





Análisis iconográfico del mural retrato  
de la burguesía (1939-1940)  
realizado por David Alfaro Siqueiros  
en el cubo de la escalera del edificio  
del sindicato mexicano de electricistas

**María de las Mercedes Sierra Kehoe**



# ÍNDICE

---

Introducción.....	13
Tema .....	14
Justificación .....	14
Planteamiento del problema .....	15
Hipótesis.....	15
Objetivos.....	16
Marco teórico-metodológico .....	16
Obstáculos .....	17
Capitulado .....	18

## Capítulo I. Vida, Obra y Pensamiento de David Alfaro Siqueiros

Introducción.....	21
David Alfaro Siqueiros, su vida .....	21
Conclusión .....	38

## Capítulo II. El Movimiento Muralista Mexicano

Introducción.....	41
El arte público .....	41
El Academicismo en Europa y México .....	42
El movimiento muralista y el Estado Mexicano.....	48
Siqueiros y el sindicalismo .....	57
Breve síntesis histórica del fascismo y punto de en- cuentro con Siqueiros .....	59

Punto de encuentro . . . . .	66
¿Arte social o arte puro? . . . . .	67
Conclusión . . . . .	68

### Capítulo III. Aproximación a las técnicas Siqueirianas

Introducción. . . . .	73
La pintura mural y la arquitectura . . . . .	75
La Revolución técnica. . . . .	79
Los nuevos materiales y herramientas de ejecución . . . . .	84
La composición . . . . .	89
El Método poliangular . . . . .	93
La policromía. . . . .	94
El andamiaje. . . . .	95
Conclusión . . . . .	96

### Capítulo IV. Análisis Formal

Introducción. . . . .	90
Antecedentes históricos del Sindicato Mexicano de Electricistas . . . . .	91
Mural del Sindicato Mexicano de Electricistas. . . . .	96
Sus características y experiencias . . . . .	96
De 1939 a 1947 . . . . .	97
Metodología del trabajo . . . . .	97
Estilo . . . . .	97
Temas correspondientes a los días de mi ausencia . . . . .	98
Tema político . . . . .	99
Monumento al capitalismo . . . . .	100
Construcción geométrica del mural . . . . .	101
Aproximación al análisis formal . . . . .	115
Mecanismos de apreciación plástica . . . . .	115
La estructura artística. . . . .	117
Las tres funciones del objeto (en la obra artística) . . . . .	118
Sistemas de identificación de los componentes de la obra de arte. . . . .	118
Primer acercamiento crítico. . . . .	123
El discurso visual . . . . .	126

Muro número 1 . . . . .	127
Muro frontal número 2 . . . . .	128
Muro número 3 . . . . .	130
Techo del cubo . . . . .	130
Aplicación de los sistemas de identificación de los componentes de la obra . . . . .	132
El punto . . . . .	133
La línea . . . . .	133
El plano . . . . .	134
El volumen . . . . .	135
El color . . . . .	136
La forma . . . . .	137
La figura . . . . .	137
La composición . . . . .	138
El Mimetismo . . . . .	140
La Ornamentación . . . . .	140
La Expresividad . . . . .	141
La Emblemización . . . . .	141
Inventados . . . . .	142
La Belleza . . . . .	145
Resumen de los valores estéticos . . . . .	146
La hermosura . . . . .	147
La armonía . . . . .	147
La perfección . . . . .	148
El equilibrio . . . . .	148
El ritmo . . . . .	148
El ornamento . . . . .	149
Lo sublime . . . . .	150
Lo majestuoso . . . . .	150
Lo imponente . . . . .	151
Lo solemne . . . . .	152
Lo colosal . . . . .	152
Lo pasmoso . . . . .	153
Lo admirable . . . . .	153
Lo extraordinario . . . . .	154
La fatalidad . . . . .	155

Lo siniestro.....	156
Lo aciago.....	156
Lo lúgubre e infausto .....	157
El pavor.....	157
Lo convulso .....	158
El terror.....	158
Lo absurdo.....	159
Lo satírico.....	160
La alegría .....	160
La unidad.....	161
Lo fantástico.....	161
Conclusión .....	162
Conclusiones .....	164
Anexos .....	169
Anexo 1 Apéndices	
Anexo 2 Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores.	
Anexo 3 Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva	
Anexo 4 Planos del edificio del Sindicato Mexicano de electricistas	
Bibliografía.....	207

*Dentro de una unión incondicional, gracias por darme tu amor y compartir tu vida conmigo. José Juan, el caminar junto a ti por la vida, hace sentirme amada y me ha permitido trascender a nuevos horizontes. Solo atino a decir te amo.*

*Sara Mariana*

*Tu me diste la bendición de ser madre, hoy quiero decirte que eres la luz de mi vida, y que mi corazón es el puerto donde siempre habrá un lugar seguro para ti. Gracias hija. Te amo incondicionalmente.*

*Papá*

*Gracias por enseñarme el camino de la superación. Todo mi amor para ti.*

*Mamá*

*Agradezco a dios tenerte junto a mí. Eres una luchadora y siempre has estado cuando te he necesitado. Doy gracias a dios por haberme dado esta mamá.*



## AGRADECIMIENTOS

Gracias a la Sala de Arte Público Siqueiros por su ayuda y tiempo, por haberme dado la posibilidad de acercarme a Siqueiros como artista, así como ser humano, logrando recopilar información para esta tesis que sin su colaboración no hubiese sido posible obtener.

Agradezco de la misma manera al Sindicato Mexicano de Electricistas, a sus representantes sindicales, y a todo el personal que en su momento colaboró con la realización de este proyecto, los cuales me otorgaron las facilidades necesarias para el desarrollo de la investigación de la obra Retrato de la Burguesía, así como la posibilidad de realizar las tomas fotográficas y de video del mural dentro de sus instalaciones, la cual ha permanecido a través de los años como patrimonio de todos los mexicanos y bajo el resguardo de esta fuerza trabajadora. Compañeros ¡Salud!

A mi Alma Mater, Centro Universitario de Integración Humanística, A.C., le doy las gracias por formarme dentro de la disciplina de las artes y las humanidades, en este segundo período.

A la Maestra María Ivonne Acuña Murillo, directora de este proyecto, gracias por tu paciencia y tiempo, además y de manera especial te agradezco por haberme ofrecido tu amistad, la cual guardo en donde conservo los afectos más especiales. Ivonne: gracias por mostrarme nuevos caminos hacia la perfección del ser humano.

A la Maestra María Eugenia Carrasco por tus conocimientos, tiempo y apoyo. Gracias Maru.

A Aurora Muñoz, por brindarme tu amistad, por compartir proyectos y sueños, gracias amiga.

A mis lectores, gracias.



## INTRODUCCIÓN

---

La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa de la significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. De acuerdo con Erwin Panofsky y partiendo de esta definición, los individuos que tienen por oficio el estudio de las obras de arte, analizan desde diversos puntos de vista los objetos y legados que dejan los hombres, los cuales las crean como medios de expresión y forma de subsistencia. Así, el teórico de arte, analiza esos objetos y legados bajo diferentes parámetros, establecidos o innovadores.

Desde este punto de vista, puede estudiarse parte de la herencia cultural de México, conocida como Movimiento Muralista Mexicano, representado por tres grandes figuras de ese tiempo, José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, sin menospreciar a los demás artistas reconocidos por su trabajo en ese período.

Este movimiento nacido después de la Revolución Mexicana, surge de la inquietud de éstos y otros artistas por crear una nueva identidad nacional. El caso de David Alfaro Siqueiros, en particular, y objeto de este proyecto, es ejemplo de lucha por ideales con esencia revolucionaria, pues logra conjuntar técnica e ideología con una propuesta de mexicanidad unida a lo universal, y cuya obra pertenece actualmente al patrimonio cultural de la nación.

A lo largo de su vida, Siqueiros, realizó un monumental trabajo plástico que hasta hoy sigue despertando admiración y respeto. Su obra, vasta por cierto, aparece bajo diferentes formatos, y se convierte en un hito en el desarrollo artístico de México.

Del trabajo de Siqueiros como muralista, se cuenta con más de una decena de obras monumentales, albergadas dentro de edificios públicos, en espacios gubernamentales, históricos, hospitalarios y sindicales, como el caso que ocupa a esta investigación, el Mural *Retrato de la Burguesía*, que se encuentra ubicado en el interior del Sindicato Mexicano de Electricistas, en el centro de la ciudad de México, y cuyo proyecto fue ofrecido a Siqueiros en el año de 1939 cuando concluyó la construcción del edificio. En la actualidad se encuentran pocos estudios acerca de esta obra, la cual ofrece diferentes innovaciones que marcan la pintura de Siqueiros en cuanto a las técnicas de representación, usos y aplicaciones que modifican el quehacer artístico del pintor.

## **Tema**

### **Mural *Retrato de la Burguesía* (1939-1940) de David Alfaro Siqueiros**

**Ficha Iconográfica:** Año 1939-1940, técnica: Mixta, dimensiones: 100M2, estructura : cubo de escalera.

## **Justificación**

A pesar de que David Alfaro Siqueiros desarrolló diferentes proyectos monumentales que son considerados de gran importancia dentro de la plástica mexicana, el caso del mural *Retrato de la Burguesía*, ubicado dentro del SME, adquiere para mí singular importancia por la relación de orden humano que me une a la obra, valores existenciales que ejercen la fuerza necesaria para realizar su análisis.

Pertinente es decir, en todo caso, que a esta investigación la mueve el amor que me une a mi padre, el cual ha pertenecido por más de 40 años al SME como militante y fuerza trabajadora de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro. Por sus pasillos e instalaciones transcurrió su vida y la mía, sin darme cuenta en principio, para luego aprender de él a darle valor al trabajo, a vivir con honestidad, así a como tener la disciplina, la paciencia y el tesón como bases fundamentales de mi existencia.

Esas vivencias en el SME, y la observación del mural, unidas posteriormente a una preparación profesional específica como comunicadora gráfica, me llevaron a interesarme en un estudio más profundo de dicha obra.

Por otra parte, la falta de análisis sistemático respecto del mural me abrió la posibilidad de aportar algo al conocimiento del artista David Alfaro Siqueiros y su forma de trabajo, técnica e ideología.

### **Planteamiento del problema**

¿Qué importancia reviste el Mural *Retrato de la Burguesía* en el discurso ideológico y en el contexto general de la obra artística de David Alfaro Siqueiros?

### **Hipótesis**

El mural *Retrato de la Burguesía* es una obra de transición entre dos formas de trabajo, donde los conocimientos adquiridos por Siqueiros durante los años anteriores al desarrollo de la misma son aplicados justamente en ella. A partir de esta obra, Siqueiros deja constancia de su posición política frente a situaciones de orden nacional y mundial como el fascismo y la explotación del trabajo enlazando la historia mundial con el sindicalismo en México logrando con ello la conjunción por él buscada, entre técnica e ideología.

## Objetivos

Objetivo general:

Realizar el análisis iconográfico del mural *Retrato de la Burguesía* de acuerdo con los conceptos marcados por Erwin Panofsky y Juan Acha, sobre el discurso ideológico, político y social implícito en la obra.

Objetivos particulares:

- Descripción del mural desde un punto de vista visual.
- Comprensión del discurso ideológico, político y social implícito en la obra.
- Realización del análisis iconográfico del mural.
- Análisis de la obra en cuanto a valores estéticos de belleza.

## Marco teórico-metodológico

La elaboración de este proyecto tiene como base metodológica los conceptos, iconográficos e iconológicos de Erwin Panofsky, de José Antonio Ducal Alonso en cuanto a valoración estética (belleza), así como los principios básicos de apreciación artística de Juan Acha, los cuales son:

- **Sentido**, valorando ritmo, proporción, simetría, oposición y dirección.
- **Identificación**, separando los elementos primarios, secundarios y terciarios de acuerdo a planos: sintáctico, semántico y pragmático, así como sus dimensiones y efectos.
- **Identificación** de los elementos encontrados en la obra de acuerdo a la capacidad de organización de sí mismos en cuanto al tema, la esteticidad y la plasticidad de la obra.
- **Interpretación** de la obra de acuerdo a una visión crítica.
- **Valoración** en su conjunto.

Esta forma de análisis, muestra una propuesta diferente de valoración, uniendo varios criterios y formas de investigación, la cual ofrece un significado diferente a la interpretación de la obra en cuestión.

Asimismo, se llevó a cabo la búsqueda y recopilación de la información documental integrando documentos proporcionados por la Sala de Arte Público Siqueiros en primera instancia, donde se me permitió el acceso a archivos y documentos originales; del mismo modo, el trabajo con el Instituto de Investigaciones Estéticas, me otorgó el acceso a información y documentos de análisis de la obra de Siqueiros; el ingreso a la Biblioteca Justino Fernández, perteneciente al propio Instituto, dio la posibilidad que se encontraran libros escritos por el mismo pintor, que en la actualidad no se encuentran a la venta. Por otra parte, la observación del mural en el recinto que lo alberga y el trabajo de filmación que se llevó a cabo a lo largo de todo el proyecto dentro del SME abrió la puerta para el desarrollo óptimo de la investigación.

### **Obstáculos**

Entre los obstáculos que presentó esta investigación, se encuentra el hecho de que no se tienen muchos documentos que aporten algo más que lo que dejaron David Alfaro Siqueiros y José Renau al análisis de la obra. Es importante mencionar que el recinto fue visitado en varias ocasiones, la primera de ellas con el propósito de lograr un acercamiento con las personas que pudieran colaborar con documentos o imágenes que fueran de importancia, encontrando alguna información dentro de la biblioteca del SME. Posteriormente, se trató de fotografiar y filmar el mural, lo que al principio no se pudo llevar a cabo, ya que por desgracia el desconocimiento de los pasos a seguir por parte de los mismos trabajadores en cuanto a las autorizaciones para su filmación retrasaron el trabajo de campo. Finalmente, se pudo trabajar

dentro del recinto obteniendo las imágenes digitales que permiten dar mayor puntualidad al proyecto.

## **Capitulado**

La exposición de los resultados de la investigación se divide de la siguiente manera:

**Capítulo I**, titulado “Vida, obra y pensamiento de David Alfaro Siqueiros”, sitúa al mismo como ser humano y artista y realiza un recuento de su vida de manera cronológica; igualmente y como complemento se desarrolla el **Capítulo II**, el cual lleva por nombre “Siqueiros muralista y activista político”, aquí se descubre la personalidad e inclinaciones ideológicas y políticas del artista, y se describen las técnicas que utilizó, que son explicadas con amplitud en el **Capítulo III**, titulado precisamente “Aproximaciones a las técnicas siquerianas”. En el **Capítulo IV**, “Análisis Formal”, donde se realiza el desglose completo de la obra *Retrato de la Burguesía*. Finalmente, se presentan las conclusiones del proyecto.





# CAPÍTULO I

---

## VIDA, OBRA Y PENSAMIENTO DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

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

David Alfaro Siqueiros<sup>1</sup>

<sup>1</sup> David Alfaro Siqueiros, Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, citado por Raquel Tibol en, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 23

### **Introducción**

En el presente capítulo se hará un breve recorrido por la vida de David Alfaro Siqueiros, ubicándolo dentro de la historia de México en la primera mitad del siglo XX. A su vez, se situará dentro de la historia del arte mexicano como pintor, muralista y maestro, así como político y teórico de arte, para poder entonces insertar el tema del mural en el contexto histórico que le sirvió de marco de acuerdo a los vibrantes acontecimientos por los que transitaban México y el mundo.

### **David Alfaro Siqueiros, su vida**

David Alfaro Siqueiros nació en Santa Rosalía, hoy Ciudad Camargo, Chihuahua, el 29 de diciembre de 1896, fue hijo de Cipriano Alfaro y Teresa Siqueiros. Hacia 1907 su padre decide radicar en la Ciudad de México, llevando con él a su familia.

Siqueiros cursa su educación básica en el Colegio Franco Inglés de sacerdotes maristas y a su vez se integra a un taller de pintura con el maestro Eduardo Solares Gutiérrez.



Teresa Siqueiros  
y Ciripriano Alfaro.  
Col. Sala de Arte Público  
Siqueiros, INBA

En 1911 ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria, a la que asiste por las mañanas, y por las tardes a la Escuela Nacional de Bellas Artes (conocida también como Antigua Academia de San Carlos); aquí participa en la huelga estudiantil contra el “academicismo” imperante en la Academia, dirigida en aquel entonces por Antonio Rivas Mercado, el cual era simpatizante del movimiento conservador de principios de siglo y del gobernante Porfirio Díaz.

Para 1913 participa en la conspiración de obreros y estudiantes contra el usurpador Victoriano Huerta, y de su ingreso a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita. En 1914 y con 18 años de vida se incorpora a las fuerzas revolucionarias que dirigía Venustiano Carranza, corre el tiempo y en 1916 alcanza el grado de capitán segundo en el Estado Mayor del general Manuel M. Dieguez, ex dirigente de la huelga de Cananea en la División de Occidente.

En ese mismo año colabora con el Dr. Atl (Gerardo Murillo) en un periódico llamado *La Vanguardia*, en Orizaba, Veracruz, y es invitado a las reuniones de artistas del Centro Bohemio en Guadalajara, al que Siqueiros llamaría Congreso de Artistas y Soldados.

En 1919 el gobierno de México le envía a España, siendo nombrado ayudante de los agregados militares en las embajadas de México en España, Francia e Italia, dándole permiso a que continúe sus estudios sobre arte europeo. Ese año se casa con Graciela Amador, su relación dura hasta 1929. En 1920 es expulsado y relevado de su cargo en la embajada de México en España después de pronunciar un violento discurso por la muerte de un connotado anarquista mexicano, dirigiéndose entonces a la provincia de Argenteuil, Francia, donde trabaja como dibujante en una herrería. En Francia conoce a Diego Rivera, con quien discute los fundamentos teóricos y plásticos de los artistas jóvenes de México.

En 1922 regresa a España y publica en Barcelona un número único de la revista *Vida Americana*, en la que realiza un artículo que titula “Tres llamamientos de orientación actual

a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, conocido también como el *Manifiesto de los artistas plásticos de América*, donde plantea la creación de un nuevo arte americano.

En él sustenta una tesis importante que marca su paso constante dentro de la vida política y artística con aquella frase: *no hay mas ruta que la nuestra*,<sup>2</sup> ésta, para algunos, se convierte en una aseveración exagerada de los sentimientos revolucionarios que regirían la vida del artista, sin embargo, él nunca separa la teoría de la práctica revolucionaria desde el inicio de su carrera tanto de militante como de artista. Este pensamiento está presente desde que Siqueiros redacta el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*, en 1923, pasando por todos sus escritos, obras plásticas y prácticas políticas.

Siqueiros cree fervientemente en el movimiento artístico y social de México y no se separa de esta convicción, convirtiéndola en un propósito de vida. Asimismo, cree en el progreso del arte porque a su vez cree en el progreso de la humanidad hacia formas superiores de civilización y cultura.

