la guerra. Esta propuesta, como se ha explicado, sirvió de estandarte diplomático para el gobierno mexicano e inclusive para el proyecto diplomático continental, no obstante fue modificado con el propio desarrollo de la política de la posguerra. El objetivo de Siqueiros por estos años fue el demostrar por varias vías, la continuidad en la efectividad de su discurso plástico.

Cabe aclarar que la recuperación del relato histórico que Siqueiros hizo, es presentado en este trabajo para evidenciar la importancia de dicho modelo para el autor. Aunque en años anteriores el artista dio cabida a una narración cronológica para explicar el desarrollo de la pintura mural, fue en la década de 1940 cuando se estableció de forma sistemática y como sustento de su retórica a favor del realismo. En este apartado se exhibe el peso que el artista mexicano otorgó a su programa artístico, siendo esta forma de defensa finalmente, la que servirá para que su imagen y propuesta fuera atacada en los años subsecuentes.

Después de presentar el mural *Muerte al invasor*, David Alfaro Siqueiros realizó diversos escritos que dieron sentido a esta obra. A partir de la conferencia “Arte cívico”, llevada a cabo en Chile, se dio paso a la publicación del manifiesto “¡En la guerra, arte de guerra!”, leído en Chile y Cuba, para posteriormente, editar el panfleto *No hay más ruta que la nuestra*, publicado tras su regreso a la ciudad

de México. La afirmación y confirmación de esta práctica, dependió en gran parte del éxito que tuvo la obra de Chillán ante la crítica local e internacional.

En mayo de 1942, David Alfaro Siqueiros envió una carta hasta México dedicada a su amigo, el poeta chileno, Pablo Neruda. En ella, Siqueiros mostraba su entusiasmo por los resultados obtenidos en Chillán.

Por fin tengo algo que contarte...y algo que toca a tu país. Terminé los murales de Chillán y su repercusión ha sido mucho mayor de lo que yo esperaba. [...] Los amigos, Delmar, Volodia Teitelboim y González Tuñón, Doctor Orrego, Marta Villanueva, Tudela, Barchenko, las Revistas “Hoy” y “Ercilla” y veinte gentes más, han actuado con gran comprensión o, en todo caso, con un fervor que no parece muy común en el ecuaníme temperamento de tus compatriotas. En fin, que tengo la convicción de que algo útil quedará aquí de mi esfuerzo, que considero mi mayor esfuerzo hasta ahora en el camino del arte público, de un nuevo y más grande arte de Estado.³³⁰

Siqueiros refiere a las críticas favorables del mural hechas por los intelectuales chilenos y a la atención internacional que tuvo, centrada en la figura de Lincoln Kirstein y el MoMA, puesto que múltiples adjetivos vanagloriaron los resultados obtenidos por el muralista. Ante el éxito obtenido con esta obra, el pintor decidió exhibir su método. En la carta a Neruda explicó el objetivo:

El próximo domingo (24 de mayo) daré una conferencia sobre “La pintura moderna mexicana, como principio universal de un arte público” en el teatro Continental de la Plaza Bulnes. Será lo primero que diga en público sobre el particular y espero que mis palabras complementen bien el esfuerzo plástico.³³¹

Para dicha presentación, David Alfaro Siqueiros elaboró un guion. Lo primero que hizo fue definir su terminología para un “arte civil”. Sería una tesis que se renovarían cada dos años, indicó el pintor, de manera que no se convirtiera en un nuevo documento dogmático de estética o una historia biográfica, algo que en realidad no sucedió.³³² El objetivo fue describir a las “artes plásticas representativas” como

³³⁰ David Alfaro Siqueiros, “Carta a Pablo Neruda” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 80.

³³¹ Siqueiros, “Carta a Pablo Neruda”, 180-181.

³³² La primera vez que Siqueiros hizo un recuento unificado sobre la historia del muralismo y su actividad artística fue en 1930, en un cuestionario realizado por Gabriel García Maroto. Fue así como durante su renovación teórica,

elemento necesario de la “reconstrucción del mundo”, las cuales tendrían un papel determinante dentro del contexto de guerra. El intento fue el resaltar, insistió el autor, de forma dialéctica, un destino social futuro. El método se dividió en tres puntos: la cronología, la autocrítica y sobre todo, “parte del estudio objetivo y subjetivo, global y específico, de las múltiples realidades sociales y técnicas contemporáneas de las mencionadas Artes Plásticas Representativas correspondientes al mundo contemporáneo de la cultura occidental”.³³³ Siqueiros explicó la necesidad de una terminología coincidente con el problema de las artes figurativas que estuviera basada en la ciencia del momento. Incluso, marcó la posibilidad de construir leyes que explicaran esta producción plástica, a manera de “Ciencia del Arte” o “Arte Científico Verdadero”. Es importante marcar la relación del mural *Muerte al invasor* con este objetivo descrito en el uso de los conceptos señalados. La obra ya no sustentó un movimiento mural que surgía del tono beligerante de un manifiesto, sino que, a partir del caso aislado y comprobado en un laboratorio, se daban explicaciones sobre el fenómeno plástico y una fórmula para su ejecución.

En el caso de “En la guerra, arte de guerra”, éste fue publicado en *La Nación*, *La Hora* y *El siglo* de Santiago de Chile, en enero de 1943, y en Cuba, por parte del Ministerio de Defensa Nacional. Dirección de Propaganda de Guerra. En él, asumiendo como público a los artistas e intelectuales de América, el pintor hizo un llamado a realizar un arte que formara parte sustancial de la acción bélica, a partir de “la elocuencia incomparable de su excepcional producto emocional”,³³⁴ pero que tuviera siempre como eje, la coordinación de las acciones colectivas, renunciando así, a una práctica individual del arte en aras de la unidad política. De esta forma, por medio de la descripción de una organización

plástica y técnica en los Estados Unidos, Siqueiros retomaría este modelo para intentar demostrar una separación tanto de José Clemente Orozco, como de Diego Rivera en cuestiones ideológicas y artísticas. “Typewritten letter from Gabriel García Maroto”, The Getty Research Institute, Siqueiros’s Papers 1921-1991, Box 1, f. 7.

³³³ David Alfaro Siqueiros, “Arte civil sobre la terminología de esta obra, 1943, Naturaleza, objeto y método de este libro” (México: Archivo personal, Sala de Arte Público Siqueiros, INBA).

³³⁴ David Alfaro Siqueiros, ¡En la guerra, arte de guerra! en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 194.

sistemática de actividades, Siqueiros se encargó de enumerar los rubros de la producción artística: equipo de gráfica y plástica de guerra, de literatura, de teatro, coreografías, cinematografía y equipo de música de guerra. La pintura y sus derivaciones mecánicas, como la fotografía y los carteles, eran la columna de este armado colectivo y daban las pautas del discurso y método que debía imperar.³³⁵

En 1944 aparecieron en *El Nacional* una serie de escritos presentados por David Alfaro Siqueiros que conjuntaron las reflexiones de los dos textos presentados en América Latina, los cuales se presentaron de forma fragmentada y fueron reunidos de inmediato. Estos artículos fueron recuperados por el llamado Centro de Arte Realista y se publicaron con el título sugestivo de *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. El texto retomó la conferencia dictada en Chile y le dio un enfoque destinado al ámbito local, pero que continuó la consideración sobre su pertinencia en el contexto de guerra. El relato del viaje hecho por Latinoamérica y los resultados obtenidos, fueron dispuestos en un formato escrito para su divulgación nacional. Las conclusiones combinaban el relato biográfico y testimonial en el desarrollo del muralismo mexicano, y sumaron la reivindicación de un arte estipulado bajo los términos de un “nuevo realismo”, término sugerido por Lincoln Kirstein, el cual denominó al pintor también como “nuevo-clasicista” y “nuevo-humanista”.

Es necesario señalar que este proceso de escritura se advierte como un momento de sedimentación teórica, y posteriormente práctica, del pintor. En este sentido, debe diferenciarse este momento de dogmatismo panfletario con las acciones plásticas precedentes. Si bien, Siqueiros mostró desde 1930 un interés por seguir los parámetros estéticos estalinistas, el proceso destinado a alcanzar su propio “realismo” tardó una década en establecerse por completo. El primer paso dado por Siqueiros

³³⁵ David Alfaro Siqueiros, “Delphic Studios. Exhibitions of Paintings and Photographs of Frescoes by Siqueiros”, Nueva York, March 12, 1934. “David Alfaro Siqueiros Papers 1920-1991”, The Getty Research Institute, Series IV, New York, 1934-1937, Box 3, f. 20.

para vincularse a los estatutos realistas fue el uso del término “autocrítica”, como sucede en el texto realizado para confrontar el trotskismo de Rivera en 1934. Como se analizó, la pintura del muralista en los años treinta mantuvo una resolución realista; aunque no siguió las condiciones exactas del “realismo socialista” y fue más bien crítico y experimental, sí asumió con entusiasmo el discurso del Frente Popular. En esta época bastó con que el muralista acogiera las estrategias de “corrección política”, aunque su pintura se mostrara separada de la iconografía progresista soviética, mientras su técnica anunciaba un modelo productivista claramente cercano a las políticas de la URSS. No obstante, para 1940, después de los acontecimientos vinculados al “asalto a Trotsky”, Siqueiros tuvo que hacer más evidente su línea estalinista y *No hay más ruta que la nuestra* funcionó por el lado discursivo. El uso de conceptos como “Ciencia del Arte” y “Arte Verdadero”, y el propio título del escrito, manifiestan el sentido partidario del realismo que impulsó desde este momento. Como Georg Lucáks hizo en 1934, por medio del escrito “Arte y verdad objetiva”, Siqueiros planteó un paralelismo y sincronía con la línea oficial. La reafirmación de un realismo humanista (de corte aristotélico), misma que hizo Lucáks y que fue ampliamente criticada por Brecht, confirma esta adscripción.³³⁶ En el caso de la pintura, *Muerte al invasor* representa un indicio de este mismo proceso en la pintura, el cual concluirá en la posguerra con la consolidación de la alegoría triunfalista en su pintura. Enmarca una contradicción latente en la obra del muralista, ya que refiere a una apología de la técnica, y que el propio muralista promulgó, pero que en su concepción se valió metodológicamente del “retoque” con pincel y manifestó una temática heroica que denominará como “apoteótica”.

³³⁶ Agradezco las aclaraciones que Luiz Renato Martins me hizo sobre el tema de Georg Lukács. Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Block, Bertold Brecht, Georg Lukács, *Aesthetics and politics*, Afterword by Fredric Jameson (London: NLB, 1977) y Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Nova Jersey, Princeton University Press, 1971).

En 1944, todavía en momentos de la Segunda Guerra Mundial, el muralista mexicano presentó una suerte de recapitulación del movimiento mural y lo situó en términos de continuidad, vigencia y renovación. Junto con el manifiesto “En la guerra, arte de guerra” generó un enlace a partir de estos relatos, uno que funcionaba como manifestación de defensa bélica y otro que marcó una estructura rectora dedicada a la institucionalización, tanto de un modelo artístico como de uno ideológico. El texto *No hay más ruta que la nuestra* se concibió como respuesta a la situación internacional y nacional. De esta forma, se vinculó también a la burocratización de un régimen concreto, en este caso local, tal y como había sucedido en Rusia.

El modelo que el autor retomó para hablar de clasicismo, fue el que había definido en los años veinte, durante la denominada “vuelta al orden”, con una adaptación que, bajo este concepto, señaló que sus obras eran una pintura realista revolucionaria. Esta tendencia fue descrita desde el inicio del panfleto tomando como referencia a Cézanne, Ingres, David y Picasso. La guía del argumento de *No hay más ruta que la nuestra* se concentra en un recuento histórico, tanto de la pintura universal como del propio muralismo, a través de los ejemplos de Grecia, Italia, Francia, América y México, como excepción en el continente.

Otro de los referentes para el texto canónico de Siqueiros, fue el método de explicación puesto en práctica en los años treinta, como sucedió en la conferencia del Encuentro de Escritores y Artistas Americanos de 1936, ya que el objetivo de unión colectiva continuó como un discurso de defensa vigente para el pintor, en este caso bajo el título de “Arte de guerra contra el Eje”. A la narración sobre el arte público se incluyó al desarrollado en México a partir de la Revolución, refiriendo al Dr. Atl, Diego Rivera y José Clemente Orozco como iniciadores, y al Taller de Gráfica Popular y al Centro de Arte Realista, como únicos continuadores de lo que llamó “el arte del futuro”, hecho desde el Nuevo Continente: “Se trata, evidentemente, del primer impulso artístico latino-americano no colonial, no

dependiente, que es un reflejo en mayor o menor proporción, en todos los países de América, y también de España”. Otra de las cualidades que el pintor otorgó al muralismo, fue su capacidad de arte público, político y de Estado y, por esa razón, lo situó en relación al Renacimiento, como una forma social de expresión. Este análisis fue conjuntado a los elementos del programa artístico que hasta ese año, mantuvieron un ataque a la producción artística burguesa que no cumplía con estos estatutos, pintura que denominó como formalista. El arte que Siqueiros propuso en cambio, era uno civil, un arte público realizado por el artista ciudadano, “artista combatiente de todas las causas del pueblo de su país y del mundo, en contraposición al artista tradicional de México”.

No hay más ruta que la nuestra trató de ser, de modo general, un estudio del mercado del arte, una explicación de las maneras sociales de producción, “temática, doctrina profesional, técnica material o física, técnica profesional, forma humana de producción y de pedagogía, así como las formas de multiplicación del arte”. Los apartados finales del compilado justifican la aparición del Centro de Arte Realista. El lema del organismo era la defensa de un nuevo realismo humanista. Como continuación del programa de propaganda de los años anteriores, el pintor asumió el desarrollo de una segunda fase técnico-experimental y, en mayor medida, la fijación de su doctrina como respuesta del nazifascismo. Será de esta forma que se asuma, explicó, lo que denominó como arte democrático, correspondiente con una democracia nuevo-humanista.

Los propósitos esenciales del Centro de Arte Realista se centraron en una comparación con lo que Siqueiros llamó “la pintura moderna francesa”. No obstante, esta conexión se estableció desde dos momentos, la postura clasicista de la etapa de entreguerras, y una nueva etapa correspondiente a las tendencias en desarrollo por ese año de 1944. El ejemplo señalado para hacer evidente las posibilidades de una pintura de “valores fundamentalmente perdidos para la plástica”, fue Pablo Picasso, ya que permitió dar muestra de las adecuaciones de un programa artístico, que de un purismo cubista dio paso

a un arte político, como lo fueron los casos de *Guernica* y la serie “Sueño y mentira de Franco”, de 1937. En contraposición, el muralista exhibió una crisis de la pintura mexicana moderna, para la cual retomó sus argumentos de 1934 en contra de la tendencia pintoresca, como parte de la polémica con Rivera.

Dado el sentido de propaganda que Siqueiros promovió en estos escritos, es posible concluir que el muralista tenía en mente la escena artística de Nueva York y el sistema de relación comercial y cultural con América Latina, presente en varios momentos del texto. Por una parte, todas estas justificaciones de su obra vinculados y justificados mediante los antecedentes de la pintura mural, destacan la relación que siempre existió entre el mercado norteamericano y el arte moderno mexicano, esto con la pretensión de incluirse dentro del sistema del arte en los Estados Unidos, como había sucedido durante la década pasada. Siqueiros fue muy insistente y remitió a la importancia que tuvo su obra en un momento determinante para la guerra y el MoMA. Sin embargo, para el año en que el muralista regresó a México e intentó retomar los proyectos de exhibición e intervención mural en los Estados Unidos que se le habían prometido, la estrategia del museo y del arte norteamericano general, comenzó a dar un vuelco definitivo y a modificarse por completo.³³⁷ Inició la consolidación de una postura alejada del nacionalismo de los años treinta, para dar paso a una noción de internacionalismo y libertad creativa, a través de los términos de la vanguardia modernista impulsada por Clement Greenberg, cuyo proyecto fue consolidado a partir de la posguerra.³³⁸

A mediados de los años cuarenta, el muralista continuó utilizando un modelo de propaganda de guerra, el cual fue construido bajo los parámetros de un realismo alegórico. Como se mencionó, es posible entender esta adecuación del realismo tomando en cuenta el contexto de los debates de la novela

³³⁷ Serge Guibault, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990).

³³⁸ Guibault, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, 65.

realista llevados en Rusia, relacionados muchos de ellos, con el propio desarrollo del arte mexicano en la posguerra. Este tipo de realismo estuvo dedicado a modificar los estatutos de la narración, a través de una representación que combinó la crónica documental, ligada a ciertos hechos reales, con el estatuto histórico alegórico. La iconografía utilizada por Siqueiros fue entrecruzada con las discusiones hechas en torno al arte, el espectáculo, las consideraciones de la forma, el contenido y la teoría del drama, cuyo centro de argumentación estaba concentrado en las discusiones referentes a las propuestas teóricas Bertolt Brecht y Georg Lukács.³³⁹

Claire Fox ha estudiado el caso de los murales elaborados inmediatamente después a la experiencia en Chile, realizados en Cuba. Estas obras continuaron una agenda diplomática llena de negociaciones entre los Estados Unidos, el proyecto latinoamericano, con José Gómez Sicre a la cabeza, y el pintor. Ante el viaje frustrado de Siqueiros a Nueva York en 1943, después de que se rechazó la visa del pintor mientras se encontraba en La Habana, el muralista tuvo que ejecutar diversos encargos en la isla. Éstos representaron emblemas de la estructura cultural continental llevada a cabo por las oficinas de Washington. El grito crítico que Lincoln Kirstein reconoció en Chillán, desaparecía y, en cambio, se presentó una pintura que mostró una forma alegórica de la Libertad, como puede verse en las obras *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas negra y blanca en Cuba* o el *Nuevo día de la Democracia*, ambas pinturas de 1943 (Figuras 5.1 y 5.2). Estas figuras fueron resueltas a partir de un acentuado escorzo, el cual se convertirá en el sello de la producción del muralista durante la década. La tercera obra presentada en Cuba, también dio cuenta de un discurso que exhortó a la cordialidad entre los Estados Unidos y un país vecino, en este caso Cuba, al mostrar los retratos de Abraham Lincoln y José Martí en una sola obra: *Dos montañas de América. Lincoln y Martí*. Si el mural austral funcionó como una máquina de guerra muy efectiva, dicho formato, con algunas

³³⁹ David Pike, *Lukács and Brecht*, (Chapel Hill N.C: University of North Carolina Press, 1985).

variaciones específicas, pudo utilizarse, según indicó Siqueiros, para impulsar otras producciones en serie, por medio de lo que el pintor marcó como “precisión ideológica” y mediante una técnica que le fuera consecuente, “un arma que entra por los ojos, por los oídos...y a través de los más profundo y sutil del sentimiento humano”.³⁴⁰

David Alfaro Siqueiros comenzó un intento de mediación con las autoridades (soviéticas, estadounidenses y mexicanas) por medio de su obra realista y a partir de los textos presentados sobre diversos ejercicios. La misión señalada en estos escritos, indicó una búsqueda por crear un aparato de representación política, institucional o de Estado. *Chillán* no era la obra de guerra futurista que irrumpe contra el orden. Por el contrario, se reafirmó como una pintura conciliatoria que usó el discurso sobre la guerra como una estrategia de dominio y sus herramientas tecnológicas como los elementos necesarios para alcanzar este logro. Según las palabras entusiastas del muralista presentes en *No hay más ruta que la nuestra*, su proyecto se encargaría de encauzar las organizaciones (políticas y plásticas) de México, Norteamérica, Argentina, España y Chile, lugares donde habría puesto en práctica estas aproximaciones plásticas, concluyendo con el último éxito en *Chillán*.

La imagen que el artista eligió desde Chile para sustentar su obra y presentar la historia mexicana era bastante particular. Se trataba de Cuauhtémoc, último tlatoani o gobernante azteca, que cae en una estructura piramidal posterior a una batalla. Quien yace derrotado y con una lanza en el pecho es el conquistador. Siqueiros modifica en este caso la historia oficial del héroe caído y lo muestra victorioso, como también lo haría en *Cuauhtémoc contra del mito* en 1944. Esta figura tendrá varias modificaciones y apariciones como Cuauhtémoc combatiente, en el tormento y redivivo. (Figura 5.3) El muralista comenzó en *Chillán* a resignificar su estrategia mesiánica bajo una fórmula épica y una construcción visual barroca. Mariana Botey llama máquinas barrocas a aquel impulso del capital que

³⁴⁰ David Alfaro Siqueiros, “¡En la guerra, arte de guerra!”, 194.

comenzó su propagación con la guerra colonial, proceso en que las imágenes fueron fundamentales: “El barroco alegórico procede —en la operación del montaje de sus fragmentos, excesos y pliegues— ‘suspendiendo’ la imagen en un plano encarnado de inmanencia (manifestación) que colapsa y estalla en mil fragmentos”.³⁴¹ El uso de este personaje anuncia un momento de resistencia, el cual finalmente es contrastado ante los elementos de control que dirigen la constitución del mural, dedicados a dirigir a quien mira la obra. Estas imágenes en su conjunto, al vincularse con otras figuras de la historia oficial mexicana, terminan por convertirse en una narrativa dominante. Siqueiros utilizó el sistema de fragmentos del barroco, pero los envuelve en un discurso legitimador. Visto de otra manera, recurre a un modelo pre-industrial de representación e intenta llevarlo de forma extrema (y fracasada) al ámbito de industria moderna.

Botey explica, partiendo del texto de Benjamin *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, que el barroco es un elemento distinto de lo clásico, “un modelo para una lectura con un potencial para la desublimación (deposición) de una cierta formulación idealizada y dogmática de la historia universal; un contraargumento al modelo de pensamiento común a la teodicea cristiana, la Ilustración y la filosofía de la historia hegeliana”.³⁴² Por una parte, David Alfaro Siqueiros situó esta alternativa discursiva, pero fue una fórmula que mantuvo el espectro de Cuauhtémoc en tensión. Dentro del debate que puntualiza la autora, de manera concreta, en el punto desarrollado por Walter Benjamin en *El libro de los pasajes* dedicado a la “fantasmagoría” y en la polémica que mantuvo con Theodor Adorno, la solución del pintor mexicano parece acercarse más a la señalización que hizo Adorno sobre los peligros de invocar a la figura heroica:

³⁴¹ Mariana Botey, *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*, traducción de Carlos Aranda Márquez (México: Siglo XXI Editores, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Artes Visuales, Universidad Autónoma Metropolitana-Palabras de Clío, 2014), 40.

³⁴² Botey, *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*, 48.

