



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Concheiro Bórquez, Elvira

La huella de un rebelde : David Alfaro Siqueiros y la Revolución de Octubre.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Concheiro Bórquez, E. (2017). *La huella de un rebelde : David Alfaro Siqueiros y la Revolución de Octubre. Prismas*, 21(21), 261-265. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3239>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

La huella de un rebelde: David Alfaro Siqueiros y la Revolución de Octubre

Elvira Concheiro Bórquez

UNAM, México

En México es la experiencia revolucionaria propia, que duró de 1910 a 1917, la que permite que los acontecimientos rusos que llevaron a la Revolución de Octubre tengan un referente fuerte en el país; prisma que permite que por momentos se vea como un diálogo entre iguales, como un fluir de experiencias, imágenes, creaciones y expectativas similares. El general Emiliano Zapata lo puso en claras palabras al señalar en febrero de 1918:

Mucho ganaríamos, mucho ganaría la humana justicia, si todos los pueblos de nuestra América y todas las naciones de la vieja Europa comprendiesen que la causa del México revolucionario y la causa de la Rusia irredenta, son y representan la causa de la humanidad, el interés supremo de todos los pueblos oprimidos.¹

Es bajo esa impronta y en los intersticios de un Estado que buscaba consolidarse, en medio aún de una fuerte disputa interna y una compleja situación geopolítica que definiría el final de la primera conflagración mundial, cuando aparece uno de los movimientos de la plástica

más importantes no solo de México sino de América Latina. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes encabezarían este movimiento artístico, en sus estancias de investigación en Europa en los años de la guerra siguieron de cerca los acontecimientos en el viejo imperio de los zares y entablaron relación con creadores rusos exiliados. A su regreso a México, trajeron en sus maletas no solo los hallazgos de las vanguardias artísticas europeas, sino también una fuerte identificación con la naturaleza proletaria de la Revolución Rusa, que alimentaría una original síntesis estético-política de grandes repercusiones culturales.

En cierta medida, será el muralismo mexicano el que mejor exprese, de manera explícita pero diversa, el entrecruzamiento de las dos revoluciones. En su obra artística quedó la marca indeleble de un diálogo entre expectativas no realizadas y un futuro posible, con el reconocimiento y la exaltación de la lucha de las masas trabajadoras del campo y de la ciudad. Por su parte, es esa obra estética la que provoca que el mundo artístico y cultural ruso se sienta estrechamente vinculado con el pueblo mexicano, como lo mostrarán, entre otros, el poeta Maiakovski y, desde luego, el cineasta ruso Serguei Eisenstein.

Aunque pronto se separó el rumbo de aquellas revoluciones, los ecos de una en la otra no dejaron de escucharse. Sin dejar de

¹ Emiliano Zapata, extractos de la "Carta al general Genaro Amezcua" del 14 de febrero de 1918, recogida en Mario Gil, *México y la revolución de octubre (1917)*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1975, pp. 98-100.

destacar su profundo anclaje en la cultura nacional, escribe León Trotsky sobre Diego Rivera: “en el campo de la pintura, la Revolución de Octubre ha encontrado su más grande intérprete, no en la URSS, sino en el lejano México”.² En efecto, Diego Rivera, como la mayoría de los integrantes del muralismo mexicano, se concibió como un producto tanto de la cultura nacional-popular y en particular de la revolución agrarista de México, como de la revolución proletaria rusa.³ Pero en esa doble influencia revolucionaria se conjugaron formas muy diversas entre los pintores, casi siempre como una interconexión rica y compleja, lejana a la visión de una influencia unilineal o impuesta que con frecuencia suele difundirse en la historiografía.