Regresa a México en 1922 por invitación de José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación Pública, incorporándose al grupo de artistas que pintan los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, conocida como Antiguo Colegio de San Ildefonso. Este es el inicio de su práctica como muralista, en el cubo de la escalera del Colegio Chico, con el mural a la encáustica que titula *Los elementos* en 1922. A su vez funda el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) en compañía de Diego

<sup>2</sup> David Alfaro Siqueiros, *No hay mas ruta que la nuestra*. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo, México, 1978, Fondo de Cultura Económica, p.62.



*Siqueiros con un grupo de oficiales de la división de Occidente, del Estado mayor al mando del general Manuel M Dieguez. Col. Sala de Arte Público Siqueiros. INBA*



*Siqueiros con su abuelo Antonio Alfaro Sierra (llamado siete filos) y Graciela Amador (Gachita) su primera esposa. Col. Sala de Arte Público Siqueiros. INBA*

Rivera, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Ramón Alva Guadarrama, y Jean Charlot, entre otros, quienes lo nombran secretario general de dicho sindicato.

En 1923 ingresa al Partido Comunista Mexicano (PCM), y redacta el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* con motivo del levantamiento delahuertista (este manifiesto fue publicado en el núm. 7 del periódico *El Machete* la segunda quincena de junio de 1924, ver Anexo), a la vez concluye el mural *Los elementos* e inicia un fresco titulado *Llamado a la libertad*.

Un año más tarde, en 1924, junto con Diego Rivera y Xavier Guerrero forma parte del comité de redacción de un órgano de difusión del mismo sindicato y después del propio Partido Comunista, al cual llaman *El Machete* que, años más tarde, cambiaría su nombre por el de *La voz de México*.

Ese mismo año es nombrado nuevo Secretario de Educación José Manuel Puig Cassauranc, el cual suspende las obras murales en la Escuela Nacional Preparatoria y expulsa a Siqueiros junto con Orozco, entre otros compañeros del recinto, quedando inconclusos sus murales al fresco *El entierro del obrero* y *Llamamiento a la libertad*, únicamente logrando concluir *Los Mitos Caídos*.

También este mismo año crea una cooperativa de producción a la cual nombra *Francisco Eduardo Tresguerras*.



*Con Julio Antonio Mella (centro) dirigente del Partido Comunista Cubano Archivo CENIDIAP-INBA*

En 1925 lo nombran presidente de la Liga Antiimperialista de las Américas, a su vez colabora con el diseño de

las figuras de la puerta y en el mural del Aula Mayor de la Universidad de Guadalajara, y decide publicar una primera reflexión sobre la relación de la pintura con la fotografía, elemento que más tarde será muy utilizado por él en la elaboración de sus obras, a la cual titula *Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston-Modotti*.

En 1926 funda el periódico obrero “El Martillo” y dirige la Liga de Comunidades Agrarias, en Jalisco. En 1927, funda el periódico obrero “El 130” presidiendo, a su vez, el Congreso de Unificación Obrero Campesino de Hostotipaquillo; además organiza y preside la Federación Minera de Jalisco y el comité ejecutivo de la Confederación Obrera del mismo estado. Por ser dirigente obrero encabeza, en 1928, la delegación mexicana que asiste a la Unión Soviética con motivo de los festejos del décimo aniversario del triunfo de la Revolución de Octubre. Ya en Moscú es invitado al IV Congreso Internacional de la Sindical Roja. A su regreso participa en la Convención Obrero Patronal como miembro del bloque obrero y campesino para la discusión de la ley del trabajo. Asimismo, es nombrado secretario general de la Confederación Sindical Unitaria de México y del Comité de Defensa Proletaria.

En 1929 en Montevideo, Uruguay, conoce a Blanca Luz Brum, con quien se relaciona afectivamente hasta 1933 y asiste al Congreso Sindical Latinoamericano y al Congreso Continental de Partidos Comunistas en América Latina.

En 1930 es aprehendido y encarcelado en la penitenciaría de Lecumberri por seis meses, acusado de delitos de rebelión y sedición, además le adjudican una supuesta participación en el atentado contra el Presidente Pascual Ortiz Rubio. El 27 de mayo de ese año el Partido Comunista Mexicano lo expulsa de sus filas por indisciplina.



*Con la Confederación Obrera de Jalisco, de la cual fue Secretario General. Col. Sala de Arte Público Siqueiros. INBA.*



Con Blanca Luz Brum,  
activista y escritora uruguaya,  
1929. Sala de Arte Público  
Siqueiros. INBA

Los quince meses posteriores los vive confinado en arraigo domiciliario en Taxco, Guerrero, donde coincide con el cineasta soviético Sergei Eisenstein, quien se encuentra filmando en ese momento la película *¡Que viva México!* Ahí pinta una obra muy conocida: *Madre Proletaria*, y realiza una serie de dibujos para una carpeta que titularía *Trece grabados de Taxco*.

De regreso a la Ciudad de México y violando el arraigo domiciliario, en 1932 monta una exposición en el Casino Español y en la clausura decide realizar una conferencia que titula "Rectificación de las artes plásticas", vuelve así a la vida política, y recibe "de facto" la "sugerencia" de abandonar el país.

Viaja a California, donde es invitado por la Chouinard School of Arts en Los Ángeles y pinta un mural al fresco que titula *Mitin Obrero*, el cual es destruido por incumplimiento de las condiciones discursivas por orden de los directivos de la propia Chouinard School of Arts.

Ese mismo año da a conocer su experiencia a través del texto *Los Vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*. En The Plaza Art Center pinta el mural al fresco moderno *América Tropical*, al cual en realidad nombra *La América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*.

Asimismo, realiza otro mural en la casa del director de cine norteamericano Dudley Murphy, titulado *Retrato actual de México*, que para Siqueiros es *El entregamiento de la burguesía mexicana surgida de la Revolución en manos del imperialismo*.

En ese mismo año, 1932, Estados Unidos no le renueva la visa y es expulsado de ese país viajando a Argentina y Uruguay, donde funda la Liga de Escritores y Artistas de Uruguay y comienza a experimentar con nuevos materiales como el duco y la piroxilina para pintar sus obras, entre las que se encuentra *Víctima Proletaria*.

En Uruguay realiza la pintura mural de experimentación plástica, él lo llama *ejercicio plástico*, utiliza un proyector, cámaras fotográficas y cinematográficas para lograr diversos escorzos femeninos.

En Argentina lanza un *Llamamiento a los plásticos argentinos*, a pesar de tener prohibido participar en actos políticos de cualquier índole, interviene además en un mitin del Sindicato de la industria del mueble por lo que es expulsado de ese país no sin antes realizar varias conferencias en la provincia de Rosario, Santa Fe.

En 1934 regresa a Estados Unidos y expone en la galería Delphic Studios. Ataca a Diego Rivera en un artículo de la revista *New Masses* titulado “El camino contrarrevolucionario de Rivera”, lo acusa de no superar las limitaciones del período inicial del movimiento pictórico mexicano, argumentando su estado arqueológico, etnografista, folklorista y hasta primitivo en la técnica y la utilización de los materiales. Ese mismo año regresa a México y es nombrado presidente de la Liga Nacional contra el Fascismo y la Guerra.

Durante la realización del Congreso de la Fraternidad de Educadores Estadounidenses en 1935, se enfrenta con Diego Rivera y lo reta a discutir acerca de los alcances del compromiso político y nacional del arte, produciéndose la primera autocrítica colectiva de los fundadores del movimiento muralista mexicano.

En 1936 establece el Siqueiros Experimental Workshop, a Laboratory of Modern Techniques in Art en Nueva York, donde trabaja con diversos materiales sintéticos probando sus usos y efectos en cuanto a tiempos de secado. Es en este espacio donde descubre el recurso que llama “accidente controlado”<sup>3</sup> en la pintura y lo combina con el uso de piroxilinas, además de la utilización del fotomontaje logrando mayor dramatismo en sus obras.



*En Lecumberri 1930. Aprehendido por rebelión, sedición y por una supuesta participación en el atentado contra el presidente Pascual Ortiz Rubio. Sala de Arte Público Siqueiros. INBA*

<sup>3</sup> Siqueiros llama “accidente controlado” a la capacidad que tiene el pintor de dejar que las pinturas y los pigmentos fluyan y corran sobre una superficie logrando niveles de expresión artística completos y complejos. Véase David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*, México, 1977 3ra. ed. del taller Siqueiros, Cuernavaca.



1939 durante la guerra civil española.  
Col. Sala de arte público Siqueiros. INBA

Además de desarrollar diversas técnicas de representación dentro de este espacio también se elabora propaganda política para la campaña de Earl Browder y James Ford, candidatos a la presidencia y vicepresidencia de Estados Unidos por el Partido Comunista estadounidense.

Asimismo, Rufino Tamayo y Roberto Guardia Berdecio, en representación de sus demás compañeros artistas, lo nombran delegado para asistir al Congreso de Artistas Americanos que se celebra en esa misma ciudad.

En 1937, la Guerra Civil española se convierte para Siqueiros en un imperativo que lo obliga a viajar a ese país, uniéndose a las filas del Ejército Regular de la República comandando varias brigadas (29, 46, 52, 82 y 88ª división). Siqueiros obtiene el grado de teniente coronel. Ese mismo año se casa con Angélica Arenal, con quien vive hasta el final de su vida.

En 1938 se traslada a París, y ofrece una serie de conferencias auspiciadas por la Casa de la Cultura de París y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Al año siguiente, 1938, al regresar a México, el Sindicato Mexicano de Electricistas le solicita un mural para su edificio ubicado en la calle de las Artes, hoy Antonio Caso. Siqueiros retoma su trabajo en equipo y desarrolla el mural *Retrato de la Burguesía*, objeto de esta investigación, donde pone en práctica, de manera más amplia, sus conceptos y postulados acerca de la perspectiva poliangular. A su vez, publica en la revista *Futuro* un artículo llamado "Hablan los combatientes mexicanos que regresan de España" y funda una revista llamada *Documental* en la que se brinda apoyo al Ejército Popular Español.

En 1940, ya concluido el mural *Retrato de la Burguesía*, participa en el atentado en contra de León Trotsky, por lo cual se le persigue y repudia. Siqueiros huye y se esconde en las cuevas de Hostotipaquillo, Jalisco, en compañía de Angélica Arenal, donde es aprehendido. Se le traslada a la penitenciaría de Lecumberri donde permanece, para más

tarde ser expulsado del país. Recibe ayuda de Pablo Neruda, quien le ofrece quedarse con él un tiempo en Chile.

En este momento, Siqueiros se convence de que el muralismo mexicano ha abierto rutas al progreso del arte universal y reconoce así el valor de sus compañeros de ruta, como lo fueron Gerardo Murillo, Diego Rivera, José Clemente Orozco; cada uno desde su trinchera tratarán de encontrar manifestaciones plásticas que representen su tiempo, su pueblo e ideología.

A Diego Rivera le reconocerá ser el pionero del arte de propuesta además de internacionalizar el muralismo dando a éste una validez universal, lo sitúa en la primera etapa del muralismo y como iniciador del arte público y monumental, único capaz de retribuirle el sentido a la plástica de ese tiempo.

Octavio Reyes Espíndola, embajador de México en Chile, en 1941, le pide pinte un mural en la biblioteca de la Escuela México, la cual fue donada por el gobierno Mexicano, ese mural lleva por título *Muerte al Invasor* y se realizó en piroxilina sobre celotex y masonite con bastidores metálicos que unen dos muros con el techo de manera continua pero con forma de bóveda. Al siguiente año, 1942, ofrece una conferencia patrocinada por la Alianza de Intelectuales y la Federación de Artistas Plásticos de Chile.

Al presentar *En la guerra, arte de guerra*, manifiesto lanzado en 1943 en un mitin en homenaje a México, en el teatro Baquedano de Santiago de Chile, anuncia su gira por países latinoamericanos: Perú, Colombia, Ecuador, Panamá y Cuba. Realizará en cada uno conferencias sobre arte moderno mexicano y promoverá una postura antifascista entre los artistas. Siqueiros deseaba culminar dicho recorrido en Nueva York, pero al dictar su última conferencia en Cuba se le niega, de manera definitiva, la entrada a los Estados Unidos.

*Alegoría de la igualdad y Confraternidad de las razas blanca y negra* son dos murales que desarrolla en La Habana junto

con los tableros llamados *El nuevo día de las democracias* y *Dos montañas de América*, con los retratos de Lincoln y Martí. Siqueiros vuelve a México en 1944 y funda el Centro de Arte Realista Moderno en la calle de Sonora 9 (Casa de Electa Arenal) y pinta el mural *Cuauhtémoc contra el mito*, dicho mural es complementado con elementos escultóricos realizados por Luis Arenal y policromados por el propio Siqueiros.

En este año inicia el mural *La nueva Democracia* para el Palacio de Bellas Artes, que se sumaría para enriquecer lo hecho por José Clemente Orozco y Diego Rivera previamente en el mismo recinto.

A José Clemente Orozco le escribe una carta pública analizando la historia plástica del artista y le reprocha el haber perdido el contacto con el movimiento revolucionario y su práctica a favor de un arte social. Textualmente dice: *Tu actitud a fin de cuentas pertenece en realidad a resabios del débil romanticismo que conduce a juzgar flaquezas de los hombres como miserias del movimiento en que éstos actúan.*<sup>4</sup>

<sup>4</sup> David Alfaro Siqueiros, *La pintura mexicana moderna*, Revista Hoy, núm 396, México, Septiembre 24, 1944.

Lo presenta como un hombre cargado de escepticismo, el cual encamina su interpretación del hombre por el lado de la amargura, el fuego, la desesperanza y una violencia que aniquila lentamente, instándolo a retomar la enorme fuerza del artista abogando por los años de compañero agitador del periódico *La Vanguardia* y le reconoce su obra de caricaturista anticlerical, dibujante social y antifascista pidiendo con cariño y respeto regresar a la ruta posible “en el mundo próximo futuro, el de la posguerra que ya viene [los artistas] o toman el camino nuestro, el camino de un nuevo humanismo en el arte, de un nuevo clasicismo, de un nuevo humanismo-nuevo-realista o no van a ninguna parte”.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Idem.

En 1945 termina *La nueva democracia* complementándola dos paneles laterales que titula *Víctimas de la Guerra* y *Víctimas del Fascismo* para conmemorar la victoria militar de los países aliados en contra de las fuerzas nazifascistas. A su vez crea el Taller de Ensayo de Pintura y Materiales Plásticos en el Instituto Politécnico Nacional y publica su libro *No hay*

*más ruta que la nuestra*, donde reúne una serie de artículos publicados en diversas revistas y en el periódico *El Nacional*.

Siqueiros tiene una obsesión por expresar en términos de técnicas modernas la lucha revolucionaria del hombre contemporáneo, por ello, en sus obras incluye la reproducción gráfica, el uso de nuevos productos químicos, los plásticos, la pistola de aire, azulejos, mosaicos coloreados, escultopintura, ferrocemento, etc.

Para la ex aduana de Santo Domingo inicia el mural *Patricios y patricidas* al que originalmente llama *Apoteosis de la libertad de expresión*. Es importante comentar que en este caso el trabajo fue interrumpido en cuatro ocasiones: 1950, 1956, 1965 y 1971.

En el año 1947 presenta *70 Obras Recientes*, título de la exposición que ofrece en el Palacio de Bellas Artes, además de participar, a la vez y en el mismo recinto, en la exposición *45 Autorretratos de Pintores Mexicanos*. Funda la Primera Comisión de Pintura Mural del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco.

Entre 1948 y 1949 imparte un curso en la Escuela de Bellas Artes de San Miguel Allende, Guanajuato, sobre pintura mural a veteranos de guerra de Estados Unidos con la propuesta de realizar el mural *Monumento al General Ignacio Allende* en el ex convento de Santa Rosa, este mural quedó inconcluso por el cierre de la escuela de Bellas Artes.

*Apoteosis de Cuauhtémoc* en el Palacio de Bellas Artes marca el año de 1950 además de firmar un nuevo contrato para la ampliación de la obra *Patricios y Patricidas*. Meses después sus obras representan a México en la XXV Bienal Internacional de Arte en Venecia. Recibe, asimismo, el segundo Premio a Artistas Extranjeros. Declara públicamente, en la revista *Arte Público*, su enojo por no ser convocado al proyecto de Ciudad Universitaria.

Ese mismo año publica su libro *Cómo se pinta un mural* y participa en un ciclo de conferencias titulado "50 Años de



Con José Clemente Orozco al recibir éste el premio nacional de las artes en 1947.

Archivo CENIDIAP-INBA

realizaciones en las Artes Plásticas". Ilustra a su vez, junto con Diego Rivera, el libro *Canto General* del poeta chileno Pablo Neruda.

Siqueiros decide viajar a Europa pero antes de hacerlo concluye los paños murales en el Palacio de Bellas Artes y se reúne con Pintores Revolucionarios de México para revelarles la verdad acerca de la conferencia de cancilleres en torno a la decisión de la sede de la Organización de las Naciones Unidas (PCM).

Para el año 1951 Siqueiros decide partir a Europa y visitar Italia, Francia, Polonia, Checoslovaquia y Holanda. En Roma aprovecha y ofrece una conferencia a los dirigentes sindicales del movimiento obrero. En París a su vez dicta una conferencia en la Maison de la Pensée Française haciendo lo propio en Varsovia, Praga y Ámsterdam.

1951 es el año en que el Instituto Mexicano del Seguro Social le solicita un mural al cual titula *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos*, anteriormente titulado *Canto a la vida y a la salud, homenaje a la ciencia*. Este mural se encuentra en el vestíbulo del auditorio del Hospital de Zona número 1, del Instituto Mexicano del Seguro Social (Centro Médico La Raza). Asimismo, el Instituto Politécnico Nacional integra a sus instalaciones, con motivo de la industrialización en México, un mural de Siqueiros titulado *El hombre, amo y esclavo de la técnica*, realizado sobre una superficie cóncava de aluminio usando vinilita y piroxilinas. Al correr de los años Siqueiros desarrolla paralelamente sus dos compromisos: el artístico y el político, entretejiéndolos plenamente.

En 1952 lanza una convocatoria para apoyar con obras artísticas la candidatura a la presidencia de Vicente Lombardo Toledano, perteneciente al Partido Popular Socialista. Al mismo tiempo inicia en Ciudad Universitaria el mural titulado *El pueblo a la universidad; la universidad al pueblo*, este trabajo lo desarrolla bajo la técnica que él nombra relieves policromados con mosaicos llamados "escultopintura", e

inicia los murales *El derecho a la cultura* y *Nuevo símbolo universitario* en la Torre de Rectoría. Participa en una exposición colectiva en Bellas Artes además de dictar una conferencia en el mismo recinto junto con Diego Rivera, titulada *El arte dentro y fuera de la cortina de hierro*.