“La absoluta realidad de lo irreal” en la fantasmagoría de Wagner se lee como una corrupción espectral que oscurece la producción material y, en esta dirección, anticipa por un descenso en la cultura de masas y la lógica de la industria cultural. Podemos argumentar que en sus lecturas sobre la fantasmagoría de Wagner, Adorno está justamente preocupado por los peligros de invocar la mítica (forma primigenia) angustia aterradora que Benjamin alega que es el giro radical emprendido por Blanqui: es decir, conjurar una conspiración revolucionaria e iluminadora que se nutre dentro de la fantasmagoría en contra de la cultura burguesa.³⁴³

Mariana Botey indica que la declaración de peligro del “truco conjurante” fue expresada por Adorno en el contexto del nazismo. Fue así, que las herramientas de Siqueiros cayeron en dicha amenaza, al asumir la invocación mítica mediante los trucos de la técnica. Se trataba de una expectativa ambigua, que osciló entre la resistencia y el control.

El papel de guía y coordinador que David Alfaro Siqueiros había sugerido anteriormente, llegó a su máximo nivel para estos años. *El Coronelazo* (1945), cuadro realizado como parte de la planificación de un proyecto mural a gran escala, hecho bajo los parámetros de la obra de Chillán, consolidaba el papel de la voluntad de acción del líder. Por un lado, era la exhibición de su figura como guía de una nueva obra futura organizada bajo la puesta en escena y la teatralidad. Por otra parte, era la evidencia de la reconstrucción del mito, sustentada en la figura del héroe, quien será llevado desde este esquema hasta la obra pública, en forma de Cuauhtémoc por ejemplo, para su reconocimiento social final. La imagen funcionó también como un acto de representación de las autoridades. Siqueiros comenzó una recuperación de la figura del héroe muerto, desenterrado materialmente (desde la fantasmagoría benjaminiana), para después eliminar la metáfora de resistencia y transformarla en una ilustración del poder, donde limitó el discurso de reconocimiento indígena por un nuevo modelo de represión por medio de nuevas formas discursivas de representación.³⁴⁴ Por ejemplo, el remate del mural *Muerte al invasor* lo conforman dos retratos de los líderes de cada nación, Manuel Ávila Camacho y Pedro

³⁴³ Mariana Botey, *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*, 54.

³⁴⁴ Mariana Botey, “The enigma of Ixcateopan: The Messianic Archive of Nation” en *Frozen Tears III*. (Gay Prophecy of the Demonic Social, Ed. John Russel, Birmingham, *ARTicle Press*, 2005), 299-336.

Aguirre Cerda. La resolución de cada figura evidencia sin lugar a dudas las inclinaciones ideológicas del muralista y cancelan el efecto crítico de la pintura: Siqueiros decide mostrar a cada uno con una armadura, resolución iconográfica de corte fascista. Inclusive, el retrato de Cerda, es cercano a la figura de Stalin. (Figura 5.4)

La estructura retórica inaugurada en Chillán se valió del símbolo y la metáfora para crear un complejo escenográfico, el cual era capaz de hacer reaccionar al espectador colectivo y sobre todo, conformarse como un modelo de exhibición estatal. A pesar de que el pintor intentó poner en práctica este recurso a través de la estructura arquitectónica adecuada para su pintura (la curva o el muro exterior), la posibilidad del panel movable con estos elementos iconográficos quedó instaurado dentro de sus prácticas de relación con el poder, en este caso local. Como demuestra Fulton, los encargos hechos no sólo por Gamboa, sino por el propio Miguel Alemán, formaron parte del programa de reactivación del mito de Cuauhtémoc, un poco anterior al que inició en 1949, con los trabajos de Eulalia Guzmán y el Instituto Nacional de Antropología e Historia en Ixcateopan. Como señala Christopher Fulton, la aparición de Cuauhtémoc señala a un emperador capaz de referir, además de una acción de resistencia, “un acto ejemplar como campeón de la libertad, según la política liberal mexicana, al expresar un sentido de patriotismo en contra de la intervención”.

El complejo pictórico que estableció Siqueiros en los años posteriores a la guerra, aisló a la figura mítica de su complejo compositivo en un formato renovado de retrato, encargado de reformular un modelo de representación que retomó el estatuto de historia heroica. Aunado a esto, el pintor dio paso en esta propuesta, a una reflexión sobre el próximo acontecer en la estructura democrática que devendría con el fin del conflicto bélico, momento en que aparece la “Democracia” como elemento de unificación de intereses en el desarrollo de la Guerra Fría.

De la empresa ejecutada en Chile, el muralista derivó dos propuestas concretas, una dedicada a la elaboración de un mural ideal bajo la noción de “obra de arte total” y un complejo iconográfico desarrollado para establecer un diálogo con las autoridades, como habría sucedido en Chile y Cuba. Lo importante es señalar que este recurso será explotado en distintos recintos de exposición, del mismo modo en que había iniciado con el modelo de exhibición, representación y coleccionismo del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Como ejemplo de este recurso diplomático destacan los murales portátiles que Siqueiros elaboró para el Instituto Nacional de Bellas Artes, en los que repite el tema del mito de Cuauhtémoc, expuestos en las exposiciones organizadas por Fernando Gamboa en París, Estocolmo y Londres.

A partir del regreso de David Alfaro Siqueiros a México en el año de 1944, el pintor comenzó un periodo de legitimación como artista del régimen.³⁴⁵ Desde este momento, hasta por lo menos los primeros años de 1950, Siqueiros comenzó la reestructuración simbólica del repertorio visual representativo del Estado. Su presencia en las salas del Palacio de Bellas Artes fue el paso decisivo para abrir el camino por esta ruta. Por estos años, el muralista tuvo la oportunidad de poner en marcha todo el dispositivo pictórico que había desarrollado durante los años treinta, y que había consolidado en Chillán. En lugares como la Ex Aduana de Santo Domingo en la SEP, la Escuela Universitaria de Artes Plásticas de San Miguel de Allende o el Hospital La Raza de la capital mexicana, el artista buscó implantar el espacio pictórico kinético que había definido en Chile a partir de lo que denominó como “caja plástica”. Este modelo no fue tan exitoso en su adecuación local, ya que sólo el mural del hospital pudo concluirse. En cambio, la iconografía alegórica presentada en los países de Latinoamérica fue totalmente

³⁴⁵ Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución” en Esther Acevedo, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008).

recibida por las autoridades mexicanas. Los temas de la Democracia y una serie sobre el tlatoani Cuauhtémoc fueron justo las referencias seleccionadas para disponerse en el Museo del Palacio.

En este mismo contexto, por el año de 1950, se publicó *El Canto General* de Pablo Neruda, culminación de un proyecto poético que utilizó la épica para referir a la historia continental. La célula matriz, como la denominó Teitelboim, había sido *El canto general de Chile*. “Me dijo que pensaba cambiarle el título, más bien ampliarlo: *Canto general de América*. Luego lo simplificó. *El Canto General* le exigía no sólo inspiración. El trabajo poético tenía que alimentarse con una información esencial.³⁴⁶ El proyecto mereció una impresión de lujo, la cual fue presentada en casa del arquitecto Carlos Obregón Santacilia. “Neruda quería que los titanes del muralismo ilustraran el libro con gualdas. Fallecido Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros entregaron dos pinturas a la altura del texto”.³⁴⁷ El propio poeta eligió los versos que inspirarían a los pintores. Rivera presentó *América prehispánica*, pintura con la cual sintetizó el relato de la América precolombina. Para la intervención de Siqueiros, Neruda escogió para su camarada el fragmento dedicado a la América contemporánea. Con este acto, el poeta dio cuenta de la relación entre los métodos narrativos del muralismo y esta obra:

Y vi cuántos éramos, cuántos
estaban junto a mí, no eran
nadie, eran todos los hombres,
no tenían rostro, eran pueblo,
eran metal, eran caminos.
Y anduve con los mismos pasos
de la primavera en el mundo.

A estas letras, que recuerdan los tiempos de combate de los compañeros, Siqueiros respondió con una imagen que coincidió con sus alegorías de la “Democracia”. La figura principal de la composición, como sucede en *Nueva Democracia*, surge de una geografía convulsa, de un volcán concretamente. Este hombre eleva los brazos abiertos señalando, no solamente un futuro prometedor, sino su dominio.

³⁴⁶ Volodia Teitelboim, *Neruda*, 346.

³⁴⁷ Teitelboim, *Neruda*, 346.

V.2 ¿La reactivación del héroe?

Uno de los primeros puntos que David Alfaro Siqueiros adecuó en los murales de la década de 1940 fue el género de la pintura histórica. El pintor recuperó una tradición pictórica desarrollada en el siglo XIX, encargada de retratar a los héroes, en este caso indígenas, y a partir de estas referencias, optó por mostrar otro panteón de héroes contemporáneos o mártires de la Revolución, sumando de esta forma, diversas alternativas iconográficas que ya habían puesto en marcha José Clemente Orozco y Diego Rivera en años anteriores.

Para la pintura presentada en Chile, el pintor mexicano utilizó dos de los referentes más importantes del arte decimonónico chileno y mexicano que fueron establecidos paralelamente, y los unió en una sola obra mural. Los dos ejemplos fueron *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles* de Raymond Monvoisin y *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre. Maraliz de Castro explica que estos óleos fueron pensados en el proceso de construcción de un discurso nacionalista y concebidos para la exhibición de un proyecto político tanto para el ámbito nacional como internacional.³⁴⁸ (Figuras 5.5 y 5.6) Ambos personajes, el líder mapuche y el tlatoani, resistieron en diversas batallas y finalmente, fueron suplicados y ejecutados. Como señala la autora, la elección de estos personajes destaca porque ambos son figuras históricas representantes de la defensa indígena en la Conquista, cuyo gran formato y expresividad técnica dan muestra de su importancia como pintura de historia. Es interesante que De Castro haya encontrado cuatro trabajos en países como México, Chile, Perú y Brasil en los que el arte académico evocó la figura del indio vencido para apoyar un constructo

³⁴⁸ Maraliz de Castro Vieira Christo, “Caupolicán, Atahualpa, Aimbere e Cuauhtémoc. Indios vencidos na Pintura Histórica Latino-Americana”, *Portuguese Studio Review* 18-1 (2015), 203-232.

legitimador por medio de un repertorio iconográfico en el que el indígena era asociado a un pasado, y donde estas figuras son opositoras a la colonización.

El que Siqueiros haya retomado estos temas evidencia cómo el muralista asumió su papel como un pintor que reinterpretaría la historia latinoamericana. A diferencia de la inmovilidad de los cuerpos que las obras de Monvoisin e Izaguirre presentan, como lo señala De Castro, la acción es evidente en los personajes de *Muerte al invasor*. Este viraje es sustancial, ya que mientras para los pintores académicos estos indígenas se mantienen en un pasado enterrado, Siqueiros aclamó por revivir su acción bajo la equiparación que hizo con la lucha obrera. Es por ello, que en los cuadros de finales del siglo XIX se construye un emblema, mientras que en esta pintura de mediados de siglo XX, se expone una alegoría.

David Alfaro Siqueiros, logró reconocer la triada de héroes referentes a la Conquista: Galvariano, Lautaro y Caupolicán, figuras reivindicadas por la historiografía chilena a partir de la Independencia. Durante la consolidación del Estado chileno en el siglo XIX existieron una serie de contradicciones en el relato dedicado a los indígenas del pasado, ya que contrastaban con los procesos de exterminio de la conocida “Campana de Pacificación Araucanía”. En este sentido, relatos como el del liberal y progresista, Benjamín Vicuña Mackena, buscarán poner en resistencia el sentido heroico de estos personajes al señalar los defectos de la raza indígena. Por medio de la épica de *El canto general de Chile*, proyecto paralelo a *Muerte al invasor*, esta situación de enterramiento del indio era modificada por un proyecto en el que el indio mapuche volvía a aparecer vivo junto con una estirpe que no buscaba ser anulada, sino revivificada.

En el caso específico de Cuauhtémoc, Citlali Salazar ha dado cuenta de la importancia de la figura del tlatoani para la cultura y el proyecto artístico porfirista.³⁴⁹ Fue el historiador Alfredo Chavero

³⁴⁹ Citlali Salazar Torres, “El héroe vencido: El monumento a Cuauhtémoc 1877-1913” (Tesis de Licenciatura en Sociología, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2006).

quien presentó el recuento de las hazañas de Cuauhtémoc en *México a través de los siglos*, al encargarse de la escritura de los periodos prehispánico y de la Conquista. En estos apartados, consultados por Siqueiros, como insinuó en sus memorias, Chavero describió la biografía del personaje, desde sus batallas más importantes, su periodo como emperador mexica, hasta su situación como prisionero. La obra paradigmática de la reivindicación del héroe como militar es el monumento a Cuauhtémoc, propuesta por el general Vicente Riva Palacio en 1881. Además de ser una figura que representaba el mestizaje, en esta obra en particular, el personaje histórico era presentado como el defensor de la patria, siendo así un recordatorio para actualizar esta lucha: “el heroísmo con que la nación ha luchado contra la conquista del siglo XVI [...] destinado a señalar la gratitud a las generaciones futuras a los nombres de los patriotas que por sus grandes hechos y por sus virtudes se han distinguido en la épocas de prueba”.³⁵⁰ En su estudio, Salazar demuestra que el homenaje fue dedicado a los militares. Fue un intento de legitimación del ejército mexicano, resaltando valores como el honor y cualidades como el valor físico llevadas al extremo de morir por la patria por medio de un personaje que combina la fatalidad clásica con la particularidad individualidad del héroe moderno: “Cuauhtémoc es un héroe mítico clásico, ya que está directamente asociado al relato fundador en el caso de la nación mexicana”.³⁵¹

El repertorio de héroes y figuras míticas modernas ya había sido puesto en práctica por Diego Rivera y José Clemente Orozco en la década de 1920. Como ha demostrado Renato González Mello, dentro del repertorio del lenguaje del muralismo la imagen política referente a la figura histórica fue determinante. Desde versiones distintas, Orozco y Rivera señalaron varias posibilidades para la presentación de los personajes históricos, refiriendo tanto próceres ya reconocidos, como nuevos

³⁵⁰ Citlali Salazar Torres, “El héroe vencido: El monumento a Cuauhtémoc 1877-1913”, 41.

³⁵¹ Salazar Torres, “El héroe vencido: El monumento a Cuauhtémoc 1877-1913”, 43.

mártires revolucionarios. Al rastrear la conformación del catálogo iconográfico de los héroes en ambos muralistas, González Mello concluye:

El mito de Prometeo, empleado con frecuencia para hablar de la renovación intelectual, es vulgar y no hace justicia a la complejidad de una época que enalteció a tantos héroes como los que destituyó, a veces con violencia. De todos esos dioses en desgracia, Rivera está en primera fila: fue uno de los primeros en quitarse la máscara de Prometeo para ponerse la de Layo; poco después lo seguiría Vasconcelos y, en los años setenta, el propio Lombardo. El culto al heroísmo era una lucha de protocolo generacional. Requería imágenes para representar el fin de la autoridad paterna, la caída de la gracia y la ruina del valor juvenil. Hay algo profundamente perverso en esta mitología donde todos los héroes han sido derrotados (como Zapata, Cuauhtémoc, como Vasconcelos), y donde el regicidio, el patricidio, el magnicidio, el deicidio, (como el de Dios por Orozco, como el de Obregón por Toral, como el de Caso por Toledano) aparecen como símbolos y acciones más categóricos de una era que, sin embargo, se caracteriza por el ascenso de un Estado autoritario, vertical, cada vez más eficiente y con menos fisuras.³⁵²

Habrá que tomar en cuenta, que los años cuarenta dieron paso a un comienzo en la reafirmación de una historia de bronce para la pintura mexicana, por medio de relatos como el realizado por Justino Fernández y Carlos Pellicer,³⁵³ una historia que se caracterizaba por su modalidad petrificadora: “La pintura mural de la Revolución fue uno de los intentos más acabados por publicar una historia sin disidencia, crítica, corrientes y contracorrientes; una sola historia, armoniosa y sin contradicciones en la que fueron omitidas, por ejemplo, las violentas diatribas de Orozco contra las ideologías de los años treinta.”³⁵⁴ Como explica González Mello, una parte del discurso cultural revolucionario estuvo sustentado en un proyecto que se asumió como heredero del liberalismo del siglo XIX. La pintura mural, en mayor medida, la expuesta por Diego Rivera a manera de un pasado libre de contradicciones, era una que presentaba, a decir de Ida Rodríguez Prampolini, al indio mexicano como actor de las revoluciones,

³⁵² Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008), 108.

³⁵³ Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, 277. A la par de estos discursos canónicos sobre el arte, se desarrollaron paralelamente respuestas por parte de otros críticos, como sería el caso de Paul Westheim, los cuales permanecieron desplegados de la institucionalización.

³⁵⁴ González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, 277.

tanto como explotador y reivindicador, así como héroe anónimo.³⁵⁵ Como contraparte, el modelo indigenista del Estado mexicano no se separó en muchos aspectos del proyecto de la “Pacificación chilena”, en tanto hablaba en términos velados y explícitos de exterminio, a partir de conceptos como el de culturización y mestizaje cultural, en búsqueda de una “limpieza étnica”.³⁵⁶ Si bien existieron casos en los que la radicalidad del discurso sobre el indio anhelaba la vuelta de su acción y dominio, estas tentativas fueron desplazadas por los gobiernos revolucionarios.³⁵⁷ La utilización de la figura de Cuauhtémoc por parte de David Alfaro Siqueiros, un militar que había colaborado con el ejército que combatió a los indios yaquis, se introdujo en esta problemática, partiendo de la vocación reactivadora del mito del indio muerto por uno vivo, la cual se fue disolviendo poco a poco a partir de su introducción en los proyectos culturales del Estado mexicano.

Siqueiros reconoció que *Muerte al invasor* era su entrada a la interpretación de la historia liberal y a la ilustración de las categorías de este proyecto de modernidad. La estructura dialéctica que había logrado alcanzar en esta pintura mural sería suplantada por el modelo de ilustración de la ideología local. Este desplazamiento comenzó con una neutralización del discurso histórico que había logrado estructurar en un complejo abierto, para situarse, en los siguientes encargos, en el papel de la construcción de la hegemonía cultural conciliatoria de la posguerra. El modelo de propaganda activada por la guerra se fue adecuando a un sistema de representación del gobierno posrevolucionario. En este rubro del discurso oficial, fue justo la serie destinada a Cuauhtémoc la que correspondería a esta vinculación entre pintor y diversos gestores culturales, particularmente, con Fernando Gamboa. La serie

³⁵⁵ Ida Rodríguez Prampolini, “La figura del indio en la pintura del siglo XX, fondo ideológico” en *La iconografía en el arte contemporáneo. Coloquio Internacional de Xalapa* (UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982), 74.

³⁵⁶ Agustín Francisco Basave Benítez, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002) y Marilyn Grace Miller, *Rise and Fall of the Cosmic Race: The cult of Mestizaje in Latin America* (Texas: The University of Texas Press, 2004).

³⁵⁷ Mariana Botey, *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*, 298.

de murales portátiles que Siqueiros hizo a su regreso de Latinoamérica es definida por González Mello como una representación inserta dentro de las contradicciones de la retórica oficial: “Siqueiros pintó en su madurez varios tableros alusivos al último tlatoani mexica: *Cuauhtémoc redivivo*, *Cuauhtémoc torturado* y *Cuauhtémoc contra el mito*. Son figuras de inspiración gladiatoria. Su constitución atlética contradice los vicios que los nortños atribuían a la población india”.³⁵⁸ González Mello explica la condición gladiatoria y por tanto, clásica de estas figuras. Esta condición física contrastaba con las categorías de degeneración que solían definir a esta población, ya que se presentaba más bien como un ideal de raza, “relacionada con la virtud, y también subordinada a una identidad sexual categórica de músculos, armaduras y armas contundentes”³⁵⁹ que se apoyaban en la virilidad, aspecto que fue aceptado por las élites a quienes iban dirigidos estos encargos. (Figuras 5.7, 5.8 y 5.9)

El contrato entre el pintor y las autoridades del Palacio de Bellas Artes se llevó a cabo en 1944, con el fin de dar inicio a la obra *Nueva Democracia*. El proceso de intervención duró hasta que entregó los paneles titulados *Monumento a Cuauhtémoc*.³⁶⁰ El muralista sabía de la importancia de esta pintura y a pesar del ofrecimiento por utilizar otro de los pisos del recinto, insistió en permanecer junto a sus otros dos compañeros muralistas, José Clemente Orozco y Diego Rivera, quienes habían presentado sus murales en el edificio desde una década atrás, al momento de inaugurarse el Palacio.

La obra muestra en sus distintas etapas un proceso de adecuación de David Alfaro Siqueiros al contexto final de la Segunda Guerra Mundial y al inicio de la conciliación en la posguerra. El primer panel, titulado inicialmente como *La vida y la muerte*, presentó todavía un discurso referente a la lucha antifascista. Exhibe como figura principal una alegoría de la “Libertad”, también llamada

³⁵⁸ Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, 277.

³⁵⁹ González Mello, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, 277.

³⁶⁰ “Arte que se anticipa a la posguerra” (1944), Fondo David Alfaro Siqueiros, Serie Palacio de Bellas Artes, expediente 1.11.98, fojas 1-5. (México: Archivo personal. Sala de Arte Público Siqueiros, INBA).

“Democracia”, con un gorro frigio y unas cadenas rotas. Dicho segmento del mural se denominó como *México por la Democracia y la Independencia*, con lo cual Siqueiros adecuó el discurso continental a uno nacional. La definición de sus atributos respondió al contexto bélico, en tanto reafirmaba la lucha en contra de un enemigo específico, en favor de un proyecto denominado como democrático. Este significado se reafirma con la presentación de dos víctimas, llamadas de guerra y del fascismo, quienes se mantienen postradas, encadenadas y violentadas por el contrario. Los tableros de las víctimas fueron presentados en 1945, como un acto de conmemoración a la victoria de los Aliados sobre el Eje. Este acto dio paso a que en la continuación del proyecto, la obra obtuviera un tono celebratorio y de triunfo. (Figura 5.10)

El modelo de representación propuesto por “El Coronelazo” sumó otra solución. En *Muerte al invasor*, así como en la obra paralela a la primera etapa del mural de Bellas Artes, *Cuauhtémoc contra el mito*, Siqueiros había utilizado el mural adosado, es decir, que a partir de 1942, muchos de sus trabajos murales no estarían pintados directos sobre el muro, sino que tendrían un soporte adherido, ya fuera de masonite o celotex. El uso de este complemento al muro tuvo en los dos primeros ensayos un fin de adecuación formal y estructural de la obra, de modo que los objetivos de construcción dinámica del artista alcanzaran un mejor resultado. En cambio, para el museo nacional este método tuvo un propósito más, ya que la sección dedicada a la historia de Cuauhtémoc serviría para complementar el discurso de la serie ya comenzada, pero también para actuar como una obra autónoma que tendría una función de exhibición en otros espacios. Al revisar la historia del encargo es posible observar el papel de Fernando Gamboa como principal promotor del proyecto, quien le daría un vuelco importante al sentido de la obra.