Eso es lo que, desde nuestra perspectiva, nos permite ver el caso de David Alfaro Siqueiros, personaje complejo y contradictorio, exponente y teórico de la propuesta estética que encabezó junto con Diego Rivera, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, entre otros. Siendo muy joven y ya estudiante de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, Siqueiros fue partícipe de la lucha armada contra la oligarquía porfiriana y, en particular, de la que se desplegó en todo el país a partir del asesinato del presidente Francisco I. Madero. En ese momento, el futuro pintor pasó con otros jóvenes estudiantes a ser parte de la recién formada División de Occidente, como se conoció al ejército que organizó Manuel M. Diéguez,⁴ uno

de los más avanzados jefes militares de la Revolución Mexicana.

Su propia experiencia en la contienda revolucionaria lo llevó a entender tanto su militancia política como su labor artística hondamente entrelazadas en una actividad única. Desde 1923, Siqueiros fue comunista militante, organizador de sindicatos junto a Julio Antonio Mella, perseguido y preso político en varios momentos. Su experiencia militar le valió, años después, para destacarse entre los voluntarios que pelearon en defensa de la república española, como ayudante de Carlos Contreras, jefe del V Regimiento.⁵ Estalinista convencido, a su regreso de España se involucró activamente en la campaña contra Trotsky y llegó a realizar en 1940 un atentado fallido contra su vida.

Fue bajo la gestión de José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional y, luego, primer secretario de Instrucción, que el movimiento convocado por Siqueiros obtuvo grandes muros de algunos edificios públicos y los medios económicos para poner manos a la obra. Las fuertes contradicciones que atravesaban al nuevo Estado emanado de la lucha revolucionaria encarnaron, sin duda, entre muchos otros procesos y personajes, en el carácter contradictorio de Vasconcelos, por lo que Siqueiros expresó:

Durante toda su vida, asombrosa paradoja, el hombre que hizo posible la aparición material de nuestra obra pictórica, sintió

² León D. Trotsky, “El arte y la revolución”, en revista *Clave*, N° 5, México, febrero de 1939, p. 39.

³ Véase Raquel Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*, México, Mondadori, 2007, p. 163.

⁴ Manuel Diéguez fue uno de los líderes de la emblemática huelga de los mineros de Cananea, ocurrida en 1906 en plena dictadura de Porfirio Díaz. Como consecuencia de la derrota de la huelga, Diéguez fue tomado preso y condenado a 15 años de prisión. La revolución maderista lo puso en libertad en 1911 y, en reconocimiento, pronto fue nombrado alcalde de Cananea. Al enterarse del asesinato del presidente Madero y del vicepresidente Pino

Suárez, Diéguez organizó a 400 hombres y se incorporó a la lucha armada contra el golpista Victoriano Huerta. Aunque se enfrentó en Jalisco a Francisco Villa, quien en ese momento actuaba como parte de las fuerzas de Venustiano Carranza, Diéguez es reconocido por algunos como uno de los jefes militares socialistas más avanzados, y por otros como destacado anarco-sindicalista cercano a Flores Magón.

⁵ De acuerdo con Raquel Tibol, “Siqueiros se incorporó oficialmente al Ejército Popular con su grado de teniente coronel”. Y nos detalla su hoja de servicios, véase Raquel Tibol, “Siqueiros no fue brigadista”, México, *Proceso*, 16 de noviembre de 1996 <<http://www.proceso.com.mx/173700/siqueiros-no-fue-brigadista>>.

desprecio por ella y este desprecio adquirió la escala de lo inaudito en los últimos días de su existencia.⁶

Ciertamente, Vasconcelos desplegó el más amplio y avanzado programa educativo de América Latina y se consideró seguidor de los preceptos de Anatoli Lunacharski en su paralela labor educativa en la Rusia soviética, y tuvo una zigzagueante postura política que lo llevó, finalmente, a tener simpatía por el nacionalsocialismo alemán. Por su parte, Siqueiros redactó en 1923 el Manifiesto del Sindicato:

Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el anquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.⁷

Con esta postura, el movimiento muralista enfrentó pronto la respuesta de las fuerzas reaccionarias del país. Ante la crítica que los artistas dirigían contra una academia anquilosada y elitista, esta respondió con agresividad. Grupos de estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria atacaron armados a los pintores que trabajan sobre los muros del viejo Colegio de San Ildefonso. Esas acometidas llevaron incluso a la destrucción de parte del trabajo de Orozco y de Siqueiros. Los artistas, que habían formado ya su Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores,

Escultores (SOTPE), formaron guardias y, también armados, repelieron las agresiones.