En 1953, en el edificio de Chrysler México, plasma el mural *México, Velocidad*, realizado en escultopintura. Realiza a su



vez el cuadro mural *Excomuni3n y pena de muerte para Miguel Hidalgo* en la Universidad Nicolaíta de Morelia, Michoac3n.

Durante el siguiente a3o completa las obras iniciadas en 1953. En los dos a3os siguientes visita Polonia y la Uni3n Sovi3tica donde imparte diversas conferencias y da lectura a su "Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores sovi3ticos". Mas tarde recorre Italia, Holanda, Checoslovaquia, India, Hong-Kong y China.

Al volver a M3xico, en 1957, ofrece una conferencia sobre el realismo en el arte. El Sindicato Mexicano de Electricistas lo invita a participar en el homenaje a C3sar Augusto Sandino. El gobierno de M3xico le encarga el mural *Del porfirismo a la revoluci3n* en una de las paredes del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec.

En ese a3o fallece Diego Rivera, al cual acompa3a hasta la Rotonda de los Hombres Ilustres y hace declaraciones acerca de las luchas e intereses compartidos durante largos a3os.

La Asociaci3n Nacional de Actores solicita sus servicios y realiza en el vestíbulo del Teatro Jorge Negrete el mural titulado *El arte esc3nico en la vida social de M3xico*, esta obra es realizada de manera conjunta con la del Hospital de Oncología del Centro M3dico Nacional del Instituto Mexicano

1952 Siqueiros lanza la convocatoria para apoyar con obras artísticas la candidatura de Vicente Lombardo Toledano. Archivo CENIDIAP-INBA

del Seguro Social, titulado *Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer*.

Al año siguiente, 1959, el mural realizado para la ANDA es tapiado a solicitud del secretario general de la asociación, Rodolfo Echeverría, argumentando la desviación del tema solicitado que en principio era *La historia del teatro hasta la cinematografía contemporánea*, este mural es reiniciado y terminado nueve años después, en 1968, con título y temática diferente al que inicialmente se había trabajado y al cual tituló *El arte escénico en la vida social de México*. Este año se conforma la Segunda Comisión de Pintura Mural reuniendo en ella a Jorge González Camarena, Juan O’Gorman y Federico Cantú, entre otros.

En 1960 viaja a La Habana y Caracas, realizando diversas diligencias políticas y a su regreso a México es aprehendido y llevado a la penitenciaría de Lecumberri en compañía de Filomeno Mata, hijo, y algunos líderes ferrocarrileros con los que tenía relación sindical, siendo acusado de “disolución social”, resistencia a particulares e injurias contra gente de la autoridad, atrasando así la realización del mural del Castillo de Chapultepec.

Dentro del reclusorio organiza a los presos y realiza la escenografía para una puesta en escena de la obra *El licenciado Noteapures*; en tanto, fuera de la cárcel, sus compañeros artistas piden su libertad inmediata. Corre el año de 1961 y Siqueiros sigue interno en la penitenciaría donde a pesar de todo sigue trabajando, ahora en otra escenografía para la obra de teatro *Rebelde sin causa*, además de realizar trabajos de caballete,<sup>6</sup> entre los que figuran un retrato de Alfonso Reyes y *Carrera sin rumbo*.

En 1962 es condenado a ocho años de prisión por el delito de “disolución social”. El siguiente año, durante el XIII Congreso Internacional de Filosofía, se lee una carta abierta en la cual plantea una serie de reflexiones acerca del arte público. En 1964 es indultado al faltar 27 días para cumplir cuatro años en prisión, ya que de acuerdo con la ley todo

<sup>6</sup> Al realizar y desarrollar diversos murales utilizando nuevas técnicas de representación Siqueiros vuelve pronto al ejercicio de la pintura de caballete o transportable, bajo dos fundamentos: el primero fue que la realización de este tipo de obras estuvieran hechas bajo los parámetros que él propuso en sus diversos escritos en cuanto a la utilización de técnicas y materiales, el segundo sería el no apartarse del fundamento básico discursivo que regiría toda su obra. Raquel Tibol, Textos de David Alfaro Siqueiros, México, 1998, Tomo 22-23 del Fondo de Cultura Económica.

mexicano que haya prestado servicios a la nación puede quedar libre después de cumplir la mitad de su condena.

En julio del mismo año aparece por primera vez después de haber abandonado la cárcel en la Sala de la Revolución del Castillo de Chapultepec, donde quedara inconcluso su mural *Del porfirismo a la revolución*, para ofrecer una conferencia a la que asisten alumnos de artes plásticas a quienes

exhorta a continuar con el movimiento muralista. A su vez participa en la restauración del mural rescatado por su esposa, Angélica Arenal, *Cuauhtémoc contra el mito*. Toma parte también en la inauguración del Museo de Arte Moderno del INBA en Chapultepec, en el Anahuacalli, obra arquitectónica que no alcanzaría a inaugurar Diego Rivera, y reinicia el mural del Castillo de Chapultepec.

Siqueiros abrirá *La Tallera* en Cuernavaca con el propósito de convertirla en escuela taller.

La Tallera tiene como objeto la promoción, estudio y práctica del movimiento muralista mexicano que dio fama internacional a nuestra nación.

El taller desea identificarse con los problemas, necesidades e inquietudes formativas de la juventud estudiosa del futuro artístico del país, y crear una corriente concientizadora en relación con el hombre del mundo moderno en que vivimos.

El taller Siqueiros tiene especial interés en gestionar ante las autoridades Federales o Estatales, Instituciones, Escuelas y Organizaciones de Arte y Cultura, becas o ayuda económica, para poder impulsar y rescatar el talento de la



*En Lecumberri. Foto Hector García.*

juventud de provincia que se malogra por falta de encauzamiento o perspectivas en sus lugares de origen, o en el caos de las escuelas metropolitanas con la consecuente comercialización de sus esfuerzos por sobrevivir.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Luis Arenal, en *Cómo se pinta un mural*, Cuernavaca, 1977, Ed. Taller Siqueiros, 4ta. de forros.

En 1965 decide viajar a Italia para la celebración del XX Aniversario de la liberación del pueblo italiano del dominio fascista, organizado por el Partido Comunista Italiano. Retoma el mural inconcluso *Patricios y Patricidas* y comienza el proyecto *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*, el cual tendría como recinto un espacio especialmente construido a un costado de lo que se conocía como Hotel de México, hoy llamado World Trade Center.

Al siguiente año, 1966, el presidente Gustavo Díaz Ordaz le entrega el Premio Nacional de las Artes en Palacio Nacional, y termina el mural ubicado en el Castillo de Chapultepec además de intervenir en un mitin organizado por el Partido Comunista Mexicano en apoyo a Cuba y Vietnam.

En el año de 1967 le otorgan el Premio Internacional Lenin por la Paz, el cual recibe en la Embajada de la URSS en México, más tarde viaja a aquel país para celebrar el Quincuagésimo Aniversario de la Revolución de Octubre y es nombrado entonces miembro de honor de la Academia Soviética de Arte.

*El arte escénico en la vida social de México*, mural encargado por la ANDA, es reiniciado y terminado en el año de 1968. En los medios impresos Siqueiros expresa su solidaridad y simpatía por el movimiento estudiantil.

Durante ese año y el siguiente dedica gran parte de su tiempo al desarrollo de la obra monumental del llamado Poliforum Cultural Siqueiros.



*Recibiendo de manos del presidente Gustavo Díaz Ordaz el premio nacional de las artes en Palacio Nacional. Archivo CENIDIAP-INBA*

En 1970 envía una obra al Vaticano llamada *El Cristo de la Paz*, la cual vuelve a reproducir en el Poliforum en uno de sus paneles.

En 1971, el presidente Luis Echeverría Álvarez inaugura la obra monumental titulada *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*. En ese mismo año, Siqueiros convierte su casa en museo llamándola Sala de Arte Público Siqueiros e inicia la realización de montajes fotográficos además de reproducir algunos trazos de sus trabajos dentro de ese espacio.

En los años 1972 y 1973 monta en Japón una retrospectiva de su obra, ésta es la última que realizara. Ilustra una edición especial del poeta Pablo Neruda con diez litografías además de ser invitado a realizar un mural en el edificio de la Organización Internacional del Trabajo en París, proyecto que no logra llevar a cabo.

En Cuernavaca trabaja en una propuesta para restaurar el mural *América Tropical* ubicado en los Estados Unidos. De manera conjunta se propone convertir a *La Tallera* en espacio museográfico para exponer herramientas y materiales del proceso llevado a cabo para lograr la obra monumental del Poliforum.

En un testamento público decide donar al pueblo de México parte de su trabajo, el cual consta de: la obra plástica de su propiedad, la Sala de Arte Público Siqueiros, La Tallera en Cuernavaca, además de toda la documentación e instrumentos que se encontraron en esos recintos.

En 1974 David Alfaro Siqueiros fallece en su casa de Cuernavaca y su cuerpo es llevado finalmente a la Rotonda de los Hombres Ilustres, en el Panteón Civil de Dolores en la Ciudad de México.



*El presidente Luis Echeverría Álvarez inaugura el Poliforum Cultural Siqueiros.  
Archivo CENIDIAP-INBA*

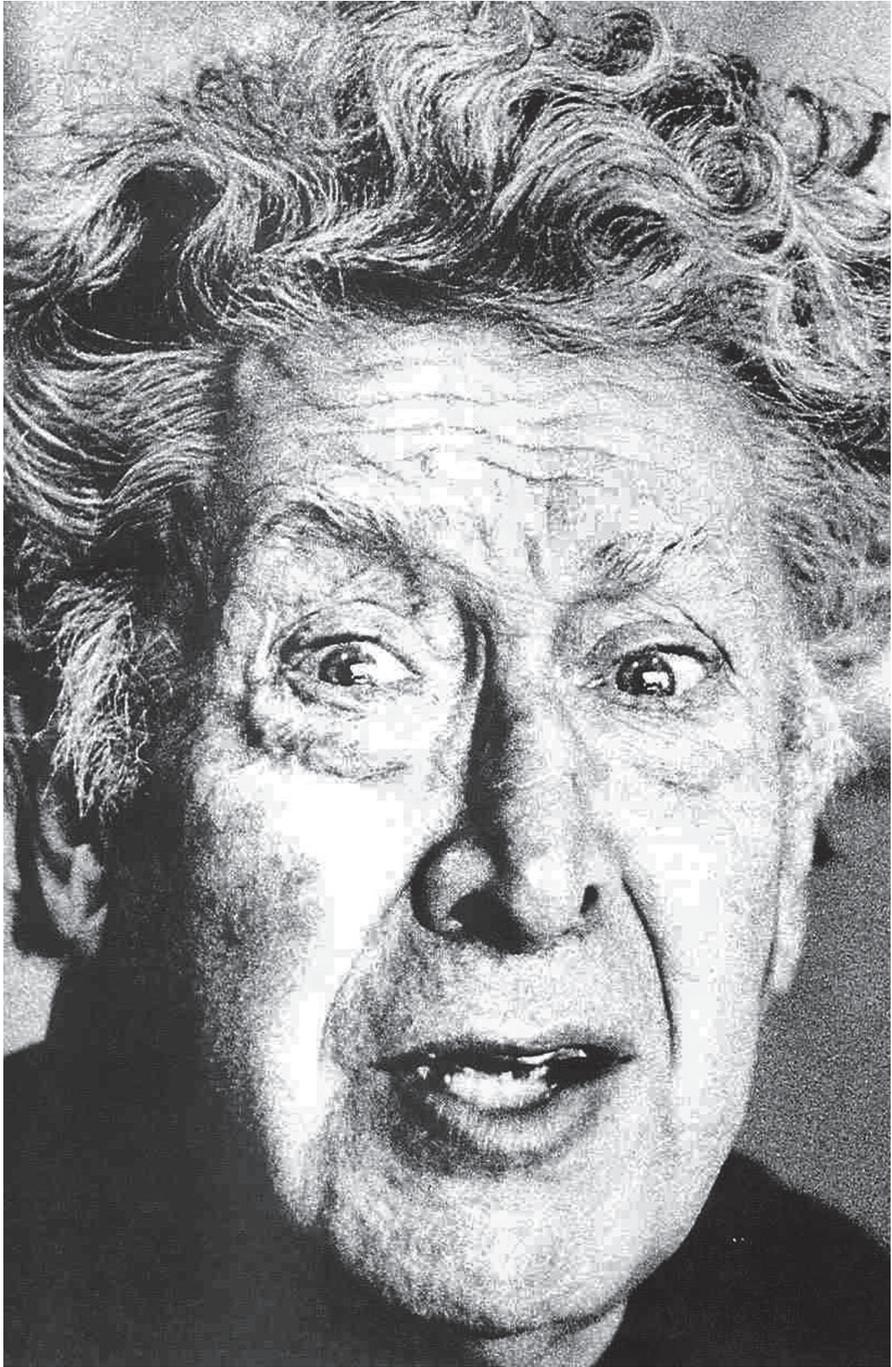


*Angélica Arenal abraza a David Alfaro Siqueiros ya sin vida.  
Archivo CENIDIAP-INBA*

Algunos meses después se forma el Fideicomiso Fondo David Alfaro Siqueiros para conservar, resguardar y difundir la obra de este notable pintor.

### **Conclusión**

El hacer un recorrido por la vida de David Alfaro Siqueiros brinda una perspectiva más amplia de lo que fue el hombre como militar, político y artista, además de entender con más precisión su personalidad, nos proporciona asimismo la facultad de comprender el estilo que impuso Siqueiros a lo largo de su obra mezclado con su incansable deseo de modificar los escenarios sociales de aquel México de la primera mitad del siglo XX. La historia del arte en México, durante todo ese siglo muestra que Siqueiros expresó en todas sus obras un discurso para ser visto y entendido hasta el final de su vida, y que al día de hoy sigue teniendo vigencia.





## CAPÍTULO II

---

### EL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO

*El deber de los pintores y escultores dentro de la actual sociedad es colaborar estética e individualmente con la clase históricamente predestinada a cambiar la actual sociedad por una nueva.*

David Alfaro Siqueiros<sup>1</sup>

<sup>1</sup> David Alfaro Siqueiros, Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, y Escultores, citado por, Raquel Tibol, en *Palabras de Siqueiros*, México, 1996, Fondo de Cultura Económica, p. 61.

#### **Introducción**

Ubicar históricamente al movimiento muralista mexicano implica dos cosas: primero, entender su ruptura con el academicismo; segundo, conocer el contexto nacional e internacional que, de una forma u otra, los artistas que formaron parte de dicho movimiento plasmaron en sus obras, transformándolo en arte público.

Igualmente para entender de manera clara este proceso, es necesario remontarse a los sucesos sociales que tuvieron lugar en diferentes partes de Europa, los cuales son parte importante del desarrollo intelectual de los actores principales de este movimiento.

#### **El arte público**

El *arte público* tiene su origen en la Revolución Francesa, la cual abre un período de revoluciones que termina aproximadamente a mitad del siglo XIX, cuando diferentes países sufren las consecuencias y entran en crisis hacia el año de 1871, dándose la derrota de la Comuna de París.

Es en este momento cuando las contradicciones internas de las sociedades burguesas europeas se tiñen de una violencia absurda, la cual afectaría de manera necesaria los ámbitos de la cultura y el arte. *“Durante el ascenso de la burguesía europea, cuando en su etapa clásica el capitalismo encarnaba las condiciones de la libre competencia, se extendió por todos los estados europeos con fuerza e intensidad diversas la doctrina del liberalismo racionalista”*.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Esther Cimet Shojjet, *Movimiento Muralista Mexicano, producción e ideología*, México, 1992, Universidad Autónoma Metropolitana, p. 15.

Se confiaba en que la razón tenía la facultad de transformar la visión del mundo a través de diferentes principios que exaltarán los valores de la humanidad. Pero al instalarse el modo de producción capitalista, todas las ilusiones racionalistas comienzan a desaparecer. Es entonces cuando el positivismo sustituye la idea de una Europa unida, por la del Continente europeo como centro del universo, al pensar que ellos tenían en su mano la “verdad” o ciencia positiva expresando que el resto de la humanidad debería de subordinarse a esa forma única de pensar.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Para fines del siglo XIX se radicaliza aún más por el crecimiento de la industria y la creación de empresas más grandes convirtiéndose en monopolios ubicando la expansión como la vía del crecimiento del capitalismo en esa etapa. El monopolio es importante históricamente puesto que se recrudecen las diferencias sociales y sus contradicciones, la propiedad se concentra en menos manos. Este es uno de los puntos que dan pie a la conformación de la clase proletaria y de la necesidad de ésta por una organización. A su vez, la burguesía concentró sus energías en defender posiciones y mantener su hegemonía, puesto que no estaba dispuesta a perder, ni tampoco a permitir una reforma democratizadora.

De pronto, y ante una situación como ésta, aparece un nacionalismo patético y emotivo, elementos que de una u otra manera alimentarán el racismo con el que se nutre el fascismo de los años 20, el cual permea a todas las clases por igual.

Los artistas entonces fluctúan entre una crisis de valores y las actividades políticas de sus países, sobreviniendo así una desintegración de las bases sociales que los sustentan.

### **El Academicismo en Europa y México**

El antecedente remoto de las academias en Europa se reconoce desde el año 1600. Aunque las instituciones como tales son de origen italiano, es a partir de la última parte del reinado de Felipe II en España, cuando éste ordena establecer la Academia de Ciencias, recinto construido bajo la dirección del arquitecto Juan de Herrera.

En 1606, un grupo de artistas solicita al monarca la creación de una academia de arte, ya que se encontraban laborando de manera gremial desde un par de años atrás, dentro de una habitación del convento de la Victoria, bajo el patrocinio de un protector, ellos pedían únicamente que se les dejara ejercitar el arte como tal como fundamento principal, es entonces cuando la monarquía autoriza su creación e inician sus actividades; sin embargo, la academia no logra satisfacer plenamente los deseos de los miembros, pues éstos tratan de lograr mejores cometidos dentro del plano humanista en el amplio sentido de la palabra.

El pintor Vicente Garducho, en un texto llamado *Diálogos de la pintura* (1633), durante el reinado de Felipe IV comenta:

Se trataba de hacer una academia donde se enseñase con método y reglas lo teórico y práctico del dibujo, principio y luz de tantas artes y se estudiase ordenadamente matemáticas, simetría, arquitectura, perspectiva y otras artes y ciencias que componen un perfecto pintor ordenado como modo, tiempo, cursos, grados, y actos públicos.<sup>4</sup>

En 1660 se construyó una Academia, en Sevilla, con profesores de pintura, escultura y grabado, bajo la batuta de Gerardo Murillo, reconocido artista de la época, siendo éste su primer presidente. Sin embargo, y a pesar de los deseos de los artistas del siglo XVII y de la existencia de salas, llamadas academias, para aprender a pintar o modelar, sería hasta el siglo XVIII cuando comienzan a aparecer como recintos con reconocimiento gubernamental.