Los tableros compuestos por *El tormento de Cuauhtémoc* y *Cuauhtémoc redivivo* fueron presentados en 1951. Para este año, Siqueiros ya había participado en la XXV Bienal de Venecia, en la

cual obtuvo el Segundo Premio. En la organización de la muestra era evidente una inclinación de Gamboa por este artista, lo cual se vio reflejado en esta victoria del pintor mexicano. Cabe destacar que, como parte de este proceso, el pintor había presentado en 1947, también en Bellas Artes, una exposición de obras de caballete, titulada *70 obras recientes*. Este repertorio fue el que Gamboa utilizó para la exhibición de Venecia. Al regreso de Italia, la continuación del apoyo de Gamboa a Siqueiros se vio reflejada con la presentación de los nuevos paneles en Bellas Artes, los cuales estuvieron destinados a viajar en las siguientes exhibiciones internacionales, para ser mostradas en París, Estocolmo y Londres, por medio de la denominada *Exposición de arte mexicano*. En el centro de esta planeación estaba una publicación elaborada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, la cual se encargó de presentar un estudio retrospectivo del pintor y su definición como pintor neo-realista.³⁶¹ La edición contaba con la introducción del propio funcionario y los nombres de quienes alentaron al pintor en esta empresa, personajes como Ramón Beteta y Manuel Gual Vidal. La monografía de corte internacional que el pintor tanto esperó, por lo menos desde una década atrás, por fin aparecía, ya que mostraba textos en español, francés e inglés, aunque no publicada por el MoMA, sino por el INBA. Las negociaciones entre estos actores políticos y el pintor, ya que de cada uno de estos personajes, Siqueiros dedicó un retrato en caballete, formato al que vituperó en *No hay más ruta que la nuestra*.

Las figuras de la política mexicana antes señaladas, acompañaron y dieron su apoyo al artista en la inauguración de los murales. Durante este acto, el propio Fernando Gamboa, en calidad de Sub-Director del INBA, ofreció unas palabras en las que dejó en claro el sentido de la obra en términos de exportación de la cultura mexicana: “El premio de pintura que David Alfaro Siqueiros obtuvo en la Exposición de Venecia ha internacionalizado aún más el nombre de este gran artista [...] La fuerza del

³⁶¹ *Siqueiros por la vía neorrealista de la pintura o realista social moderna en México* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951).

arte de Siqueiros se proyectó en Venecia sobre la totalidad del arte contemporáneo”.³⁶² El documento ofreció a su vez, el sustento que Gamboa veía la obra del muralista, al ser una pintura que además de monumental, dinámica, social y sintética de distintas fuentes, era un proyecto plástico con expectativas definidas: “Siqueiros es un latigazo formidable, a la vez que todo un principio, sobre cuyo futuro el arte de mañana resolverá”.³⁶³

A pesar de esta confianza que Gamboa expresó hacia el “El Coronelazo” en 1951, la gira artística del arte mexicano, como se ha estudiado en diversos espacios, no tuvo la misma respuesta en 1952 que en 1950. El pintor que Gamboa y otros funcionarios habían favorecido hasta ese momento, se veía involucrado en una polémica que iniciaron los pintores surrealistas, al recordar el atentado que Siqueiros encabezó en contra de León Trotsky en 1940, por lo cual fue acusado de traidor.³⁶⁴ Por otra parte, se dieron ataques a la obra llevada por el gobierno mexicano, acentuando una crítica justo a la iconografía representativa del régimen, ya que fue atacada en términos de libertad del arte. A partir de este momento, la estructura retórica de la pintura de Siqueiros entró en crisis en su relación con las instituciones culturales mexicanas.

V.3 Siqueiros y el “wagnerismo”.

En la monografía *Siqueiros. Sinopsis de su vida y su pintura* de 1950, Antonio Luna Arroyo ofreció una lectura particular sobre el muralista. En su contenido, el texto marcó diversos temas que para Luna

³⁶² Fernando Gamboa, “Siqueiros: Pintor neorrealista” en *Revista El Tiempo* (21 Agosto 1951), 41.

³⁶³ Fernando Gamboa, “Siqueiros: Pintor neorrealista”, 41.

³⁶⁴ Francisco Reyes Palma, “Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre País. El caso Siqueiros” en *Otras rutas hacia Siqueiros* (México: CURARE-Museo Nacional de Arte, INBA, 1996), 45.

Arroyo formaban parte de la propuesta artística de Siqueiros. Uno de los apartados se denominó “Música y Pintura”. Por medio de esta línea temática, Luna se encargó de establecer una lectura sobre la pintura en la que expresó la posibilidad de la plástica de equipararse con otro medio artístico. El autor complementó sus referencias a partir del historiador de arte Élie Faure, para denominar las características generales del arte moderno mexicano, y de Gustav Jung, para referir a los aspectos psicológicos del pintor, complementados por la lectura de Oswald Spengler y su apartado “La música como plástica”, fragmento de su obra *La decadencia de Occidente*. A partir de este autor, Luna lanzó diversas aseveraciones sobre las cualidades y distinciones en la obra de Siqueiros: “Su plástica tiene esas características de vitalidad, de calor de movimiento, de lucha, de choque. Sus exposiciones, como la última, son siempre una aventura rampante, por la realización libérrima, acompañada de timbales y cornetas, que producen estridencias y aciertos geniales”.³⁶⁵ Para el crítico, a la obra del pintor, no podía simplemente acercarse por medio de la vista. Son “cuadros sonoros” y “altamente estruendosos” que están hechos para el cuerpo. Continuó el autor con una comparación que señaló un tanto exagerada, pero de la que se sirvió para interpretar la plástica de Siqueiros: tampoco la música de Richard Wagner “está hecha sólo para los oídos del cuerpo”.³⁶⁶ Luna Arroyo consideró necesario ampliar el espectro teórico para poder interpretar la pintura del muralista, con el objetivo de pensarlos como un tipo de complejos artísticos característicos que, para su apreciación estética total, era necesario utilizar y activar diversos órganos del cuerpo. “Continuamente apelamos de los sentidos externos a los ‘internos’, a la imaginación, facultad netamente fáustica, que no tiene el menor carácter de ‘antiguo’”.³⁶⁷ La estructura de una obra de tales dimensiones formales, era la armonía. Dicho modelo permitía la configuración de

³⁶⁵ Antonio Luna Arroyo, *David Alfaro Siqueiros. Pintor de nuestro tiempo, sinopsis de su vida y obra*. Prólogo de Fernando Gamboa y Epílogo del Dr. Atl (México: Editorial Cvltura, 1950), 35.

³⁶⁶ Luna Arroyo, *David Alfaro Siqueiros. Pintor de nuestro tiempo, sinopsis de su vida y obra*, 35.

³⁶⁷ Luna Arroyo, *David Alfaro Siqueiros. Pintor de nuestro tiempo, sinopsis de su vida y obra*, 136.

imágenes translucidas, capaces de ofrecer al espectador una evocación directa: “rutilantes colores, pardos sombríos y dorados matices, ocasos, altas cumbres de lejanas sierras, tormentas, paisajes primaverales, ciudades sumergidas, rostros extraños”.³⁶⁸

La impresión que el crítico ofreció sobre la obra del muralista, tuvo como referente la última exposición que había presentado en el Palacio de Bellas Artes en 1947. Esta serie habría sido la base para distintos proyectos murales, entre ellos *Patricios* y *Patricidas*, el cual quedó inacabado, y para uno más en la Comisión de Trabajadores de México, que tampoco se llevó a cabo. Lo que Siqueiros hizo por medio de este grupo de obras de caballete fue la planeación, no de un proyecto específico, sino de toda la obra mural dedicada a un programa denominado como integración plástica definida en términos del realismo. Denominó a este complejo pictórico, “ensayos técnicos y perspectivas”. El método consistió en la realización de modelos y diagramas preparatorios que iban acompañados por unas primeras pruebas materiales dedicadas a la pintura monumental.

Al retomar esta comparación sugerida por Luna Arroyo, es posible presentar la relación que el modelo pictórico de David Alfaro Siqueiros tiene con la teoría wagneriana. No se trata de una equiparación total entre ambos autores y sus obras, sino que se recupera el impacto de lo que se ha denominado como wagnerismo,³⁶⁹ para mostrar ciertas problemáticas que este método pictórico genera como complejo artístico dentro del marco del arte moderno. Se trata del señalamiento de un proyecto pictórico que tuvo como una de sus fuentes, la reconsideración del romanticismo para definir los alcances de la obra de arte.

Partiendo del señalamiento que hizo Antonio Luna Arroyo sobre el complejo expositivo de Siqueiros, volvamos a pensar el uso de la serie hecha por el pintor, en la cual es posible reconocer un

³⁶⁸ Antonio Luna Arroyo, *David Alfaro Siqueiros. Pintor de nuestro tiempo, sinopsis de su vida y obra*, 136.

³⁶⁹ Joseph Horowitz, *Wagner Nights. An American History* (Los Angeles: California University Press, 1994) y Juliet Koss, *Modernism after Wagner* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

proceso de proyección de la obra mural. Más allá de que funcionó como una forma de inserción en el mercado nacional o internacional, por su formato en caballete, no debe descartarse la posibilidad de que funcionara como una estrategia para pensar qué debía ser y los alcances de una obra mural próxima. Los objetivos de la exposición de 1947, que en su mayoría partió de los género del paisaje y el retrato, tendría como último fin, determinar la idea del realismo en la integración plástica. El pintor explicó que este dispositivo de exposición servía a manera de espina dorsal de todo un proyecto a realizar:

Son, sus obras, para la presentación del público, proyectos y bocetos de murales; proyectos y bocetos para reproducciones en *offset*; ejercicios de formas subjetivas para complemento de murales y para complemento ineludible de un nuevo realismo —que sólo puede ser la suma indivisible de lo objetivo y subjetivo—. ³⁷⁰

El uso del recurso biográfico fue determinante para Siqueiros como una forma de demostrar y exponer sus investigaciones, aportaciones y enfrentamientos en el movimiento mural. En los escritos de la década, los hechos que destaca son modificados y acentuados dependiendo del sentido de la edición. En este caso, buscó destacar una investigación progresiva en el ámbito de la perspectiva, ya que el estudio de este tema lo llevó a consolidar un modelo representante del muralismo del futuro. Como parte de esta investigación, en búsqueda de un universalismo-clasicista, Siqueiros se valió de la lectura e interpretación de una bibliografía específica, entre los que podemos reconocer, al ser adquiridos, como lo demuestra el registro de su biblioteca, entre 1944 y 1945: Immanuel Kant, *Lo bello y lo sublime*, Johann Wolfgang von Goethe, *Teorías de los colores*; Élie Faure, *El espíritu de las formas*; Maurice Denis, *Teorías. Del Simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico*; Esteban Quaintenne, *Tratado metódico de perspectiva*. ³⁷¹

³⁷⁰ David Alfaro Siqueiros, *Siqueiros. 70 obras recientes* (México: INBA, 1947), 32.

³⁷¹ Esta información se encuentra disponible en la biblioteca personal del pintor en la Sala de Arte Público Siqueiros.

La obra de arte planeada fue dedicada a una capilla y a una arquitectura abovedada. Este tipo de estructura, denominada por el muralista como superficie activa, determinó la constitución general de una forma de mural “ideal”: “‘Patricios y Patricidas’, resume en su planteamiento todos los elementos de una nueva tecnología para el arte de la pintura: superficie activa, composición espacial e intermural, materiales modernos —piroxilina, vinelita, silicón—; herramientas modernas —cámara fotográfica, proyector eléctrico, aerógrafos, linógrafos, etc.—, y post-barroquismo en su estilo”.³⁷²

La edición del catálogo presenta el estudio preparatorio del mural *Patricios y Patricidas*, e inmediatamente después, *El diablo en la iglesia*, asumiendo una relación directa. El dibujo expresa un señalamiento general de la obra, en donde las figuras, apenas señaladas, se adecúan al diseño de una estructura convexa. El dibujo unifica la estructura arquitectónica y señala las adecuaciones compositivas que el pintor tendrá que seguir para obtener dicha “construcción escenográfica”, que iría por encima y sería adherida a la arquitectura. En cambio la pintura, es pensada como una indicación para remarcar la acción del espectador ante este entramado. En esta ocasión, Siqueiros dividió las funciones del estudio que habrían estado conectadas en una composición mural anterior: “Estudio de correlaciones armónicas”, elaborada para *Muerte al invasor* de 1942, el cual podría definirse como un primer diagrama hecho bajo estos referentes. De hecho, la base organizativa de la exposición tuvo como punto de partida la obra chilena, a partir de la muestra de dibujos, fotografías, croquis, asumiendo que esta serie y proyecto nace de dicho mural. (Figuras 5.11 y 5.12)

Renato González Mello realizó un estudio de caso sobre esta obra. *El diablo en la Iglesia* es descrita como una respuesta a las discusiones en torno a la perspectiva curvilínea generadas por el

³⁷² David Alfaro Siqueiros, *Siqueiros. 70 obras recientes*, 31.

estudio de Luis G. Serrano y a la respectiva exposición de 1945.³⁷³ Además de ser un señalamiento a la política interna, como menciona González, esta pintura en realidad manifiesta la idea general de lo que debía ser la obra de arte para el pintor. En este contexto, Siqueiros buscó señalar una posibilidad de ampliación del espectro compositivo al incluir el movimiento del espectador, contemplando todo el cuerpo y no exclusivamente la mirada en el diseño perspectivo.

El diablo en la iglesia es una obra que, a su vez, alude a una pintura hecha en la década anterior, así como a la teoría sobre el espectador masivo que Siqueiros retoma de los estudios del cine. En el año de 1936, cuando David Alfaro Siqueiros y George Gershwin se encontraron en Nueva York, se concentraron en empalmar las investigaciones en el campo de la pintura y la música, buscando en ellas una misma estructura:³⁷⁴ “Los términos de dinámica y estática —decían— pueden aplicarse lo mismo a la combinación de los siete colores del arco iris que a las siete notas del pentagrama, y de manera particular, al juego de los contrarios, clave de todo arte, esencia de cualquier drama raíz de este mundo inagotable y profundo”.³⁷⁵ De esta forma, buscaron encontrar sonidos en la pintura, colores y formas en la música, equiparando la pincelada a una nota musical, o la mezcla tonos (como el rojo) como correspondencia a determinados *crescendos*.

[...] Llegamos a tener una camaradería extraordinaria y nuestros cambios de opinión sobre la pintura y la composición con su arreglo para la orquesta, creo yo que tuvieron el mayor interés de utilidad recíproca. Sin duda alguna, entre la policromía, el ritmo, el movimiento en la pintura y la sonoridad hay una relación muy estrecha. Los términos de dinámica y estática pueden usarse en ambas disciplinas y, de manera muy particular, el juego de los contrarios, esto es, la dialéctica.³⁷⁶

El retrato que el compositor solicitó a Siqueiros, es resultado de este diálogo creativo. Gershwin dispuso el tema y las variaciones del género en más de una ocasión, para crear un nuevo modelo de

³⁷³ Renato González Mello, “El diablo en la bóveda” en *Arte y Espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: IIE-UNAM, 1997), 217-234.

³⁷⁴ Philip Stein, *Siqueiros. His Life and his Works* (New York: International Publishers, 1994), 101.

³⁷⁵ Julio Scherer, *La piel y la entraña* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 114.

³⁷⁶ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo* (México: Grijalbo, 1977), 209.

retrato que Siqueiros supo adecuar. El pintor presenta una acción, ya que el músico se encuentra en movimiento, en plena interpretación. El complemento de la obra es el espacio de esta acción, el cual define el acto artístico. El teatro y la multitud de espectadores, no hacen sino unificar el espectáculo. Siqueiros llamó a este acto “El Teatro de las masas” y a la obra un proyecto mural.³⁷⁷

Que la temática de *El diablo en la iglesia* parta de una capilla determina su función como un referente de expectativas, ya que esta serie estaba encargada de señalar todo un proyecto pictórico, que el muralista ya había enunciado desde otros medios, tanto escritos como plásticos. A partir de esta imagen, el pintor señaló que la experiencia de la pintura dependía de la construcción de un nuevo templo. En la obra se observa a una audiencia ordenada según el acto ritual, en que tiene la posibilidad de movimiento, el cual es determinado por un espacio reconstruido geométricamente, puesto que la arquitectura original es inestable. Los espectadores abren los brazos de la misma forma. A partir de su unión en un conjunto social se enfrentan a quienes observan estáticos desde lo alto, excluidos del acto de redención como muestra de su individualismo burgués.

En esta pintura se conjuntan dos aspectos. Por un lado, se marca el estatuto compositivo que dirige esta arquitectura previa. Es decir, Siqueiros se vale de la estructura cóncava para dramatizar su cualidad dinámica, a partir del uso de ciertos referentes geométricos que irá organizando desde un plan “armónico”. Por otro lado, el tema reafirmaba el sentido político de la obra mural de Siqueiros, como una herramienta dedicada a “la objetivación pictórica de metáforas, lemas, etc., para el arte de intención política”.³⁷⁸

Siqueiros determinó, entre 1939 y 1942, su papel como director de un programa artístico. El contexto de guerra y la necesidad de una toma de postura, dieron paso a la consolidación de este

³⁷⁷ Howard Pollack, *George Gershwin: His Life and Work* (Los Angeles: University California Press, 2006), 36.

³⁷⁸ David Alfaro Siqueiros, *70 obras recientes*, 34.

aspecto. Siqueiros asumió el papel de guía y coordinador, equiparando su figura a la de un director de orquesta, según declaró en el catálogo antes referido al explicar el antecedente del trabajo en el Sindicato Mexicano de Electricistas, marcando su capacidad de organizar la producción en masa. *El Coronelazo*, cuadro de esta misma serie presentada en 1947, consolida su papel y la voluntad de acción del líder. Es la exhibición de su figura como guía de una nueva obra futura organizada bajo la puesta en escena y la teatralidad. Por estos años, Siqueiros era el modelo de sus propios murales, como sucedió en las series del Palacio de Bellas Artes y en *El Coronelazo*. La cualidad histriónica del autor se tornó evidente. Olivier Debroise señaló que la cercanía entre el teatro y Siqueiros dependió también de su hermano José Alfaro Siqueiros, quien era actor y por el año de 1932, fue una fuente directa para una serie de retratos estructurados en términos escenográficos: “La expresión fisonómica de los cuadros de David Alfaro Siqueiros tiene una teatralidad poco común en la retratística, que escapa a las convenciones del género. Esta teatralidad se manifiesta, en un principio, mediante recursos ‘escenográficos’ (cortinajes o muros) que tienen la misma función teatral que la ‘cajita’, el escenario reducido a las actuaciones de José Alfaro Siqueiros”.³⁷⁹

Apenas unos años después de que “El Coronelazo” escribió el documento *No hay más ruta que la nuestra*, redactó una continuación de estas premisas que acompañaron a sus otras estrategias de legitimación, todas ellas basadas en la producción y exhibición de series derivadas del mural chileno. Se trató de un texto que acompañó la realización del mural *Vida y obra de Ignacio Allende*, planeado para la ciudad guanajuatense de San Miguel de Allende. El proyecto significó el desarrollo de otra imagen histórica a la que se incorporaron una serie de artistas norteamericanos participantes de la Segunda Guerra Mundial. El escrito consolidaba las estrategias descriptivas del pintor dedicadas a

³⁷⁹ Olivier Debroise, “Arte-acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta en Olivier Debroise” en *Retrato de una década*, 42.

describir el proyecto ya denominado como “integración plástica”. Esta fue la primera vez en que el artista nombró de forma general a este programa pictórico, coincidiendo con la puesta en marcha del debate sobre el término “integración plástica”, que dio comienzo al llevarse la planificación de Ciudad Universitaria en la capital mexicana.³⁸⁰ Para este proyecto, Siqueiros elaboró el mural exterior *De la universidad al pueblo, del pueblo a la universidad* (1952), en cuya realización existieron conflictos y modificaciones a la propuesta original y, según las palabras del autor, fue censurado durante la presentación de la construcción de la universidad a las autoridades de diversas embajadas y representantes norteamericanos.³⁸¹

A partir de 1948, Siqueiros expuso sistemáticamente en la revista *Espacios* ciertas consideraciones en torno al arte integral, las cuales serían recogidas y aumentadas con la experiencia de San Miguel de Allende, a partir del texto *Cómo se pinta un mural* (1949), y tras la construcción de Ciudad Universitaria, en la edición periódica *Arte Público* (1952-1954). Estos textos coinciden en expresar una necesidad por recuperar la relación entre escultura, arquitectura y pintura, como había sucedido en las expresiones pasadas de China, Egipto, Roma, India, la América-Prehispánica, el Pre-Renacimiento, el Renacimiento e, inclusive, la América-Colonial. La unidad plástica se centraba en la funcionalidad que tenían dichas expresiones, dependiendo de la zona geográfica y de los materiales y herramientas correspondientes al contexto de cada cultura. Para el muralista, la pintura mexicana debía reencontrar este grado de coincidencia entre los medios artísticos. Siqueiros consideró que una pintura

³⁸⁰ La edición de *Arte Público* que Siqueiros organizó entre 1952 y 1954, da cuenta de la polémica en Ciudad Universitaria entre los muralistas y los arquitectos dirigentes del proyecto. Ver también: Enrique del Moral, *El estilo la integración plástica* (México: Seminario de Cultura Mexicana, 1966), Mario Pani y Enrique del Moral, *La construcción de Ciudad Universitaria del Pedregal: concepto, programa y planeación arquitectónica* (México: UNAM, 1979).

³⁸¹ Natalia de la Rosa, “La plástica unitaria ante la censura. El caso de *Arte Público* como frente de defensa y discusión” (ponencia presentada en el VI Congreso de Teoría e Historia de las Artes. XVI Jornadas de CAIA *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, Buenos Aires, Argentina, octubre, 2011).

con estas características, sólo sería posible a través de un diálogo entre arquitecto y pintor, al tratarse de un proyecto que se vincula a un programa urbano, hecho a partir de un ideal de ciudad conformado por un nuevo orden social.