Años después, en su análisis de los muralistas que componían el Sindicato en sus orígenes, Siqueiros se veía a sí mismo de la siguiente forma:

Yo por mi parte era un “filósofo” iluminado de teorías abstractas sobre el sindicalismo, sobre el trabajo colectivo. Mezclaba mis sueños políticos con ideas cosmogónicas y con teorías de cerebralismo puro sobre equivalencias plásticas de la geografía y la etnografía. Redactaba sin cesar manifiestos infantilmente provocativos. Era un izquierdista vibrante. Yo estaba seguro que nuestro sindicato de quince pintores, dueños de la ideología antes exhibida, era el vehículo de la Revolución social y le exigía un paso de marcha imposible de seguir. Yo era el agitador, el líder, el político sofista, pero eso no me impidió pintar un ángel con alas y todo, en una de las bóvedas del cubo de una escalera de la Escuela Nacional Preparatoria.⁸

El Machete, periódico “impreso en formato múltiple, esto es, de grandes proporciones”, fundado por los pintores revolucionarios fue el medio, según palabras de su director, para “experimentar por primera vez la gráfica multiejemplar”, el arma política con la que expresaron su nuevo lenguaje.⁹ Fue la actividad que los

⁶ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, México, Editorial Grijalbo, 1977, p. 184.

⁷ “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios”, en *Manifiestos de las vanguardias artísticas*, México, Faro de Oriente Ediciones del Basurero, 2006, p. 88.

⁸ Siqueiros, *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros* (introducción, compilación y notas de Héctor Jaimes), México, Siglo XXI, 2012, p. 85.

⁹ “El Machete fue, pues, nuestra tarjeta de presentación ante esas masas organizadas del país. Él nos dio acceso a los sindicatos obreros y a las comunidades agrarias, que antes conocíamos sólo por referencia... El Machete nos sacó del laboratorio abstracto, del laboratorio estético en el que nos debatíamos, para llevarnos a la calle, a la fábrica, al campo [...] y por ese camino, a la vida entera de México y a los problemas sociales del mundo entero.” “Nuestro Machete —dice Siqueiros más adelante— no dejó nunca de ser un periódico artístico”, en

pintores realizaron con *El Machete* la que los acercó al Partido Comunista Mexicano, que fue el primero en América Latina en afiliarse a la Tercera Internacional (en noviembre de 1919). En 1923 el periódico pasó a ser el órgano oficial de los comunistas y sus redactores (Siqueiros, Rivera y Guerrero) poco después pasaron a ser dirigentes de esa pequeña pero combativa organización.

Curiosamente, el fuerte perfil político del polémico pintor no lo llevó a expresar en su obra artística los símbolos comunistas de la época. A diferencia de Diego Rivera, que en varios de sus principales murales, entre ellos el que enmarca la escalera monumental del Palacio Nacional, pintó a Marx, a Lenin y a Trotsky, la hoz y el martillo y soldados bolcheviques con alguna pancarta que menciona a la IV Internacional. Siqueiros, en cambio, fue bastante menos explícito y, por sus consecuencias políticas, criticó la postura de Rivera:

El proletariado aparece como dueño absoluto de su destino, tiene ya las armas en la mano y está cantando victoria. El obrero y el campesino han formado ya un frente único y se preparan a disfrutar el premio de su triunfo. Rivera está cubriendo de banderas rojas, con hoces y martillos, los muros de todas las oficinas públicas. Equivalen sus obras, en realidad, políticamente, a los discursos demagógicos que en esos mismos momentos pronuncian Portes Gil, De Negri, Tejeda y todos los izquierdizantes de la nueva burguesía en franca retirada.¹⁰