Al respecto Diego Angulo comenta:

Durante el reinado de Felipe V hacia 1713 se pide la creación de la Academia Española que se ejercite en cultivar la pureza y elegancia de la lengua española. Ese año sería reconocida y se expediría la Real Cédula de su erección y de protección a sus individuos.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Segundo Centenario de la Academia de San Carlos de México, citado en, *Las academias de Arte, México*, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 21.

La segunda academia en antigüedad es la Academia de Historia, en 1736, otorgándosele dos años más tarde el honor de Academia Real.

Bajo el reinado de Fernando VI, en el año de 1751, se crea la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y al año siguiente, en 1752, se erige como la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, la cual es la que tiene mayor relación con la de Bellas Artes de México.

Hacia 1753, es reconocida, después de redactar los estatutos, como Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Después de la creación de este recinto surgirá en Valencia la Academia de Santa Bárbara, en 1768, bajo la protección, primero del Arzobispo de Valencia, y tiempo después del Ayuntamiento, para finalmente lograr la protección de la monarquía. A su vez, la provincia de Zaragoza intentó formar su academia sin que esto fuera alcanzado, pues a juicio de los académicos de San Fernando no poseía la suficiente altura en divulgación del conocimiento como para recibir el título de academia. Años después, en 1792, lograría ese estatus.

Como otras academias de la monarquía española, la de México tiene su origen en una escuela de dibujo y grabado, a este último arte se le puso mayor atención pues dentro de esta especialidad se lograron formar excelentes artistas bajo la tutela de Don Jerónimo Antonio Gil, el cual egresó de la Academia de San Fernando, éste desempeñó la función de primer grabador de la Casa de Moneda en México y se le encargó el establecimiento y dirección de una escuela de grabado en 1778. Don Jerónimo Antonio Gil propone convertir a la Academia de San Fernando en una academia de artes, solicitando al superintendente de la Real Casa de Moneda, Fernando José Mangino, le enviara una propuesta al virrey de la Nueva España, Antonio María de Bucareli y Ursúa para crear una escuela o Academia Real de las Tres Nobles Artes. Así el 25 de diciembre de 1783 el rey Carlos III aprobaba la fundación de la Academia de México, otorgando

9,000 pesos anuales sobre las cajas reales de México y 4,000 pesos también anuales para solventar las necesidades de la Compañía de Jesús, nombrando vicepatrón al virrey Bernardo de Gálvez y como lugarteniente al mismo Fernando Mangino. Finalmente la Academia de México es inaugurada el 4 de noviembre de 1785.

A partir de este momento Don Fernando Mangino realiza viajes a España con la finalidad de dotar a la Academia de personal competente, así como de obras tanto de escultura como de pintura, además de grabado y estampa.

La Academia fué considerada por encima de la Universidad, como el mayor centro cultural y plástico del país, mereciendo el respeto de diversas facciones de la sociedad, mismas que en su momento se limitaron a cambiarle de nombre, correspondiendo esto a diversos momentos históricos de nuestro país, los cuales se muestran a continuación:

Real Academia de San Carlos de Nueva España (1785) con el Virrey Bernardo de Gálvez.

Academia Nacional de San Carlos de México (1821) Imperio de Agustín de Iturbide.

Academia Imperial de San Carlos de México (1863) Instauración del Imperio de Maximiliano de Habsburgo.

Escuela Nacional de Bellas Artes (1867) bajo el mandato de Benito Juárez.

Escuela Nacional de Artes Plásticas (1929) período de transición "Maximato".

La Academia de San Carlos fue la que dio origen a la Academia Mexicana de Arte. Las escuelas de Arquitectura y de Ingeniería son separadas de la Academia a partir de la expedición de la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal en 1867, con Benito Juárez, y, en 1935, de lo que en la actualidad es el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Es importante hacer hincapié en que desde su nacimiento existió una rivalidad o enfrentamiento entre maestros

mexicanos y españoles, como fue el caso de Jerónimo Antonio Gil contra los criollos, o Phelegrín Clavé contra Juan Cordero, por citar sólo dos ejemplos.

Al parecer, el verdadero fondo de esta rivalidad fue un dilema entre el coloniaje y una autoafirmación cultural que tendría consecuencias en el rompimiento de la Academia con los miembros disidentes de ella, años más tarde, creando entonces el movimiento artístico más importante en nuestro país y que fue conocido a nivel mundial como *Muralismo*. Recordemos que este movimiento corresponde al inicio de los gobiernos posrevolucionarios y, en consecuencia, aparece un cambio de producción y consumo artístico, donde ya no son tan necesarias las exaltaciones e idealizaciones académicas solicitadas por el poder aristocrático y por el clero, además de darse una renovación estética y estilística calificada por muchos como el “Renacimiento Mexicano”.

La Academia de las Nobles Artes de San Fernando, en Europa, tenía sistemas y formas de producción, distribución y consumo, así como diferentes criterios de valoración, además de contar con espacios otorgados para la producción, ésta institución estaba completamente subordinada a las estructuras del poder político. Este tipo de academia fue modelo para el desarrollo artístico de los países americanos.

Para México, esta figura de la academia se manifestó en una franca relación de subordinación, donde eran despreciados códigos y criterios de valoración hispanoamericanos, así como formas culturales alternativas y, de manera particular, lo indígena, todo esto fundado en una supuesta superioridad cultural europea.<sup>6</sup>

Con los principales actores del movimiento muralista mexicano se abre el debate sobre el papel del arte en la sociedad. En Europa y E.U. algunos movimientos lucharon contra el academicismo, en México se establece claramente una lucha entre los muralistas y el arte académico, haciéndose una crítica a los dominantes modelos de belleza propuestos por la academia reformando a su vez elementos

<sup>6</sup> En las pinturas murales con las que se inició el movimiento muralista mexicano comenzó a concretarse ya una crítica a los dominantes modelos de belleza de procedencia académica y principia la búsqueda de nuevas formas de culturas subordinadas locales. En las objeciones que el “Manifiesto” del 9 de diciembre de 1923 del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores levantaban en contra del “arte de cenáculo intra-intelectual” des-puntaba simultáneamente una incipiente crítica a las formas de producción y consumo del arte características del capitalismo.

basados en lo popular, lo prehispánico, lo indígena, lo campesino, etc.

De la misma manera, se propone aquella noción de plasmar el trabajo y sus obreros que hace que se centren muchos de los proyectos y discursos de estos artistas en la relación entre arte e industria.<sup>7</sup>

En el resto de Europa no se compartiría esta situación, puesto que la participación tanto de intelectuales como de artistas y su producción se ve restringida por la canalización del mercado como única posibilidad de circulación.

Es importante anotar los distintos proyectos que se discutieron en la Unión Soviética, pues cabe recordar que David Alfaro Siqueiros estuvo fuertemente influenciado por las situaciones políticas que permean éste y otros países de Europa, lo cual se ve reflejado en sus proyectos realizados en México años después.

De esta manera, se pretende la creación de una cultura proletaria, la cual se desea sustituya a la cultura burguesa-aristocrática, que el arte se integre a la producción industrial, así como tomar la revolución como punto central para la realización de proyectos y, por último, se desea que dejen de existir las galerías privadas tratando de que el arte se vea en plazas públicas.

Siqueiros trató de llevar estos puntos a la práctica luchando por unir el arte y la realidad.

Como antecedente es importante decir que la concepción del arte se modifica a partir de la revolución industrial, cambiando el enfoque ancestral, siendo considerado a partir de este momento histórico como cualquier otro trabajo.

Por siglos, el arte se consideró bajo el rubro de procesos artesanales y no como trabajo, el porqué, responde básicamente a necesidades ideológicas sustentadas en la identidad que sostenían los poderes aristocráticos sobre estos procesos, los cuales se encontraban subordinados a los deseos de esta clase.

Contrastando con esta idea aparece la posibilidad de producir bajo otros parámetros otorgando valor al artista en

<sup>7</sup> De acuerdo con Esther Cimet, en la Unión Soviética, después del triunfo bolchevique, hubo fuertes debates parecidos a los que se sucedían en México, acerca del papel del arte en el proceso revolucionario, ella asevera que la situación era semejante a la de nuestro país puesto que existían procesos de transformación social, donde tanto artistas como intelectuales, se interesaban por desempeñar un papel dentro de su sociedad. Op. cit., p. 30.

<sup>8</sup> Juan Acha, *Expresión y apreciación artística*, ed. Trillas, México, 1994, p. 90.

sí mismo, pudiendo poner en juego sus capacidades intelectuales y creativas para interpretar una situación, su inteligencia y la voluntad misma retribuida por la misma sociedad. Para clarificar esta afirmación Juan Acha señala: “las obras de arte obedecen a tres funciones e interpretaciones, las cuales son temáticas, estéticas y artísticas, obedeciendo a su vez a tres clases de valores, los temáticos, los estéticos y los artísticos”.<sup>8</sup>

En un momento determinado la pintura comienza a considerarse como una producción con tintes intelectuales y se convierte en uno de los medios mediante los cuales la burguesía legitima su discurso y existencia. De esta manera se apropia de una nueva fuerza de trabajo y otorga espacio para pintar dejando de cierta manera fuera al clero y a los aristócratas, los cuales tuvieron la supremacía de este sector a través de muchos siglos.

Para Siqueiros, este fue el punto de partida para cultivar los mitos del artista como genio del arte, como mera creación, dejando fuera las determinaciones de la historia.

Al autonomizar la pintura se da *per se* el desarrollo de espacios fuera de la iglesia más no del Estado, haciendo posible la investigación y desarrollo de ciencias aplicadas a la pintura como las matemáticas y la física vistas a través de otra óptica, la cual permite el conocimiento más a fondo de la misma naturaleza, aplicación de perspectivas y proporciones, etc.

En este momento la pintura, liberada del tradicionalismo, se vinculará en cierto sentido a la filosofía de la época y se convertirá en medio de propaganda para el humanismo.

## **El movimiento muralista y el Estado Mexicano**

A principios del siglo XX y después del triunfo del movimiento constitucionalista sobre Victoriano Huerta, México se encuentra en serios problemas, con una economía dañada,

una sociedad lastimada y una imagen internacional que dejaba entrever estos problemas, lo cual derivaría en la desconfianza extranjera.

Venustiano Carranza asume la tarea de reconstruir al Estado dando más importancia a subsanar el tejido social y dejando en segundo término la modernización, entendida ésta como la que se aplicaba en el régimen de Porfirio Díaz, más no entendida como la definición del período.<sup>9</sup>

Su tarea fundamental era incorporar políticamente a grupos importantes de las clases populares, así como una restauración del sistema económico. Para esto se pensó en la incorporación de grupos campesinos y obreros.

Teniendo esto claramente definido, se impone el control nacional de la economía adquiriendo el dominio nacional sobre la tierra y el petróleo, así como de la minería, ya que existía una fuerte inversión extranjera en estos rubros.

El asesinato del presidente Carranza en 1920 y el ascenso al poder de Álvaro Obregón, fue un procedimiento violento de transferencia del poder que a fin de cuentas no afectaría el proceso revolucionario, sin embargo, debieron pasar algunos años para encontrar una fórmula de transferencia pacífica del poder.<sup>10</sup>

Tanto Obregón como Plutarco Elías Calles se enfrentaron a diversos problemas entre los cuales sobresalen: presiones externas, demandas populares y reactivación de la economía.

México se encontraba detenido entre inestabilidades políticas y deterioros del tejido social. Es por esto que el grupo en el poder, con Plutarco Elías Calles a la cabeza, piensa en institucionalizar las actividades de las clases políticas creando un partido de Estado con el nombre de Partido Nacional Revolucionario, que permite institucionalizar la lucha por el poder.

Entre tanto, el desarrollo del movimiento artístico estaría en gran medida dado por el arte académico regido por

<sup>9</sup> Es pertinente puntualizar que existe una clara diferencia entre los conceptos modernismo y modernización, el modernismo es entendido como un movimiento artístico que se ubica a fines del siglo XIX y principios del XX, donde la línea ondulante y asimétrica es una de sus principales características y por tanto de claras diferencias frente a corrientes neogóticas y neoclásicas; mientras que, cuando se habla de modernización, ésta se refiere al empeño de Porfirio Díaz de implementar acciones y nuevas tecnologías a nuestro país, prueba de esto fueron los ferrocarriles, el telégrafo, el cine entre otros.

<sup>10</sup> Lorenzo Meyer, La Institucionalización del nuevo régimen, en *Historia General de México*, México, 2000, El Colegio de México, p. 827.

normas inamovibles y cercenadoras de la creatividad individual, como ya se dijo, sin embargo, existió otra forma relativamente independiente la cual era patrocinada por otros sectores sociales del interior de la república y entre sus representantes se encuentran Hermenegildo Bustos y Agustín Arrieta, quienes atendían las necesidades de las pequeñas burguesías provincianas destacando por su independencia y espontaneidad.

Dentro de este mismo período, el grabado de caricatura política aparece en la prensa de oposición liberal, en la cual participaban alumnos egresados de la Academia pero con posturas políticas distintas, más cercanos a la caricatura francesa, este es el caso de José Guadalupe Posada.

Esta fracción del círculo de artistas, entre los cuales se encuentran Jean Charlot, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, Jorge Enciso, Dr. Atl, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros entre otros, tiene como condición fundamental la posición que se adopta frente a las masas urbanas explotadas y culturalmente oprimidas, considerando necesario someter sus interpretaciones a una visión mitológica popular o en contraposición con direcciones concientizadoras, de crítica y hasta de agitación, todo esto sin olvidar el mecenazgo de José Vasconcelos.

La otra fracción renovadora del medio artístico mexicano —afirma Fausto Ramírez— tuvo por su misma naturaleza una difusión que afectó precisamente a la élite cultural. Fue la del modernismo, vinculada con las preocupaciones del simbolismo y el decadentismo europeos y que utilizó como principales vehículos la Revista Azul y la Revista Moderna. Además de los poetas modernistas (Amado Nervo, Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón, etc.) colaboraron en la ilustración de esta última los pintores de procedencia académica Jesús Contreras, Izaguirre, sobre todo Julio Ruelas quien puede decirse determina la tónica de sus grabados.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Fausto Ramírez, *La obra de Saturnino Herrán en la historia de la pintura mexicana*, tesis de Licenciatura en Historia del Arte, México, Universidad Iberoamericana, 1973, p. 71.

Los muralistas parten de una postura ideológica que les permite identificarse con Posada y en cierta medida continúan lo iniciado por él. Ellos rescatan estas expresiones marginadas por la academia siendo parte del impulso de este movimiento.

Políticamente México seguía envuelto en innumerables cambios y desarrollos industriales, sindicales y sociales; además, se trataba de superar la crisis tras el asesinato de Álvaro Obregón que trajo como consecuencia la designación de Emilio Portes Gil, sucediendo a Plutarco Elías Calles en la presidencia de manera provisional. Lorenzo Meyer afirma: "Emilio Portes Gil era aceptado tanto por obregonistas como por el propio Calles"<sup>12</sup> de tal manera que éste seguiría en el poder de manera velada. Meyer argumenta que hacia 1928 uno de los últimos actos políticos de Calles fue la creación de un partido que agrupara a todas las corrientes heterogéneas en un solo partido, al cual se le denominó Partido Nacional Revolucionario, la fundación del PNR fue el primer paso para iniciar la construcción de formas que permitieran resolver de manera pacífica la transmisión del poder.<sup>13</sup>

El Ingeniero Pascual Ortiz Rubio sería designado para suceder en la presidencia a Emilio Portes Gil en 1929, cabe hacer el comentario que fue José Vasconcelos uno de sus principales opositores en la toma de esa decisión, figura importante en el desarrollo cultural del país y detonador del movimiento muralista. En 1932 el general Abelardo Rodríguez sucede en la presidencia a Emilio Portes Gil, como forma de preservar un patrón e impedir que la presidencia quedara en manos de alguien que no lograra una independencia de Plutarco Elías Calles. Es por esto que el período comprendido entre 1928 y 1934 es conocido como "El Maximato".

A través del PNR Calles favorece la candidatura del entonces presidente del partido, Manuel Pérez Treviño, aunado a esto la Confederación Nacional Campesina hace

<sup>12</sup> Lorenzo Meyer, "La Institucionalización del nuevo régimen", *Op. cit.*, p. 831.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 832.

presión para que Calles acepte como precandidato a Lázaro Cárdenas, que en ese tiempo era uno de los generales más importantes.

A lo largo de varios años Cárdenas guardó lealtad primero a Obregón y después a Calles y para 1930 fue nombrado presidente del PNR, sirviendo fielmente a Pascual Ortiz Rubio.

Durante la década de los años treinta Cárdenas representa la fracción progresista de la élite militar que apoyaba a Calles y para éste era el candidato que menos posibilidades tendría de romper su relación con él mismo.

Una vez ganada la presidencia, Cárdenas comienza a tomar medidas políticas que van en contra del proyecto de Calles, una de las más importantes fue alentar a grupos de obreros que se encontraban reorganizándose para en cierta forma tener una presencia ante el gobierno y la sociedad. A su vez alentó la organización de grupos campesinos para apoyar la reforma agraria.

En 1935 se desarrolla el movimiento sindical de mayores proporciones conocidas hasta ese momento, sin nombre definido pero que unía tanto a las fuerzas campesinas como obreras, lo que da poder suficiente a Lázaro Cárdenas para sacudirse el poder informal de Calles, así en 1936 lo expulsa del país de manera definitiva.

Lorenzo Meyer comenta:

Fue en el periodo comprendido entre la segunda mitad de 1935 y principios de 1938 cuando el programa cardenista pudo desarrollarse plenamente y transformar la geografía política y social de México. El apoyo a los obreros, la reforma agraria, la creación de organizaciones populares, el énfasis en una educación de corte socialista basada en el materialismo histórico, y el apoyo del gobierno a los republicanos en la guerra civil española, entre otros factores, contribuyeron a dar por primera vez un sentido social y político sustantivo al movimiento revolucionario.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Ibid. p. 856.

Fueron estos los hechos políticos y sociales que se sucedían en esos años y que alimentaron al movimiento artístico, asegurando así su participación y permanencia dentro de recintos públicos. Es necesario reconocer que es la confluencia del Estado y de facciones intelectuales y no sólo pictóricas la que alimenta los discursos visuales que evolucionan de igual manera que la historia misma del país.

A la par de la historia política, el muralismo propone un amplio conjunto de transformaciones que reflejan el desarrollo de una relación extraordinaria entre un movimiento artístico y una sociedad de principios del siglo XX marcada por fuertes diferencias en lo que se refiere a riqueza, propiedad y sentido del poder, este último detentado por ricos terratenientes con inmensas propiedades y haciendas que abarcaban más de la mitad de la superficie total del país.

