

MILITANCIA POLÍTICA Y LABOR ARTÍSTICA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS: DE OLVERA STREET A RÍO DE LA PLATA

ALICIA AZUELA DE LA CUEVA

El texto aborda una de las etapas más importantes en la vida del pintor David Alfaro Siqueiros, la que transcurrió mientras estuvo exiliado en las ciudades de Los Ángeles, Montevideo y Buenos Aires durante 1932 y 1934 en Nueva York en 1936 y por último a raíz de su participación en el atentado en contra de León Trotsky en 1940, en la ciudad chilena de Chillán, de 1941 a 1943. La autora propone que este periodo no sólo selló de manera permanente la relación entre la carrera artística de Siqueiros y su actividad política, sino que les dio, en sus contenidos e impacto, un amplio carácter internacional y transcultural. Analiza los antecedentes de la labor artístico-política de Siqueiros y su repercusión en la fundación de bloques de militantes del Partido Comunista provenientes del ámbito artístico.

Palabras clave: David Alfaro Siqueiros, militancia política, exilio, historia del arte, Partido Comunista

The text examines one of the most important stages in the life of painter David Alfaro Siqueiros, which took place while he was exiled in Los Ángeles, Montevideo and Buenos Aires in 1932 and 1934 in New York in 1936 and finally, as a result of his role in the attempt on Leon Trotsky's life in 1940 in the Chilean city of Chillán from 1941 to 1943. The author suggests that this period not only permanently sealed the link between Siqueiros' artistic career and his political activity, but also lent them a profoundly international, trans-cultural connotation as regards their contents and impact. The author analyzes the antecedents of Siqueiros' artistic and political work and its repercussion on the founding of blocs of Communist Party militants drawn from artistic circles.

Key words: David Alfaro Siqueiros, political militancy, exile, art history, Communist Party

Una de las etapas más importantes en la vida del pintor David Alfaro Siqueiros transcurrió mientras estuvo exiliado en las ciudades de Los Ángeles, Montevideo y Buenos Aires durante 1932 y 1934; en Nueva York, en 1936, y por último, a raíz de su participación en el atentado en contra de León Trotsky en 1940, en la ciudad chilena de Chillán, de 1941 a 1943.

Alicia Azuela de la Cueva, mexicana, es doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Historia por El Colegio de Michoacán. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas con adscripción temporal en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus publicaciones destaca *Arte y poder; La revolución pictórica de la Revolución Mexicana y su influencia en la construcción de una imagen*, así como "Idolos tras los altares. Piedra angular del renacimiento artístico mexicano", en *Anita Brenner. Visión de una época. Vision of an age*, y "Peace by revolution: una aproximación léxico-visual al México revolucionario", *Historia Mexicana* (v. LVI, n. 4, abril-junio 2007). Su dirección de correo electrónico es alazcuev@servidor.unam.mx.

Este periodo no sólo selló de manera permanente la relación entre su carrera artística y su actividad política sino que les dio, en sus contenidos e impacto, un amplio carácter internacional y transcultural. Con sus propuestas estéticas y sus consignas políticas, el pintor recorrió varios países del continente americano con un mensaje y un propósito determinado por sus ligas con la IC. Aunque su labor y sus consignas debieron ir más allá de todo localismo o nacionalismo, supo incorporar a sus experiencias previamente adquiridas en México aquellas que obtenía en su recorrido internacional. De la especificidad de la suma de esas prácticas derivó precisamente la transculturalidad de su labor.¹

En este artículo analizaré los antecedentes de la labor artístico-política de Siqueiros y su repercusión en la fundación de bloques de militantes del Partido Comunista provenientes del ámbito artístico.

Siqueiros fue de los pocos pintores revolucionarios forzados a dejar México por sus cuentas pendientes con la justicia a causa de la virulencia de su activismo en las filas del Partido Comunista. Esta filiación política, sumada a su prestigio artístico, diferenciaron su expatriación de la de otros colegas y correligionarios suyos, quienes tuvieron que dejar el país a causa de la crisis económica y la represión política desencadenada a lo largo del callismo y del Maximato.

La pléyade de creadores del renacimiento artístico posrevolucionario, gracias al patrocinio oficial, había contado con una fuente de trabajo permanente; sin embargo, la relación de los gobiernos revolucionarios con los artistas fue esencialmente contradictoria. Por un lado, el Estado mexicano, como patrocinador del arte y la cultura, se hacía de un imaginario que a nivel nacional contribuía a legitimarlo en el poder, y a nivel internacional a ganar legitimidad. Por el otro, la actitud esencialmente crítica sobre todo de los muralistas, que entre los artistas eran los más prestigiados, evidenciaba también interna y externamente las propias fallas del sistema estatal.²

¹ Véase Alicia Azuela, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social: 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica, 2005.

² Debido a que no se ha encontrado el acta de bautismo del pintor, y a que su biógrafo y él mismo dan fechas distintas en su pasaporte, tomamos como la más fiable la que proporcionó su padre del 4 de marzo de 1914, para la inscripción de los alumnos numerarios a la Escuela de Santa Anita. En ésta declara que David Alfaro tenía 17 años. Véase Archivo de

En este contexto resultó muy conveniente la herramienta de promoción gubernamental del arte y los artistas nacionales en el extranjero, pues sin subvertir el orden interno, con su labor artística ellos prestigiaban al país a nivel internacional. Para esta labor, las autoridades con frecuencia contaron con el apoyo oficial de los gobiernos extranjeros correspondientes. A la vez, dadas las relaciones previas de los artistas con sus pares en el exterior, así como su bagaje cultural basado —como el de éstos— en un capital cultural moderno y occidental, ayudaron a entender e interpretar en términos artísticos el contexto sociocultural del país huésped haciendo que su obra resultara inteligible y afín a la capa social generadora y consumidora de la alta cultura internacional de la que ellos mismos eran parte.

En el caso de David Alfaro Siqueiros, los conflictos con sus patrocinadores estatales y el carácter internacional de su labor profesional, se potenciaron debido a su filiación con el Partido Comunista. La injerencia de fuerzas externas implícitas en esta relación, sumada al ya de por sí agresivo sentido de su labor partidista, hacían que Siqueiros fuera doblemente peligroso. A partir de 1930, al volverse su actividad política inseparable de la artística, el carácter de su propia militancia, el sentido e impacto de su pintura, y el propio trato que recibió de las autoridades tomaron un tono distinto que tiñó, sobre todo, las peculiaridades de sus exilios.

Como veremos a continuación, la valía de su labor artística le permitió recibir un trato especial por parte del gobierno mexicano, que en vez de encarcelarlo lo exilió. De esta manera se benefició con la ausencia del pintor, quien le otorgaba prestigio a la nación con su quehacer artístico, pero al estar ausente no subvertía el orden establecido. Por otro lado, mientras estuvo desterrado, la actividad pictórica de Siqueiros también tomó el tinte transnacional de la IC, por sus consignas partidistas encaminadas a generar y a difundir entre el proletariado internacional los principios políticos y ético-estéticos necesarios para su triunfo como clase proletaria mundial.³

la Academia de San Carlos (en adelante, AASC), año 1914, exp. 93. Inscripción de alumnos numerarios a la Escuela de Anita.

³ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, México, Grijalbo, 1977, p. 16-32.

Gestación y desarrollo de un rebelde

David Alfaro Siqueiros nació en la ciudad de Chihuahua cerca de 1887.⁴ Era hijo de Teresa Siqueiros y de Cipriano Alfaro Palomino, el cual era un próspero abogado penalista y un ferviente católico. En 1911, Siqueiros comenzó a tomar clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la vez que estudiaba la preparatoria. Los propios acontecimientos históricos ocasionaron que a través del Dr. Atl y por solicitud del general Álvaro Obregón los artistas de la Academia se ligaran a la vida política del país.

A finales de 1914, cuando los carrancistas tuvieron que huir de la ciudad de México al puerto de Veracruz, el Doctor Atl convenció a un grupo de maestros y alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, entre los que estaba Siqueiros, de que se desplazaran a Orizaba para apoyar al gobierno constitucionalista principalmente en el espectro propagandístico. El 3 de marzo de 1915 salieron hacia esa ciudad con todo y las prensas de los talleres de artes gráficas.⁵ Todos ellos colaboraron en el periódico político cultural *La Vanguardia* bajo la dirección de Atl. Fue ésta la primera acción de este grupo de intelectuales y artistas dirigida a hacer arte público didáctico y propagandístico.⁶

Al triunfo de Carranza, el Dr. Atl y sus seguidores regresaron a la ciudad de México y continuaron con sus actividades propagandístico-culturales al lado de Obregón. Siqueiros, por su parte, decidió sumarse a las filas del Ejército de Occidente encabezado por

⁴ El 18 de enero Atl le envió un telegrama a Carranza diciéndole: "Tengo confianza en poder unir a nuestra causa a los trabajadores, estudiantes y a la clase media". Véase Charles E. Cumberland, "Dr. Atl and Venustiano Carranza". Documento: "Cartas del Dr. Atl al presidente Carranza, 31 de marzo de 1917", *The Americas*, n. 195, p. 288.