No cabe, pues, la menor duda, en el futuro se construirán arquitecturas de escala urbana (la arquitectura-edificio-autónomo dejará de existir): inmensos estadios, teatros, cines (tanto interiores como hacia el exterior); inmensas escuelas, hospitales, casas de reposo; inmensos museos, monumentos a los héroes de la nueva vida y a los héroes de la ciencia y el arte [...] como en las mejores épocas del pasado, aunque en las condiciones sociales nuevo-democráticas y socialistas del futuro, un carácter plástico integral, esto es, un carácter funcional integral.³⁸²

Esta funcionalidad del arte tomó en cuenta la apertura de sus posibilidades de recepción por parte de la sociedad, como habría anunciado por primera vez en el contexto de Los Ángeles. Para Siqueiros, la calle y el interior del edificio representaban dos fenómenos totalmente distintos de composición. El primer contexto requería introducir el carácter activo y múltiple del espectador. El segundo, significaba un reto en el aprovechamiento de la arquitectura. Como se ha revisado, desde la experiencia en Don Torcuato quedó establecida como estructura ideal, la forma cilíndrica, destinada a servir como la única superficie adecuada para el denominado método dialéctico de composición, capaz de construir una “magia ocular”.³⁸³ El pintor refirió al uso de exteriores para la apreciación social de la obra, y una interior, para la conjunción de su propuesta plástica dinámica. Ambas expresiones comparten un proceso de realización hecho a partir de nuevos materiales y herramientas, estableciendo un símil entre el uso de tecnologías renovadas, científicas y mecánicas en la arquitectura moderna (cemento, vidrio, acero). Para ambos casos, se debían ofrecer las cualidades plásticas de brillo y potencia cromática en la superficie pictórica, no obstante, cada uno con una resolución exclusiva a sus componentes:

³⁸² David Alfaro Siqueiros, “Hacia una nueva plástica integral” en *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, 1 (1948). Aparecido también en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 287-292.

³⁸³ David Alfaro Siqueiros, Paul Getty Research Institute, Siqueiros’s Papers 1921-1991. Siqueiros describe este proceso de diferenciación en el texto *Exhibition of paintings and photographs of frescoes by Siqueiros* del Delphic Studios de Nueva York, Estados Unidos, presentada del 12 al 25 de marzo de 1934.

“obligadamente nos aproxima al conocimiento del color en el exterior, que tiene que ser —y lo es— obviamente diferente, y en gran proporción, al problema en el interior”.³⁸⁴

En el desglose que Siqueiros elaboró en estos textos, señala que para el mural exterior, las técnicas modernas serían indispensables para la durabilidad y resistencia contra las inclemencias, así como las nuevas estrategias compositivas con soluciones ópticas dedicadas a las grandes distancias. El mural, en su cuarta etapa, tal y como lo denominó, se convertiría en un anuncio capaz de ser apreciado desde el automóvil a gran velocidad; el mural interior, un artificio pictórico multiperceptual. Otros proyectos de integración plástica buscaron establecer una relación “simbiótica” entre arquitectura y pintura, partiendo de un concepto de funcionalidad dependiente de la unidad arquitectónica-plástica y material, como el propuesto por Diego Rivera y Juan O’Gorman. En cambio, el programa de Siqueiros se centró en una tensión ejercida entre estos dos elementos, ya que la escultura resultó un dispositivo dedicado a ampliar el impacto de la fuerza dada por el enfrentamiento entre estos medios, cuya resolución comenzó en los cuadros elaborados en el laboratorio del Siqueiros Experimental Workshop,³⁸⁵ como parte de su investigación sobre el arte de propaganda y la afectación al espectador. Debido a estas características, era posible establecer cierta separación en el complejo arquitectónico y concentrarse en los puntos establecidos para el proceso de recepción. En el exterior sería importante resaltar una obra activada por la dinamización mecánica del espectador, tomando como referente el afiche publicitario, por medio de una imagen clara, elocuente y directa.³⁸⁶ En el interior, la experiencia

³⁸⁴ David Alfaro Siqueiros, “El *affiche* como antecedente y experiencia para nuestra pintura mural en el exterior” en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, 362.

³⁸⁵ Sandra Zetina, “La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la pintura de David Alfaro Siqueiros: *Explosión en la ciudad* y su maternidad” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM-FFyL, 2012) y Natalia de la Rosa, “David Alfaro Siqueiros en la Colección del Museo Carrillo Gil. Experimentación serial para la integración plástica” en *Razón de ser. Obras emblemáticas de la colección Carrillo Gil* (México: RM, 2014).

³⁸⁶ El término de artificialidad y el tema del desarrollo de la técnica en la modernidad, es retomado del trabajo de José Ortega y Gasset sobre la técnica. Asimismo, el problema del peligro en el engaño al espectador por la vía del artificio plástico, tras la ausencia del contenido humano como “escrupulosa realización”, se basa en una obra del

ofrecida sería la de un espectáculo basado en la artificialidad. A pesar de que el objetivo final de Siqueiros era conformar una obra capaz de unificar la variedad de experiencias representadas en un complejo arquitectónico, pictórico y escultórico, la posibilidad de elaborar un proyecto que uniera ambos tipos de propuesta mural se dio hasta el denominado Polyforum Cultural Siqueiros (1964-1970).

El argumento que reiteró el artista, fue el establecido en 1933, hecho bajo la señalización histórica, la cual también utilizó en el texto del Centro de Arte Realista de 1945. Se trataba de la explicación encargada de marcar la función del arte en China, Egipto, Grecia, Roma, Edad Media, el Renacimiento, la India, en la América prehispánica y la América colonial, a manera de “una expresión plástica simultánea de arquitectura, escultura, pintura, policromía, etc., plástica unitaria”. Para el muralista, dicha función del arte sería dependiente a particularidades climatológicas, del suelo, subsuelo, la técnica, materiales y herramientas históricamente correspondientes desde un cometido social. Para Siqueiros el muralismo, visto desde un propósito político específico, sería el caso más cercano a estos otros mencionados.

El problema que se añade a esta explicación era uno concreto: la incorporación de arquitectura moderna al programa mural. El pintor señaló que el proyecto muralista inició con la intervención a arquitecturas coloniales: Escuela Nacional Preparatoria, SEP, Chapingo; o se habría trabajado en arquitecturas recientes que no se pensaron para la inclusión de pintura mural, como el edificio de Salubridad y la Suprema Corte de Justicia. Siqueiros señaló el caso de la Ex Aduana como un ejemplo en el que había tenido que modificar la construcción original en aras de la pintura mural. Llamó a este aspecto “funcionalidad integral”, “que es el cometido social-humano de todo el edificio”, lo cual continuaba para él en búsqueda. En este punto quedó de manifiesto la relación entre la técnica y estos

mismo autor. *Cfr.* José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica* (Madrid: Espasa-Calpe, 1965) y José Ortega y Gasset, *La deshumanización de las artes y otros ensayos estéticos* (Madrid: Revista de Occidente, 1958).

dos medios (arquitectura y pintura), ya que el muralista concebía que idealmente, debería existir una relación entre los materiales y modos de construcción material y plástica. Desde un tono que recupera la relación entre la pintura y arquitectura con el urbanismo, Siqueiros mostro en esta explicación, un nuevo proyecto de ciudad.

Existe en este enfoque un cambio importante ya en tiempos de la posguerra. Siqueiros hará una apología absoluta de la técnica y la tecnología a la que alude como una coordinación de actividades. El muralista concluirá que la arquitectura vieja habría sido el detonante de un procedimiento arcaico, como el representado por el fresco o la encáustica. A partir de este punto el autor determinó que las “súperformas” o estilos, no son más que consecuencia de la “función integral y de su consecuente técnica”, tomando en cuenta las herramientas y materiales de producción en las artes plásticas, las cuales construyen un valor formal y estético. Por tanto, la escultura desde los medios tecnológicos modernos sería capaz de integrar pintura, escultura y policromía en un solo cuerpo con el espectador.

A partir de estos ejemplos de escritos, pinturas y modelos de exhibición, es posible determinar el modelo de David Alfaro Siqueiros desarrollado en estos primeros años de posguerra. Como se ha notado, varios elementos dieron la pauta para la sedimentación de su propuesta en estos años. Si bien, la paradoja establecida desde años atrás ya existía en la obra del muralista, el discurso dedicado a la apología técnica dio paso a que fueran más evidentes una serie de contradicciones en la propuesta del autor. En términos del wagnerismo, Siqueiros no sólo se situó frente a la posibilidad de unión de diversas artes en una nueva obra, sino que dicha unidad era justificada por una búsqueda que se equiparaba con las expectativas del teatro musical de Wagner. La base del drama, ordenado mediante las relaciones geométricas de composición, significó para el muralista mexicano la respuesta a un deseo de porvenir revolucionario y el elemento fundamental del armado pictórico fue su complemento arquitectónico, con el cual quedaba dispuesto el ambiente ideal para la puesta en escena.

Al tomar en cuenta estas series de pinturas, proyectos murales y escritos es posible determinar las modificaciones del modelo plástico del pintor en el segundo lustro de 1940. El arte público se presentó como el objetivo inherente de su pintura, asumido como la producción artística que podía condicionar aspectos directos del ordenamiento social. Estas condiciones del arte serían dispuestas por los elementos tecnológicos y técnicos de su pintura, cuya nueva alegoría cambiaba de un héroe nacional a uno universal, por las necesidades de un lenguaje artístico de corte internacional, al presentarse Prometeo como la nueva promesa de redención. A partir del mural realizado en Cuba, esta figura hará aparición en obras como *El hombre, amo o esclavo de la técnica* (1952), *Por una seguridad social y completa para todos los mexicanos* (1954) y *la Marcha de la humanidad* (1964-1970). Estas obras tuvieron cabida en espacios específicos donde el discurso alegórico sobre la técnica fueron fundamentales. Ya no eran espacios determinantes de la política cultural mexicana: el Politécnico Nacional, el Hospital La Raza, y ésta última obra, fue un encargo auspiciado por el capital privado, a cargo del empresario Manuel Suárez y Suárez. Todos estos ejemplos buscaron implantar “la caja plástica” y por lo menos, los dos últimos murales señalados, se concibieron en su relación con el teatro, al estar dispuestos en un auditorio, en el caso del hospital, y en un foro móvil de un complejo turístico, para el caso del Polyforum.

Uno de los puntos más importantes que fue señalado por Siqueiros en *Cómo se pinta un mural*, fue el sentido tecnológico que definió por medio de este instructivo para la pintura mural.

Pero una plástica integral, no podrá ser obra más que de la nueva tecnología, de su nueva y propia tecnología científica y mecánica (la del pasado fue empírica y artesana). La superposición de la tecnología que ha sido ya adoptada para la edificación arquitectónica moderna, y para la edificación en general, pero aún no comprendida por la casi totalidad de los pintores, escultores, diseñadores, etc.

Una nueva tecnología que sumará al cemento, al acero, al cristal, a los plásticos, los materiales creados por la química orgánica moderna susceptibles de ser usados en la pintura mural, en la escultura policromada monumental, en la policromía de los edificios.³⁸⁷

En términos de la pintura alegórica de Siqueiros, puede comprenderse este cambio de la figura de Cuauhtémoc por la de Prometeo. Comprende a una búsqueda de normalización de su propuesta plástica. Para el pintor “el Prometo” no significaba el héroe caído de Orozco o el revolucionario rebelde. Lo presentaba en su máxima plenitud, como vencedor contra los dioses.

El mural que el pintor hizo en 1952, ofrece una pista para evidenciar este problema. La pintura mural elaborada en el Politécnico Nacional fue dedicada a la dialéctica del hombre y el esclavo. (Figura 5.13) El pintor explicó que buscaba por medio de este ensayo mural, referir a la emancipación del trabajador por medio del dominio de la técnica:

El hombre víctima de sus propios y grandes descubrimientos científicos, se apodera de la energía atómica, la más grande fuerza física del presente y del próximo futuro. Esa fuerza, que por ahora sólo se utiliza con fines de destrucción, será usada mañana con fines industriales en un mundo de progreso y de paz. El vehículo de producción industrial en ese mundo, ya no será la máquina que oprime al hombre, al hombre-máquina, sino la máquina-máquina en las manos absolutas del hombre.³⁸⁸

En la imagen se presenta a un obrero que recupera la figura viril del héroe mítico presentado en otros murales. Este personaje permanece en el centro de un dispositivo maquínico dividido en dos partes y lleva en sus manos un átomo.³⁸⁹ La primera máquina se constituye a partir de la unión de anillos metálicos que son unidos por medio de una varilla interna, que dirige su funcionamiento y dirección. Del otro lado, el hombre-máquina combina sus partes entre elementos artificiales y naturales. Por la forma en que se mezclan un puño y brazo y la máquina, parece que el obrero se inclina hacia la fusión entre el hombre y su propio invento,

³⁸⁷ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* (México: Ediciones mexicanas, 1951), 80.

³⁸⁸ David Alfaro Siqueiros, “Amo y no esclavo” en *El Tiempo*, México, 15 de febrero de 1952, Sección Arte, 64.

³⁸⁹ Un trabajo que analiza la iconografía y estrategias técnicas del pintor referentes al tema atómico es: Sandra Zetina, “La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la pintura de David Alfaro Siqueiros: *Explosión en la ciudad y su maternidad*” (Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM-FFyL, 2012).

con lo que no logra deslindarse de su esclavitud. David Alfaro Siqueiros llamó la atención sobre el uso de nuevas herramientas conociendo las implicaciones: “Pero, ¿es que tal dictado significa que el hombre creador, el artista, es esclavo de sus herramientas como de sus materiales? De ninguna manera. Quiere decir que se trata de un problema de creación, o de procreación, y no de generación autónoma”.³⁹⁰ No obstante, cuando continuó su disertación sobre el uso de la nueva técnica y culminó su obra *Cómo se pinta un mural*, exhortó a que la manera de pintar fuera sustituida por una tecnología no sólo acorde con la ciencia, técnica e industria de ese momento, sino una tecnología sugerente que conjuntara en un mismo plano la ciencia, la técnica y la industria. Con lo que llegó a concluir, al exponer las cualidades de las máquinas que usó para sus *trucos* que: “la compresión posterior, partiendo de la experiencia de la brocha de aire, de que las herramientas y los materiales tienen un valor genérico, valor determinante (grave error en considerar que es solamente voluntad del hombre creador lo que determina los estilos)”.³⁹¹

Alfonso Reyes se preguntó por esos mismos años, si era posible pensar en algo más arriesgado que la revelación de la máquina ante la fascinación del hombre hacia ella, cuando el hombre entra en pretensión de metamorfosearse con dicho elemento. El escritor se cuestionó si la máquina salvaría o convertiría al hombre (ante su éxtasis y confianza) en su esclavo.³⁹² El mural del Politécnico exhibe esta condición de Siqueiros como un Prometeo (un moderno Prometeo) que es víctima de su propio invento, ya que Siqueiros asume su papel como creador y dominador de la naturaleza al utilizar la técnica para ese objetivo. Reyes evidenció distintas

³⁹⁰ David Alfaro Siqueiros, “Amo y no esclavo”, 140.

³⁹¹ Siqueiros, “Amo y no esclavo”, 146.

³⁹² Alfonso Reyes, “El hombre y sus inventos” en *México en la Cultura, Novedades*, México, 10 de agosto de 1952, 8 y 9.

actitudes del hombre ante los avances científicos: los futuristas ante la devoción por la máquina, la literatura ante la sublevación de los autómatas o el propio miedo de los sabios frente a sus inventos, a causa de la posibilidad de que guarden intenciones oscuras y conspiren contra ellos.

En el mito heroico de ayer, las hormigas se convertían en hombres: así, los mirmidones de Éaco, el abuelo de Aquiles. Hoy, inversamente, los hombres aspiran a metamorfosearse con las hormigas. Se extasían ante la espléndida administración del hormiguero y sus castas especializadas. Por extraño caso de *ressentiment*, aplauden el que estos animalitos de Dios nunca levanten monumentos ni túmulos a ninguna hormiga de genio.³⁹³

Para problematizar este caso Reyes aprovechó la etimología de la cibernética como el arte de timonear (o de gobernar según el uso de Platón en *Gorgias*). Para actualizar el término retomó un estudio sobre la cibernética, a través de un análisis derivado de los sistemas bélicos de señales. Lo que intentó Reyes fue separar la física de la metafísica, argumentando que no hay independencia de las creaciones de la ciencia: “la cibernética corre el riesgo de enredarse entre las figuras retóricas y entregarse a la prosopopeya inconsciente”.³⁹⁴ Reyes abogó porque hubiera una separación y distinción de dichos aspectos, por ejemplo, que se evitara la idea de una regulación automática. A su vez, consciente de que llevaría tiempo alejarse de esta ambición, separó la ciencia de ciertas disciplinas o accesorios: la observación física, el estudio de las telecomunicaciones, de los aparatos reguladores, las máquinas aritméticas, los autómatas, la neurología y las estructuras sociales. Para Alfonso Reyes, no podía existir una equiparación (o insinuación de superación) de la máquina con el hombre: “Porque la máquina carece de

³⁹³ Alfonso Reyes, “El hombre y sus inventos”, 8.

³⁹⁴ Esto se observa en el uso de antropomorfizaciones en términos para las máquinas o en el uso de referencias mecánicas en aspectos sociales.

imaginación e iniciativa: posee reflejo, pero el retardo en que la reflexión se acomoda: posee el don cerebral del tálamo, no del córtex”.³⁹⁵

En el caso del mural de Siqueiros (referido en el texto de Reyes como “El hombre y la máquina”) se relaciona directamente con la reflexión del escritor. Si volvemos a la descripción del mural, se observa que el hombre controla la energía atómica. En la explicación de la obra Siqueiros coincide con Reyes en este punto. Se debe evitar la opresión de la máquina al hombre (para Siqueiros el hombre esclavizado en un medio de producción particular), para que la máquina estuviera en las manos absolutas del hombre y fuera él quien la dominara. Sin embargo, la vía de Siqueiros resultó distinta en otro aspecto. El soporte que tiene para este proceso, en el que la decisión técnica depende del desarrollo tecnológico presente, es la “producción industrial en ese mundo”. No existe por lo tanto, una separación de la ciencia y su proceso de aplicación en la tecnología. Siqueiros, sumergido en el campo de la industria química de los materiales y de los elementos técnicos, aseguró que sería un camino de emancipación, olvidando lo que Reyes apuntó: estos productos son parte de un sistema que exige renovación y servicios excesivos. De esta manera, el uso de los materiales sintéticos e industriales con los que elaboró esta representación visual, respondieron más a una fascinación ante estos descubrimientos científicos, que a un control de su utilización.

La figura del Titán, a quien equipara en esta obra con el propio hombre, reitera el ideal del avance civilizatorio, impulsor de la tecnología, de un progreso material y la revelación al espectador de un sentido armónico universal. El muralista no llegó a la unidad, vista desde el ideal de la tragedia griega en pos del encuentro con el drama. Siqueiros negó la posibilidad de reconciliación de la propia historia y del hombre con su Uno primitivo.

³⁹⁵ Alfonso Reyes, “El hombre y sus inventos”, 8.

Conclusiones

En la sociedad socialista la escena deberá fundirse nuevamente con el público y los espectáculos teatrales con su división en espectadores y actores dejarán lugar a los festejos colectivos, procesiones solemnes, coros masivos, etc...

“Crisis del teatro. El teatro en las sociedad contemporánea y futura”³⁹⁶

Diego Rivera definió el modelo de pintura arquitectónica o integración plástica de David Alfaro Siqueiros como escenografía, tomando como ejemplo el mural *Muerte al invasor*:

La objeción de Siqueiros está respondida por él mismo. Sobre las cornisas y ángulos de techos de un edificio de piedra, calicanto, y aplanado de mezcla, pega cartones que ocultan la arquitectura, la destruyen y crean huecos excelentes para nidos de ratas, aunque el edificio no haya sido destinado a la cría de esos animales. Esto significa que en este terreno la pintura de David es simple escenografía, tal y como un carro alegórico o arco triunfal de cartón erigido en la calle para una fiesta patriótica.³⁹⁷

Además de este ataque, Rivera aprovechó este espacio para marcar sus diatribas en contra de las siguientes prácticas del autor: asumir que los materiales son generadores de la pintura, la expresión del movimiento por medio de la sucesión misma de la imagen —de corte fascista, aclaró—, y el uso de una oratoria que oculta en lugar de expresar, aludiendo al título inicial del mural chileno. Es claro que en efecto, la obra presenta estos elementos que como se ha visto, corresponden a una toma de postura del pintor con respecto a los términos políticos de su pintura dentro del programa estalinista. No obstante, el objetivo de este trabajo ha sido además, señalar las implicaciones en términos de régimen estético que tiene esta obra del muralista.

Este estudio no ha intentado conciliar el cuerpo teórico del pintor con su postura ideológica, ni mucho menos justificar sus muchas veces fracasadas decisiones políticas. El interés por estudiar a este personaje, partió del mundo de contradicciones que permean su trabajo

³⁹⁶ Citado por Sergei Eisenstein en *Cinematismo*, 349.

³⁹⁷ Antonio Rodríguez, “La pintura de David Alfaro Siqueiros es escenografía: Diego Rivera”, en *El Nacional: Órgano Oficial del Gobierno de México*, México, julio 8, 1947.

y desarrollo plástico: el desarrollo de una vanguardia desde los conceptos clasicistas de orden geométrico expresados en un manifiesto violento; la rápida adaptación de modelos muy sofisticados de organización colectiva de la producción pictórica, que pronto caerán en las discusiones locales sindicales y en las estrategias políticas soviéticas; la reestructuración de un modelo épico de narrativa histórica, la cual tradujo pictóricamente a partir del cine y del drama en un intento de unidad orgánica del fragmento, cuya dialéctica se vio interrumpida por el uso de la historia oficial; la exigencia de un arte nuevo, sustentado en el uso de herramientas y materiales modernos, pero que dispuso en un lenguaje alegórico; así como, la defensa de un realismo que dependió de una disposición abstracta geométrica como unidad de expresión. Esta tesis presenta por tanto, la reflexión hecha a una serie de intentos por poner en marcha un programa pictórico con altas expectativas de afectación social para alcanzar ante todo, una utopía política revolucionaria, siendo esta búsqueda quizás, la que más contradicciones generó.