Un hecho que se asociaría años más tarde con el florecimiento del muralismo fue una exposición de arte indígena mexicano organizada por el pintor Gerardo Murillo (1875-1964), mejor conocido como Dr. Atl, como una respuesta nacionalista a la exposición de pintura española patrocinada por Porfirio Díaz para celebrar el Centenario de la lucha de México por su independencia del colonialismo español.

El sentimiento de resurgimiento nacional reflejado en la exposición organizada por el Dr. Atl pone de relieve el carácter radical de este movimiento cultural. Como ejemplo se encuentran Francisco de la Torre y Roberto Montenegro, los cuales presentaron imágenes de figuras indígenas contemporáneas, a su vez Saturnino Herrán y Jorge Enciso describen temas prehispánicos en obras como *La leyenda de los volcanes y Anáhuac* donde se manejan representaciones simbólicas de las virtudes espirituales de la raza indígena.

El Dr. Atl es considerado por diversos autores como el precursor ideológico, además de defensor teórico, del muralismo mexicano, puesto que en los primeros años del siglo XX deseaba crear en México un arte nacional a través de una escuela de pintura moderna como las europeas. A su

vez se considera un radical ferviente así como un político nacionalista que incide de manera decisiva en el pensamiento y desarrollo de jóvenes artistas.

Como un hecho importante cabe mencionar que Justo Sierra, político de la época, propone el tema “La evolución del hombre” al Dr. Atl y varios compañeros de él para pintar un mural en el Anfiteatro Simón Bolívar, hecho que resultó significativo para ellos, pues se acercaba a su pensamiento en cuanto al arte mexicano y su contraparte europea.

La influencia del Dr. Atl en el desarrollo del muralismo se debe principalmente a su presencia como líder tanto político como simbólico, además de ser guía, primero como maestro y después como director de la Academia de San Carlos durante la Revolución, hecho que determinaría la creación del movimiento mural mexicano después de la Revolución. Al respecto y textualmente se retoma un fragmento de su discurso de toma de posesión: *Siendo enemigo de las instituciones académicas, ¿Cómo puedo presentar un plano de reforma, sugerir un programa para un sistema que juzgo pernicioso?*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Dr. Atl, “Discurso de toma de posesión”, citado por, Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, 1985, ed. Domés, p. 70.

En cambio sugiere crear un arte nacional que fuera monumental, a su vez propone a los artistas como actores activos de una lucha revolucionaria, idea por cierto bien asimilada por Siqueiros.

La influencia del Dr. Atl sobre los jóvenes pintores se vuelve así un elemento inseparable dentro del nacimiento del movimiento muralista mexicano.

A su vez y como otra figura importante dentro del nacimiento de esta corriente, se encuentra José Vasconcelos, uno de los intelectuales más importantes de la época, quien funge como Secretario de Educación Pública de 1921 a 1924. Es en este período que utiliza su cargo ministerial para elaborar y poner en práctica una política educativa y cultural para México, ofreciendo los medios precisos para lograr un movimiento creativo intelectual, que daría a México un reconocimiento especial dentro de la cultura moderna del siglo XX.

Durante la gestión de Vasconcelos se distribuyeron miles de revistas y libros, además se crearon las “Misiones Culturales”, las cuales consistieron en llevar a la provincia bibliotecas móviles para permitir el acceso al mundo de la literatura a la sociedad en su conjunto.

Como ya se ha mencionado, una de sus políticas más radicales fue la de comisionar a jóvenes artistas en la realización de murales dentro de edificios públicos; Vasconcelos se caracterizó siempre por proclamar una libertad de expresión emancipada de discursos con exigencias revolucionarias y políticas de carácter pasajero. Octavio Paz señala al respecto: “José Vasconcelos no impuso dogmas estéticos ni ideológicos sobre los artistas”.<sup>16</sup>

La creación del *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* (ver anexo), el cual aparece en 1923, tiende en principio a analizar y delimitar los campos políticos del conflicto que se desató y así refrendar una postura artística. Por eso se dirige:

A la raza indígena humillada durante siglos; los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos: a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.<sup>17</sup>

José Vasconcelos, mecenas del movimiento mural mexicano deseó que se transmitiera su teoría sobre la raza cósmica que a la letra dice:

América latina es el porvenir del género humano, Platón y Tolstoi humillarán la barbarie, adquirir conciencia bolivariana es descifrar el sentido del cosmos.<sup>18</sup>

La Escuela Nacional Preparatoria, hoy Colegio de San Ildefonso, fue como un centro de apuntes donde los artistas experimentaron en todos sentidos desde composición, discurso político, hasta experimentación de diversas materias

<sup>16</sup> Octavio Paz, Entrevista publicada en *Arts*, Canadá, 1980.

<sup>17</sup> David Alfaro Siqueiros, *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* citado por Raquel Tibol, en *Palabras de Siqueiros*, Op. Cit., p. 23.

<sup>18</sup> José Vasconcelos, “Teoría sobre la raza cósmica”, citado por Carlos Monsivais, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia General de México*, México, 2000, El Colegio de México, 2000, p. 989.

primas para lograr encáusticas y frescos, entre otros, concretando un recinto que contiene obras importantes.

Siqueiros en ese momento encuentra una conexión directa con la realidad en la obra *El entierro del obrero*, lo mismo pasaría con sus compañeros de ruta, como él los llama, logrando una comunión entre ellos apoyando la propuesta de organizar al gremio y de unirse en un sindicato, puesto que se toma entonces una postura frente al arte y su ideología, catalogándose solamente como trabajadores manuales y no como personajes con capacidades divinas.

Se crea el sindicato y éste asume la publicación de un periódico, *El Machete*, que se convierte en el órgano de información del Partido Comunista Mexicano, cuyo lema fue:

El machete sirve para cortar leña para abrir veredas en los bosques umbríos/ decapitar culebras, tronchar toda cizaña/ y humillar la soberbia de los ricos impíos.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, México, 1965, ed. Grijalbo, p. 65.

Valorar las manifestaciones artísticas y culturales de los sectores oprimidos llámense estos obreros, campesinos, etc., apuntaría a la formación de una identidad nacional frente a todo lo sucedido antes de la revolución, es decir, a dirigirse hacia una tendencia nacionalista con tintes claros de anti-imperialismo.

Ahora bien, situar a la pintura mural en sitios públicos otorga *per se* a ésta el grado de arte público y monumental, colocándola en otro sentido fuera de toda posibilidad de integrarse a los mercados del arte planteándose en todo caso una forma más avanzada o al menos diferente de proponer el mismo.

*Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, documento publicado nueve años después del manifiesto también escrito por Siqueiros, toma otro significado, y el tono es diametralmente diferente (ver anexo) puesto que participaría en el movimiento obrero como líder minero en Jalisco, lo que lo orilla a modificar su discurso superando en todo caso

la “ingenuidad” política, como la llaman algunos autores, con que redactó el primer documento.

Sólo por plasmar las diferencias: en el primer manifiesto se repudia a la pintura de caballete, se proclama la socialización del arte y se dice que se necesita una finalidad de belleza para todos, de educación y combate. En el segundo documento analiza la técnica pictórica, habla de los periodos de ilegalidad revolucionaria y de las experiencias útiles para la lucha subversiva de hoy.

El movimiento muralista se dividió en tres etapas: la primera, 1920 -1929, con el mecenazgo de José Vasconcelos; la segunda, 1930-1940, donde imperan las formas del segundo documento además de polarizarse diametralmente los principales exponentes del movimiento, y la última, 1940-1955, con el decrecimiento y la llamada “ruptura”. Años después seguiría habiendo producción diversificándose las temáticas.

### **Siqueiros y el Sindicalismo**

Importantes serían los nueve años de diferencia entre el *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* y *Los Vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, que hacen a Siqueiros plantearse varios cambios visualizando al movimiento mural como instrumento de una lucha de las masas antagónicas a él, planteando una diferenciación.

A estas alturas, la capacidad de elaboración teórica a partir de las experiencias obtenidas, le va a permitir a Siqueiros desarrollar una crítica a las formas predominantes en el capitalismo y analizar la creación artística bajo una nueva concepción, como proceso de trabajo al cual entenderá como la capacidad que se tiene de transformar la materia y ubicarla en un momento histórico que la calificará como la transición de la sociedad capitalista a la socialista.

Se propone realizar un trabajo artístico relacionando éste con las organizaciones a las cuales pertenece y superando

la crisis de la relación arte-sociedad logrando la autonomía del campo artístico.

Al parecer, uno de los deseos principales de Siqueiros es elevar los medios de producción artística del rango “artesanal” al de las fuerzas productivas. Para esto, Siqueiros propone sean incorporados a la pintura mural herramientas como: sopletes de gasolina u oxígeno, proyector electrónico, reglas, morteros de cemento, compresoras, cámaras fotográficas, cinceles de aire, pistola para cemento etc., además de cementos blanco y coloreados, ceras, pinturas de origen industrial, etc.

De la misma manera, propone un trabajo colectivo con una dirección, siempre y cuando se dé en términos democráticos involucrando a todo el equipo, desde los aprendices hasta el jefe del proyecto.

Siqueiros plantea varios conceptos haciendo un análisis de la pintura mural y la obra de caballete diciendo:

Supremacía de la pintura monumental sobre la pintura de caballete. Dentro de este rubro, la superioridad de la directamente aplicada sobre los muros sobre la pintura mural transportable. Supremacía de la pintura monumental al aire libre, o sea hacia la calle, sobre la pintura mural “oculta” en el interior de los edificios que se había realizado hasta ese momento. Supremacía de la pintura autotransportable multiejemplar sobre la pintura ejemplar: este punto se refiere al cartel reproducible en serie por medios fotomecánicos y denomina pintura matriz fotogénica.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Ibid., p. 66.

Todo esto es parte importante de su desarrollo como pintor, el cual se ve reforzado por sus intervenciones en diversas organizaciones sindicales, como ya se dijo. Raquel Tibol las enumera iniciando por la presidencia de la Comisión de Agitación de la Liga Antiimperialista de las Américas en 1925. Al siguiente año participa en la convocatoria para el Congreso Campesino Nacional y dirige el periódico

*El Martillo*. A su vez edita un periódico llamado *El 130* y preside el Congreso de Unificación de Hostotipaquillo.

Funge como líder de la Federación Minera de Jalisco y logra las mejores negociaciones a nivel sindical. Esta misma federación lo nombra delegado para el comité del Frente Único Manos fuera de Nicaragua. A su vez asiste en Moscú al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja y a su regreso es nombrado miembro del comité del Sindicato de Panaderos en Guadalajara.

También forma parte del Comité pro Asamblea Nacional Obrera y Campesina, y del grupo que discute el proyecto del Código Federal del Trabajo propuesto por Emilio Portes Gil, entre otras actividades.

Como Secretario general del Comité de Defensa Proletaria propone un pacto de solidaridad sindical nacional a la IX Convención de la CROM, es nombrado secretario general de la Confederación Sindical Unitaria de México y asiste al Congreso Sindical Latinoamericano, esto como parte y muestra de su vida política, la cual permea lógicamente el desarrollo del movimiento muralista al cual pertenece.

### **Breve síntesis histórica del fascismo y punto de encuentro con Siqueiros**

Para Siqueiros, el fascismo es la consecuencia del imperialismo capitalista, es además una consecuencia de la negación de las formas del capitalismo tradicional, es aquel que asesina a la democracia y toma el poder de modo autoritario al servicio siempre del imperialismo financiero. Él lo reconoce como el producto natural del capitalismo en una desesperada agonía.

De acuerdo con Vladimir Ilich Lenin el fascismo es el vínculo final de un específico ciclo político compuesto de los siguientes elementos: la más breve crisis de la sociedad capitalista; el aumento de la radicalización de la clase obrera; el

aumento de la simpatía hacia la clase obrera y un deseo de cambios por parte de la pequeña burguesía rural y urbana; la confusión extrema de la gran burguesía; sus maniobras cobardes dirigidas a impedir el ascenso revolucionario; el cansancio del proletariado, su confusión e incluso indiferencia; la agravación de la crisis social; la desesperanza de la pequeña burguesía, su deseo de cambio y la psicosis colectiva de la misma que la induce a creer en milagros; su disposición a aceptar medidas violentas, su hostilidad creciente hacia el proletariado que ha defraudado sus expectativas.<sup>21</sup> Tal es el caso de Italia.

<sup>21</sup> León Trotsky Prólogo de *El Fascismo*, Argentina, 1976, Talleres Gráficos LUMEN, p. 12.

Antes de la toma del poder por Benito Mussolini, Italia se encontraba en una difícil circunstancia, sobre todo para la burguesía italiana. El pueblo se encontraba desmoralizado por la reciente guerra, tenía fuertes deudas provocadas por la misma situación, lo cual hacía que la producción del país se viera afectada por huelgas revolucionarias de sindicalistas y comunistas que estaban debilitando a la nación y la acercaban a una revolución. El gobierno italiano se vio disminuido, el régimen capitalista y el poder burgués se encontraban vencidos, a la vez y de frente a esta situación la revolución proletaria no tenía la capacidad de organizar un nuevo régimen.

<sup>22</sup> Santiago Montero Díaz, *Cuadernos del Fascismo*, Chile, 1998, Universidad de Chile, p. 8. Este

texto es importante por dos circunstancias: la primera, por apegarse a la realidad vivida en ese momento en Italia y la segunda, para mí de mayor importancia, por tener la visión de lo que sucede en las sociedades desgastadas por diferentes procesos políticos que no otorgan beneficios a las clases obreras desembocando a fin de cuentas en una ausencia del estado de derecho.

En 1921 se había producido la disidencia comunista en la social democracia; por su parte, la Confederación General del Trabajo, los anarcosindicalistas, el proletariado bakuniano, llevaban otra línea revolucionaria alejada por completo de los métodos y las tácticas comunistas. No surgía la cohesión, no aparecía el hombre o los hombres de genio que redujesen a una consigna, que amparasen bajo la augusta trayectoria revolucionaria del marxismo leninismo todos los movimientos tumultuarios e inconexos en que se agitaba el proletariado italiano.<sup>22</sup>

Benito Mussolini aprovecha el momento utilizando su conocimiento acerca de la situación y planeando vencer a

los grupos proletarios revolucionarios, desarmándolos, desorganizándolos y así detener la revolución, para más tarde presentarse como el salvador de Italia, reclamando el poder a la burguesía, dos fases bien definidas para lograr el acceso al poder. A su vez Jeronimo Giolitti, político italiano que no comulgaba con las ideas de Mussolini, organiza grupos proletarios italianos formados por asociaciones sindicales principalmente para formar parte de un frente contra el fascismo; éstos provocarían un entorpecimiento de las actividades del fascismo que contaban con el apoyo de la gran burguesía y una parte de la clase media italiana.

Durante dos años hubo guerra civil en Italia, los fascistas arrasaban organizaciones obreras, quemaban y destrozaban sin importar las pérdidas materiales ni la descomposición del tejido social.

Un punto importante para el fascismo era la utilización de la violencia, siendo el exterminio una de sus formas de conducirse. Mussolini desbarató organismos legales e ilegales, formados antes de la revolución.

En julio de 1921 en la ciudad de Sarzana, medio centenar de camisas negras fueron degollados; los heridos, estrangulados en sus mismas camillas; otro centenar, que había buscado la salvación en la huida, dispersándose por el campo, fue perseguido a través de los bosques con horcas y guadañas. En esta contienda, sin embargo, el proletariado, desarmado, combatido por todos los frentes, llevaba la peor parte. La táctica del incendio carbonizaba y pulverizaba las energías proletarias.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Ibid, p. 10.

Los revolucionarios se adueñaban de las fábricas, pero no lograban tomar el poder en forma definitiva como sucedía en otras partes de Europa donde existían personajes importantes como Lenin y Trotsky.

Como antecedente es importante decir que el Partido Fascista en un principio lanzaba consignas que coincidían

plenamente con la revolución, que tenía entre sus ideas principales el desarme internacional, la inspección de los bancos, así como la entrega de las direcciones de las industrias a organizaciones obreras, además de alentar a los obreros a tomar en su poder los centros de producción y aprovechar, entre otros factores, el fracaso de la huelga general de 1921 para dar un giro poniendo al servicio de la contrarrevolución todas las organizaciones de choque y el sentido de disciplina con el que se conducían amparándose, a su vez, en las condiciones en las que se encontraba Italia, con una gran deuda económica, una descomposición de la economía burguesa, una impotencia del gobierno para llevar la situación y por último una desorientación de las fuerzas del proletariado.

Después de tomado el poder estaba perfectamente trazada la línea de tareas que realizaría el partido fascista. Era preciso organizar al nuevo Estado, reconstruir a la sociedad italiana, formar los nuevos moldes sociales que habían justificado ante los ojos de la pequeña y la gran burguesía italiana el advenimiento del régimen fascista. Para Mussolini era importante mostrar a Italia un objetivo ideal, presentando un escenario donde enarbolaba consignas, unía factores y fuerzas espirituales para justificar una política a seguir, donde el partido quedaba inmerso dentro del propio Estado, convirtiéndose así en fuente primaria de la actuación del Estado en la ejecución de decisiones.

Había dos aspectos fundamentales que el partido debía de atender:

- a) Dictadura de principios. Lo interesante, lo sustantivo, innegablemente era salvar a la burguesía italiana; organizar y estabilizar rápidamente la contrarrevolución.
- b) Y el enraizamiento al Partido en el aparato estatal. Con eso en mente, Mussolini iba directamente a la inserción del Partido en el Estado, incrustándolo como una institución sagrada y como un método insuperable de defensa.

Era necesario reservar al fascismo el control del Estado, y esto se logró injertándolo práctica y legalmente en todas las instituciones fundamentales.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Idem, p. 12.

Finalmente Mussolini se impuso en Italia, al cabo de seis años de haber tomado el poder por medio de un decreto con fecha 21 de septiembre de 1928 que decía dar al Gran Consejo Fascista el poder contando con amplia autonomía, sesiones secretas y control sobre la presidencia del Gobierno Italiano además de poder nombrar ministros. En este decreto se expresan ideas claras, las cuales apuntaban a:

- La Patria, entendida como aquella fuente de todo bien espiritual e histórico, también la catalogarían como una entidad abstracta, por encima de tiempo y espacio.
- A la Nación la entenderían como la expresión inmediata de la Patria sagrada y eterna.
- Al Estado como expresión jurídica y legal de la nación con principios supremos y entendido como una categoría.
- Por último al Partido Fascista como organización inatacable y sagrada por ser la fuente creadora del Estado.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Santiago Montero Díaz, Op. cit. p. 14

Se puede decir que el fascismo fue un sistema con dos principios fundamentales alrededor de los cuales versaba su funcionamiento: uno político y otro social. El primero se asienta sobre el carácter nacionalista y pone el acento en los signos patrios; el segundo se entendería como la utilización de los órganos de producción como instrumentos del Estado, teniendo al trabajo como parte o función estatal y a los trabajadores como miembros del Estado. En resumen: *“todo en el Estado, nada fuera del Estado; nada contra el Estado”*.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Op. cit., p. 16.