⁵ Este diario era parte de una serie de periódicos que publicaron los constitucionalistas en varias ciudades de la república a través de la Confederación Revolucionaria y con la participación de los mundialistas. Véase: S. Aldeson Gruber, *Historia social de los obreros industriales de Tampico, 1906-1919*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1982. Varios de los colaboradores de *La Vanguardia* desempeñaron en distintos momentos un papel destacado en la política y en la cultura mexicana. El Doctor Atl fue su director; el secretario, Raziél Cabildo; los redactores, Manuel Becerra Acosta, Luis Castillo Ledón, J. M. Giffard y Jesús Ochoa. Los dibujantes fueron José Clemente Orozco, Francisco Romano Guillemín, Miguel Ángel Fernández, Francisco Valladares y David Alfaro Siqueiros. Sebastián Allende y Octavio Amador fueron los corresponsales enviados a las trincheras.

⁶ David Siqueiros, *op. cit.*, p. 101.

el general Manuel Diéguez.⁷ El pintor, en sólo dos años, ascendió de soldado raso a teniente-capitán y miembro del Estado Mayor de la División de Occidente.

En 1919 Siqueiros recibió el nombramiento de canciller de primera del Consulado General de Barcelona. Don años después, junto con Diego Rivera, concibió en París el manifiesto “Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación”. Este documento, como veremos luego, contuvo ya algunos de los puntos fundamentales del pensamiento artístico siqueiriano.

Con la idea de hacer un arte propio y actual del continente americano,⁸ Siqueiros regresó a México en 1922, y en septiembre se incorporó al programa cultural obregonista como profesor de dibujo y trabajos manuales, además de sumarse al equipo de muralistas que entonces pintaba en la Escuela Nacional Preparatoria ubicada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Entre enero y julio de 1923 realizó la encáustica *El espíritu de Occidente* (figura 1). De mediados de 1923 a principios de 1924, pintó ahí mismo *El entierro del obrero sacrificado*, donde rindió homenaje póstumo al líder socialista Felipe Carrillo Puerto, quien había sido asesinado el 3 de enero de 1924.

En 1923 participó en la fundación del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE).⁹ Sus afiliados estaban en pro de una forma de arte público, didáctico y propagandístico al servicio de las mayorías, comprometido con los problemas sociales y políticos del momento. Siqueiros desempeñó un importante papel en este proceso que tuvo que ver con la definición de los principios artísticos de los agremiados, sus funciones sociales y con la redefinición de las relaciones con los grupos de poder. La incorporación de varios de los muralistas al PCM fue definitiva, sobre todo por la intervención que este organismo tuvo desde entonces en la vida artística y cultural mexicana, a través de personajes como el propio Siqueiros.

Con la salida de Vasconcelos de la SEP, y al convertirse los propios sindicatos al SOTPE y hacerse jueces acérrimos del régimen

⁷ El manifiesto se publicó en el único número de la revista *Vida Americana*, en Barcelona, el mes de mayo de 1921.

⁸ Monserrat Galí, “Siqueiros en Barcelona (1920-1921). La gestación de *Vida Americana* y de tres llamamientos a los artistas de América”, *El Alcaraván*, abril- mayo-junio, 1993, p. 13.

⁹ El SOTPE se fundó el 9 de diciembre de 1923 por iniciativa de Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero, entre otros.



1. *El espíritu de Occidente*
DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

callista,¹⁰ perdieron también la protección estatal y con ello sus contratos.¹¹ La situación laboral de los muralistas fue entonces crítica: José Clemente Orozco se retiró a su estudio un año y medio y fue hasta 1926 cuando pudo terminar sus frescos de la Preparatoria Nacional; Jean Charlot tuvo que trabajar en Chichen Itzá para la fundación Carnegie; Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Gabriel Fernández Ledesma se dedicaron de manera casi exclusiva a la labor de enseñanza en las Escuelas al Aire Libre. A Xavier Guerrero y a Siqueiros los comisionó por breve tiempo el gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, para pintar murales en la Universidad de Guadalajara (figura 2) y en su residencia particular, pero sobre todo fue entonces cuando David Alfaro se dedicó de lleno a la militancia política.



2. Murales en la Universidad de Guadalajara
DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

¹⁰ Véase la caricatura “Calles prestidigitador” que acompaña al artículo “Calles llega al poder con una enorme carga de discursos y promesas de amistad para la clase laborante”, *El Machete*, n. 23, 1924.

¹¹ Los gastos en la represión militar al levantamiento delahuertista dejaron sin dinero al gobierno y la deuda pública se disparó, obligando a la reducción presupuestal, afectando el patrocinio y la difusión artística. Véanse E. Zebadúa, *Banqueros y revolucionarios: la soberanía financiera de México, 1914-1929*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 250, y G. D. Cargata, “Grandes ahorros hará la Secretaría de Educación”, *El Demócrata*, 20 de julio de 1924.

Como miembro del PCM y con el apoyo del propio Zuno, Siqueiros comenzó su beligerante labor subversiva encaminada a realizar acciones de agitación política a nivel sindical a favor de la causa del proletariado. Por encargo de la Liga ÑÑ, recibió la encomienda de abrir una filial en Jalisco y conducir la lucha laboral de los mineros que trabajaban para el consorcio estadounidense Amparo.¹² Finalmente, el 21 de octubre expulsaron a Siqueiros de este Estado de la república, aunque continuó con su activismo político dentro de las filas del PCM.

El repudio del Hijo Predilecto: la expulsión de Siqueiros del PC

Ya de regreso en la ciudad de México, en el verano de 1928, Siqueiros encabezó el comité mexicano que asistió en Moscú al Congreso Internacional Sindical Rojo. De acuerdo con Daniela Spenser, durante el VI Congreso Internacional el Comintern adoptó la posición del llamado “tercer periodo” que anticipaba la “renovación del ímpetu revolucionario, de tal manera que toda forma de lucha obrera debía asumir el carácter del ataque al sistema existente y debía oponerse a cualquier forma de colaboración con los órganos del sistema capitalista”.¹³

A partir de esos lineamientos generales Siqueiros asumió en México las tácticas del “frente unido desde abajo” diseñadas por el Comintern. Pretendía lograr el control de las bases sindicales y atraer nuevos miembros dentro de sus filas, mediante la conformación de bloques obrero-campesinos. Éstos estaban destinados a atacar a la burguesía junto con el imperialismo, en una guerra de clases a escala global y no únicamente nacional. Esta serie de principios marcaron la labor sindical de Siqueiros a corto plazo, y en el exilio llevó esa labor y ese esquema táctico al campo de la cultura, sobre todo mediante el reclutamiento de futuros militantes comunistas entre los intelectuales y los artistas.

A mediados de mayo de 1929, David Alfaro participó como delegado de México en Uruguay en el Congreso Sindical Latinoamericano organizado por el Comintern. Se pretendía supervisar el

¹² Archivo General de la Nación (en adelante, AGN), *Departamento del Trabajo*, caja 1227, exp. 5, y caja 1155, exp. 3, f. 127.

¹³ D. Spenser, *El triángulo imposible*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 192.

movimiento regional de Latinoamérica en contra del imperialismo, el capitalismo y la burguesía. En Montevideo, en la casa de la escritora Giselda Zani —dentro de un ambiente de pintores y escritores— conoció a la poetisa de 24 años Blanca Luz Brum. Se inició entonces entre ellos un tórrido romance de seis años, el cual, a decir de algunos de los miembros del PCM, en parte le costó al pintor la expulsión temporal de sus filas, y a Blanca Luz una tortuosa estancia en México plagada de persecuciones políticas y carencias económicas.

De regreso en México, Siqueiros se encontró con un ambiente de ascendiente represión derivado de la guerra cristera y del asesinato de Obregón, el cual impidió que retomara la presidencia. Al mismo tiempo se había desatado una cruenta persecución política en contra de todo opositor (fuera reeleccionista o comunista) que pretendiera amenazar el triunfo de Pascual Ortiz Rubio, candidato callista del recién creado PNR. Ese año de 1930, como consecuencia de la represión, el PCM entró a la clandestinidad y el gobierno rompió relaciones con la Unión Soviética.