Solo en uno de sus primeros murales, pintado en 1924, *El entierro del obrero sacrificado*, que dedicó a la memoria de Felipe Carrillo Puerto recién asesinado, Siqueiros puso la hoz y el martillo en una botella que colgaba del

mural. Aunque de manera diferente, su pintura mural no dejaba de tener un claro compromiso político inspirado en la Revolución Rusa y el comunismo que esta reinventó. En varios sentidos, fue el pintor mexicano que elaboró una teoría estética más radical, en la que proclamó un cuestionamiento totalizador que encontró en el pensamiento marxista de su época el instrumento para que el sentido de la obra y la obra en sí misma, como objeto estético, no “claudicaran” frente a los valores establecidos:

Descubrimos entonces –escribe Siqueiros– que teníamos que componer para un espectador nuevo, el “espectador masa”. Al mismo tiempo encontramos que nuestra composición no podía ser composición académica, simétrica y pacífica sino que tenía que ser una superposición de ángulos que correspondiera a los diferentes puntos espectaculares. Sin darnos cuenta empezamos a usar el método dialéctico, dijimos entonces: “el marxismo nos da elementos formidables, inclusive para la composición plástica”, y entonces pudimos descubrir que todos los intentos de análisis de forma en las obras y de las formas activas que tanto preocupan a los cubistas, no era más que un intento de análisis de la dialéctica plástica, solamente que ellos no lo sabían, no sabían que estaban usando elementos marxistas para la composición plástica de la dialéctica materialista; empezaba a usarse una enorme cantidad de cuestiones científicas e ideológicas de todo orden que pudieran ser llamadas revolucionarias en sus diferentes aspectos.¹¹

Siqueiros fue, sin duda, el más agudo crítico del movimiento que él había prohiado y del que era uno de sus principales representantes. Con insistencia señaló la confusión ideológica, las incongruencias políticas y estéticas

Siqueiros, *Fundación del muralismo...*, op. cit., pp. 216 y 219.

¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

que lo caracterizaban. Pero lo que más le preocupaba, en la medida en que expresaba las demás debilidades, era la falta de impulso revolucionario en la técnica pictórica. Esto es lo que, a lo largo de su vida, lo llevó a una incansable búsqueda, experimentación e invención que aplicó, finalmente, en el *Poliforum*, su último trabajo monumental. Se trató, sin duda, de un rebelde, cuya mirada comunista prevaleció a través de sus tan diversas como complejas circunstancias políticas y ante las que tuvo, ciertamente, no pocas incongruencias:

Dentro del comunismo integral –escribió– podría florecer un arte superior, una estética pura, independiente de todas las desviaciones creadas por su inevitable subordinación política. Una plástica ajena por completo a lo descriptivo, a lo representativo, a lo anecdótico, a lo utilitario, a la escolástica, surgiendo en cambio una plástica absoluta, bella en sí y de por sí. Formas puras en la plástica. Equilibrio de proposiciones, de volúmenes, de direcciones, de colores, etcétera.¹²

¹² *Ibid.*, p. 55.

Este personaje, al que hemos mirado, de personalidad impulsiva y rebelde, cuya propia experiencia vital conjugó siempre arte y política, muestra la riqueza del encuentro de diferentes experiencias revolucionarias. De las múltiples vías y lenguajes en que se produjo, que se presentan de manera frecuentemente contradictoria y, por tanto, no resultan reducibles a alguna de sus múltiples facetas. □

Bibliografía

Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, México, Editorial Grijalbo, 1977.

—, *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros* (introducción, compilación y notas de Héctor Jaimes), México, Siglo XXI, 2012.

Concheiro, Elvira y Carlos Payán, *Congresos comunistas. México 1919-1981*, México, Secretaría de Cultura del DF/Cemos, 2014.

Rivera, Diego, *Textos de arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986.

Scherer García, Julio, *Siqueiros. La piel y la entraña*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, México, Secretaría de Cultura del DF, 2002.

—, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.