Se ha vislumbrado la forma en que el diálogo y entrecruce con diversos autores, ofrecieron este cuerpo teórico y práctico, preocupaciones que el autor compartió con personajes tales como Richard Neutra, Pablo Neruda, Ilya Ehrenburg, Lincoln Kirstein, y en mayor medida, Élie Faure y Sergei Eisenstein. Se marcaron los puntos de intersección con la mayoría de estas figuras, demostrando la forma en que la relación con Faure y Eisenstein persistió en diversas etapas y el entrecruce de intereses y resoluciones fue desarrollándose paralelamente. La vinculación que fue confirmada es la existente entre Eisenstein y Siqueiros, no obstante, se ha abierto y mostrado la continuidad en diversas preocupaciones que compartieron: en una primera etapa la condición de un arte crítico que por medio de uso de una narrativa dialéctica respondió a los actos de la historia reciente, y un segundo momento, a través de la adaptación a nuevas exigencias y negociaciones con las esferas del poder, la narrativa histórica y épica se situó en el

centro de la reflexión. La condición de organización visual latente en ambos momentos, fue la de una unidad orgánica, la cual tuvo sus resoluciones específicas en cada etapa.

En cierta forma, el ataque antes presentado de Rivera podría matizarse. Habrá que recordar que la obra dedicada a la ciudad de Chillán fue pensada por “El Coronelazo” desde el recuerdo de un gran terremoto. El autor afirmó que la obra y sus añadidos fueron concebidos tomando en cuenta la posibilidad de un futuro sismo, debido a las características geológicas de la región. Es posible asumir que estas declaraciones forman parte de las justificaciones recurrentes del pintor para defender las resoluciones polémicas de sus obras, pero si vemos en perspectiva el caso, es posible asegurar que en efecto, la estructura falsa adosada a los muros sirvió para proteger el mural y la biblioteca ante un temblor similar, el cual sucedió en el año de 2010. A diferencia del mural realizado por Xavier Guerrero, el cual sufrió un daño considerable e inclusive una caída del plafón donde estaba dispuesto el fresco, la obra de Siqueiros no tuvo mayores percances.

Más allá de este punto, el sentido en el que se ha propuesto estudiar este proyecto plástico de Siqueiros parte de la recuperación del término *aisthesis* que propone Jacques Rancière.³⁹⁸ En este libro el autor francés propone establecer un estudio de la idea de las artes en la modernidad a partir de eventos y sitios bien conocidos, pero también de otros olvidados, en los que suelen entrecruzarse los escenarios reconocidos de las artes, los cuales se han conectado a otros espacios de la modernidad, como las fábricas en Berlín, el teatro de cabaret en París o los sets de Hollywood o Moscú. Por medio de estos ejemplos, el filósofo se pregunta cómo es que se establecieron y relacionaron con el terreno del arte para tratar de explicar cómo un régimen

³⁹⁸ Jacques Rancière, *Aisthesis. Escenas desde la estética en el régimen del arte*, traducción de Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 2013).

artístico de percepción e interpretación fue constituido al borrarse las especificidades en diversas artes, así como los bordes que separan estas experiencias “artísticas” de otras que no lo son.

A pesar de que el muralismo forma parte de una historia canónica dentro de la escritura del arte, la relación que tuvo con distintas manifestaciones culturales permite que el cuestionamiento sobre estos límites y retroalimentaciones entre diversas esferas de producción artística, sea necesaria. Aún más, en una obra como la de David Alfaro Siqueiros la categoría de *aisthesis* permea diversos puntos de su propuesta, partiendo de la relación con estos nuevos espacios de creación y visualidad con los que el muralista siempre mantuvo un diálogo (teatro, cine, fábrica, publicidad) ligados a la industria cultural. No obstante, es el objetivo final de su pintura, específicamente, el de alterar la percepción del espectador en todos sus elementos corporales posibles, el punto que debe retomarse a través de una categoría que expresa la posibilidad de construcción perceptual y de nuevas estructuras de visión, a través de la interconexión entre diversos medios. Al referir el caso del teatro moderno, Rancière explica: “el nuevo drama, por su parte, ya no se conforma con significar una realidad y describir una acción. Él mismo es la acción que presenta directamente esa realidad a los sentidos, en el lenguaje de estos”.³⁹⁹ Para Siqueiros, el nuevo arte debía ser la acción misma del espectador, fuera el trabajador sindical quien activaría su colaboración laboral y crítica, o una acción de guerra dedicada a las poblaciones continentales, de modo que se sintieran correspondidas con el tema de la conquista colonial.

Es por esta razón, que el trabajo se ha titulado “épica escenográfica”, ya que busca situar el trabajo de David Alfaro Siqueiros en el ámbito de choque que existió entre el teatro y el cine a inicios de siglo XX. Evocar el sentido cinemático del trabajo pictórico del muralista es una tarea

³⁹⁹ Jacques Rancière, *Aisthesis. Escenas desde la estética en el régimen del arte*, 147.

de la que ya se habían encargado diversos autores. No obstante, este trabajo destaca un punto particular, al situarse dentro de un debate concreto. Como se ha demostrado, el trabajo fílmico de Siqueiros estableció una adaptación de dos aspectos relacionados a este enlace y al mismo tiempo, la de una ruptura entre el teatro y el cine. Las nociones de “obra de arte total” y “wagnerismo” han permitido ofrecer una dimensión a las expectativas del modelo de Siqueiros, en términos de espectáculo, y en mayor medida, de puesta en escena de un arte que buscó establecerse como posibilidad futura para la activación revolucionaria. Técnicamente, el muralista utilizó dos estrategias ligadas a la historia del drama wagneriano, desde el sentido de unificación de las artes mediante el sentido dramático del cine y de manera contrapuesta, partió de estos dramas para pensar la adaptación escenográfica hacia una condición del teatro moderno, tomando en cuenta nuevas estructuras de representación y construcción del espacio de escenificación. A diferencia del drama interior, estaba el drama inmóvil: “a su entender, el nuevo teatro debe forjarse a imagen de la nueva pintura, que abandonó los fastos de los cuadros de historia para representar ‘una casa perdida en la campiña, una puerta abierta al final de un corredor, un rostro o manos en reposo’”.⁴⁰⁰ Se trata de un teatro que busca, a decir de Rancière, paralizar el régimen de manifestación sensible del pensamiento por medio de correspondencias, donde el interior regrese al exterior en su relación con los objetos.

Este tipo de imágenes y relaciones con el nuevo teatro son las que Siqueiros tuvo en mente en los años treinta, donde la actualidad del hecho es presentado por el pintor de manera

⁴⁰⁰ Jacques Rancière, *Aisthesis. Escenas desde la estética en el régimen del arte*, 139. En el caso del teatro moderno, si bien David Alfaro Siqueiros no experimentó con la condición del drama inmóvil (un teatro sin agitación escénica ni intriga con peripecias), sí estuvo al tanto de la nueva idea del teatro, sustentada en condiciones nuevas de espacio, como explica Rancière al referir los casos de representación de Ibsen en París, se “impone un decorado de escasa profundidad que obliga a los actores a proyectarse hacia el frente del escenario; una luz tenue; gestos hieráticos, y una dicción cantarina”.

crítica, una forma de tragedia interiorizada presentada mediante el hombre, pero también a partir de los objetos que lo acompañan, a manera de nueva realidad material de la escena en la que están incluidos los propios modelos técnicos y componentes de la pintura misma. Es en este punto, de la pintura dramática, que Siqueiros asumió un nuevo sentido. Mientras para Aristóteles el espectáculo, el *opsis*, era lo menos importante, para esta nueva teatralidad construida por Siqueiros en la pintura mural, por lo menos desde *Ejercicio plástico*, continuado en *Retrato de la burguesía* y *Muerte al invasor*, será determinante para el proyecto plástico del muralismo. Será el momento en que el autor se abra ante la posibilidad de producción de una imagen cinematográfica, además de plástica, y con ello, una nueva condición de producción, distribución y asimilación de la imagen. Se trata de una obra que será reproducida, pero también de una pintura que se conforma como una nueva posibilidad de condición de lo sensible, a partir de esta disposición artificial y espectacular. El juego de desdoblamiento del mundo interior al mundo exterior, en la escena es manifestación de lo sensible, fue presentado por Adolphe Appia en *La Mise en scène du drame wagnérien* (*La puesta en escena de un drama wagneriano*) de 1885, donde además del trabajo escenográfico y el uso de máquinas para el teatro, Appia refería un arte auxiliar, como sería el de la iluminación, en tiempos de aparición de la electricidad, siendo este elemento junto con el cuerpo y el espacio, capaz de ser unificado en una sola manifestación. Para el escenógrafo y decorador suizo, la puesta en escena era el arte de regular la acción escénica, de movimientos aislados de los personajes como de las evoluciones de masas; una nueva técnica de ejecución a partir de la extensión del arte “utilero” relegado por Aristóteles.

Así como Diego Rivera criticó estos agregados de David Alfaro Siqueiros, el nuevo teatro era confrontado justo por estos decorados, y estos mismos ataques fueron expresados por Cicéri para la Comédie-Française, a los que denunciaba por llevar al teatro a una cualidad de

“tienda” más que de templo, debido a su acumulación superflua. Al tomar este ejemplo, Jacques Rancière marca un punto que compartían tanto defensores como detractores de la puesta en escena, ya que concluían que se trataba de una adición técnica, un suplemento de visibilidad que complementa el sistema expresivo del teatro, conformándose como un trabajo de sustracción. Se trata de “hacer a un lado el modo de visualidad mediante el cual el propio autor ha imaginado la mimética de su drama, para encontrar en el texto el principio de otro régimen de causalidad, otra forma de eficacia de la palabra, un modo de expresión que rompa los códigos expresivos establecidos”.⁴⁰¹ Estos nuevos requerimientos teatrales fueron explotados por Appia para el montaje de los dramas wagnerianos y como una adaptación a la “obra de arte total”. La postura de este personaje fue la de acabar con los decorados pintados con el fin de construir un espacio y los desplazamientos escénicos dedicados al drama musical donde nuevos elementos —luz, sonido, movimiento— aparecen.

El estudio se ha enfocado en el trabajo de *Muerte al invasor*, ya que sería dicha obra en la que estas designaciones tanto cinemáticas como moderno-teatrales, quedaron expuestas de forma más evidente. Sin embargo, es el modelo propuesto en la tesis el que ha evidenciado diversas posibilidades en el uso del cine en Siqueiros, pero en mayor medida, un acercamiento a la definición del nuevo arte derivado del impacto en las modificaciones en el sentido de la representación en la pintura. Las condiciones de análisis de este proyecto plástico derivan de los acercamientos teóricos que cuestionan los procesos de creación de la obra artística o, particularmente, de una imagen dada. En esta interrogación sobre los procesos de producción de la imagen, y sus implicaciones, se han tomado en cuenta los dispositivos con los que el pintor buscó desarrollar un ideal pictórico.

⁴⁰¹ Jacques Rancière, *Aisthesis. Escenas desde la estética en el régimen del arte*, 148.

Además de una preocupación por explicar un modelo pictórico, esta tesis ha descrito las condiciones de la imagen y la organización técnica que las produce en la época moderna. Georges Didi-Huberman estableció una pregunta general sobre esta problemática presente en *Dialéctica de la ilustración* de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en 1944, la cual fue común en autores como Sigmund Freud, Walter Benjamin, Bertolt Brecht o Hannah Arendt: “‘la autodestrucción de la Ilustración’ en ‘el poder que controla a la técnica’. ¿Por qué ‘la tierra enteramente enterrada ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad’? ¿Por qué ese ‘saber, que es poder, no conoce los límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia de los señores del mundo’?”⁴⁰² El trabajo aquí desarrollado ha dispuesto esta disyuntiva para David Alfaro Siqueiros, quien también se enfrentó a tal cuestionamiento desde distintos ámbitos, pero en mayor medida desde la práctica directa. La abstracción del conocimiento que implica la Ilustración se mantuvo en crisis en la propuesta realista del pintor.

La necesidad del complemento crítico de esta producción quedó relegado en Siqueiros a un proyecto ideológico. No obstante, el punto relevante de este proceso, son los momentos de disputa que tuvo el muralista ante la técnica, al pensarla desde varios estratos, desde la material, organizativa y, en mayor medida, en su relación con los instrumentos que la determinan en diversos contextos de creación. El conflicto, la dialéctica aquí mostrada, marca este modelo de abstracción de la técnica y de objetivación de la naturaleza,⁴⁰³ la cual Siqueiros buscó siempre por el contrario, condicionar a una liberación del hombre, de la colectividad, donde siempre existió la dependencia de su instrumentalización. He ahí, no sólo la tragedia de la cultura, sino de su autor.

⁴⁰² Georges Didi-Huberman, “Cómo abrir los ojos” en Harun Karocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 26.

⁴⁰³ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *La dialéctica de la ilustración* (Madrid: Akal, 2007).

Fuentes consultadas

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, *La dialéctica de la ilustración*, traducción Juan José Sánchez, Madrid, Editorial Trotta, 2009.

Antliff, Mark, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

Aristóteles, *Física*, versión de Ute Schmidt Osmanczik, México, UNAM, 2007.

_____, *Poética*, introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 2011.

Azuela, Alicia, “Public Art, Meyer Schapiro and Mexican Muralism” in *Oxford Art Journal*, tr. David Craven, Colleen Kattau, Oxford University Press, 1994.

Bargellini, Clara, “Diego Rivera en Italia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XVII, número 66, primavera 1995.

Barr, Alfred H., “Art in the Third Reich-Preview 1933”, *Magazine of Art* 38, no. 6, October 1945.

_____, *La definición del arte moderno*, introducción de Irving Sanler, Madrid, Alianza editorial, 1989.

Basave Benítez, Agustín Francisco, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, México, FCE, 2002.

Barrio Néstor y Diana Wechsler, *Ejercicio plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, Universidad de San Martín, UNSAM, EDITA, 2014.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

_____, “Theories of German Fascism: On the Collection of Essays *War and Warrior*”. Edited by Ernst Jünger, *New German Critic*, No. 17, Special Walter Benjamin Issue, Spring, 1979.

_____, *El autor como productor*, traducción y presentación de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2004.

Bisso, Andrés, “El antifascismo latinoamericano: usos locales y continentales de un discurso europeo” in *Asian Journal of Latin American Studies*, Seúl, 2000.

Boesiger, Willy, *Richard Neutra. Buildings and Projects*, Zurich, Editions Girsberger, 1951.

Botar, Oliver A.I., Oliver A.I. Isabel Wünsche, "Introduction" in *Biocentrism and Modernism*, UK, MPG Books Group, 2011.

Botey, Mariana, *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*, traducción de Carlos Aranda Márquez, México, Siglo XXI Editores, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Artes Visuales, Universidad Autónoma Metropolitana-Palabras de Clío, 2014.

_____ "The enigma of Ichcateopan: The Messianic Archive of Nation in *Frozen Tears III. Gay Prophecy of the Demonically Social*, Ed. John Russel, Birmingham, ARTicle Press, 2005.

Buck-Mors, Susan, *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, traducción de Nora Rabotnikof, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1995.

Buntinx, Gustavo, "El empoderamiento de lo local" presentado en "Circuitos latinoamericanos/Circuitos internacionales. Interacción, roles y perspectivas", "Feria de Arte de Buenos Aires (arteBA)", Mayo de 2005.

_____ "El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago" en *Berni y sus contemporáneos*, Buenos Aires, MALBA-Colección Constantini, 2005.

Cabañas, Miguel, *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

Córdova, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, Era, 2010.

Coriat, Benjamin, *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*, Siglo XXI, México, 1982.

Craven, David, "Meyer Schapiro, Karl Korsch, and the Emerge of Critical Theory" in *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, Vol. 17, No.1, Meyer Schapiro, 1994.

Cruz Porchini, Dafne, "Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1940)". Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM-FFyL, 2014.

De Castro Vieira Christo, Maraliz, "Caupolicán, Atahualpa, Aimbere e Cuauhtémoc. Indios vencidos na Pintura Hitórica Latino-Americana", *Portuguese Studio Review* 18 (1) 201, 2009.

De la Rosa, Natalia y Daniel Vargas Parra, "Bioarquitectura. Estudio sobre la construcción del Sanatorio para Tuberculosos de Huipulco" en *Bitácora*, México, Facultad de Arquitectura, No. 22, 2011.

Debroise, Olivier, *et.al. Otras rutas hacia Siqueiros*, México, CURARE-Museo Nacional de Arte, INBA, 1996.

Debroise, Olivier, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____ *Retrato de una década (1930-1940). David Alfaro Siqueiros*, México, Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.

Debord, Guy *La sociedad del espectáculo*, edición crítica y prólogo de Christian Ferrer, Buenos Aires, La Marca. 1995.

Deleuze, Gilles, *Cinema II: The Time-Image*, Traslated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, London-New York, Continuum, 2005.

_____ *Imagen-movimiento: estudios sobre cine*, traducción de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984.

Didi-Huberman, Georges, “Cómo abrir los ojos” en Harun Karocki, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

_____ “Vuelta-Revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes”, traducción de Alicia Bermolen, *Pensar con imágenes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero-Instituto de Investigaciones de Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, 2014.

Douglas, Paul, “Bergson, Vitalism, and Modernist Literature” en *Understanding Bergson. Understanding Modernism*, ed. S.E. Gontarski, Lacci Matison, Paul Ardoin, United States-United Kingdom, Bloomsbury, 2013.

Dr. Atl, *El paisaje (Un ensayo)*, México, S/E, 1933.

_____ *Un hombre más allá del universo*, México, Cvltura, 1935.

Duberman, Martin, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, Evanston, Northwestern University Press, 2009.

Eder, Rita, “Borramientos” en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, Rita Eder (editora), México, IIE-UNAM-Turner, 2014.

Eisenstein, Sergei, *Cinematismo*, traducción de Luis Sepúlveda, Buenos Aires, Domingo Cortizo, 1982.

_____ *La forma del cine*. México, Siglo XXI, 2010.

_____ *Notes pour une Histoire général du cinema*, París, Association Français du Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 2013.

Ehrenburg, Ilya, *Muerte al invasor. Crónicas de guerra*, prólogo de Pablo Neruda, México, La Lucha de la Juventud, 1943.

Escuela México, Santiago de Chile, Zigzag, 1942.

Elkins, James, *The Poetics of Perspective*, New York, Cornell University, 1994.

Favela, Ramón, *Diego Rivera. Los años cubistas*, Phoenix Arizona, Phoenix Art Museum, 1984.

Faure, Élie, *Cézanne*, tr. Walter Pach, New York, 1913.

_____*La función del cine. De la cineplástica a su destino social*, prefacio de Charles Chaplin y prólogo de Edmundo E. Eichelbaum, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.

_____*Les Constructeurs*, France, Editions Gonthier, 1964.

Flinn, Margaret C., “The Prescience of Élie Faure” in *SubStance*, Vol. 34, No.3, Issue 108, French Cinema Studies 1920’s to the Present, University of Wisconsin Press, 2005,

Fox, Claire, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Gall, Olivia, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, prólogo de Leonardo Padura, 2ª. ed., México, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Editorial Ítaca, 2012.

González, Laura, “Siqueiros and Photography: From the Source to the Optic Device” en *Siqueiros Landscape*, México, INBA- RM, 2010.

González Mello, Renato y Deborah Dorotinsky (coord.) *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes de México (1920-1950)*, México, UNAM, 2010.

González Mello, Renato, (coordinador) *Baja viscosidad. El nacimiento del fascismo y otras soluciones*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.

_____*La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

_____*“El diablo en la bóveda”* en *Arte y Espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM, 1997.

_____*“El régimen visual y el fin de la Revolución”* en Acevedo, Esther, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

_____. *Utopía-No utopía: la arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo*, México, Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005.

Goldman, Shifra M., “Siqueiros and three early murals in Los Angeles”, *Art Journal*, Vol. 33, No. 4, 1974.

Gall, Olivia, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas (1937-1940)*, prólogo de Leonardo Padura, México, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Editorial Ítaca, 2012.

Horowitz, Joseph, *Wagner Nights. An American History*, Los Angeles, California University Press, 1994 y Juliet Koss, *Modernism after Wagner*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

Handweg, Joan, “La conquista como kairos, [¿o será quiasma?] y el paradigma zilboorgiano primitivista en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Museo Nacional de Arte, INBA-CURARE, 2006.

Henderson, Linda, *The Fourth Dimension and No-Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983.

Herner, Irene, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Hills, Patricia, “‘Truth, Freedom, Perfection’: Alfred Barr’s What Is Modern Painting? As Cold War Rethoric” en Greg Barnihsel and Catherine Turner (ed.), *Pressing the Fight: Print, Propaganda, and the Cold War*, Massachusetts, University of Massachusetts Press, 2000.

Hurlburt, Laurance, *Los muralistas mexicanos en los Estados Unidos*, México, Ed. Patria, 1991.

Jay, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, 1ª ed., Buenos Aires, Paidós, 2003.

Jolly, Jennifer, “David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, the International Team of Plastic Artists and Their Mural for the Mexican’s Electricians Syndicate, Mexico City, 1939-1949, Northwestern University, Evanston, Illinois, 2003.

Kantor, Sybil Gordon, *Alfred H Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002.

Kennedy-Laurie Dickson, William and Antonia Dickson, *History of Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph (reprinted)*, New York, Museum of Modern Art, 2001.

Kirstein, Lincoln, “Art in the Third Reich-Survey”, *The Magazine of Art* 38, No 6, October 1945.

_____ The Latin American Collection of the Museum of Modern Art, New York, Museum of Modern Art, 1943.

_____ “Transcript of article David Alfaro Siqueiros: Painter and Revolutionay”, Lincoln Kirstein Papers ca.1914-1991, New York Public Library, b.12 f201.

Knight, Alan, “Cardenismo: Juggernaut or Jalopy?” en *Journal of Latin American Studies*, Volume 26, Issue 1, Feb., 1994.

Koss, Juliet, *Modernism after Wagner*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

Kracauer, Siegfried, *The mass ornament: Weimar essays*, traducción de Thomas Levyn, Cambridge, Harvard University, 1995.

Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine: La redención de la realidad física*, traducción de Jorge Hornero, Barcelona, Paidós, 1989.

Lewis, Robert W., “A Civic Tool of Modern Times: Politics, Mass Society, and Stadium in Twentieth-Century France”, *French Historical Studies*, Volume 4, Number 1.

Lipp, Solomon, *Francisco Giner de los Ríos. A Spanish Socrates*, Ontario, Canada, Wilfried Laurier University Press, 1985.

Luna Arroyo, Antonio, *David Alfaro Siqueiros. Pintor de nuestro tiempo, sinopsis de su vida y obra*, prólogo de Fernando Gamboa y epílogo del Dr. Atl, México, Editorial Cvltura, 1950.