Mussolini establece la supremacía categórica del Estado con un concepto nacionalista, el cual utiliza como pretexto para implantar su dictadura.

En lo que respecta al trabajo en 1927 es redactada la llamada Carta del Trabajo donde se declara:

La organización profesional o sindical es libre : «Pero sólo el Sindicato, reconocido por la ley y sometido al control del Estado, tiene el derecho de representar legalmente todas las categorías de patronos o de obreros por las cuales fue constituido, defender los intereses de estas categorías frente al Estado o a las otras asociaciones profesionales, fijar contratos colectivos de trabajo obligatorios para todos los miembros de las susodichas categorías, imponer a estos miembros contribuciones y ejercer respecto a ellos funciones delegadas de interés público.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Ibid., p. 17.

Por otro lado el fascismo tuvo en todo caso dos características esenciales: la soberanía absoluta e ilimitada del Estado sobre cualquier derecho, claro que identificando a éste con los intereses de la clase burguesa; y la otra, la unidad sindical bajo el control del mismo Estado ambos realizados aparentemente en nombre de la nación y la patria.

En cuanto a la iglesia, el fascismo decide mantener una actitud de respeto, pues en sí misma representa un valor nacional, considerada como institución dominadora y avasallante, características similares a las del mismo fascismo decidiendo, en todo caso, caminar junto a ella sin dejar de existir cierta hostilidad o actitud de recelo de los propios líderes del fascismo en contra de ella.

Italia se encontraba en una situación bastante difícil pues pesaban sobre ella gastos de guerra muy fuertes, debiendo buscar soluciones que tuvieran resultados a corto plazo facilitando así la creación de capitales suprimiendo en lo posible cualquier cantidad de impuestos que pesaran sobre las grandes industrias permitiendo, en todo caso, subsanar la riqueza de la burguesía, asimismo mantuvo una relación cordial con esta parte de la sociedad a costa de una gran presión económica sobre el proletariado

aplastado inevitablemente bajo el control del Estado logrando una mejora económica en la hacienda pública a costa de los trabajadores.

Para los trabajadores era muy difícil la situación pues sobre ellos se encontraba un cúmulo de organizaciones de fuerza que los dejaba a merced de las decisiones del propio Estado, teniendo como dádivas, en todo caso, un mínimo de seguros y ventajas relativas, como son el caso de los seguros contra accidentes, retiros obreros, etc., ganados por las propias fuerzas sindicales pero que a fin de cuenta significaban poca cosa frente a la gran carga económica que el proletariado llevaba a costas.

Las leyes de rebaja de salarios, la sumisión de las organizaciones obreras como instrumentos en manos del Estado burgués y la ley de aumento de la jornada de trabajo, puede dar una idea de lo que es este paraíso de los trabajadores, modelo y final inevitable de la evolución de la burguesía en los demás países, incluso en aquellos donde los gobernantes y los gubernamentales fingen hacer más aspavientos de repugnancia.<sup>28</sup>

Como proceso, el fascismo tiene como objetivos, entre otros, la acumulación de la propiedad y el centralismo en todas las decisiones de Estado, puntos que a fin de cuentas, no podrían prolongarse y el peso de la propia historia evaluaría a esta corriente política años después.

Por otro lado, Adolfo Hitler fue considerado por los historiadores como una copia alemana del fascismo pues tomó gradualmente los elementos que caracterizaron a ésta dictadura, como las organizaciones de choque, consignas iguales, un compromiso por terminar con el comunismo objetivo que ninguno de los dos, ni Mussolini ni él, conseguirían, mientras que el proletariado permaneció de frente a este movimiento a pesar de todos los atentados de que fue objeto. Se sabe que Hitler fue objeto de la indiferencia

<sup>28</sup> Idem.

Mussolini tuvo precedentes revolucionarios, los cuales utilizó como formación para poder dar un golpe de Estado y a su vez poder organizar una reacción burguesa y un Estado anti-proletario. Tales precedentes son encontrados en Sorel y Marx, ya que del primero fue su discípulo conociendo detalladamente las doctrinas y el panorama del sindicalismo en Italia, aprendió la llamada práctica Soreliana de la violencia, contenido de un libro titulado "*Reflexiones sobre la violencia*", considerado quizá como el que representa mejor al fundador del sindicalismo y donde también se encuentra la relevancia de la organización sindical comprendiendo en todo caso la importancia que tenían estos fundamentos para años mas tarde poder someter a estas organizaciones bajo la tutela del partido fascista y del Estado utilizándolo como arma en contra de la revolución y en contra de los intereses del proletariado. A su vez, Marx aprendió de igual manera varias cosas que aplicaría años más tarde en contra de la revolución. Como ejemplo se tiene en primer lugar la disciplina para realizar un modelo de control y regularidad en la organización fascista.

de los fascistas, quienes lo considerarían una copia de Mussolini, pero sin la decisión y la forma de tomar el poder de éste. Es importante decir que tanto Mussolini como el mismo Hitler utilizan la economía para garantizar los planes de producción, los cuales serían importantes para ubicar una defensa nacional, entendido esto como la preparación para la guerra y donde el Estado salvaguarda la propiedad privada.

#### *Punto de encuentro*

El ir y venir de la historia y los cambios sociales y políticos de Europa trasminaron a diferentes sociedades y trastocaron conciencias como las de diversos activistas políticos latinoamericanos, entre ellos se encuentra también a un militante artista, David Alfaro Siqueiros, el cual no se separa de sus convicciones dialéctico-subversivas y, dentro de sus posibilidades, deja un legado artístico que además de brindar la posibilidad de recrear nuestras almas deja mensajes más que claros en sus obras.

En el desenvolvimiento de la historia europea se encuentra a Siqueiros como testigo de todo este movimiento que marcará inevitablemente su quehacer artístico. Es hacia 1922 cuando regresa a México con una carga ideológica que comenzaría a plasmar en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria con el mural *Los elementos*, además de formar el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores siendo nombrado su Secretario General. A su vez, en ese mismo tiempo, Siqueiros se plantea una serie de ideas que plasma en una conferencia en el acto de clausura de la primera exposición de sus cuadros en la galería del Casino Español de la ciudad de México, el 18 de febrero de 1932, y de la cual se cita el punto número 13:

### ¿Arte social o arte puro?

Esta pregunta tiene divididos actualmente a los intelectuales del mundo entero. Los partidarios del arte puro afirman que nada hay más ajeno a la lucha de clases que las artes plásticas. Ellos afirman la posibilidad de realizar obra de arte plástico dentro de la actual sociedad. Sostienen su teoría argumentando que siendo el arte una expresión orgánica individual, nada puede perturbar su proceso creativo. Afirman que el arte social tiene que ser anecdótico y político, y por lo mismo, inferior como expresión plástica absoluta. Los partidarios del arte social, por su lado, sostienen la necesidad de que los productores de artes plásticas pongan su obra al servicio del proletariado en su lucha de clases contra el régimen capitalista. La época actual es la época de la lucha de clases exasperada, la época del imperialismo, última etapa del régimen capitalista, dicen ellos. No hay pues –agregan– más que dos posibilidades para los productores de artes plásticas: o se colocan resueltamente de parte de la burguesía, o bien se afilian con el proletariado en su lucha: yo creo justo este último concepto, pero entiendo que debe clarificarse la teoría sobre el mismo.

Soy partidario de que la pintura y la escultura sirvan al proletariado en su lucha revolucionaria de clases; pero considero la teoría del arte puro como suprema finalidad estética. Agregó: una manifestación de tal naturaleza no ha existido hasta la fecha en el mundo y solamente podría existir en una sociedad sin lucha de clases, es decir, sin política, esto es: en la sociedad comunista integral.

Lucho por el advenimiento de esa sociedad porque al hacerlo lucho por el arte puro. Igualmente soy de la opinión de que el pintor o el escultor no deben subordinar su sentido estético al gusto de las masas proletarias revolucionarias, pues como hemos visto antes, éstas han sido envenenadas por el sentido estético degradado de la clase capitalista. El pintor o el escultor revolucionario deben en su obra, expresar

<sup>29</sup> David Alfaro Siqueiros, *Arte social o arte puro* citado por, Raquel Tíbol, en *Palabras de Siqueiros*, Op. cit., p. 60.

el anhelo de las masas, las condiciones objetivas de éstas y la ideología revolucionaria del proletariado; pero, además, un arte grande, plásticamente hablando. El maestro Sergio Eisenstein, en la inauguración de mi exposición concretó perfectamente este criterio cuando dijo: “el gran pintor revolucionario es la maravillosa síntesis entre la concepción de masas y su representación percibida individualmente.”<sup>29</sup>

A través de estas líneas, Siqueiros exterioriza la necesidad de hacer madurar a la pintura a partir de la integración de valores estéticos y del reconocimiento de la historia de los pueblos logrando entonces la representación tenaz de una época.

## Conclusión

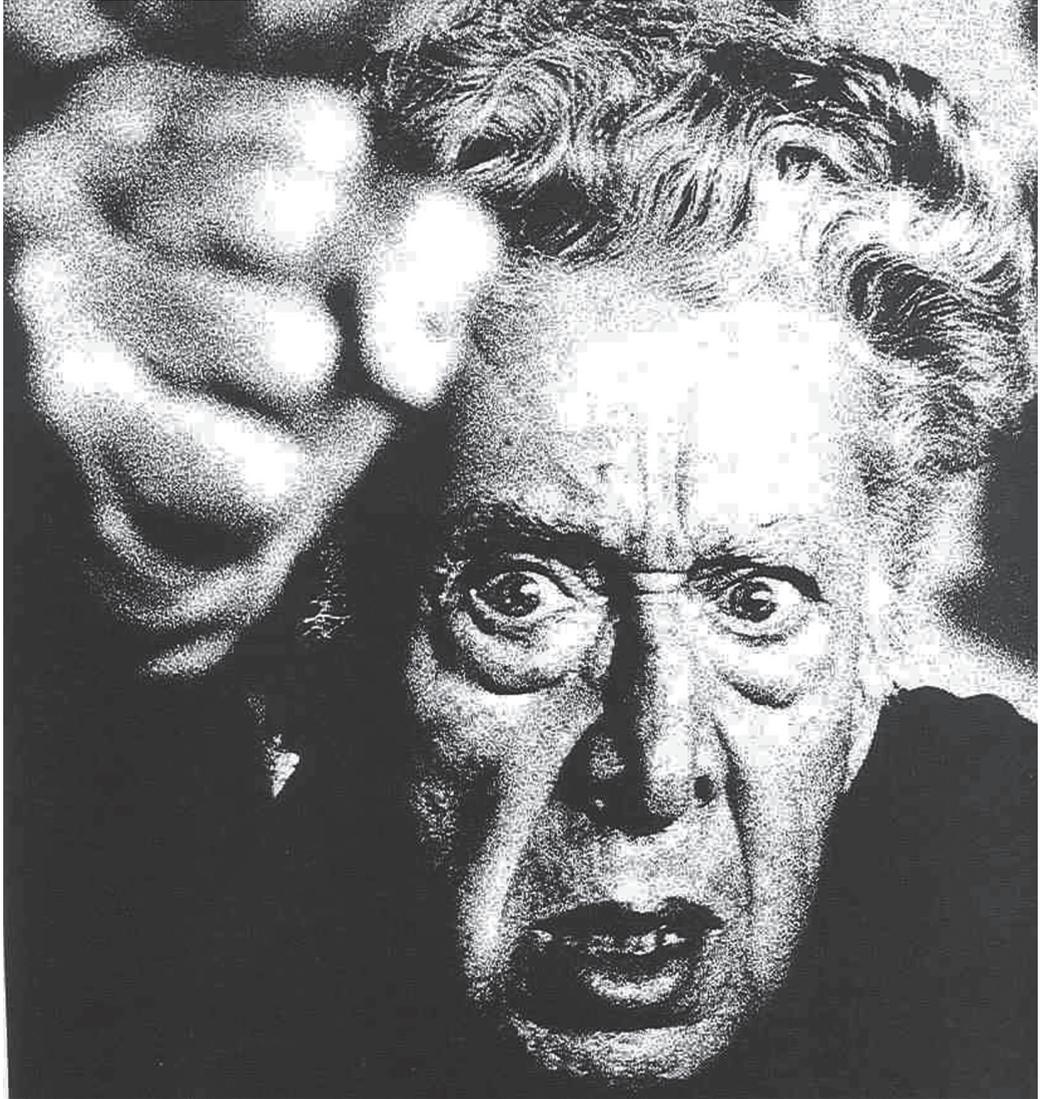
El arte del nuevo mundo, como lo llamó en algún momento Luis Cardoza y Aragón, no se enraizó finalmente en los orígenes de las tradiciones europeas, así como tampoco se encajó bajo los sentimientos nacionalistas y recuentos de tradiciones netamente mexicanas; el arte mural, como se plantea en parte de este capítulo, tiene como concepto primordial el no ser ocultado para nadie, así como el nulo beneficio monetario, puesto que el precepto primordial se basa en que sea por y para el pueblo reconociéndolo como arte público.

Siqueiros, al formar parte del academicismo mexicano en su primera época, tiene la posibilidad del desarrollo plástico formal, para de ahí lanzarse a lograr planteamientos diferentes que lo llevan a desarrollar una pintura espectacular y grandiosa tanto en forma como en fondo, pero para lograr esto, debe conocer el desarrollo de las academias en Europa y la instauración de éstas en América, a su vez, el proceso histórico que lleva la Real Academia de San Carlos en México desde 1783 hasta la aparición del movimiento muralista al cual perteneció.

A lo largo de este capítulo se permite tener una visión general de los escenarios que formaron parte importante del desarrollo de Siqueiros, para poder comprender entonces la concepción de su arte.

Indudablemente, las experiencias personales transformaron el pensamiento y la vida misma de Siqueiros, sus militancias en el ejército, así como su acercamiento a los diferentes procesos políticos de la historia de la humanidad hicieron una diferenciación cabal en el pensamiento del artista.







## CAPÍTULO III

---

### APROXIMACIÓN A LAS TÉCNICAS SIQUERIANAS

*El gran pintor revolucionario es la maravillosa  
síntesis entre la concepción de masas y su  
representación percibida individualmente.*

Sergio Eisenstein

#### **Introducción**

Cuando Giotto pintó el fresco *Lamento por Cristo muerto* en el año 1304 los pintores eran considerados como artesanos, pues el concepto de artista como lo entendemos el día de hoy no existía, usualmente sus trabajos se desarrollaban dentro de iglesias, mediante los cuales se contaban pasajes de las Sagradas Escrituras dirigiéndose a una población mayoritariamente analfabeta, es importante comentar que el artesano basaba sus obras en un canon de reglas que prescribía como debían presentarse y reconocerse los personajes del Nuevo y Antiguo Testamento siguiendo una perspectiva jerárquica. Giotto abandonó esta forma de representación tradicional e introdujo un nuevo realismo que captaba al hombre, el espacio y el paisaje de igual forma. *Lamento por Cristo muerto* muestra seres con rasgos personales que tienen sentimientos y sufren y en un segundo plano el fresco adquiere profundidad.

Junto con Giotto se reconoce a Ambrosio Lorenzetti por sus obras en la ciudad de Sienna dentro del Palazzo Pubblico titulado *Alegorías y efectos del buen y mal gobierno en la ciudad y en el campo*, y se afirma que éste último conoció las reglas fundamentales de Giotto en cuanto a la utilización del

espacio. A Giotto se le considera como parte importante de la pintura puesto que su concepción condujo a la tridimensionalidad del espacio.

Con el Renacimiento el impulso innovador no solo se limitaba al mundo artístico sino por el contrario era toda una reflexión acerca del hombre, de Dios y el mundo así como el uso de la razón, cambiando radicalmente la ideología humanística del hombre.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kraube, Anna-Carola, *Historia de la pintura del Renacimiento a nuestros días*, ed. Könemann, Colonia, 1995. p. 8.

Se considera que con el Manierismo y el Renacimiento italiano estrictamente de 1520 a 1580 la pintura mural terminó, siendo considerada como la forma funcional y primordial del arte y la pintura dentro del mundo occidental. Ejemplo de esto, son las grandes obras que se encuentran en las paredes interiores del Vaticano; más tarde, en los siglos subsecuentes, la historia muestra que las sociedades europeas se verían inundadas por la pintura transportable o de caballete, la cual sustituyó a la anterior, tanto en forma como en fondo, definiendo la primera, como la composición formal de los elementos y la segunda por los temas que se abordaron.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Ibid. p. 11

Si se comparara la obra de caballete con la pintura mural, se encuentran diferencias marcadas, en cuanto a posibilidades y problemáticas; en principio, la obra de caballete es, obra de un solo autor-ejecutor, mientras que la pintura mural necesita de muchas manos para su elaboración, pues el espacio es totalmente diferente, además que la realización en equipo de este tipo de obras es la única forma, según Siqueiros, para enseñar el arte de la pintura monumental.

Hasta 1922, México aparece en la historia del arte como uno de los representantes mundiales que impulsan el movimiento muralista como un nuevo movimiento pictórico moderno de características específicas, que le permiten hacerse público, y al lograr esta premisa se convierte en ideológico y adquiere un peso social.

El mismo Siqueiros afirma:

El movimiento muralista mexicano, nuestro movimiento (1921-1950) que partió de un propósito funcional político, constituye la excepción del arte moderno internacional. De ahí su enorme trascendencia histórica.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*, Op. cit., p. 11.

Al crearse este nuevo movimiento pictórico, se aplicaron necesariamente nuevas formas de trabajo adecuadas a las construcciones que se les ofrecían y que en principio eran antiguas. Por lo tanto y como consecuencia las técnicas de representación y ejecución, así como las herramientas fueron parte fundamental de este movimiento, tanto para la realización, como para la conservación de los mismos murales, prueba de esto es que a través del tiempo pueden seguir siendo admirados.

En el presente capítulo se desarrollarán los conceptos concernientes a la realización de los murales, con una visión plástica, englobando fundamentos teóricos por un lado y técnicas de representación y ejecución por el otro que tienen como resultado las obras que a la fecha se pueden observar en diversos recintos públicos. Asimismo, se ofrecerán los puntos técnicos fundamentales que desarrolló David Alfaro Siqueiros, como artista plástico en todas sus obras, a partir del mural realizado en la Universidad de San Miguel Allende, el cual sirve de ejemplo didáctico para generaciones subsiguientes. Se verá en el tercer capítulo el trabajo realizado en el mural *Retrato de la burguesía*, objeto de este proyecto.

### **La pintura mural y la arquitectura**

En América Latina es común encontrar edificios antiguos pertenecientes a distintas épocas, desde la colonia hasta la actualidad; México no es la excepción, prueba de esto son los diferentes recintos que se encuentran, por citar sólo un ejemplo, en el Centro Histórico de la Ciudad de México y que han sido adaptados y asignados para seguir dando servicio a la sociedad.