La activa labor de militancia del pintor no impidió que el 27 de marzo de 1930 el PCM lo expulsara de sus filas. Esta acción se venía preparando dentro del seno del Comité Central desde principios de noviembre y se debió a diferencias ideológicas y problemas de disciplina del pintor.¹⁴ En el primer caso, Siqueiros se sumó a la larga lista de expurgados del PCM¹⁵ que se dio como resultado de la campaña de depuración llevada a cabo por la IC. Ésta expulsó a todos aquellos elementos que no seguían fielmente los lineamientos políticos derivados del VI Congreso Mundial y

¹⁴ Documento 549/7/369. Material proporcionado por Daniela Spenser. Para dar seguimiento al caso Siqueiros se nombró una Comisión Especial de Control integrada por Julio Ramírez, Erasmo V. Gómez y Hernán Laborde. El dictamen quedó listo el 16 de diciembre, pero dadas las irregulares asistencias del pintor a las sesiones del CC y a la nueva ola de represión por parte del gobierno, se dio a conocer el dictamen finalmente el 5 de enero de 1930.

¹⁵ La compleja relación de Siqueiros con Brum impide saber a ciencia cierta a qué grado influyó ésta en la expulsión del pintor de las filas del PCM: Blanca Luz, a pesar de su corta edad, tenía un pasado tortuoso y contradictorio: era viuda del poeta peruano Parra del Riego y divorciada del también poeta César Miró. Llegó a México en calidad de deportada política del gobierno peruano, acusada de participar en un “complot comunista”. Militó un tiempo en el partido comunista de Uruguay y fue corresponsable de la página cultural de su periódico *Justicia*. En 1930, para Laborde, Blanca Luz era agente trotskista. Véanse B. Brum, *Amor, me hiciste amarga. Poemas cartas y memorias de México*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, y H. Achurar, *Falsas memorias de Blanca Luz Brum*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

del X Pleno del Comité Ejecutivo de la propia IC, que en 1929 hace una relectura de los acuerdos del VI Congreso de la IC tras la destitución de Nicolás Bujarin.

En México, Siqueiros pertenecía precisamente a una línea dura dentro del PCM, abogaba por el magnicidio como vía rápida de solución asociada a un evento putchista. En 1930, los seguidores de esta postura participaron en la lucha interna que finalmente provocó la escisión del partido en tres: la de la oposición comunista y de corte trotskista liderada por Rosalío Negrete, la bujarinista de Fritz Bach y Úrsulo Galván y la estalinista encabezada por Laborde, que tuvo el reconocimiento de Moscú. La purga que causó ese desmembramiento incluyó a personajes tan diversos como el propio Siqueiros, Roberto Reyes Pérez, Hilario Arredondo y Diego Rivera.¹⁶ Aunque se desconoce cuál fue a ciencia cierta el posicionamiento de David Alfaro en la lucha interna, en términos muy generales los anteriores expulsados pusieron en duda, en el caso de México, la efectividad de la aplicación indiscriminada de la política de lucha total “en contra de los regímenes capitalistas y por el poder”.¹⁷

Consta en actas que el propio Siqueiros había reconsiderado su postura en el pleno del CC al consentir en que “las masas iban a fin de cuentas en vía de la radicalización”. Nos quedará siempre la duda de qué tan definitivas fueron realmente para su expulsión del PC las diferencias políticas iniciales. Quizá, como afirma su alumno Stain, sólo estuvo fuera de sus filas por un breve tiempo y más bien el propio PCM pretendió que siguiera expurgado para proteger al pintor de las represalias del gobierno mexicano, y sobre todo para encubrir la intensa labor subversiva que desempeñó en el extranjero, ya sin estar abiertamente ligado a las filas del partido

¹⁶ En palabras de Siqueiros, a Carlos Denegri, Rivera y Marte R. Gómez los habían expulsado del PCM “por su connivencia con el gobierno, porque se ordenó que todos se despidieran del gobierno [...] consideramos que dentro del gobierno actual son los más enemigos de la clase trabajadora [...] porque le facilitan al gobierno el estandarte rojo”. Véase interrogatorio a David Alfaro Siqueiros por el jefe del Servicio Confidencial de la Presidencia, coronel José Manuel Escalante, AGN, *Presidentes. Fondo Pascual Ortiz Rubio*, exp. 168-A, f. 513, 1930, reproducido en *Curare*, primavera, 1996, p. 72.

¹⁷ Entre otros motivos, se debió a la propia experiencia del PCM con alianzas que le fueron tan provechosas como las que entablaron con Zuno y Margarito Ramírez en Jalisco; la crisis por la que pasaba el país a causa, entre otras cosas, de las guerras intestinas y la correspondiente política de mano dura gubernamental en contra de todo opositor.

y protegido por la inmunidad derivada de su estatus de artista y representante del renacimiento mexicano.

A pesar de que la policía tenía a Siqueiros en la mira y de que estaba ya fuera del PCM, participó en el agitado desfile del primero de mayo, que terminó con la llegada de la policía y la detención del artista junto con once compañeros más. El 24 de junio, el juez de Distrito lo declaró culpable de los delitos de incitación a la rebelión, sedición, motín e injurias al señor presidente de la República. Durante cinco meses, hasta el 6 de noviembre de 1930, Siqueiros purgó sus culpas en la prisión de Lecumberri.¹⁸ Pagó una fianza de 3 000 pesos y lo confinaron a vivir en la ciudad de Taxco, en donde estuvo bajo libertad condicional y de donde pudo salir únicamente con permiso del presidente municipal y del comandante militar distrital.

Siqueiros en Taxco: primera estación

La salida forzada de Siqueiros a Taxco preluvió su próximo primer exilio, no sólo por ver coartada desde ese momento su libertad, sino porque los conocimientos y las relaciones que adquirió entonces fueron definitivos para su estancia en el extranjero. Esa ciudad era entonces un lugar de visita obligado para la pléyade de artistas e intelectuales extranjeros que visitaban México. Ahí conoció al arquitecto y diseñador William Spratling, quien era uno de los puentes más importantes entre la intelectualidad mexicana y la elite cultural y política estadounidense; tuvo lugar también el encuentro con el cineasta ruso Sergei Eisenstein, el cual dejó una huella imborrable en la carrera artística y política de David Alfaro (figura 3).

Para el pintor, ese contacto fue un parteaguas pues le permitió concebir y realizar como una sola la labor artístico-política a partir de una serie de lineamientos fundamentales entre los que estuvieron: la percepción de la obra en tanto herramienta dialéctico-subversiva, capaz de contribuir al triunfo del proletariado y la certeza de la necesidad de la experimentación artística a nivel de propuestas plásticas, técnicas e instrumentales, incluidos los recursos cinema-

¹⁸ Archivo de Gobernación Río de la Loza, Poder Judicial de la Federación, Juzgado 2o. de Distrito, México, D. F.: Sección Penal n. 767, mesa primera. Dirección General de Prevención Social, 30 de junio de 1930.

tográficos, para hacer arte revolucionario.¹⁹ A lo largo de su exilio su obra y sus disquisiciones teóricas se encaminaron a alcanzar esa meta.

En Taxco, mientras las actividades políticas de Siqueiros fueron mínimas, regresó de lleno a la pintura. El 25 de enero de 1932 inauguró su primera exposición individual en el Casino Español de la ciudad de México, misma que hizo en la Penitenciaría en 1930. Incluyó también los cuadros que pintó en Taxco (figuras 4 y 5).²⁰ En la clausura de la exposición, Siqueiros dio una conferencia a partir de sus nuevos postulados artísticos en su rango de acción internacional y su conformación transcultural. Con una clara influencia de Eisenstein clamó por la producción de una forma de arte en consonancia con la naturaleza social y científica de la época moderna y al servicio de la lucha proletaria del mundo.²¹ Estos postulados permanecieron desde entonces en la esencia del discurso y la labor político-cultural del pintor.²²

Para regresar a la militancia política, Siqueiros violaba su arraigo judicial cada vez que acudía a la ciudad de México con el pretexto de la exposición. En vano, intentó organizar la Liga Internacional Proletaria (LIP): un grupo de acción artístico-política que antecedería a los bloques que fundó más tarde en el exilio con el mismo propósito. Aunque supuestamente ya estaba fuera del PCM, el CC le encargó dirigir la formación de esta agrupación y de su órgano informativo *Llamada*. Asimismo, le encomendaron reconstituir la Liga Antiimperialista.²³ Sin embargo, a consecuencia de sus desacatos el mismo gobierno le dio la orden de dejar el país o volver

¹⁹ Quien ha estudiado de manera más completa tan importante propuesta de Siqueiros es Maricarmen Ramírez. Véase M. Ramírez, "Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Curare, 1996.