Lukács, Georg, *Historia y consciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*, traducción Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1969.

Lavin, Sylvia, “Open the box: Richard Neutra and the Psychology of the Domestic Enviroment”, *Assemblage*, No.40, Dec., 1999.

Sylvia Lavin, *Form Follows Libido: Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004.

Leirnur, Pancho, “Fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kálnay” en *1930-1950. Arquitectura moderna en Buenos Aires*, Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo-Universidad de Buenos Aires, 1987.

Marx, Karl, *El capital. Libro Primero, el proceso de la producción del capital*, volumen 1, traducción y notas de Pedro Scaron, México, Siglo XXI, 2010.

Marx, Karl, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización* (Extractos del Manuscrito 1961-1963), México, Ítaca, 2010.

Martins, Luiz Renato, “Outubro outra vez ou as pontes de Petrogrado: montagem”, Albera, François, *Eisenstein e o Constructivismo Russo*, São Paulo, coleção Cinema, Teatro e Modernidade, editora Cosac & Naify, 2002.

Medina, Cuauhtémoc, “El Dr. Atl y la aristocracia” en Ramírez, Mari Carmen, *Heterotopías. Inverted Utopias. Avant-Garde in Latin America*, New Haven, Yale University Press, 2004.

Miller, Marilyn Grace, *Rise and Fall of the Cosmic Race: The cult of Mestizaje in Latin America*, Austin, Texas, The University of Texas Press, 2004.

Neves, Eugenia, *Pablo Neruda y la invención poética de la historia*, Santiago, RIL editores, 2000.

Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido. Memorias*, Valencia, Círculo de lectores, 1974.

_____ *Canto general de Chile: Fragmentos*, México, S/E, 1942.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

Neutra Richard J. and Richard Hughes, “Interview with Richard J. Neutra”, *Transition*, Indiana University Press, No. 29, Febrero-Marzo, 1967.

Ortega y Gasset, José, *Meditación de la técnica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

_____ *La deshumanización de las artes y otros ensayos estéticos*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Paquette, Catha, “Critical Consequences: Mexican Art at New York’s Museum of Modern Art During the War” en Alberto Dallal (coordinador) *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM-III, 2006.

Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz, vol. III. Los privilegios de la vista*, México, FCE, 1987.

Pike, David, *Lukács and Brecht*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1985.

Pollack, Howard, *George Gershwin: His Life and Work*, Los Angeles, University California Press, 2006.

Pliego, Susana, *El hombre ante la encrucijada: El mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center*, México, Trilce Ediciones, 2012.

Quezado Deckker, Zilah, *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, London-New York, Spon Press, 2001.

Quijano, Martínez Ana María, *Siqueiros: muralismo, cine y revolución: Consideraciones en torno a Ejercicio Plástico 1933-2010*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Lavière, 2010.

Ramírez, Mari Carmen, “Las masas son la matriz: Teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros” en *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros 1930-1940*, México, Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996.

Rapoport, Mario y Florencia Medici, “Corazones de izquierda, bolsillos de derecha: El *New Deal*, el origen del FMI y el fin de la Gran Alianza en la posguerra” en *Desarrollo económico*, Vol. 46, No.184, Enero-Marzo, 2007.

Robbers, Lutz, “Modern Architecture in the Age of Cinema: Mies van der Rohe and the moving image”. Dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 2012.

Rubisntein, Joshua, “Ilya Ehrenburg, Between East and West” in *Journal of Cold War Studies*, Vol. 4, No.1, Winter, 2002.

Rodríguez Prampolini, Ida, “La figura del indio en la pintura del siglo XX, fondo ideológico” en *La iconografía en el arte contemporáneo (Coloquio Internacional de Xalapa)*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.

Rancièrè, Jacques, *Aisthesis. Escenas desde la estética en el régimen del arte*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2013.

_____ *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2011.

Reyes Palma, Francisco, “Cuando Coyoacán tendió su sombra sobre París. El caso Siqueiros” en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, CURARE-Museo Nacional de Arte, INBA, 1996.

Rocco, Elsa, “David Alfaro Siqueiros”, *Parnassus*, vol. 6, no.4, April, 1936.

Rodríguez, Antonio, “La pintura de David Alfaro Siqueiros es escenografía: Diego Rivera” en *El Nacional: Órgano Oficial del Gobierno de México*, México, julio 8, 1947.

Sánchez, César, “Retrato de la burguesía, un mural colectivo” en Brihuela Sánchez (editor) *Josep Renau (1907-1982): Compromiso y Cultura, zum sobre el periodo mexicano*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural de España, 2009.

Sáitta, Silvia, *Recuerdos de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2013.

Salazar Torres, Citlali, “El héroe vencido: El monumento a Cuauhtémoc 1877-1913”. Tesis para optar por el título de Licenciada en Sociología, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2006.

Sautto, Idalia, *Guernica y Dive Bomber and Tank*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Schapiro, Meyer, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, tr. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Scherer, Julio, *La piel y la entraña*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

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

Serrano, Luis G., *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*. Prólogo, aplicaciones y notas del Dr. Atl, México, Cultura, 1934.

Siqueiros por la vía neorrealista de la pintura o realista social moderna en México, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951.

“Siqueiros Experimental Workshop. Técnica y creación al servicio de las masas” en *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, Valencia, Año III, Núm. 1, Marzo, 1937.

Siqueiros, David Alfaro, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, México, Grijalbo, 1977.

_____ “Delphic Studios. Exhibitions of Paintings and Photographs of Frescoes by Siqueiros”, Nueva York, March 12, 1934.

_____ *No hay más ruta que la nuestra. Importancia internacional y nacional de la pintura mexicana*, México, S/E, 1945.

_____ *Siqueiros. 70 obras recientes*, México, INBA, 1947.

_____, *Vida Americana*, 1, S/E.

Stanton, Anthony, *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 2015.

Stein, Philip, Siqueiros. *His Life and his Works*, New York, International Publishers, 1994.

Teitelboim, Volodia, “Arte. La más reciente pintura mural de David Alfaro Siqueiros”, 1942, Archivo personal, Sala de Arte Público Siqueiros, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Tibol, Raquel, *et.al.*, *Los murales de Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

Tibol, Raquel, (comp.) *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Toussaint, Manuel, “Veinte Siglos de Arte Mexicano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1940.

Trotsky, León, *Escritos Latino-Americanos*, “Algunas notas previas sobre as “Bases Gerais para o Segundo Plano Sexenal no Mexico”, São Paulo, Buenos Aires, Edições Iskra, CEIP-Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones León Trotsky, 2009.

Uribe Solórzano, Paola, “Retrato de la burguesía: Artificio artístico y tecnologías audiovisuales”. Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Vargas Parra, Daniel, “Cine puño/muros puño. De la teoría del montaje y su aplicación en Diego Rivera” en Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga (coord.), *Ready Media. Arqueología del saber*, México, Laboratorio Arte Alameda-INBA, 2012.

_____ “Arte/Acción. De la emoción telúrica en Diego Rivera, *Los estatutos de la imagen: Creación/manifestación/percepción/*, XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM-IIE, 2012.

Virilio, Paul, *War and Cinema. The Logistics of Perception*, Tr. Patrick Camiller, London-New York, Verson, 1989.

Wagner, Richard, *Arte y revolución*, versión de Wolfgang Erger, Madrid, Casimiro, 2013.

Wechsler, Diana, “Imágenes en el campo de batalla” en *Fuego cruzado. Representaciones de la guerra civil en la prensa argentina, 1936-1940*, Buenos Aires, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti, 2005.

Wertsch, James V., *Vygostky y la formación social de la mente*, Barcelona, Paidós, 1988.

Whissel, Kristen, *Picturing American Modernity: Traffic, Technology, and the Silent Cinema*, North Carolina, Duke University Press, 2008.

Yáñez, Enrique, “El Edificio del Sindicato Mexicanos de Electricistas”. Tesis de Licenciatura en Arquitectura, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 1938.

Zetina, Sandra, “La explosión como dispositivo simbólico y pictórico en la pintura de David Alfaro Siqueiros: *Explosión en la ciudad* y su maternidad”. Tesis de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.

Zieger, Robert H., *The CIO 1935-1955*, Chapel Hill, N.C. University of North Carolina Press, 1995.

VV.AA. *First American Congress*, New York, 1936.

VV.AA. *Territorios de diálogo. España, México, Argentina (1930-1945)*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte-INBA, Abril-Junio, 2006.

Hemerografía

“Amo y no esclavo” en *El Tiempo*, México, 15 de febrero de 1952, Sección Arte.

Alfonso Reyes, “El hombre y sus inventos” en *México en la Cultura, Novedades*, México, 10 de agosto de 1952.

Gamboa, Fernando, “Siqueiros: Pintor neorrealista” en *Revista El Tiempo*, México, 21 Agosto, 1951

Rivera, Diego, “La perspectiva curvilínea”, *El Universal gráfico*, México, Diciembre 1, 1934.

Siqueiros, David Alfaro, “Hacia una nueva plástica integral” en *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, no.1, México, 1948.

Toledano, Vicente, Lombardo, “Motivos y consideraciones acerca del conflicto” en *LUX la Revista de los Trabajadores*, Año IX, No. 9, México, Septiembre, 1936.

Archivos Consultados

Sala de Arte Público Siqueiros, Instituto Nacional de Bellas Artes

The New York Public Library

Museum of Modern Art, New York

Instituto Valenciano de Arte Moderno

Paul Getty Research Institute

Escuela México, Chillán, Chile

Recursos electrónicos

Dumas, Véronique, *Élie Faure. Étude critique*, Institute National D'Histoire de L'Art. Versión digital: [goo.gl/dlkBAz].

Gramsci, Antonio “Americanism and fordism”. Versión digital: [goo.gl/gLAUiy].

Heredia, Juan Manuel, “Orozco y Berra #7”, *Arquine*, 7 de abril de 2015. Versión digital: [goo.gl/VkKN35]

Holz, Keith, “‘Brushwork thick and easy’ or a ‘beauty-parlor mask for murder’? Reckoning with the Great German Art Exhibitions in the Western Democracies”, *RIHA Journal* 0055, 28 September 2012 (Journal of the Internacional Association of Research Institutes in Art History). Versión digital: [goo.gl/2WcKIP]

Otswald, Michael J., Raeana Henderson, “The Modern Interior and the Excitation Response: Richard Neutra Ocular-centric Phenomenology”, *Scientific & Academic Publishing*, 2012. Versión digital: [goo.gl/ry4ile]

Serena Keshavjee, “Natural History, Cultural History, and the Art of History of Elie Faure”, Volume 8, Issue 2, Autumn 2009. Versión digital: [goo.gl/ffSHtW]

Lista de figuras

Introducción



Fig. 1. Escuela México, Chillán, Chile.



Fig. 2. David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor*, historia de Chile (detalle), 1941-1942, Escuela México, Chillán, Chile.





Fig. 3. David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor*, historia de México (detalle), 1941-1942, Escuela México, Chillán, Chile.





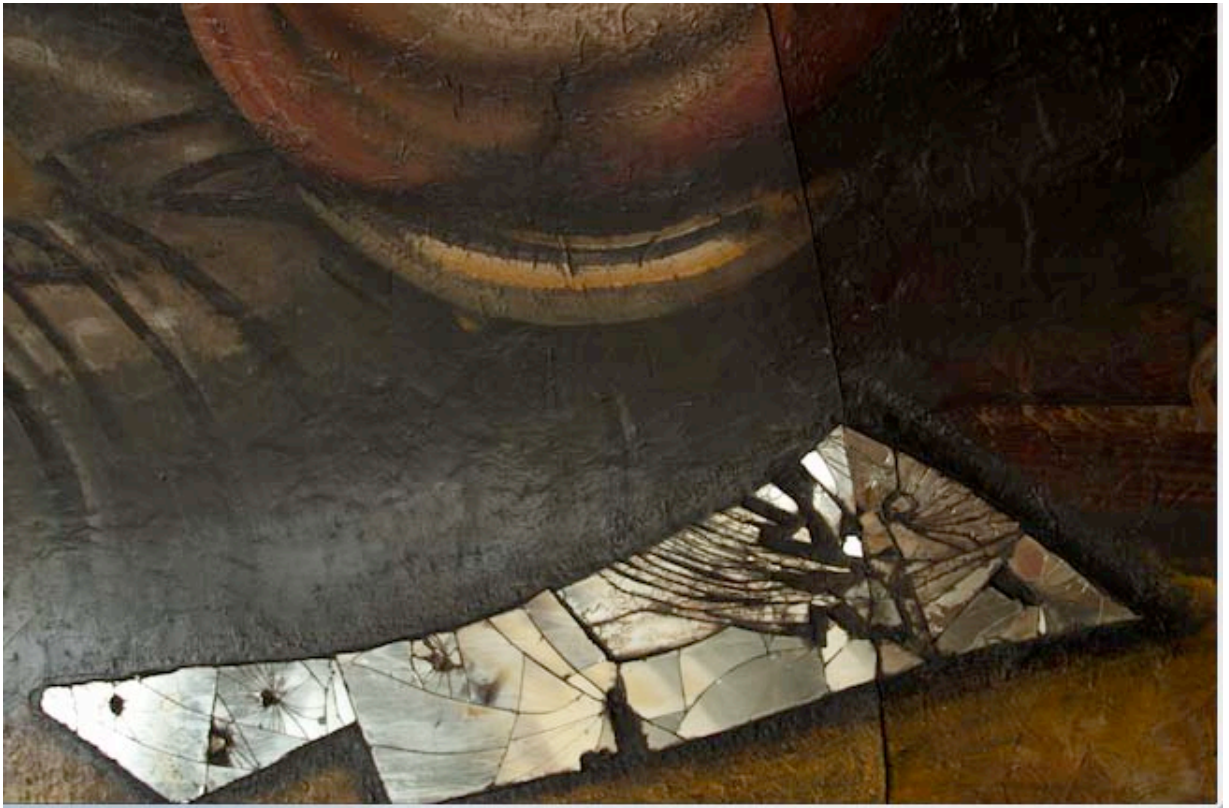


Fig. 3. David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor*, 1941-1942. Detalle de los agregados de vidrios para las armaduras de los personajes en batalla.

Capítulo 1.
Cineplástica: Geometría, cine y pintura colectiva.



Fig. 1.1 Tintoretto, *El paraíso*, ca. 1588, óleo sobre tela, 169.5x494, Museo Thyssen-Bornemisza.



Fig. 1.2 Marius de Zayas, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1915. Portada de *Vida Americana. Revista Norte Centro y Sud Americana de Vanguardia*, Barcelona, no. 1, 1º de mayo de 1921.



Fig. 1. 3 David Alfaro Siqueiros, *Retrato de W. Kennedy*, ca. 1919, dibujo a lápiz, 45.5x35.9 cm. Colección Sala de Arte Público Siqueiros/INBA.

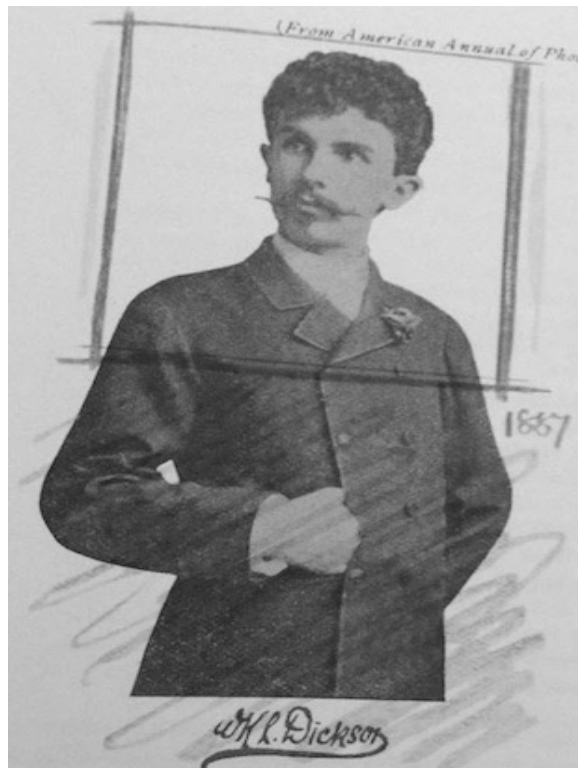


Fig. 1.4 Retrato de William Kennedy Dickson, 1887. Aparecido en William Kennedy-Laurie Dickson, *History of the kinetograph, kinoscope and kinetoponograph*, New York, Museum of Modern Art, 2010.

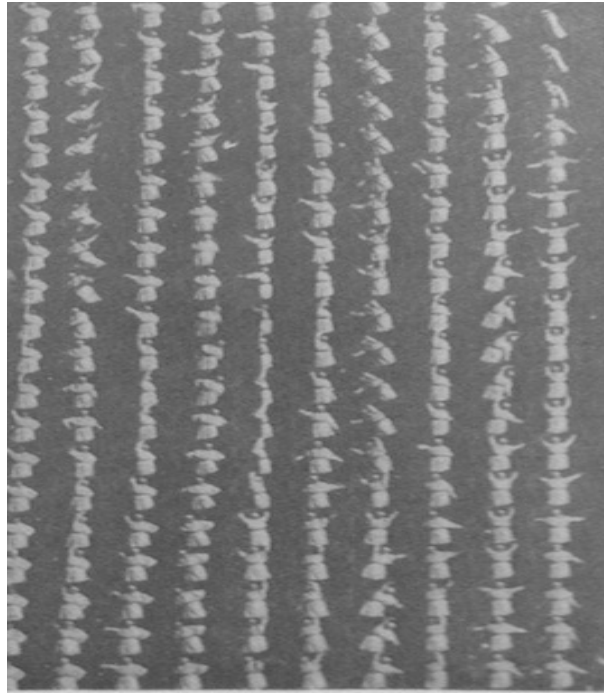


Fig. 1.5. Experimentos con el Kinetógrafo de William Kennedy Dickson. Aparecido en William Kennedy-Laurie Dickson, *History of the kinetograph, kinoscope and kineto-ponograph*, New York, Museum of Modern Art, 2010.



Fig. 1.6 David Alfaro Siqueiros y el Bloque de Pintores, *Mitin obrero*, Los Ángeles, California, 1932. (Desaparecido).



Fig. 1.7 Richard Neutra aplicando cemento blanco por medio de una manguera de aire comprimido. Los Ángeles, California.



Fig. 1.8 David Alfaro Siqueiros y el Equipo Poligráfico, *Ejercicio plástico*, Buenos Aires, Argentina, 1933. (Imagen de la restauración, 2010).



Fig. 1.8 David Alfaro Siqueiros y el Equipo Poligráfico, *Ejercicio plástico*, Buenos Aires, Argentina, 1933. (Imagen de la restauración, 2010).

Capítulo II

El realismo crítico. La pintura unitaria y el teatro de comunitario



Fig. 2.1 David Alfaro Siqueiros, *Nacimiento del fascismo*, 1936-1945, piroxilina sobre triplay (primera versión).



Fig. 2.2 David Alfaro Siqueiros, *Suicidio colectivo*, 1936, piroxilina sobre triplay y agregados, 124.5x 182.9 cm, Colección Museo de Arte Moderno, Nueva York.

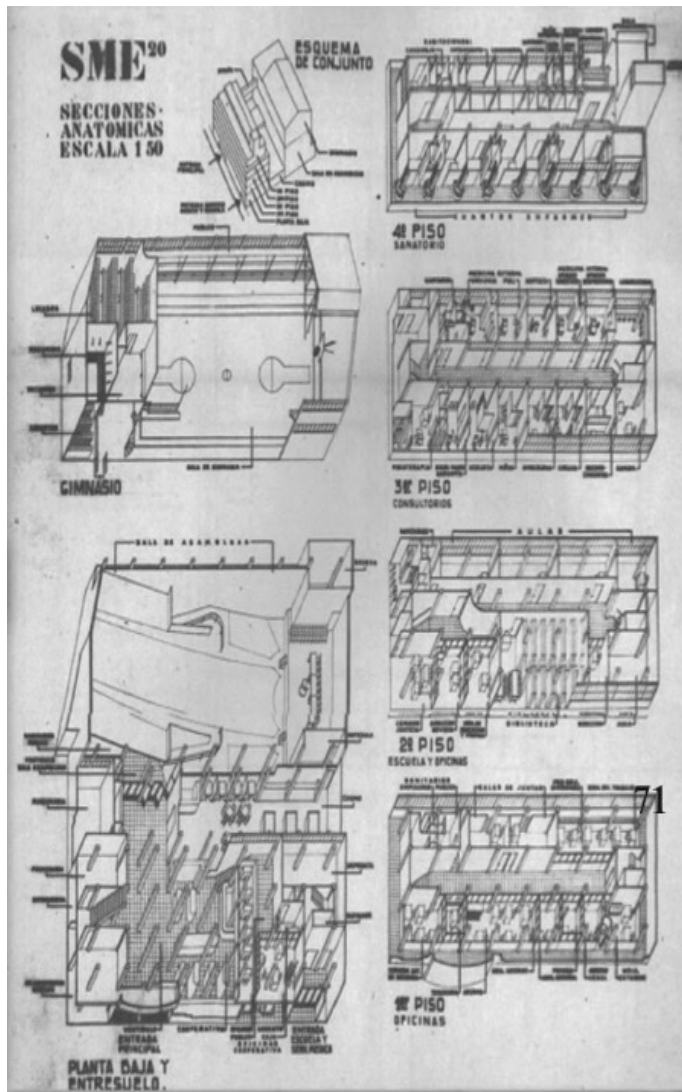


Fig. 2.3 Enrique Yáñez y Ricardo Rivas, Proyecto para la Sede del Sindicato Mexicano de Electricistas, 1936. Aparecido en *LUX La Revista de los Trabajadores*, Año IX, No.11, México, D.F., Noviembre de 1936.