David Alfaro Siqueiros tuvo muy claro que se debían utilizar estas construcciones y “decorarlas”, según sus propias palabras, y entabla una discusión acerca de cómo deben ser decoradas, si de acuerdo a la época que fueron contruidos o simplemente considerar los espacios otorgados, utilizándolos como eso, simples espacios geométricos. Textualmente Siqueiros puntualiza:

¿Con que técnica, procedimientos y estilos habrá que decorar esas viejas arquitecturas? ¿Habrá que decorarlas con el estilo correspondiente a la arquitectura particular de cada una de ellas? Esto es, ¿a las de estilo colonial con un estilo colonial? (estilo pictórico inexistente) de ninguna manera.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Idem. p. 31.

Durante el pre-renacimiento (1300-1420), corriente humanista inmediata anterior al Renacimiento, los artistas desarrollaron frescos en bóvedas de iglesias y basílicas destacan las obras de Giotto de Bondone y como ejemplo se tiene la obra *Escenas de la vida de Cristo* en la Capella Scrovegni, Padua y Ambrogio Lorenzetti con *Alegorías del buen y mal gobierno en la ciudad y en el campo* fresco del Palazzo Pubblico, Siena en Italia. Tanto ellos como los muralistas del siglo XX tuvieron algo en común: la intención de plasmar un mensaje claro correspondiente a su tiempo, con un fin, se diría, pedagógico-social. Al respecto José Clemente Orozco afirmó:

Los buenos murales son biblias pintadas y el pueblo las necesita tanto como las habladas (sic) ya que hay mucha gente que no sabe leer.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> José Clemente Orozco, citado por, Lourdes Goded, *Guionismo*, México, 1989, Editorial Diana, p. 36.

Por otra parte, Siqueiros sostiene con Diego Rivera una controversia pues asevera que no es admisible decorar edificios con fines estéticos únicamente, sino que se debe pensar en ejecutar obras que permitan ser ubicadas hacia el exterior de los recintos, conservando siempre, y como él lo argumentó, *el anhelo de esa plástica unitaria o de esa integración moderna de la plástica*.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*, Op. cit., p. 34.

Siqueiros afirma entonces que cualquier espacio geométrico es susceptible de ser decorado pero fundamentalmente lo denomina como caja plástica, entendiendo ésta como el espacio a utilizar.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Idem.

Como ejemplo, Siqueiros realizó el ejercicio plástico en la Sala de la Universidad de San Miguel Allende, donde después de exponer una serie de ideas permitió que el grupo realizara propuestas para el espacio otorgado, dando por sentado que el tema ya estaba elegido.

Siqueiros en ese momento precisó: *En la pintura mural el estilo es la consecuencia de hechos determinantes de orden arquitectónico, espacial y social también si se toma en cuenta la función del lugar que se va a decorar.*<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Idem.

Después de varias sesiones de pintura y discusiones al interior del grupo de trabajo se concluyó lo siguiente:

En la pintura mural hay que tener un solo equipo y a la cabeza de este un solo director. El director será el hombre de mayor experiencia que, al establecer las bases creadoras fundamentales, anima y coordina el aporte creador de todos los demás...<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Idem.

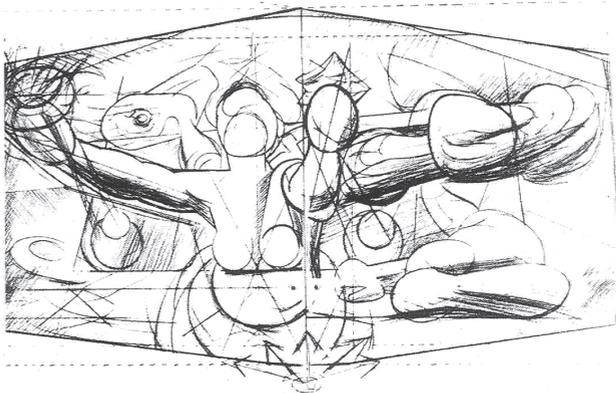
Siqueiros siempre estuvo convencido de que en el desarrollo de las obras murales se debía de utilizar una tecnología que solucionara los problemas técnicos propios de cada espacio, utilizando para esto materiales de diferentes tipos y una nueva concepción en cuanto a lo que a composición se refiere para así conjuntarlos en un método de trabajo, esta concepción dio como resultado la obra que hoy se conoce.

De acuerdo con el desarrollo profesional de los jóvenes artistas con los que estaba trabajando en ese momento, Siqueiros observó que su formación, al llevarse a cabo dentro de la tradición de la pintura de taller, no les permitía una concepción mural diferente, al plantearse el desarrollo de esta obra monumental como un cuadro más, pero de



Colección Sala de Arte Público Siqueiros. INBA

contaminación visual y no un discurso fácil de asimilar y comprender. Siqueiros propuso entonces, como uno de sus aportes más significativos, realizar un trazado total de la superficie a trabajar, considerando, en primer lugar, el espacio geométrico, la utilización de diferentes materiales según la naturaleza de las superficies, la fotografía como instrumento de crítica para el análisis del trazo primario y para lograr, en todo caso, escenas específicas realizadas primero en fotografía y luego aplicadas tanto a muros como a proyectos transportables.



Colección Sala de Arte Público Siqueiros. INBA

dimensiones mucho más grandes. Así, el pensamiento de cada uno de los participantes en la elaboración del mural de la Universidad de San Miguel Allende se desarrolló en forma individualista, dejando de considerar que la temática debía ser la misma para todos, para así lograr un mensaje completo y no sólo lluvia de ideas, que al unirse solo lograban una

Ejemplo de esto se encuentra en repetidas ocasiones en segmentos de murales como la escena del mural *La nueva democracia* ubicado en el Palacio de Bellas Artes, donde tanto Siqueiros como Angélica Arenal posan fotográficamente para después plasmar el momento dentro del mural.

Otro punto es la familiarización del artista con el espacio pictórico: primero midiendo los espacios de piso a techo; segun-

do, considerando el tránsito constante del cual son objeto estos espacios, de tal suerte que se deban hacer recorridos visuales de manera lenta y rápida para lograr la comunión entre los inmuebles y el artista.

De la misma manera, recomienda la construcción de maquetas de los espacios para lograr los juegos geométricos y rítmicos que darán vida a los murales.

Ante todo proyecto, Siqueiros tiene muy claro siempre que la temática y la función de sus pinturas van de la mano con los espacios asignados para este fin. Por lo tanto, recurre a textos que le den luz sobre el momento histórico de la institución misma, ó en su defecto, de sus

deseos por expresar sus inclinaciones sociales, políticas o históricas dando primordial importancia al perfil de la institución convocante. Teniendo claros los elementos históricos y las herramientas y materiales a utilizar en la ejecución de la obra, se procede entonces a la preparación de los muros para la realización de los proyectos, punto que se verá a continuación.

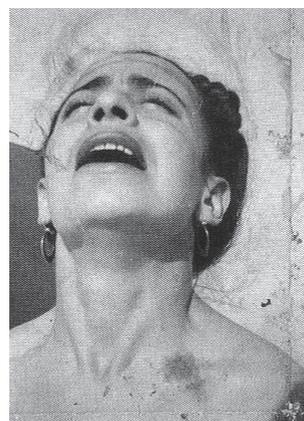
### Revolución técnica

Siqueiros con frecuencia afirmó que fue la insatisfacción con los materiales y técnicas anticuadas la que lo llevó a considerar innovaciones radicales en la creación de sus obras.

Desmond Rochfort menciona, en la obra *Pintura Mural Mexicana* que si bien es cierta esta puntualización por parte de Siqueiros, también es cierto el que algunas de sus innovaciones fueron dadas de forma accidental o a partir



*Colección Sala de Arte Público Siqueiros INBA*



*Colección Sala de Arte Público Siqueiros INBA*

de circunstancias específicas, que le hacían imposible continuar la obra sin cambiar la técnica. Un ejemplo de esto es el descubrimiento casual de la piroxilina, en Montevideo (Uruguay), donde al estar realizando un proyecto Siqueiros se ve en la necesidad de abastecerse de pintura, recorriendo varias tiendas para la compra de sus suministros. Al no encontrar las mismas pinturas, decidió comprar materiales sustitutos cuya base era un medio de nitrocelulosa, similar a la que se usa en la industria del automóvil. Tiempo después y con la colaboración de un químico de nombre José Gutiérrez, perfeccionará esta fórmula para la aplicación sobre muros y es la que se conoció como piroxilina, sustancia con la que Siqueiros pintara la mayoría de sus murales a partir de 1939.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Se piensa que realizó diversas obras de caballete con esta técnica, pero realmente fue hasta 1936 cuando formó su taller experimental en Nueva York sometiendo realmente la pintura industrial a diversos rigores creativos implantando nuevos procedimientos en cuanto a técnicas de representación se refiere.

Siqueiros afirmó que los procedimientos, técnicas y materiales modernos e innovadores tenían un efecto crucial en la creación de la estética moderna, señalando que era necesario que los artistas pintaran en los muros más visibles, en los costados descubiertos de grandes edificios modernos, en lugares estratégicos de barrios obreros, en casas sindicales, en plazas públicas, en estadios, teatros, etc. En fin, en lugares donde su arte fuera visible, y sus mensajes asimilados.

Al respecto Siqueiros se pregunta: ¿en qué consiste la transformación o revolución técnica de la pintura y cuáles son las conexiones de esa renovación con la pintura dialéctico-subversiva?

Responde de manera metafórica comparando a la música con la pintura, en detrimento de la segunda, diciendo que dentro de la historia de la producción musical se tienen evoluciones de instrumentos radicalmente transformados; por su parte, la pintura profesional no sólo no se había modificado sino, por el contrario, se había empobrecido y limitado a través de los años.

Argumenta que los pintores con ideología proletaria al no tomar el uso de nuevas técnicas, carecieron de una voz adecuada para expresar sus ideas, puesto que era necesario

incluir en sus técnicas de representación todo aquello que les diera la posibilidad de evolucionar de forma artística.

Es así que en el Block of Mural Painters en Nueva York, taller fundado por él en 1936, comienza a utilizar lo que llama “los modernos elementos e instrumentos de producción plástica”, que tanto la ciencia como la mecánica aportan a la plástica. Textualmente Siqueiros dice:

Para el Bloque los modernos elementos e instrumentos de producción pictórica representan una reserva de inmenso valor para la propia esencia de la plástica y para la pintura política de agitación y propaganda revolucionarias. Son el único vehículo posible para los pintores de convicción Marxista, y en general, para aquellos que hayan sido estrechados por la vida actual.<sup>11</sup>

Esta afirmación es un claro reflejo del pensamiento revolucionario del artista, el cual no abandonaría jamás.

Siqueiros propuso entonces una revolución técnica que consistió en que el Bloque de Pintores, entendidos éstos como los participantes en el movimiento muralista que encabezaron Diego Rivera, José Clemente Orozco y el mismo Siqueiros, entre otros, luchara por la supremacía de la pintura monumental sobre la de caballete. Argumentó que la pintura producida sobre muros tiene una superioridad sobre la pintura transportable, pero a su vez existen jerarquías entre la pintura mural transportable realizada sobre óleo o temple y la pintura mural realizada sobre el muro, la diferencia estriba en que la primera es quebradiza y “bastarda”, y por su parte la segunda sí logra la supremacía pues *vive la vida que vive el muro a través del tiempo*.<sup>12</sup> La pintura mural entonces pertenece a las masas, a la humanidad. Su revolución técnica también se dirige en contra de la pintura mural interior u oculta; además permite revalorar el trabajo en equipo bajo una dirección elegida democráticamente y posibilita la enseñanza plástica en dos direcciones, hacia el

<sup>11</sup> David Alfaro Siqueiros, *Los Vehículos de la pintura dialéctica subversiva*, citado por Raquel Tibol en, *Palabras de Siqueiros*, Op. cit., 64.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 66.

interior donde se desarrollan artísticamente hablando, colaboradores del equipo de trabajo y, hacia el exterior, donde la base fundamental es crear una comunicación entre el mural y el espectador.

A su vez, argumenta que el Bloque de Pintores, como él lo llama, va caminando hacia el conocimiento científico de la naturaleza y los medios psicológicos de los colores, tonos, valores, formas, volúmenes, espacios, texturas, combinaciones, ritmos y equilibrios para poder lograr juegos dialéctico-plásticos en cada trabajo; estos, entendidos como, una relación profunda entre el discurso racional y la óptima utilización de las técnicas de representación y ejecución. Trata de ubicar elementos psicológicos que sitúen al espectador en estados depresivos o impulsivos logrando juegos visuales con fondos ideológicos precisos.

Siqueiros trata de ubicar al Bloque de Pintores dentro de los terrenos de la producción artística para las masas que se mueven dentro de cualquier sociedad puntualizando:

El Bloque de Pintores se coloca exclusivamente en el terreno de la técnica que necesita el arte de las masas, porque el mundo presente y el futuro pertenecen por entero a la dinámica de las masas; el presente, a las masas antagónicas en plena batalla final; el futuro inmediato, a las masas proletarias y campesinas ya victoriosas; el futuro lejano, a la comunidad humana científicamente organizada y ya sin salvajes represiones.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Ibid, p. 68.

Siqueiros desea que el empirismo profesional se termine y exige, en cambio, un conocimiento de la física, la química y la mecánica, relacionado con elementos que puedan ser sujetos de uso, pues los artistas desconocen hasta la propia naturaleza de los colores que utilizan en sus pinturas. Siqueiros plasmó todas estas ideas dentro de su texto *Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva*, escrito en 1932, el cual muestra el deseo de una mejora revolucionaria en las artes plásticas y gráficas. En él habla de elementos

anacrónicos para la realización de una plástica de agitación y práctica revolucionaria, entre los que se cuentan la brocha de mano, a la cual desprecia por considerarla primitiva por la textura que produce, argumenta que es inimaginable el desear utilizar un elemento que no pueda desarrollarse dentro de los parámetros revolucionarios con la misma evolución que los problemas sociales y políticos.

Somete el fresco tradicional usado por egipcios, griegos, romanos, italianos etc. a reestructuraciones y argumenta:

El fresco tradicional es lento, laborioso, artesano. Por lo mismo se estrella contra la violencia de la vida actual y ante las necesidades revolucionarias de la nueva plástica... El fresco tradicional esta socialmente muerto. El fresco moderno, técnicamente adaptado a las diferentes circunstancias arquitectónicas y sociales, es el único que tiene posibilidades de inmenso desarrollo".<sup>14</sup>

Hay que recordar que la técnica al fresco tradicional está basada en agua y tierras naturales además de óxidos minerales sobre una capa de mezcla de cal y arena fresca y que se pinta durante su cristalización o endurecimiento. Se ha demostrado que esta técnica ha resistido cambios climáticos, el paso de los años y hasta reacciones químicas. Sin embargo, Siqueiros argumenta que esta técnica, aplicada de manera tradicional, no funciona en las condiciones de la arquitectura moderna por no corresponder a los fines de la sociedad del siglo XX, y porque la mezcla de cal y arena no se adhiere de manera perdurable sobre los muros de concreto de la nueva arquitectura.

Por último considera al *óleo, la acuarela, el temple y el pastel*, como anacrónicos y, por lo tanto, inaplicables por su durabilidad y por su composición, tanto química como física.

Finalmente, menciona que solamente los elementos e instrumentos modernos y apegados a la nueva realidad del mundo, tanto política como materialmente, pueden resolver los problemas físicos, políticos y estéticos de la edad moderna.

<sup>14</sup> David Alfaro Siqueiros, *Los Vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, citado por Raquel Tibol, en, *Palabras de Siqueiros*, Op. cit., p. 69.

## Los nuevos materiales y herramientas de ejecución

En seguida se mencionan aquellos elementos que Siqueiros denomina herramientas para la pintura mural y multi-ejemplar y aquí vale la pena citar un texto del propio Siqueiros para dar un mejor enfoque acerca del término multi-ejemplar para seguir inmediatamente con la explicación de los elementos utilizados por el maestro:

Pintores y escultores estamos trabajando para crear en la Argentina y en el Uruguay (quizás en toda la América del Sur) las bases de un movimiento de la plástica monumental descubierta y multiejemplar para las grandes masas populares.

Pretendemos sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos.

Nuestros campos de operaciones serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico del pueblo sea más intenso.

Usaremos los procedimientos que permitan darle a nuestras obras más amplia divulgación.

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 deportivos y teatros al aire libre.

Vamos a sacar la producción pictórica y escultórica de los museos —cementarios— y de las manos privadas para hacer de ellas un elemento de máximo servicio público y un bien colectivo, útil para la cultura de las grandes masas populares.

Vamos a romper el estrecho círculo mortal de la pintura de caballete, para penetrar valientemente en el campo inmenso de la pintura multiejemplar.<sup>15</sup>

Para el desarrollo de éste inciso se tiene como base el documento *Los Vehículos de la Pintura Dialéctico-Subversiva*,

<sup>15</sup> David Alfaro Siqueiros, *Un llamamiento a los Plásticos Argentinos*, citado por Raquel Tibol en *Palabras de Siqueiros*, Op. cit., p. 86.

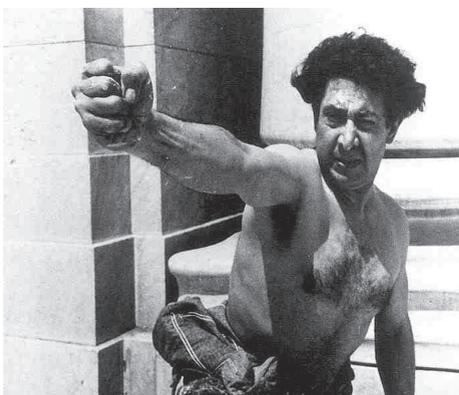
abordando en primera instancia el **cíncel de aire** que lo propone para la preparación inicial de los muros. Este instrumento otorga la posibilidad de lograr diferentes texturas de la superficie a pintar logrando con él diferentes escalas de valores en formas y volúmenes que se ven reflejados en la obra final.

En el caso de la **pistola para cemento**, la usó para aplicar y extender la mezcla del cemento mismo sobre los muros, logrando uniformidad en un mínimo de tiempo en comparación con el método tradicional. La ventaja de este instrumento es que le brinda la posibilidad de tener control total sobre el aplanado del muro y lograr deformaciones del mismo si esto fuera necesario.

El **cemento blanco** común lo usó en vez de la mezcla de cal y arena utilizada para la realización de la técnica al fresco tradicional. Este material es usado para recubrir el concreto y Siqueiros plantea que tiene una textura similar a la empleada por el fresco tradicional permitiendo entonces la aplicación de óxidos minerales y tierras, disueltos sólo en agua. El proceso de cristalización permite que se retengan los colores dando mayor solidez a éstos. Como ventajas este material es más resistente a las agresiones como pudieran ser hasta una lluvia de piedras, mientras que un fresco tradicional sería destruido de inmediato.