²⁰ Se expusieron los dibujos y óleos de pequeño formato de contenido social y relacionados con la vida de los prisioneros como *El castigo del preso (7)* y *Madre campesina (8)*.

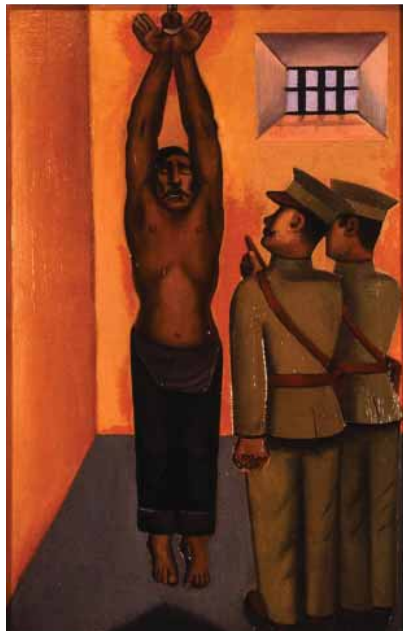
²¹ D. Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", en *Palabras de Siqueiros*, recopilación y prólogo de Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

²² Como consecuencia de su nueva línea de pensamiento a nivel local, acusó al arte mexicano del momento de folclorizante y comercial; criticó los sistemas de enseñanza tanto de educación artística popular —las escuelas al Aire Libre— como especializada —la Academia—, y para terminar, descalificó al muralismo mexicano como verdadera forma de arte público al servicio de las mayorías.

²³ M. Ramírez, "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradigmas de un modelo ex-céntrico de vanguardia", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Curare, 1996, p. 82.



3. Con Sergei Eisenstein



4. *El castigo del preso*

DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008



5. *Madre campesina*

DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

a la reclusión.²⁴ El pintor finalmente se exilió en la ciudad de Los Ángeles, California, de mayo a noviembre de 1932 para salir luego a Uruguay y Argentina.

²⁴ Raquel Tibol, *Siqueiros, introductor de realidades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1961, p. 33.

Siqueiros en Los Ángeles: segunda estación

Parecería que en distintos momentos los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Manuel Ávila Camacho encontraron en los exilios de Siqueiros una respuesta salomónica para, sin encarcelarlo, detener las acciones políticas subversivas del pintor en México, y evitar el deterioro de la imagen que los propios gobiernos revolucionarios habían construido de sí mismos como benefactores de la educación, la cultura y como patrones del arte público, político y socialmente comprometido.

Además de las peculiaridades del caso, David Alfaro, como muchos otros artistas mexicanos, se vio forzado a dejar el país a raíz de la crisis económica y la represión política que reinaban en México ya para finales del callismo y a lo largo del Maximato. Ambas circunstancias afectaron de manera directa a los académicos, a los intelectuales y a los artistas porque el déficit presupuestal llevó al recorte en educación, arte y cultura. Al ser el gobierno el principal empleador de este crítico sector, rescindió los contratos de un número importante de sus miembros, a la vez que colaboró en la promoción de su actividad cultural en el extranjero.

Además de la innegable calidad que alcanzó a tener entonces el arte mexicano, su impacto internacional se debió a distintos factores. Uno de éstos fue la promoción que los propios artistas e intelectuales estadounidenses le dieron en su país al llamado renacimiento artístico mexicano. Esta importante labor de difusión preparó el camino para que a partir de 1928, con el apoyo del embajador de los Estados Unidos en México, Dwight Morrow, el sustento de los inversionistas estadounidenses con intereses económicos en nuestro país y el beneplácito de las autoridades mexicanas, el arte y los artistas mexicanos llegaran a ocupar un lugar central en la alta cultura estadounidense del momento. Esto sucedió a pesar de la crisis económica del 29 y hasta que ésta se los permitió. Dicho proyecto, con todo y sus abiertos fines mediatizadores, ayudó a que los pintores mexicanos dejaran una importante obra artística principalmente en Estados Unidos.

En gran medida, Siqueiros se sirvió del programa de diplomacia cultural diseñado por el embajador Morrow, gracias a que contó en Los Ángeles —y en el extranjero en general— con toda una red de relaciones con militantes o simpatizantes del PCI. Este mismo

hecho permitió que *el Coronelazo* no sólo no interrumpiera su labor de subversión artística y política sino que, para llevarla a la práctica, usara el espacio que le abrió en Estados Unidos el programa mencionado.

La labor artística de los muralistas, como la de los otros miembros de la elite mexicana, tuvo un carácter transcultural dado que su bagaje artístico y su cultura netamente moderna les permitió ocuparse de asuntos de interés común para el público cultivado y tratarlos con un lenguaje formal e iconográfico de actualidad. Sus propuestas ético-estéticas tuvieron tal vigencia en el nuevo contexto internacional (particularmente en el estadounidense) que lograron que su obra trascendiera el ámbito particular del renacimiento artístico mexicano.²⁵

En el caso de Siqueiros, el carácter transcultural e internacional de su actividad artístico-política se potenció debido a sus ligas con el PC y a la audacia y actualidad de sus experimentos plásticos. A lo largo de su exilio, el pintor cubrió un amplio espectro de acciones dentro del campo del arte que incluyeron la exhibición de su obra, la enseñanza artística, la producción mural y la conformación de bloques de pintores.

Durante su exilio, tanto en los Estados Unidos como en Sudamérica, el pintor se dio a la tarea de fundar bloques de artistas. Inició esta actividad en México con la fallida creación de la LIP, siguió en Los Ángeles con el Bloc of Mural Painters, luego en Montevideo con el Sindicato de Pintores y en Buenos Aires con el Equipo Polígrafo. Más tarde, en Nueva York, en 1934, sembró las semillas del Taller de Arte Siqueiros; en 1936 creó el Experimental Workshop, y en 1939 y 1944 fundó el Centro de Artes Realistas.

Estas acciones parecen ser la respuesta al acuerdo del VI Congreso del Comintern de conformar células de activistas dadas a la tarea de “atacar al imperialismo expansionista y la burguesía, sustento del capitalismo”. La formación de bloques de pintores muralistas fue, pues, la herramienta para fundar núcleos de activismo

²⁵ Entre 1929 y 1934, nuestros fresquistas pintaron 15 murales en varias de las instituciones académicas y culturales más prestigiadas de los Estados Unidos. En el caso de Diego Rivera sus principales promotores y contratistas fueron varios de los mismos colaboradores en el programa de diplomacia cultural, tales como Morrow, Nelson Rockefeller para el Museo de Arte de Nueva York y el Rockefeller Center, Henry Ford en el Detroit Institute of Arts, The California School of Arts y para la Bolsa de Valores de San Francisco California. Véase A. Azuela, *op. cit.*

comunista entre los pintores. Como el propio Siqueiros escribió:²⁶ “se trataba de entrenar a nivel ideológico y artístico a futuros faccionarios del PCI, cuya labor de grupo debía consistir en realizar una militancia activa física e ideológica en las organizaciones del combate del proletariado”.²⁷

Para esta labor, además, contó con los espacios que el propio partido le abrió a nivel internacional. Por ello en Los Ángeles, el John Reed Club de Hollywood, que era filial de la Asociación Internacional de Artistas y Escritores Revolucionarios, fue su centro de acción. Siqueiros instaló ahí un taller-escuela e impartió, entre otras, la sonada conferencia en favor de una pintura efectiva para la liberación de las masas proletarias: “Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva”.²⁸

Durante y después de su destierro, Siqueiros abanderó dos principios artísticos aprendidos de Eisenstein: el primero sostenía que sólo aquella obra que era revolucionaria en sus contenidos, sus técnicas, sus materiales y sus propuestas plásticas, tenía el poder para subvertir el orden establecido y conducir hacia el triunfo del proletariado en un régimen comunista. El segundo se fundaba en la idea de que la relación de la labor artística y la política debía ser indisoluble; esto mediante la creación de un arte dialéctico-subversivo de actualidad.

Tanto en Montevideo como en Buenos Aires regresó a este tema matizándolo según las condiciones artísticas y políticas de cada país. La capacidad de Siqueiros para conjugar ambas actividades fue ejemplar para los artistas y los intelectuales pertenecientes al partido, entre quienes era una preocupación común, y una meta pocas veces lograda, conjugar el mundo de la política y la acción social con el de la expresión artística.

Siqueiros impartió en Los Ángeles un curso de pintura mural en The Chouinard School of Arts a mediados del mes de junio. Además de estudiantes, había pintores, escultores, arquitectos y fotógrafos

²⁶ Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, Los Ángeles, California (00197) *Chouinard School*. Plaza Art Center, Los Ángeles, California, 1933, f. OO197-0028.