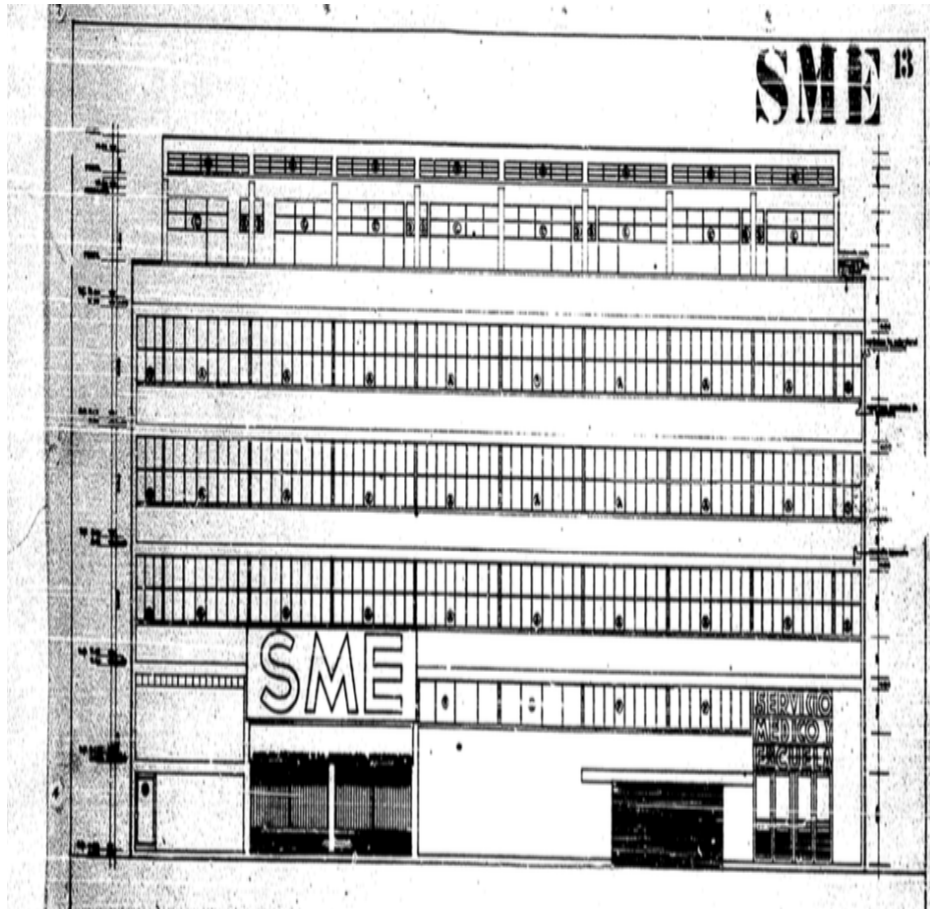
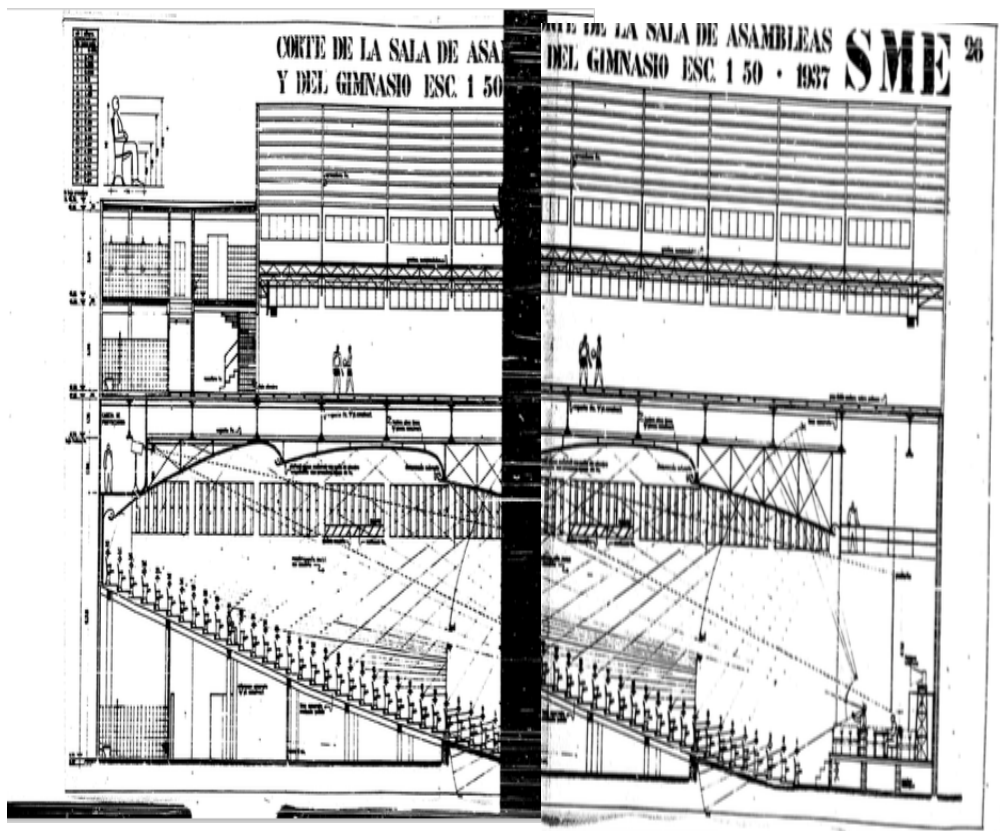


Fig. 2.4 Enrique Yáñez, El edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, tesis, 1938, Facultad de Arquitectura, UNAM.



Corte transversal del Sindicato Mexicano de Electricistas.
Estudio de visibilidad dentro del auditorio.



Fig. 2.5 Enrique Yáñez y Ricardo Rivas, Sindicato Mexicano de Electricistas, colonia Tabacalera, ciudad de México, 1939.



Fig. 2.6 Portadas de Santos Balmori para *LUX La Revista de los Trabajadores*, Año IX, No.11, México, D.F., Noviembre de 1936.



Fig. 2.7. David Alfaro Siqueiros y el Equipo Internacional, *Retrato de la Burguesía*, Sindicato Mexicano de Electricistas, 1939.

Capítulo III

Realismo alegórico. *Muerte al invasor*, la construcción épico-escenográfica

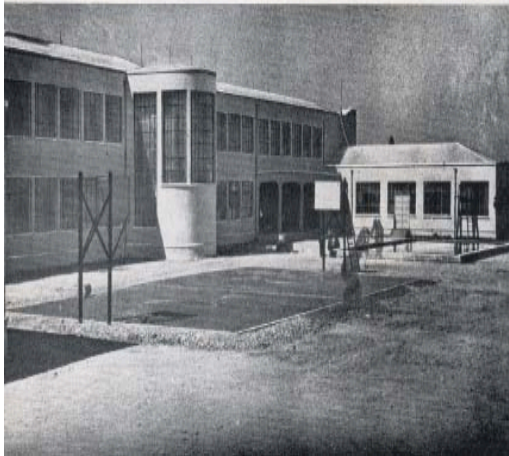


Fig. 3.1 Escuela México, Chillán, Chile, 1940. Fotografía aparecida en *México a Chile 1939-1942*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1942.



Patio cubierto,

Patio de gimnasio.





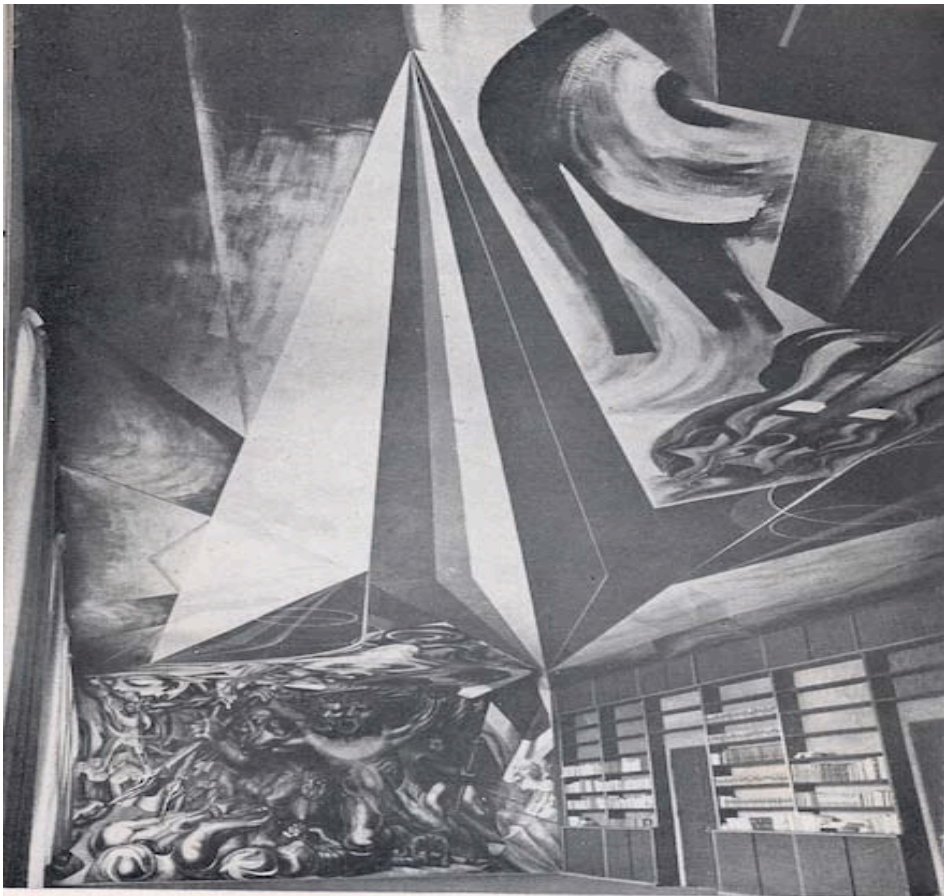




Fig. 3.2 David Alfaro Siqueiros, *Muerte al invasor*, Escuela México, Chillán, Chile, 1942.

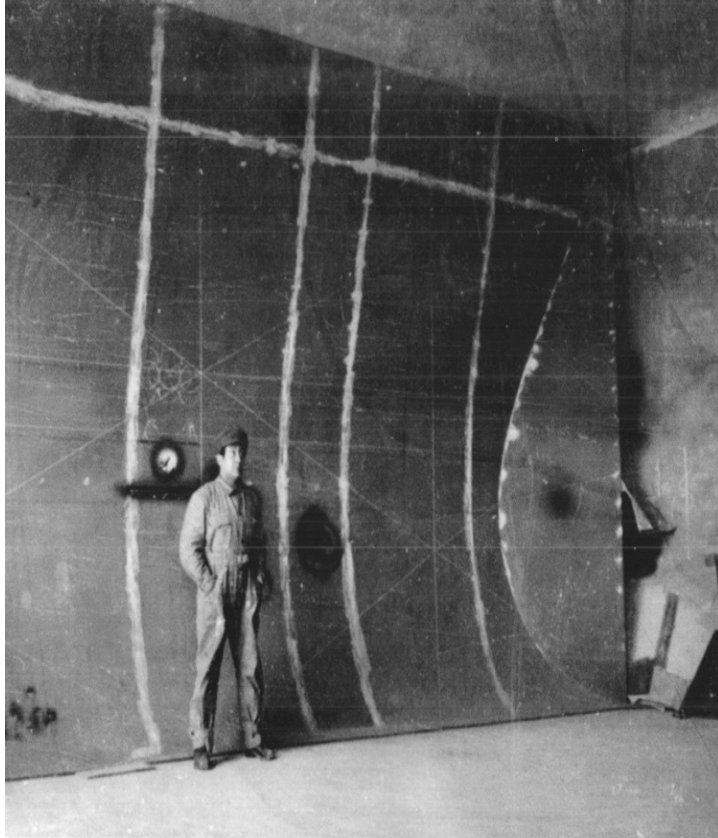


Fig. 3.3 David Alfaro Siqueiros en la Escuela Chillán durante la realización del mural *Muerte al invasor*, 1940.



Fig. 3.4 Ilustración de Miguel Prieto para el libro Ehrenburg, Ilya, *Muerte al invasor. Crónicas de Guerra*, prólogo de Pablo Neruda, México, Lucha de la Libertad, 1943.



Grabado en madera.

L. Méndez.

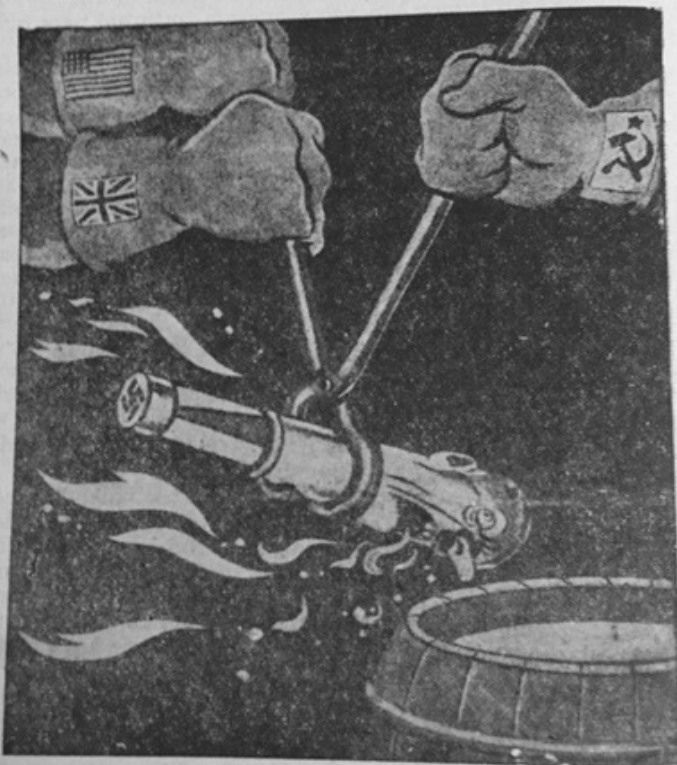
ILYA EHRENBURG

La leyenda cristiana representa al paladín San Jorge clavando con su lanza al terrible dragón para poner en libertad a una cautiva. Así extermina ahora el Ejército Rojo a los hitlerianos, y por esto mismo lleva la libertad a la humanidad martirizada.

Es una lucha dura y difícil, pero nunca hubo más alto destino que este.

Kukriniksi.

6 de junio de 1942



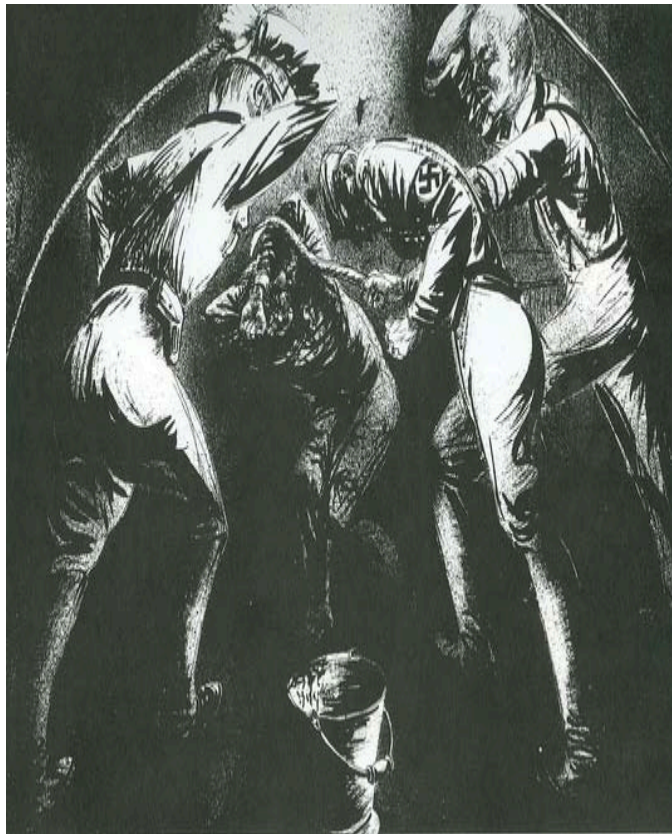


Fig. 3.5 Grabado de Karl Schwesig utilizada para ilustrar *Muerte al invasor*, 1943.

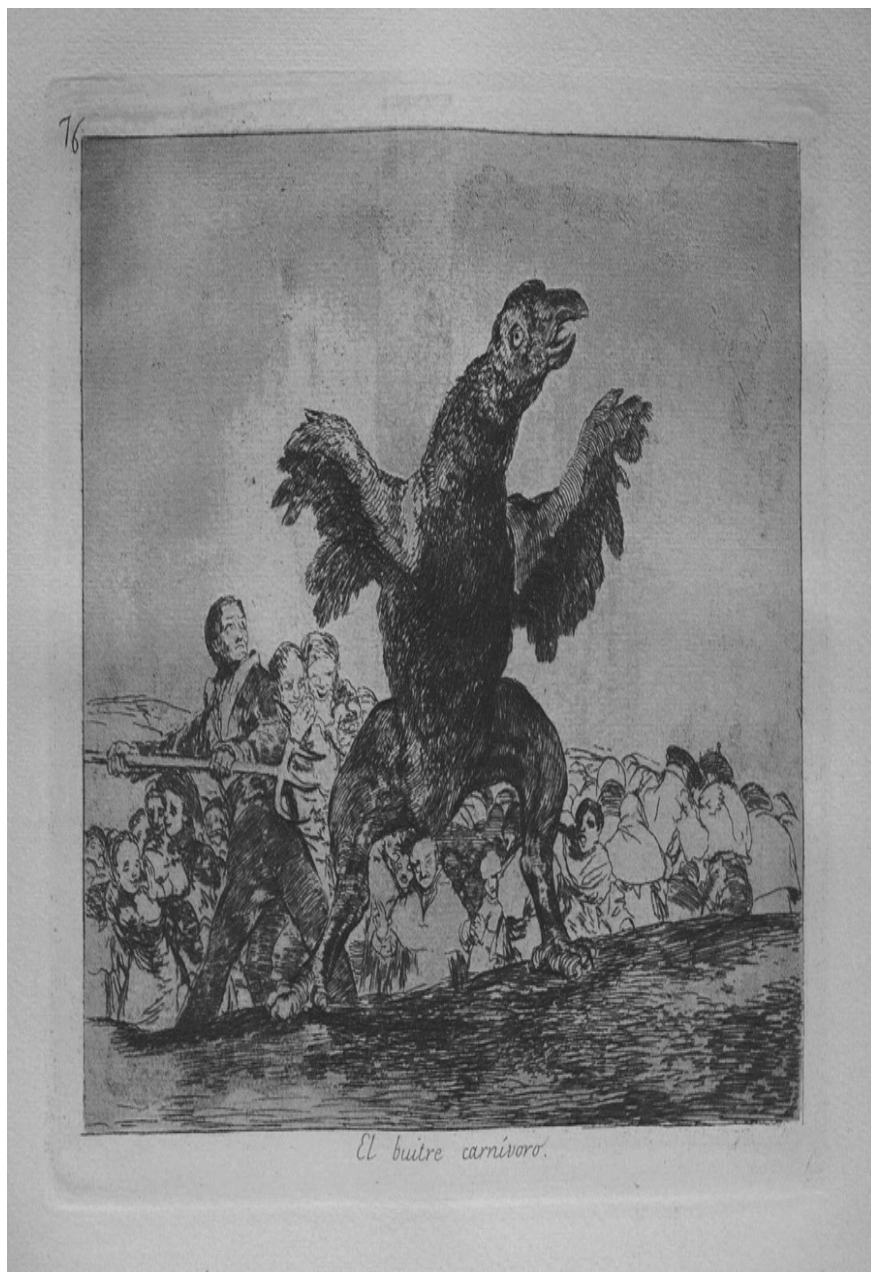


Fig. 3.5 Grabado de Francisco Goya, *El buitre carnívoro* (*Los desastres de la guerra*, 1808-1814) utilizada para ilustrar *Muerte al invasor*, 1943.



Fig. 3.5 Grabado de José Guadalupe Posada, *La araña huertista* (1913), para ilustrar *Muerte al invasor*, 1943.



Fig. 3.5 Cartel de propaganda de Kukrynisky, *A Thunderous Blow* (1942), utilizado para ilustrar *Muerte al invasor*, 1943.

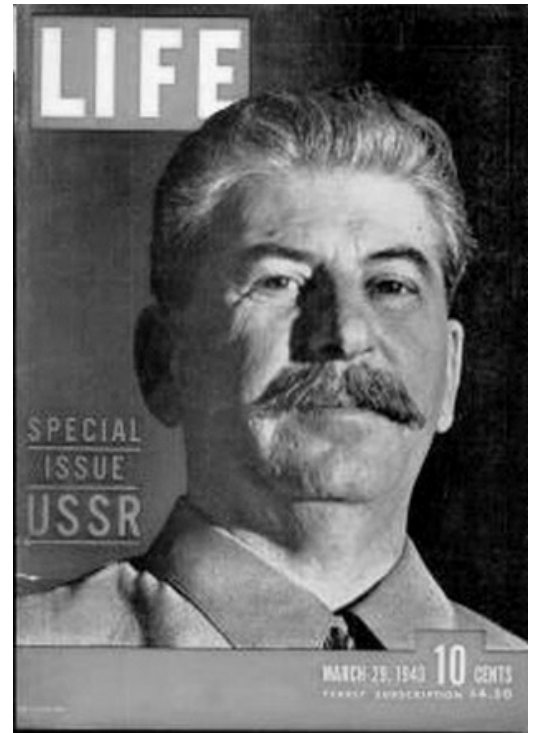
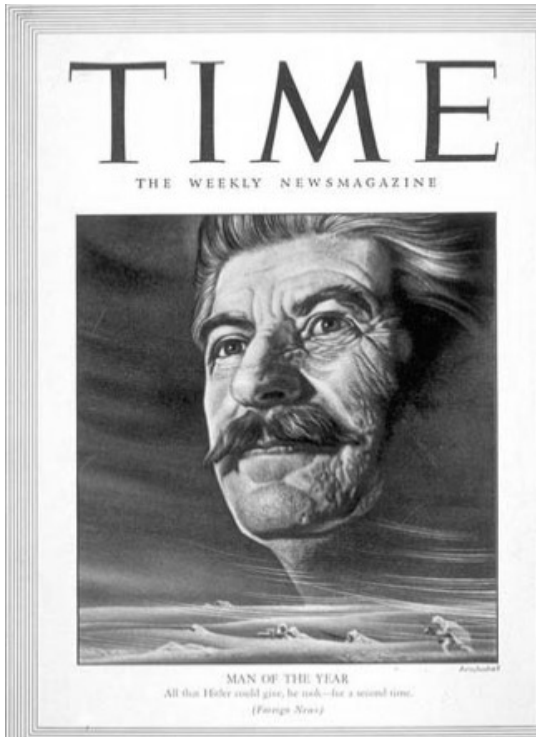


Fig. 3.6 Portadas e interiores de las revistas *Time* y *Life* en 1943.