Otra herramienta es la **pistola o brocha de aire**, que sustituye a la brocha de mano, de la cual ya se había hablado líneas arriba, en este caso es empleada con otros implementos que la convierten en una herramienta fundamental para el trabajo como lo son el uso de reglas, estéciles, superficies flexibles, de metal, etc.

El **soplete de gasolina** le permite cauterizar la última capa de cera aplicada en los murales realizados como encaústica. Este método sustituyó la plancha manual de hierro que cumplía con la misma función. Otro uso que le dio fue el de un pirógrafo monumental capaz de tostar los muros de cemento.



*Colección Sala de Arte Público  
Siqueiros. INBA*



*Colección Sala de Arte Público  
Siqueiros. INBA*

Para hacer el trazo inicial sobre los muros utilizó **el proyector eléctrico**, herramienta útil para el trazo primario de los discursos visuales.

Otra herramienta fue el mortero de cemento previamente coloreado, éste fue un elemento plástico nuevo. Lo aplicaba sobre los muros ayudándose de un compresor. La resistencia física es muy fuerte pues en este caso el color está integrado a la mezcla propia de los muros. Otro elemento que llegó a utilizar con esta misma intención fue **el asfalto**, el cual le dio similares resultados.

Para Siqueiros era importante integrar cuanto elemento le brindara algún beneficio a su quehacer plástico, tal fue el caso también de **la cámara cinematográfica y la de imágenes fijas**. Estos dos instrumentos los empleó antes de iniciar muchos de los trabajos monumentales donde él mismo, Angélica Arenal y diversos modelos posaron para algunas de las escenas de los murales que se encuentran en diferentes recintos como el Palacio de Bellas Artes, el Castillo de Chapultepec y la Asociación Nacional de Actores, entre otros.

El **boceto o apunte fotográfico** lo usó, como él mismo decía, como documento gráfico-social, o plástico-social, puesto que a Siqueiros lo impactaban los documentos vivos, como él llama a las fotografías, donde quedan plasmadas las masas agitadas, los pueblos oprimidos y la vida de la clase proletaria en el vivir diario, experiencias que pueden ser rescatadas en

toda su magnitud por la posibilidad de cautivar esos momentos sociales para que el pintor pueda recrear una escena con la mayor veracidad posible.

En sus propias palabras:

Sin el documento fotográfico nada sabrán plásticamente sobre la diaria represión sangrienta de la clase explotadora. Nada sabrán plásticamente sobre las luchas heroicas que sin descanso están librando en el mundo entero los pueblos coloniales saqueados y torturados por los imperialistas en pugnas frenéticas. Nada sabrán plásticamente sobre las guerras interimperialistas que de período en período ahogan en sangre al mundo. Las caras de las decenas de millones de muertos proletarios les serán desconocidas.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> David Alfaro Siqueiros, *Los Vehículos...*, citado por Raquel Tibol, en *Palabras de Siqueiros*, Op. cit., p. 73.

Todos estos elementos, más algunos otros, como el uso de sierras eléctricas, de metales, etc., fueron las herramientas que utilizó Siqueiros para desarrollar los conceptos que dan pauta a sus obras monumentales, aunque es importante anotar que él propone, estos mismos para el desarrollo de la obra de caballete siempre y cuando ésta no sea uni-ejemplar, sino por el contrario se convierta en vehículo de divulgación de mensajes para la sociedad.



*Colección Sala de Arte Público Siqueiros INBA*



*Colección Sala de Arte Público Siqueiros INBA*

A su vez, en la mente de Siqueiros se encontraba ya presente el desarrollo de los sistemas de duplicación como los fotostáticos que aún eran incipientes, sin embargo, se refiere a estos instrumentos como elementos de agitación y propaganda y realiza obras reproducibles con este medio a las que llama *pintura matriz fotogénica* para poder llegar a la sociedad de forma precisa y clara con objetivos ideológicos.

En este caso los valores plásticos y estéticos cambian de sentido pues el fin es diferente: la posibilidad de la reproducción objetiva y clara.

Realizar obras monumentales le conduce a proponer formas de trabajo que debían ser lo más seguras, tanto para la obra en sí como para el equipo de trabajo, empleando andamiajes totales que facilitan los trazos fundamentales de todo proyecto a los cuales llama *correlaciones armónicas interespaciales*



Archivo CENIDIAP, INBA

de dejando fuera la posibilidad de temáticas seccionadas no permitiendo la división de zonas. Después de este primer punto, Siqueiros divide los muros para resolver *los trazos estéticos que darán las correlaciones armónicas del rectángulo objetivo-estético de cada uno de los muros o bóvedas*, pero para lograr este trazo utiliza lo que llama andamiajes especiales puesto que no puede trabajar con andamios comunes, éstos eran más largos y transportables, es decir podían moverse pues tenían ruedas que permitían el recorrer horizontal del mismo frente al muro, al respecto comenta:

Hay que imaginar o inventar un tipo de andamios modernos para la pintura mural, que substituya los andamios de albañil que hoy por hoy estamos usando. Estos últimos —los de albañil— corresponden a un trabajo por zonas y tareas; de ninguna manera a un trabajo que abarcando lo general, el volumen total, llega escalonadamente hasta lo particular, es decir, hasta los detalles más mínimos.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, Op. cit., p. 79.

Consideró importante el desarrollo de una herramienta transportable, pues esto permitiría que la fluidez del trabajo fuera notable, además de que no estorbará la observación permanente del conjunto, proponiendo un andamiaje mecánico, ligero y susceptible de armar y desarmar con gran rapidez.

No es una locura ni una utopía, como no es tampoco una boutade (broma) teórica, considerar que en el próximo futuro, al desarrollarse el muralismo en países de mayor desenvolvimiento técnico, se llegarán a usar, en vez de andamios, torres o “pies derechos” de movimiento rotatorio, con sus múltiples posibilidades de distensión y altura, similares a los aparatos que hoy usan los cine-fotógrafos.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Ibid. p. 79.

Además de todas estas herramientas, Siqueiros experimenta con nuevas formas de preparación de los muros de acuerdo a las necesidades de cada espacio como lo es la pintura al fresco, la fórmula antisalitrosa, la pintura a la encáustica, la contracción y expansión de aplanados, la piroxilina, cómo pasar el trazo al muro, la pintura de silicato, y la pintura a la vinelita en sus dos versiones.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Consultar apéndices 8 y 9.

### La composición

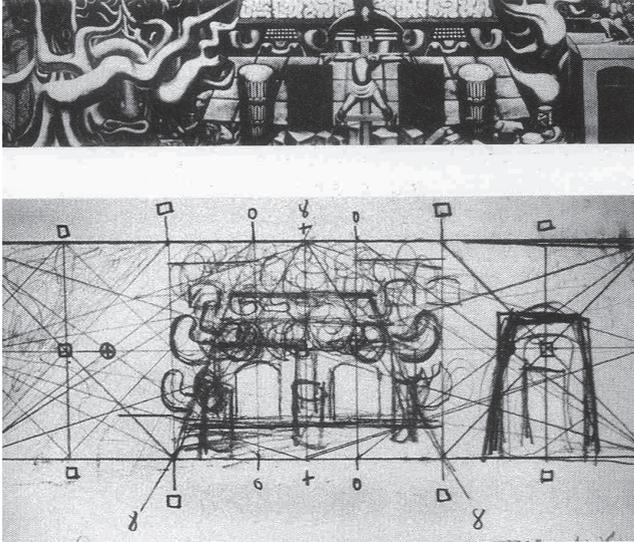
Para Siqueiros su trabajo reunía varios elementos que en un todo llevaban a obras importantes, como lo podemos observar en diferentes murales entre los que se cuentan los murales del Palacio de Bellas Artes, del Instituto Politécnico Nacional, el Instituto Mexicano del Seguro Social, entre otros, tanto en discurso como en ejecución. La composición es la parte conceptual más importante pues de ella depende alcanzar las metas deseadas en cada obra.

*Archivo CENIDIAP, INBA*



Para él, en pintura mural, se debe ir de lo general a lo particular, poniendo énfasis en los volúmenes primarios considerándolos la base fundamental de los detalles subsecuentes.

Siqueiros planteaba:



*Colección Sala de Arte Público  
Siqueiros INBA*

- La distancia de observación entre el espectador y la obra tiene un valor importante para la percepción, es por esto que se eliminan los elementos discursivos superfluos como podrían ser los detalles de un rostro, o el tramado de una tela, por poner un ejemplo, pues debilitan la construcción pictórica.

- Para el trazo primario utiliza lo que se llama líneas armónicas y que es la utilización de líneas rectas, uniendo de ángulo a ángulo, claro está en una composición rectangular, cuadrada

o cúbica como es el caso que aquí se estudia, para poder calcular el centro de la superficie que se trabaja.

- Tramar el espacio a partir de una línea perpendicular que se lanza desde el centro de la superficie para lograr una red de líneas a partir de una relación de mitades y de acuerdo a las necesidades de la obra.
- Siqueiros utilizó cordeles como un elemento de composición, frecuentemente usado para checar puntos de fuga en obras que utilizan la perspectiva, esto con la finalidad de poder observar la proyección de los cruces de estos cordeles aplicados desde diferentes ángulos de la composición en sí misma.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*, Op. cit., p. 81.

Este método es lo que logra que Siqueiros llegue a la espectacularidad en sus obras pues atrapa al espectador en un espacio que el llama “máquina armónica”, la cual ofrece al espectador soluciones visuales desde cualquier punto donde se sitúe, ya sea en un sentido vertical u horizontal. Los elementos a considerar son:

- El siguiente paso a partir del reticulado del espacio es implementar los elementos mas importantes que correspondan a las zonas de la obra haciendo una observación desde el número de ángulos específicos que tenga dicho espacio para poder visualizar el comportamiento de los elementos, sean individuos u objetos dentro de la obra.
- Siqueiros toma en consideración las deformaciones o distorsiones que se pueden dar dentro de una composición, es por esto que pone especial interés pues si no son atendidas se convierten en problemas agudos cuando se va al detalle de la obra. Por ejemplo, las formas geométricas que corresponden a las figuras humanas sufren contracciones o encogimientos visuales de acuerdo al punto de vista que sea observado. Es decir, se tendrá una relación en proporción normal si es observado desde un ángulo frontal, pero si esa misma figura se observa desde un ángulo central se reducirá de tamaño (encogimiento) de tal manera que se sale de toda proporción humana normal.
- Este problema es corregido por la aplicación de las proporciones a partir de una circunferencia o una elipse horizontal para poder lograr la normalidad visual, es decir, que el espectador no encuentre alteración alguna en la composición misma de la obra, ya sea por proporción o por colocación de elementos, y se ayuda con la implementación de sombras, paños y partes de otras figuras para lograr que el espectador obtenga una visión normal desde cualquier ángulo.

Al respecto Siqueiros dice:

El pasado nos presenta un ejemplo elocuente, quizá el más claro de todos, aunque este haya sido realizado en forma intuitiva. Me refiero al caso del Greco. En efecto, el Greco, particularmente en sus cuadros de grandes proporciones; es decir, en sus murales, resuelve el caso con un reflejo, con una nube, con parte de un paño que vuela, con el hombro de otra figura, etc.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Ibid. p. 83.

Para Siqueiros uno de los puntos más importantes es el tránsito normal o flujo de los espectadores, el cual, a fin de cuentas, es lo que determina la composición pictórica. Ubicando esto, él llama a los puntos de atención “puntos de espectáculo” que son aquellos que el espectador verá al entrar en contacto primero con la obra, éstos pueden ser por ejemplo: el que corresponde a la puerta de entrada o en su caso al centro matemático de la sala, así como también pueden ser los extremos norte o sur de la misma.

A esta forma de composición la considera como *normalidad realista*, pensando en que toda la obra debe verse desde cualquier punto o ángulo, logrando la coordinación de todos éstos en un “ordenamiento visual conforme al tránsito normal del espectador”.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ibid. p. 96.

Este ordenamiento es utilizado en todos los procesos de la obra como lo es en primera instancia el trazo geométrico, el engranaje de perspectivas multivisuales y en la policromía de las salas (color) para lograr la culminación de la obra en sí misma.

Siqueiros afirma entonces:

Lo esencial en la pintura mural, entonces, lo constituye precisamente el uso de tal fenómeno. Un pintor muralista que no se apoya en tal premisa, en tal magia, cabe decir, en tal fenómeno visual, que sólo vive o existe, con la marcha del espectador, no es pintor muralista. Por eso puede afirmarse,

sin exageración alguna, que todo el muralismo del pasado, inclusive las obras de mis colegas muralistas mexicanos — como la mayor parte de mi propio muralismo — no es todavía muralismo. Y aunque parezca una blasfemia, las mejores pinturas murales de la antigüedad, como las mejores pinturas murales de la Edad Media y del pre-Renacimiento y Renacimiento italiano, no son aún pinturas murales. Y no lo son porque sus autores no consideraron — con amplitud necesaria — la referida circunstancia de la movilidad del espectador humano.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Idem. p. 98.

### **Método poliangular**

Siqueiros propone, a su vez, un método llamado “método poliangular”, el cual debe contar con 10, 15, 20 ó más puntos normales del observador dentro de un recorrido normal del mismo plano por el cual transita. Esto se propone de manera que se realice una composición por cada ángulo adoptado con el objeto de proporcionarle al espectador una ilusión de normalidad desde cualquier parte donde se sitúe sin que la obra sufra alteraciones en cuanto a la proporción de los objetos.

El desarrollo de este método normalmente era el del trazo inicial con los elementos sugeridos y los puntos claramente situados, después se procedía a fotografiar desde los puntos de espectáculo para después retratarlos desde los diferentes puntos del observador según el orden de importancia. Con el uso de la fotografía Siqueiros logra de manera documental la distorsión más aproximada a la producida por el ojo humano y entonces puede corregir el trazo sin temor a equivocarse. Existe un ejemplo muy claro en el trazo de una pila bautismal dentro del mural de la Universidad de San Miguel Allende que es fotografiada de esta manera logrando la modificación adecuada.

Siqueiros dice al respecto:

No existe la menor duda: el problema de la pintura mural, como el de la pintura en general, sin referirnos aún al problema concreto del estilo neorrealista que corresponderá al mundo futuro, se apoya fundamentalmente, dándole a este término toda su significación real, en el descubrimiento de una nueva tecnicología, de una tecnicología moderna. Los arados egipcios, de la sedicente pintura moderna de Europa, dado su arcaísmo no pueden conducir más que a soluciones arcaizantes, por muchas vueltas plástico-sofísticas que se les den a los elementos geométricos o formas generales, que forman el armazón de toda creación pictórica, ya sea figurativa o de la llamada abstracta".<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Ibid., p. 107.

### La policromía

Al tener ya un espacio determinado, y una organización preparatoria dentro de una arquitectura determinada, Siqueiros propone la aplicación del color mediante zonas planas del mismo, y argumenta que éste tiene valores espaciales y no debe aplicarse al final del trazo sino conjuntamente, pues el color posee según sus tonalidades diversidad de profundidades que ayudan por sí mismas a la construcción del espacio pictórico.

La aplicación de los colores luminosos como los ocres dorados dan la impresión de aparecer más lejanos de los ojos del espectador frente a los sienas o los marrones, y con esto Siqueiros vuelve a romper aparentemente con principios elementales establecidos como lo son: *los colores calientes, esto es, aquellos en que predomina en mayor o menor proporción el rojo o rojizo aparecen más lejanos que los fríos entendiéndolos como fríos aquellos donde predomina el azul.*<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Op. cit. p. 112.

El lograr este fenómeno es sin duda producto del amplio conocimiento de la teoría de los colores y la aplicación de los colores pigmento en su justa medida.

Este método de subdivisión zonal, en cuanto a color se refiere, lo denomina *Policromía fundamental o inicial de la arquitectura*, la cual sirve para acentuar o subrayar la anatomía de la arquitectura y ha sido usada desde la antigüedad para delimitar zonas arquitectónicas como lo serían cornisas, marcos de puertas, capiteles, etc. Y, en su caso, la acentuación de zonas cóncavas o convexas de bóvedas, como también uniones de muros en espacios rectangulares, etc.

La pintura mural dio a Siqueiros la oportunidad de descubrir que además de ser un arte físico, es un arte químico, proponiendo que en la Secretaria de Educación Pública se creara un Sub-instituto de Investigaciones Químicas de los Plásticos el cual desarrollaría, entre otros proyectos, fórmulas que incluiría en sus obras subsecuentes.

### **El andamiaje**

Este apartado parecería no tener gran importancia dentro del desarrollo de las obras murales, sin embargo es de primer orden el entender el uso del primer andamiaje y en segundo término y, como propuesta futurista, un segundo andamio que se explicará líneas abajo.

El primero o andamio total debía facilitar los trazos fundamentales que Siqueiros llamó correlaciones armónicas inter-espaciales, las cuales permitían realizar el ejercicio de composición de manera global y no autónoma, o de manera tradicional como según lo marca el Renacimiento italiano.

De esta forma, se realizaban los trazos a partir de las correlaciones armónicas de los rectángulos objetivos-estéticos de cada muro o bóveda en particular. El proceso fue diseñar un andamio parecido al de los albañiles, pero con la posibilidad de movimiento paralelo sobre el espacio a trabajar, garantizando para esto la posibilidad de tener dos ayudantes, uno en cada extremo del andamio, para que permitiese lograr el trazo antes citado utilizando los ángulos de

los extremos izquierdo sur y norte derecho, garantizando entonces una red de ángulos realizada a partir de órdenes geométricos en una proporción infinita por la posible prolongación de los puntos de fuga.

Siqueiros tuvo muy clara la utilidad de esta herramienta a la cual imaginó en el futuro como un adamiaje mecánico por desgracia no pudo llegar.

### **Conclusión**

Realizar un recorrido por las técnicas siquierianas permite, en términos generales, conocer su propuesta así como sus tendencias hacia la modernidad y la aplicación de un cúmulo de posibilidades que permiten adelantar la comprensión de sus conceptos; logra, con estas técnicas, hundir superficies, adelantar trazos, lograr movimiento, así como una permanencia en tiempo y espacio. La investigación y el dominio técnico de Siqueiros permitió que logrará amplios trazos volumétricos así como la aplicación de técnicas de composición que lograron como resultado captar la atención del espectador en movimiento dentro de un espacio pictórico, permitiendo entonces entablar una relación directa entre la imagen pictórica y el individuo en constante movimiento.

Esta revolución técnica que Siqueiros desarrolla a lo largo de su formación plástica, le permite precisar científicamente elementos que a través de los años, han permanecido físicamente con menores alteraciones; a la vez, conoce estos medios y su aplicación, permitiendo encontrar elementos plásticos objetivos y subjetivos que logran una expresión plástica dentro del rubro de la pintura monumental.