²⁷ D. Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en *Palabras de Siqueiros*, recopilación y prólogo de Raquel Tíbol, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 223.

²⁸ El John Reed Club de Hollywood era una organización que conjuntaba a artistas e intelectuales de distintas tendencias dentro de la izquierda con un ecumenismo ya para entonces muy poco común, el cual incluía lovstonianos, comunistas y socialistas.

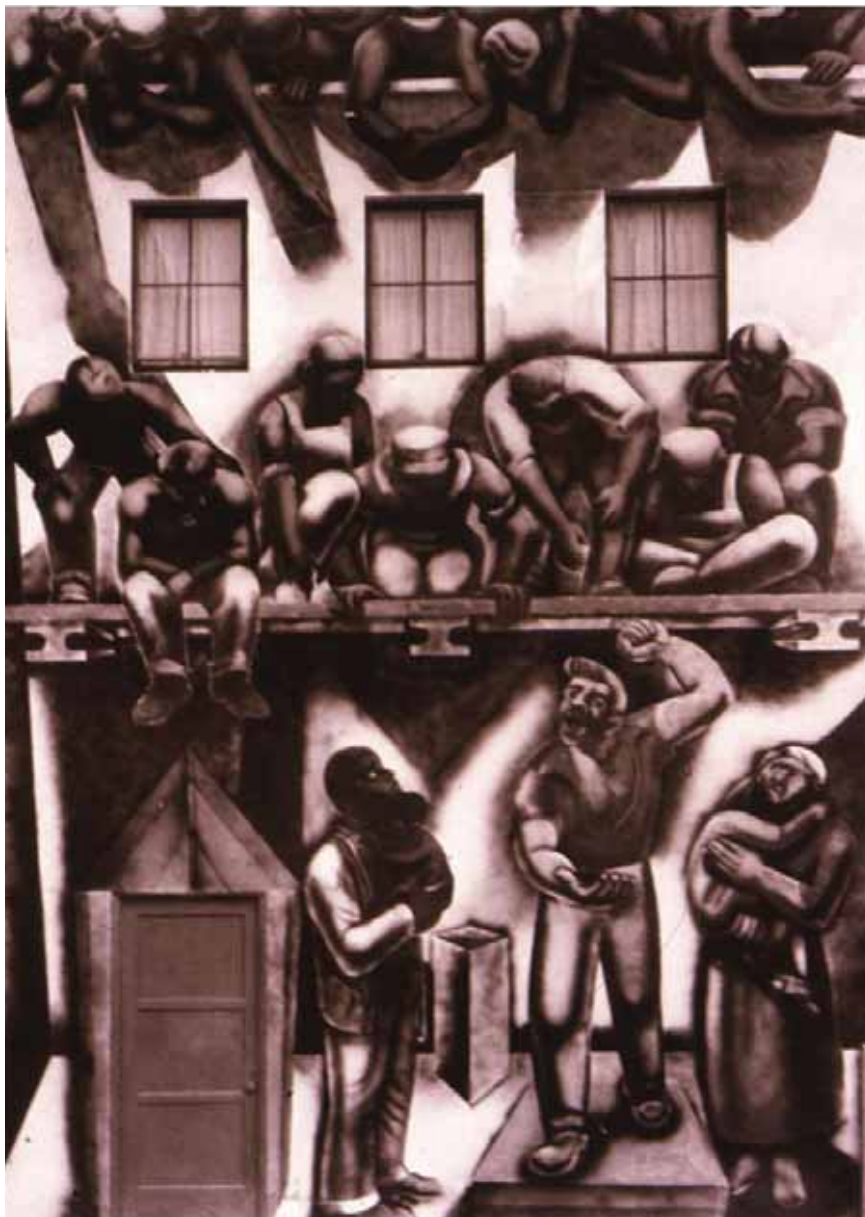
profesionales. Originalmente, este centro de enseñanza contrató a David Alfaro para enseñar la técnica del fresco, pues se pretendía generar en California un renacimiento artístico como el mexicano, pero derivado de la creación de un nuevo tipo de pintura adecuado a los espacios urbanos y arquitectónicos modernos.²⁹ La imposibilidad de utilizar la técnica del fresco sobre los edificios actuales hechos con hormigón armado, motivó a Siqueiros a experimentar con nuevos materiales y herramientas de trabajo que empleó como parte del curso durante la ejecución de un mural dentro de la misma escuela.

La dirección de la escuela les asignó con ese fin la fachada de un patio exterior que daba parcialmente a la calle. El muro de 69 m² estaba interrumpido por unas ventanas, una puerta y una cornisa que David Alfaro integró con ingenio a la composición. Colocó en esos espacios a un grupo de trabajadores de la construcción, que incluía albañiles, pintores o arquitectos, ya que consideraba al artista como un trabajador más. Desde una cornisa situada en un segundo piso, este corro escuchaba el discurso de un obrero que, a la usanza de los *wobblie* en California, llevaba una camisa roja y desde una caja de madera peroraba frente a su público, compuesto aquí por una mujer blanca y un obrero negro, quienes llevaban cada uno a un niño en los brazos. La obra se tituló *Un mitin obrero* (figura 6) y el pintor pretendió con ella denunciar al racismo como uno de los problemas sociales sustantivos de los Estados Unidos.

Completó el mural en dos semanas no sólo porque sus alumnos colaboraron con él sino gracias a la novedad de los métodos de trabajo. En vez de dibujos preliminares utilizó una serie de fotografías de mítines obreros tomadas por sus estudiantes en las calles. Se valió de plantillas de metal y proyectores de imágenes para plasmar las figuras en los muros, y empleó una mezcla especial para poder pintar sobre el concreto. Dado que esta fórmula no resultó efectiva, el mural se borró al poco tiempo.³⁰ Esta deficiencia técnica se usó como pretexto

²⁹ Véanse los numerosos artículos en los que se habló y se hizo publicidad del curso dentro y fuera de Los Ángeles: Arthur Millier, "True fresco held key to renaissance in painting", *Los Angeles Times*, 8 de octubre de 1932. "Fresco painting resurrected", *Los Angeles Times*, 18 de junio de 1932, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (en adelante, CENIDIAP), *Archivo Siqueiros*, folder Los Ángeles, y "California Group Studies Fresco Technique with Siqueiros", *The Art Digest*, 1 de agosto de 1932, p. 13.

³⁰ Versión corroborada por los ayudantes de Siqueiros Ruben Kadish y Looser Jeilelson en una entrevista que les hizo Shefra Goldman en 1973. Archivo Shefra Goldman, *Caja Siqueiros*, f. 14. Agradezco a la doctora Goldman por permitirme consultar sus archivos.



6. *Un mitin obrero*

DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

para alimentar la mitología siqueiriana, e indirectamente denunciar el clima represivo. De esta manera, la desaparición del mural se atribuyó a la idea de que la policía lo había mandado borrar.

Siqueiros hizo el siguiente mural angelino para el Plaza Art Center en Olvera Street (figura 7), en el barrio Sonora. Aunque a esta calle los comerciantes la habían dotado de un tono típico para atraer a los turistas y los visitantes, era ahí precisamente donde como reacción al racismo habitaban de manera casi insular los trabajadores mexicanos, quienes además estaban políticamente mal organizados.³¹ Esta serie de factores los hacía presa fácil de las redadas: el año anterior del arribo del pintor la policía sitió el parque en que se reunían los migrantes de México, llevándose a todos los que ahí se encontraban sin darles la oportunidad de avisar a sus casas, o de recoger los documentos migratorios a quienes no los traían consigo.³² Este suceso, sumado a los muchos otros que se fueron acumulando desde el año 27 en que dio inicio la persecución de mexicanos, hacía que la comunidad fuera especialmente sensible a las críticas a la explotación latinoamericana por parte de los Estados Unidos. Por ello, Siqueiros tomó como pretexto la solicitud del dueño del Plaza Art Center de que pintara a la América tropical, para denunciar la dramática situación en que se encontraban sus paisanos (figura 8). En vez de la selva exuberante poblada de plantas, animales y personajes exóticos que esperaba ver su patrocinador, hizo una representación simbólica del imperialismo estadounidense y sus consecuencias devastadoras en Latinoamérica, de tal manera que, como lo marcaba el partido, el problema de las deportaciones quedó englobado dentro del fenómeno general del imperialismo.