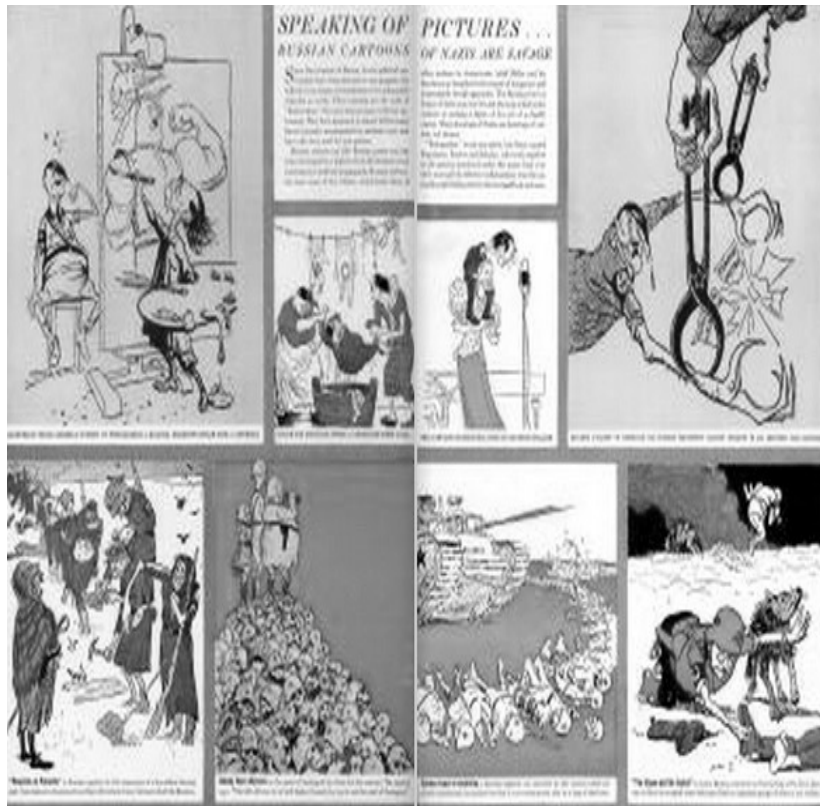


Fig. 3.6 Interior de la revista *Life* con imágenes de propaganda rusa.

EDITORIAL

THE U. S. S. R.

LIFE PUBLISHES A SPECIAL ISSUE PORTRAYING THE WORKS AND MANNERS OF THE RUSSIAN PEOPLE

The issue of LIFE is all Russia, nothing less than a complete portrait of the Russian people. It is the first time that the Russian people have been so fully and so truthfully portrayed in a single issue of a magazine.

During the past few years we have seen a number of magazines which have tried to show the Russian people in a certain way. Some of these magazines have been very good, but they have not shown the Russian people as they really are. They have shown them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East.

THE EAST

We have seen the Russian people in a certain way. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East.

We have seen the Russian people in a certain way. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East.

PICTURE OF THE WEEK

There is a new kind of picture appearing in the magazines of the U. S. S. R. It is a picture of the Russian people as they really are, not as they are seen by the eyes of the West.

and all our children together with a full portrait of the Russian people. It is the first time that the Russian people have been so fully and so truthfully portrayed in a single issue of a magazine.

BY AND WITH

There are a number of magazines which have tried to show the Russian people in a certain way. Some of these magazines have been very good, but they have not shown the Russian people as they really are.

We have seen the Russian people in a certain way. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East.

We have seen the Russian people in a certain way. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East.

There is a new kind of picture appearing in the magazines of the U. S. S. R. It is a picture of the Russian people as they really are, not as they are seen by the eyes of the West.

There is a new kind of picture appearing in the magazines of the U. S. S. R. It is a picture of the Russian people as they really are, not as they are seen by the eyes of the West. It is a picture of the Russian people as they really are, not as they are seen by the eyes of the West.

We have seen the Russian people in a certain way. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East.

We have seen the Russian people in a certain way. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East.

We have seen the Russian people in a certain way. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East. We have seen them as they are seen by the eyes of the West, not as they are seen by the eyes of the East.

There is a new kind of picture appearing in the magazines of the U. S. S. R. It is a picture of the Russian people as they really are, not as they are seen by the eyes of the West.

ГРОМОВОЙ УДАР



There is a new kind of picture appearing in the magazines of the U. S. S. R. It is a picture of the Russian people as they really are, not as they are seen by the eyes of the West.

There is a new kind of picture appearing in the magazines of the U. S. S. R. It is a picture of the Russian people as they really are, not as they are seen by the eyes of the West.

Capítulo IV

El Nuevo Realismo y la Panamericanismo. De Nueva
York a Chillán

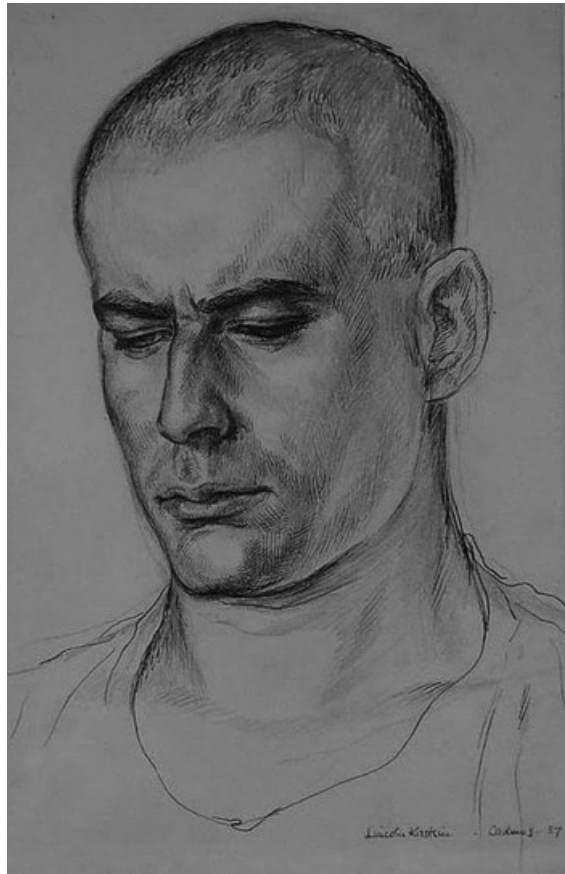


Fig. 4.1. Paul Cadmus, *Retrato de Lincoln Kirstein*, lápiz sobre papel, 1957.

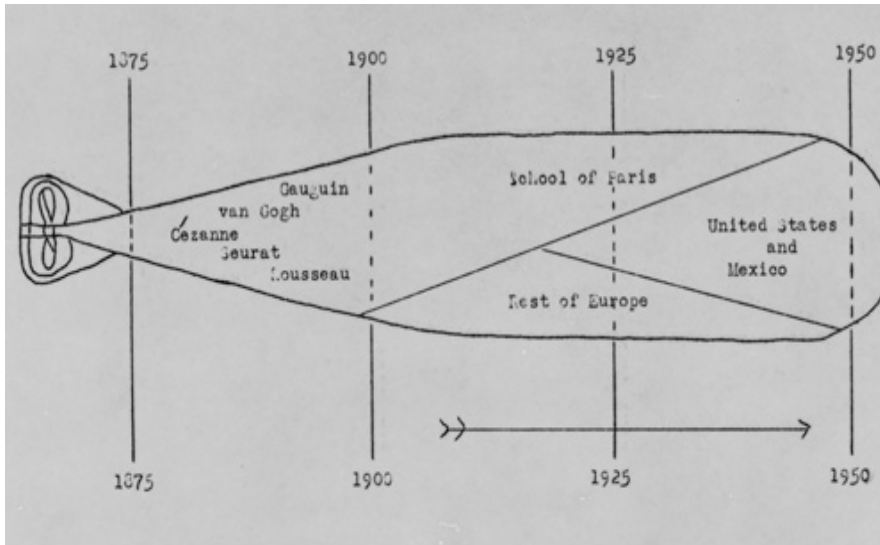


Fig. 4.2. Alfred Barr, Diagrama “Torpedo” descriptivo del ideal de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1941.

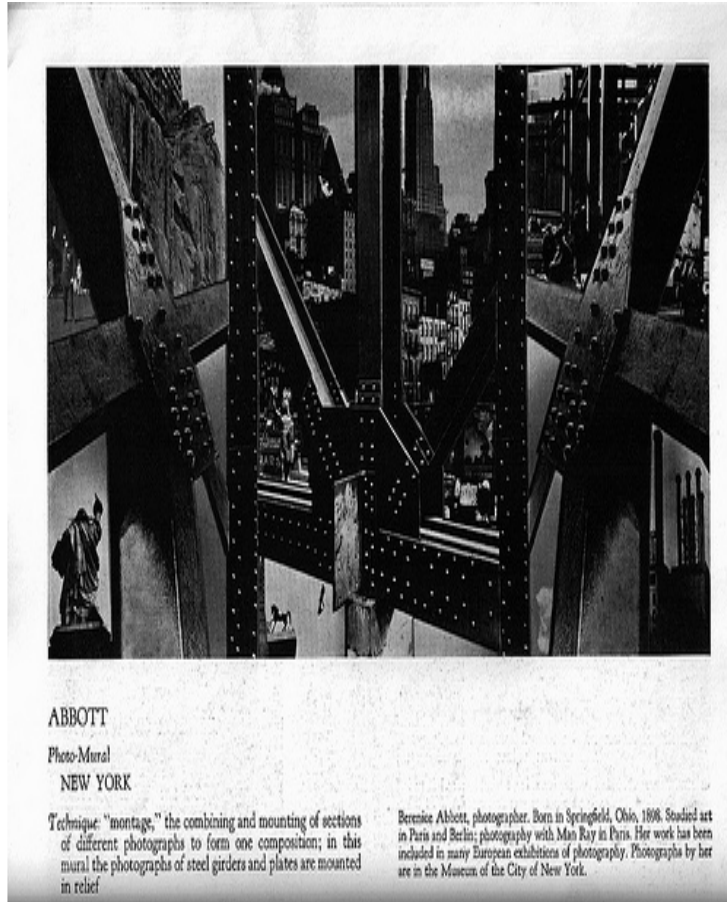


Fig. 4.3. Imagen de la exhibición “Murals by American Painters and Photographers” del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1932.

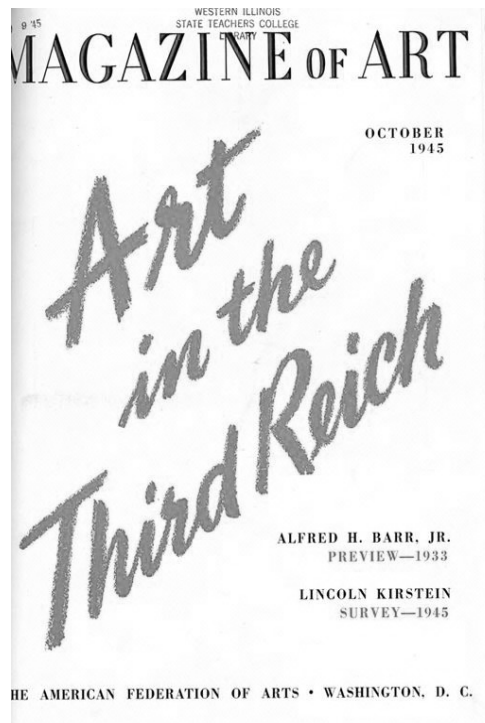


Fig. 4.4. “Art in the Third Reich”, *Magazine of Art*, October 1945.

ART IN THE THIRD REICH—SURVEY, 1945

By LINCOLN KIRSTEIN

I. PAINTING

PAINTING, sculpture, and architecture in Germany after 1933 were conceived on the principle that no advance could have been made in the expression of the creative impulse since 1870. That is to say, painting could go no further than the hysterical murals of Feuerbach, sculpture than Barch's monument to Frederick the Great, and architecture than Gottfried Semper's Bremen Opera. But it is necessary to limit, particularly at this time, on the grounds of the German painting, sculpture, and architecture that provided Hitler by several centuries, and on the strength of the contemporary German art which he repudiated with the word "degenerate," Stephan Lochner, Schongauer, Diirer, Cranach, Albrecht, Eisenwald, the Holbeins—certainly there is no doubt about their position in the history of western art. Even the Nazis recognized that, Nor will anyone deny that in the 20th century representation of Berlin, Dresden and Munich, in the sculpture of Lohndruck and in a lesser degree Barch, in the original water of Otto Dix and George Grosz, and the work of the Bauhaus—here Germany was in the world's vanguard. But these were not to be the great names in the Nazi lexicon of contemporary art.

It is important to investigate the essential Nazi attitude towards the arts in order to discover how the official architecture of Berlin differs from that of Washington (if indeed it does?), or how WPA painting and sculpture differs from that adorning the city halls of Hitler-Youth schools.

In September 1939, Wytan Auden wrote, "in one of the dives on Fifty-Second Street, uncertain and afraid . . .

Accurate scholarship can
Unearth the whole offense
From Luther until now
That has driven a culture mad,
Find what occurred at Linz,
What huge images made
A psychopathic God."

Hitler was sixteen when in September 1905 he went to live in Urfahr, a suburb of Linz. He had just received from the Staatsrealgymnasium in Steyr the final report on his formal education. In geometry and geometrical-drawing he achieved only "Adipsum." In free-hand drawing, however, in the first semester he was "Präsummabil," and in the second "Erfolgreich."

He was to be denied entry, first to the Academy of Fine Arts, then to the School of Architecture. His reported had noted that the "universal form" of his written work was "Displeasing." But if he could not write, he could read. In Linz he read the works of his father in Vienna, his triumph in Munich. He discovered the aesthetic of Richard Wagner: "Dover and Representation," "The Jews in Music." He learned that Wagner hated men. The subjects for his 1907 entrance examination were: 1st day, "Expulsion from Paradise"; 2nd day, "Episode from the Deluge." Hitler's drawings were returned "Unsatisfactory."

In 1913 Hitler got himself elected and established the Reichsbaukammer under Alfred Rosenberg. First expression stopped, or rather it was thrown into reverse. Expressionism, surrealism, non-objective painting, the new-functionalism, anything which served as the contemporary channel for the spirit



Albert Henzlik: 1917, oil in Hitler's private collection.

Fritz Eberle: mannequin series. Included in the Great German Art Exhibition at the House of German Art, PDG.



Fig. 4.5. Lincoln Kirstein, "Art in the Third Reich—Survey", *Magazine of Art*, October 1945.



SIQUEIROS: Self-Portrait, 1929, oil, 23½ x 17. In the collection of Mr. and Mrs. Robert Smith, Princeton, New Jersey.

SIQUEIROS: PAINTER AND REVOLUTIONARY

BY LINCOLN KIRSTEIN



Photo of Siqueiros by Antonio Quintana. Last month Mr. Kirstein discussed the mural recently finished by the Mexican painter in Chillán, Chile. Here he traces the career of Siqueiros from his art student days in Mexico City, through his Paris pilgrimage, and up to the painting of the Chillán mural—Ed.

DAVID ALFARO SIQUEIROS was born in Oahuahu in 1896, of conservative upper class colonial parentage, although he boasts a Rumanian-Jewish grandmother. He studied as an art student at the official Academy of San Carlos in Mexico City and in 1911, when only a child, was instrumental (to the point of being jailed) in a strike when some of the advanced students revolted against the recent importation of a French primary school system of abstract visual education. This strike was but one of many reflections of the epoch's revolutionary attitude against foreign imperialism. The revolutionary students, among them Siqueiros, sought the open air academy of Alfredo Ramos Martinez, recently founded in the suburb of Santa Anita. This painter had also just returned

from Paris, imbued with ideas of the Barbizon School and plein-airists, but he was at least a native. Siqueiros returned from jail to these eggs at the conservative director and drew abstract anti-factual scenes on the drafting boards. He had previously enjoyed eating up the fruit used for academic still life models.

Late in 1911 he enlisted in the revolutionary army of General Carranza and, from his first days in the Batallas Mena (Baby's Brigade), rose to serve as staff officer with the rank of captain in the campaign of the Western Division under General Dugues. In 1919 he was sent in Europe by his government nominally to serve as military attaché at the Mexican Legation in Paris, but actually to travel and study painting in Italy, Belgium and Spain. He worked as a draughtsman in Argenteuil, and in Barcelona he published in a single number of the review, *Viva America*, his earliest manifesto to the painters of America, which was a statement of extraordinary historic importance. In it he affirmed: "Now, we draw cylinders with pretty colors, when we model we are interested in skin-deep strategies, and we forget to conceive the great primal masses—cubes, cones, spheres, cylinders, pyramids, which should be the guides of all plastic architecture. Let us impose the constructive spirit upon the purely decorative. Color and line are expressive elements of second rank; the fundamental, the base of a work of art, is the magnificent geometric structure of the form

1942

PAGE 22

Fig. 4.6. Lincoln Kirstein, "Siqueiros: Painter and Revolutionary", *Magazine of Art*, 1942.

Capítulo V

El héroe trágico. Del teatro al cine, del cine a la pintura



Fig. 5.1 David Alfaro Siqueiros, *Alegoría de la igualdad y la cofraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, 1943, La Habana, Cuba. (Desaparecido).



Fig. 5.2a David Alfaro Siqueiros, *Nuevo día de la democracia*, 1943, La Habana, Cuba.



Fig. 5.2b David Alfaro Siqueiros, ilustración para el *Canto General* de Pablo Neruda, 1950.



Fig. 5.3 Detalle de la figura de Cuauhtémoc, *Muerte al invasor*, 1942, Chillán, Chile.



Fig. 5.4 Retratos de Manuel Ávila Camacho y Pedro Aguirre Cerda, detalle del mural *Muerte al invasor*, 1942.





Fig. 5.5 Raymod Movoisin, *Caupolicán, Jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*, 1855, óleo sobre tela, 220x277 cm, Museo O'Higgiano y Bellas Artes de Talca, Chile.



Fig. 5.6 Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893, óleo sobre tela, 294x454 cm, Colección Museo Nacional de Arte, INBA.



Fig. 5.7 David Alfaro Siqueiros, *Cuauhtémoc contra el mito*, 1944.



Fig. 5.8 David Alfaro Siqueiros, Realización del panel para *Cuauhtémoc redivivo*, 1951, Palacio de Bellas Artes, Archivo, Sala de Arte Público Siqueiros, INBA.



Fig. 5.9 David Alfaro Siqueiros, *El tormento de Cuauhtémoc*, 1951, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.



Fig. 5.10 David Alfaro Siqueiros, *Nueva Democracia*, 1944-1945, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.



Fig. 5.11 David Alfaro Siqueiros, Proyecto para el mural *Muerte al invasor*, 1941, dibujo a lápiz sobre papel, 113x102 cm, Colección Museo de Arte Moderno, INBA.

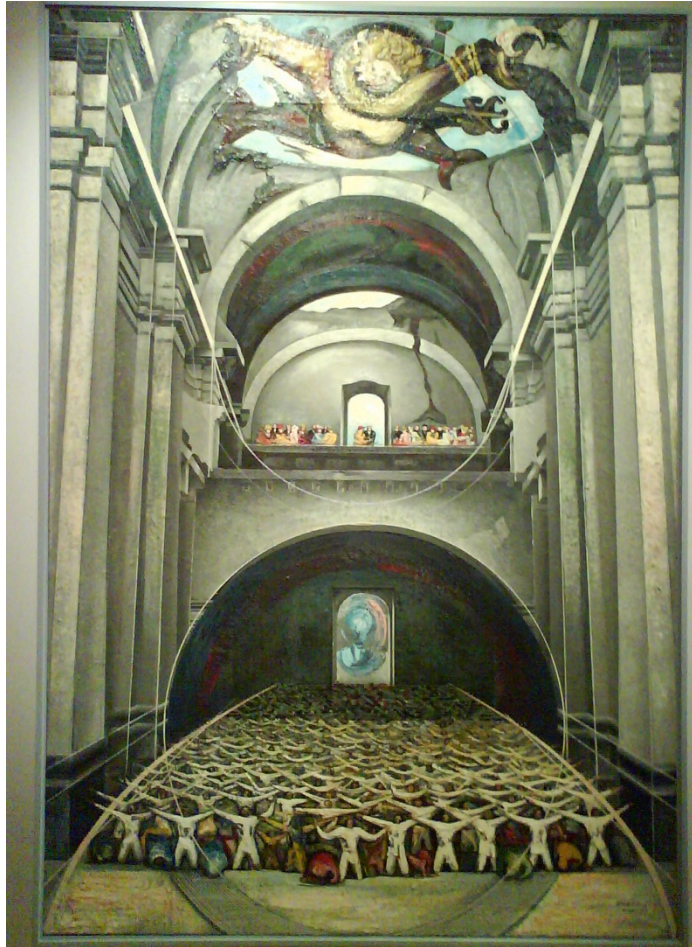


Fig. 5.12 David Alfaro Siqueiros, *El diablo en la iglesia*, 1947, piroxilina sobre celotex, 216x153 cm, Colección Museo de Arte Moderno, INBA.

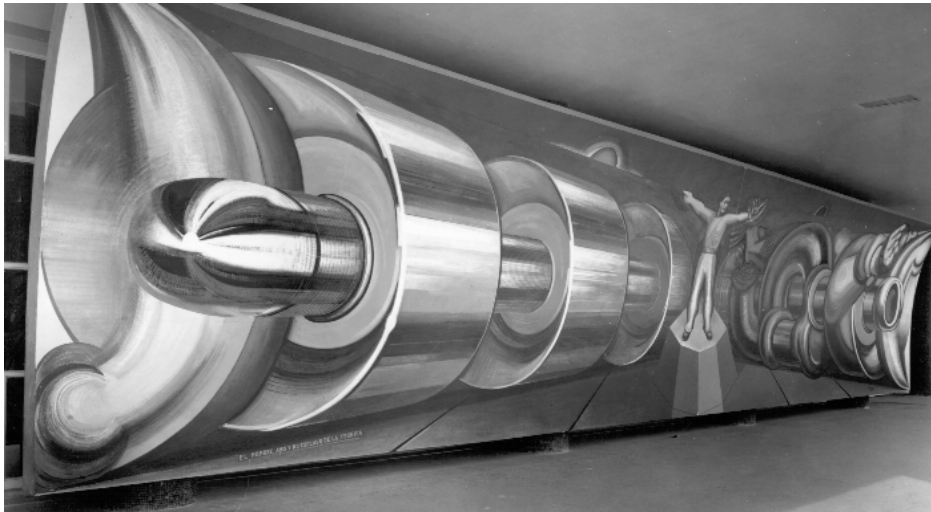


Fig. 5.13 David Alfaro Siqueiros, *El hombre, amo y no esclavo de la técnica*, 1952, Instituto Politécnico Nacional.