La abundante vegetación del trópico latinoamericano sirvió de fondo para representar, adosado a un templo prehispánico en ruinas, un indígena semidesnudo, atado a una doble cruz en cuya punta se posa una amenazante águila imperial, a la que a la vez acechan, sigilosos, dos guerrilleros armados. En esta crucifixión, los deudos, en vez de llorar a su difunto, se aprestan a vengar a su compañeros de causa. Una vez más, éste fue otro momento de la

³¹ Véase R. Romo, *East Los Angeles*, Austin, University of Texas Press, 1983, p. 161. Los mexicanos vivían autosegregados e incomprensidos social y culturalmente. No en balde, para 1928 sólo un 0.1 %, es decir 497 de ellos se habían nacionalizado, situación que se presentaba como una muestra de su incapacidad para incorporarse a la vida estadounidense.

³² Archivo Shefra Goldman.



7. Olvera Street

militancia comunista entregada a encauzar la lucha de clase contra clase y agredir de frente a los regímenes capitalistas opresores. Las ruinas prehispánicas enclavadas en la selva, que enmarcaban la escena, permitieron indicar que se trataba de un problema ancestral que atañía a Latinoamérica entera, y cuyo origen común era el imperialismo en el continente desde la conquista, ya fuera ésta ejercida por Europa o, como sucedía entonces, por los Estados Unidos.

Para la elaboración de esta obra, Siqueiros trabajó con el primer bloque de artistas muralistas que logró organizar, y varios de sus integrantes pertenecían al John Reed Club. Le dieron una pared exterior de 5.18 x 12.9 m, visible desde tres calles distintas. Él aprovechó



8. América tropical, Plaza Art Center, en America Street
DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

la extensión del muro y su visibilidad para diseñar una estructura compositiva capaz de ser contemplada por un observador en movimiento que a la vez recorre un espacio arquitectónico y pictórico. Aplicó para ello una variedad de conceptos cinemáticos manejados por Eisenstein, tales como *camera eye*, *montage* y *moving perspective*.³³ Se valió además de una serie de recursos visuales característicos del Barroco³⁴ y empleó de nuevo para su ejecución diapositivas y una plantilla metálica; experimentó con nuevos materiales al exterior como la laca automotiva que lo obligó a usar la pistola eléctrica además del pincel. Juntas, la propuesta plástico-espacial y las técnicas y herramientas de trabajo fueron el punto de partida de toda una novedosa propuesta artística revolucionaria, conducida a generar un nuevo tipo de muralismo cinético. El pintor mexicano compartía con los miembros del John Reed Club el interés por hacer arte público para el pueblo, y la pauta o modelo a seguir derivaba del Prolecult impulsado entonces en la URSS, y al que también Siqueiros se acogía en asuntos como el uso de material fotográfico de carácter documental como sustento de una obra realista con fines propagandísticos³⁵ (figura 9).

Siqueiros pintó su último mural californiano en colaboración con Luis Arrenal, Rubén Kadish y Fletcher Martin en la casa del director de cine Dudley Murphy, quien era amigo de Eisenstein. Tituló la obra *Retrato actual del México*, y en ella hizo una fuerte crítica a Plutarco Elías Calles y el Maximato: símbolo “del México sometido al imperialismo” (figura 10).

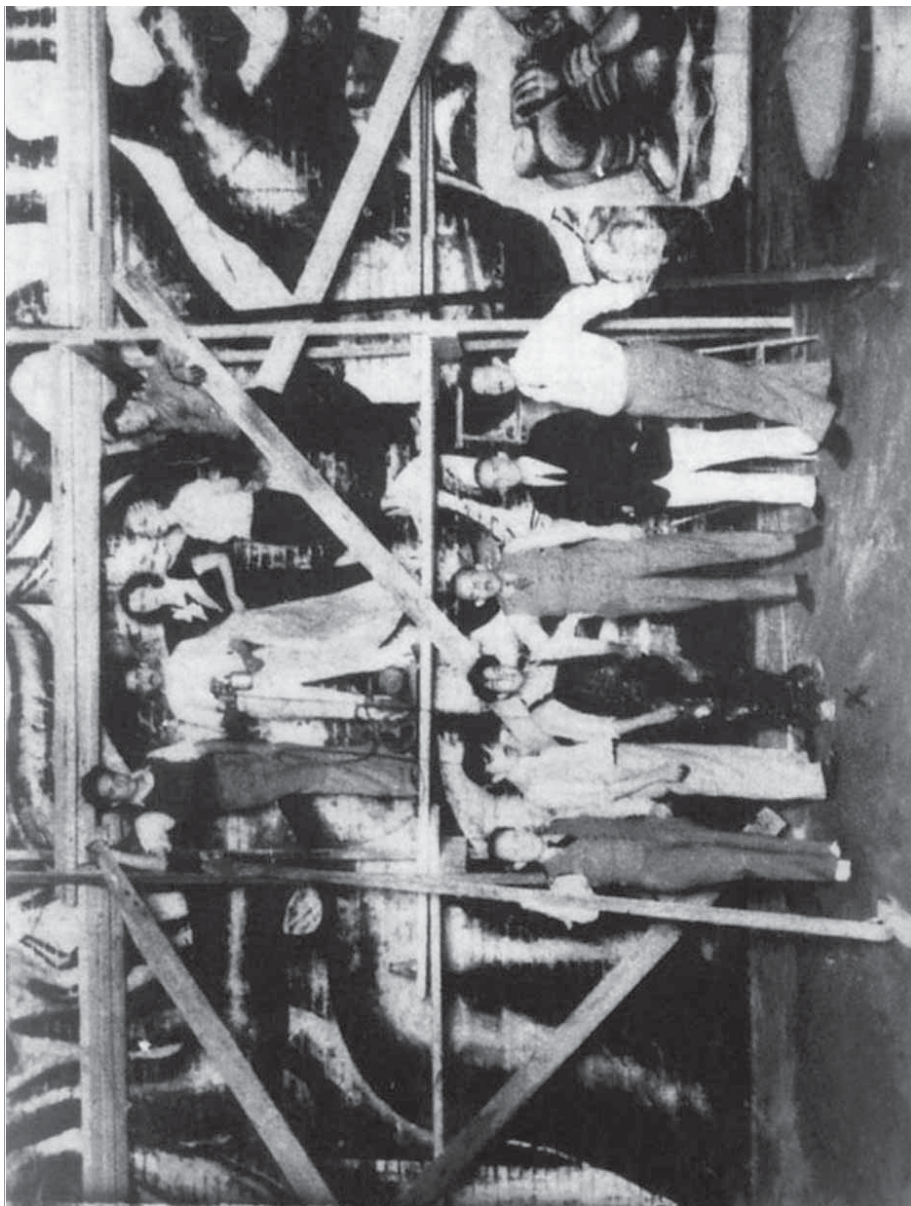
No fue la única obra en la que los muralistas criticaron al jefe máximo pero sí una de las más virulentas. Es importante recalcar que además del desempleo y la censura que Plutarco Elías Calles ocasionó a los artistas, Siqueiros, en lo particular entró a la clandestinidad del PCM por culpa de éste.

El pintor permaneció por breve tiempo más en Los Ángeles, aun cuando su visa ya se había vencido. Es muy posible que las autoridades de migración finalmente le revocaran el permiso de permanencia

³³ Véase L. Hurlburt, *The Mexican muralist in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, c. 1989, p. 284, nota 37.

³⁴ Véase S. Goldman, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles”, *Crónicas*, 2002, p. 58.

³⁵ Véase M. Ramírez, “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradigmas de un modelo ex-céntrico de vanguardia”, *op. cit.*, p. 125-146.



9. Pintores



10. Retrato del México actual
DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

no tanto por su actuación política en México, como se asentó en acta, sino por la propia labor de subversión que estaba realizando en Los Ángeles, de donde salió el 16 de noviembre de 1932.

A principios de diciembre, junto con Blanca Luz y el hijo de ésta, Siqueiros se embarcó en el carguero holandés *Río Nilo* rumbo a Uruguay para llegar luego a Argentina.

Uruguay: segunda estación

El pintor arribó a Uruguay la primera semana de febrero de 1933. El clima político rioplatense estaba especialmente tenso dada la represión política que trajo consigo la reciente imposición de regímenes dictatoriales sobre los pueblos argentino y uruguayo. En 1930 había llegado al poder de Argentina el general José Félix Uriburu. En el caso de Uruguay, a sólo unos días de la llegada de Siqueiros, fue reposicionado en el poder Gabriel Terra, después de un autogolpe de Estado encabezado por el gobierno.

La inestabilidad política y el proceso autodefinitorio al que se vieron forzados los artistas y los intelectuales deben haberle dado relevancia a la labor partidista de Siqueiros que propositivamente trabajó en ambos campos: el del arte y el de la acción política directa.

Al llegar a Montevideo, Siqueiros se puso en contacto con los dirigentes del partido comunista local para darles a conocer las líneas de acción que pretendía seguir en favor de la causa.³⁶ Además de participar en mítines, manifestaciones y revueltas encabezadas por comunistas proponía dedicarse a:

la impartición de conferencias y la publicación de textos destinados a captar a los intelectuales para la ideología del partido mediante la divulgación de la línea política estética que éste sostiene sobre el particular [...], a la creación de nuevos vehículos de producción plástica revolucionaria monumental, multiejemplar y subversiva y a la formación de bloques de pintores, con la activa participación de militantes del partido [...] bajo la dirección del partido por intermediación de su facción y para utilidad del partido.³⁷

³⁶ D. Alfaro Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", *op. cit.*, p. 81-86.

³⁷ Siqueiros se refirió a esta etapa y a su obra en las conferencias tituladas "Las experiencias técnicas del renacimiento mexicano y su importancia como factor revolucionario",

En un ciclo de charlas en la Universidad de Montevideo, Siqueiros completó su visión y diagnóstico del arte actual y del futuro. Presentó, como una salida viable hacia el arte socialmente comprometido, los resultados de su experiencia en Los Ángeles.³⁸

Esta serie de exposiciones alrededor de la función social del arte y el artista en el mundo actual —referidas a la propia experiencia del pintor— tuvo gran acogida, permitiéndole finalmente fundar a mediados de mayo de 1933 la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU). Esta organización era parte de diversas agrupaciones de artistas e intelectuales entre las que estaba la Unión de Plásticos.³⁹

La CTIU funcionó entre 1933 y 1936. De ésta se derivó más tarde la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, correspondientes a los frentes internacionales en contra de la guerra y el nazifascismo promovidos a nivel mundial por la IC.

El paso de Siqueiros por Uruguay contribuyó a fortalecer el figurativismo a nivel pictórico con temas sociales, tendencia que se desarrolló en ese país entre 1930 y 1950. Sin embargo, el gobierno uruguayo, como era de suponerse, nunca vio en el muralismo una herramienta eficiente de propaganda política ni se interesó en su subsidio.

Siqueiros en Argentina: tercera estación

El 25 de mayo de 1933 Siqueiros llegó a Buenos Aires invitado por la Sociedad de Amigos del Arte, en donde además de exhibir su obra presentó tres conferencias sobre la función social del arte, la relación entre el arte y la sociedad, y los modelos de producción y el mercado del arte. Inmediatamente después de su llegada prosiguió con la misión de fundar bloques de artistas revolucionarios. El

“La obra del bloque de pintores de Los Ángeles” y “La revolución técnica de la pintura y los nuevos derroteros de las artes plásticas”. CENIDIAP, carpeta DAS 003730375. Borrador de las conferencias impartidas en Uruguay en CENIDIAP, *Siqueiros*, documento original del Getty Research Institute, p. 23.

³⁸ D. Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, *op. cit.*, p. 82.

³⁹ Entre ellos estuvieron los escritores Ildefonso Pereda Valdés, Vicente Basso Maglio, Juvenal Ortiz Saralegui; los pintores Guillermo Laborde, Norberto Berdía y Julio Verdié y el escultor Bernabé Michelena, quien a la vez era presidente del Comité Nacional Antiguerrero del PCU.

30 de mayo creó el Sindicato de Pintores, y unos días después, el 2 de junio, publicó “Un llamamiento a los plásticos argentinos” en el periódico *Crítica* de Buenos Aires. David Alfaro perseguía la idea de crear en este país, en Uruguay y en el resto de América del Sur las bases de un movimiento de plástica mural al descubierto que fuera multiejemplar para las grandes masas proletarias.

El 23 de junio de 1933, la federación universitaria de la Universidad Litoral en la provincia de Santa Fe invitó a Siqueiros a disertar sobre las perspectivas estéticas y sociales de la revolución plástica. Las pláticas que dio en Argentina tuvieron como origen en común los principios ya expuestos en la disquisición sobre “Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva” que presentó el artista en el John Reed Club. Con variantes derivadas de las experiencias ético-estéticas acumuladas a lo largo de la travesía sudamericana, y el público al que iba dirigido, en general abordó los mismos temas, pero su tono fue cada vez más belicoso. A raíz de su estancia en la ciudad de Rosario, el pintor Antonio Berni creó la Mutualidad de Artistas y Estudiantes Plásticos, y en un comunicado del 23 de junio el Partido Socialista y su Federación Provincial apoyaron esta acción.

El 10 de julio el pintor inició un mural para la Quinta “Las Grandes” en Don Torcuato, propiedad de Natalio Botana, quien era un connotado magnate dueño entre otras cosas del periódico *Crítica*.⁴⁰ La obra se denominó *Ejercicio plástico* y estaba destinada a decorar la cava, que era una galería interior de techo cilíndrico cortado horizontalmente por la mitad. Los pintores Antonio Berni, Lino Eneas Spilembergo y Enrique Lazo fueron los colaboradores de Siqueiros, y con ellos mismos integró el equipo poligráfico. En *Ejercicio plástico* (figura 11) David Alfaro tuvo la oportunidad de poner en práctica muchas de sus propuestas experimentales derivadas de la idea de hacer muralismo cinético, mismo que concibió a raíz de su contacto con Eisenstein y comenzó a experimentar con el mural *América tropical*. La pintura fue concebida como un complemento orgánico del espacio arquitectónico pensado en función de un espectador en movimiento envuelto por este mismo espacio, y no en una figura estática añadida al muro. Con esta propuesta, Siqueiros se adelantó al cinetismo pictórico de la segunda mitad del siglo XX.

⁴⁰ Véase Pablo Yankelevich, *Miradas australes. Propaganda, cabildeo y proyección de la Revolución Mexicana en el Río de la Plata, 1910-1930*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/Secretaría de Relaciones Exteriores, 1997.



11. *Ejercicio plástico*, detalle
DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

El personaje central del mural es una mujer desnuda hincada, que según el muralista simbolizaba la víctima proletaria. Sin embargo, esta atribución parecería ser una innecesaria justificación a la aparente contradicción entre los principios ético-estéticos defendidos con ardor por Siqueiros, y la muy válida oportunidad de realizar una obra esencialmente pictórica y experimental, cargada de erotismo, aunque fuera para el gozo del selecto grupo que tenía acceso a la cava del magnate argentino.⁴¹

Al concluir el mural *Ejercicio plástico*, Siqueiros sufrió dos cambios importantes en su estancia rioplatense: rompió definitivamente con Blanca Luz y entró de lleno a la clandestinidad política.⁴² Con la finalidad de poner el arte al servicio de la subversión inventó una serie de sistemas para que la propaganda no se deslajara

⁴¹ En vez de acomodar el desnudo en posición académica fue colocado en una caja de cristal accionada mecánicamente, lo que permitió lograr rica e insólita variedad de fotografías que se utilizaron como bocetos tradicionales.

⁴² Las agrupaciones nacionales adoptaron el sistema de los "techeeks" que las dividían en pequeñas entidades de 20 personas, cuyo jefe sólo se comunicaba con los superiores. International Affairs Record of the Department of State Related to Political Relations Between Mexico and Other States, record group 59.

con la lluvia: propuso trabajar en pareja y hacer uso de estenciles o moldes entresacados en hojalata, usar aerógrafos o bombas de flit, y pinturas con base en silicato indisoluble; y para los postes de hierro, se valió de colores fabricados con nitrocelulosa. Los principios y los métodos sugeridos fueron el punto de arranque de la Mutualidad de Artistas y Estudiantes Plásticos.⁴³

No en balde, en diciembre de 1933 expulsaron a Siqueiros de Argentina.⁴⁴ De ahí se embarcó a Nueva York, a donde llegó en febrero de 1934 y permaneció hasta el mes de mayo. En ese lapso expuso en los estudios Delphic y continuó también con la labor de fundar bloques de artistas creando el Taller Experimental Siqueiros.⁴⁵

El 19 de junio regresó a México. Reanudó su intensa labor política en las filas del PCM y participó en la creación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), órgano de carácter internacional instaurado por iniciativa de la IC con la finalidad de luchar en contra del nazismo.

En enero de 1936, David Alfaro regresó a Nueva York para asistir al congreso American Artist como parte de la delegación mexicana de representantes de los frentes antifascistas. Fue Clemente Orozco quien leyó la ponencia que preparó el grupo. En ésta se hacía una severa autocrítica a su labor como muralistas en México. El documento desconcertó sobre todo a los estadounidenses, quienes precisamente entonces declararon al muralismo mexicano como la manifestación más representativa del arte público en el siglo XX y afirmaron que se habían inspirado en este movimiento para la creación del WPA, es decir, su propio programa de arte público subsidiado por el Estado.⁴⁶

Concluido el congreso, junto con Arenal, Pujol y Berdecio, Siqueiros decidió abrir un estudio en Nueva York para hacer arte experimental. Se inscribieron aproximadamente quince pintores, entre los que figuraba Jackson Pollock: padre del expresionismo abstracto,

⁴³ Gabriel Peluffo Linari, *Pintura uruguaya: breve selección del periodo 1840-1980*, Montevideo, Capital AFAP, 1999.

⁴⁴ International Affairs Record of the Department of State Related to Political Relations Between Mexico and Other States, record group 59.

⁴⁵ Pretendió "coadyuvar con el movimiento obrero de los Estados Unidos en la lucha diaria gráfica por los intereses del verdadero pueblo americano" (*La Trácala*, 1962, p. 23).

⁴⁶ A. Azuela, "Public art, Meyer Schapiro and Mexican muralism". Special Issue on Mayer Schapiro", *Oxford Art Journal*, v. 17, n. 1, 1994.

y uno de los pintores estadounidenses más notables del siglo XX. Varias de las novedades plásticas nacidas entonces fueron fundamentales para este movimiento, considerado en Estados Unidos a partir de 1950 el más representativo de su cultura (figura 12).

Por otro lado, el taller apoyó directamente al CPUSA con material propagandístico que iba desde los carteles monumentales, la promoción de las candidaturas de la presidencia y la vicepresidencia del propio partido, hasta los carros alegóricos, como el que desfiló el 1o. de mayo con una escultura móvil policromada con forma de hoz y martillo que derribaba Wall Street.

Siqueiros dejó Nueva York intempestivamente a finales de 1936. Aparentemente la presencia del pintor en las trincheras republicanas era entonces más importante para la IC. Así que, al poco tiempo de su llegada a España, en enero de 1937, David Alfaro se integró al Quinto Regimiento. A mediados de 1939 se vio forzado a dejar ese país dado el avance de las fuerzas franquistas.

Ya en tierras mexicanas, Siqueiros retomó sus actividades artístico-políticas. Cuando estaba por concluir el mural *Retrato de la burguesía* para el Sindicato de Electricistas, encabezó el primer atentado que se realizó en México en contra de León Trotsky. Este mural es una de sus mejores obras, ya que en él logró crear una visión dantesca de la caída de Occidente en manos de nazifascismo (figura 13).

Siqueiros fue aprehendido por su participación en el atentado el 4 de octubre de 1940.⁴⁷ En abril de 1941, un día antes de que se ejecutara la sentencia, el presidente Manuel Ávila Camacho lo dejó en libertad a cambio del exilio. De esta manera, al igual que sus antecesores, privilegió su condición de artista sobre la de activista político. El poeta Pablo Neruda, que en ese momento era el cónsul de Chile en México, así como un connotado comunista, consiguió que lo asilaran en Chile.

El gobierno de ese país condicionó la estancia del pintor a que estuviera confinado en la ciudad de Chillán. Por su parte, la embajada mexicana lo comisionó para pintar un mural en la biblioteca de la Escuela Primaria México, cuyo edificio había donado nuestro país a raíz de los sismos que devastaron ese poblado. La obra se titula *Muerte al invasor* (figura 14).

⁴⁷ AGN, *Investigaciones Políticas y Sociales*, caja 106, v. 126, exp. 14.2.1. En la galería 2 del AGN se encuentra un amplio expediente sobre este incidente.



12. Jackson Pollock en el Experimental Workshop

Después de permanecer cuatro años en el exilio y dedicado exclusivamente a la actividad artística, Siqueiros pudo volver a México en noviembre de 1943 con la ayuda de Vicente Lombardo Toledano, quien abogó por él ante el presidente Manuel Ávila Camacho.

En el saldo final, el exilio le dejó a Siqueiros experiencias políticas y artísticas que lo marcaron para siempre. En Estados Unidos, el contacto con una cultura de masas tecnológica, científica y altamente industrializada le permitió imbuirse en el mundo del proletariado moderno y experimentar un tipo de arte adecuado a esa realidad. Esta vivencia fue punto de arranque para sus especulaciones teóricas en sus giros estilísticos y temáticos, y en sus experimentos técnicos y formales que desde esos momentos se tiñeron con la presencia de la modernidad. También se enriqueció como pintor con sus experiencias como muralista en Los Ángeles y en Argentina, las cuales culminaron en la ciudad de México con su obra más importante: el mural para el Sindicato de Electricistas.



13. *Retrato de la burguesía*
DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

Tuvo también una gran importancia la involuación de Siqueiros en un nuevo tipo de militancia artístico-política dirigida a ganar adeptos al comunismo entre las filas de los artistas y los intelectuales, proveyéndolos de principios doctrinarios básicos y un plan de acción al servicio de ese ideario. David Alfaro continuó con esa labor hasta el final de sus días, dejando a través de ella una influencia fundamental en sus seguidores. La relación del pintor con la IC acentuó aún más el carácter transcultural e internacional que caracterizó el quehacer artístico de los principales participantes del renacimiento artístico mexicano.

Ni las propuestas ético-estéticas ni los móviles políticos que entonces animaban a Siqueiros respondieron o reflejaron la faceta



14. Muerte del invasor
DR David Alfaro Siqueiros/SOMAAP/México/2008

nacionalista del renacimiento artístico con la que se le asoció. Si bien el pintor conservó de ese movimiento las ligas con el arte moderno de carácter público didáctico y propagandístico, como ya vimos, él mismo presentó sus propias propuestas ético-estéticas ligadas a su militancia en la IC y fruto de su inventiva y audacia artística. Esta postura tuvo también un trasfondo internacionalista que estaba lejos de exaltar los valores o estructuras político-sociales nacionales, y que más bien buscó suplantarlas por un régimen comunista que a nivel estructural e ideológico era extraterritorial.

Podemos concluir que, a lo largo de los años que permaneció en el exilio, David Alfaro Siqueiros se dedicó a ganar adeptos a la causa comunista en la comunidad artística del continente americano, así como a apoyar y encauzar las actividades artísticas y políticas de los mismos. Por consiguiente, su labor tuvo un sentido partidista derivado de sus ligas con la IC, un impacto internacional por su rango de acción y un carácter transcultural, dado que sus propuestas ético-estéticas rebasaron los límites geográficos e ideológicos de los Estados nacionales.

Las características y el desarrollo de su labor como militante y artista tuvieron su origen en México al hacer arte público didáctico y propagandístico. Puede afirmarse que tomaron su fisonomía definitiva al adoptar las consignas de la IC de hacer una labor artística y política dentro de un marco dialéctico subversivo y revolucionario en sus contenidos, sus técnicas y sus propuestas plásticas, y dirigido a llevar al poder al proletariado internacional.

El ininterrumpido esfuerzo de Siqueiros por aplicar tales metas en los países que recorrió le otorgó un toque distintivo a su obra artística y a su labor política, y provocó que los gobiernos de las naciones en que subvirtió el orden le cerraran sus fronteras y que las autoridades mexicanas se vieran en la necesidad de encarcelarlo en varias ocasiones. Éstos fueron los motivos por los que terminó esa fructífera y agitada etapa de su vida.

FUENTES

ALDESON GRUBER, S., *Historia social de los obreros industriales de Tampico, 1906-1919*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1982.

- ACHURAR, H., *Falsas memorias de Blanca Luz Brum*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- AZUELA, A., *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social: 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica, 2005.
- , “Public art, Meyer Schapiro and Mexican muralism”. Special Issue on Mayer Schapiro, *Oxford Art Journal*, v. 17, n. 1, 1994.
- BRUM, B., *Amor, me hiciste amarga. Poemas cartas y memorias de México*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- CABARGA, G. D., “Grandes ahorros hará la Secretaría de Educación”, *El Demócrata*, 20 de julio de 1924.
- CHARLOT, J., “Orozco and Siqueiros at the Academy of San Carlos”, *College Art Journal*, n. 4, v. X, verano de 1951, p. 355-369. Reproducido en *Crónicas*, año 11-111, n. 8-9, 2001-2002.
- GOLDMAN, S., “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles”, *Crónicas*, 2002.
- HURLBURT, L., *The Mexican muralist in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, c. 1989.
- RAMÍREZ, M., “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradigmas de un modelo ex-céntrico de vanguardia”, en *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Curare, 1996.
- ROMO, R., *East Los Angeles*, Austin, University of Texas Press, 1983.
- SIQUEIROS, D., *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, México, Grijalbo, 1977.
- , “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en *Palabras de Siqueiros*, recopilación y prólogo de Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SPENSER, D., *El triángulo imposible*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 192.
- ZEBADÚA, E., *Banqueros y revolucionarios: la soberanía financiera de México, 1914-1929*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.