

El impulso plástico-gráfico dinámico del cine como impulso de elocuencia social total

Miguel Ángel ESQUIVEL
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Compañero Laborde:

Muy pronto tendré oportunidad para escribirle ampliamente sobre una teoría plástico-fílmica o plástico-cine-fotogénica que me tiene por ahora terriblemente entusiasmado, hasta el punto de que he preferido encaminarme hacia Estados Unidos en vez de hacerlo hacia Europa, como fueron mis primeros propósitos. Se trata nada menos que de darle mayor publicidad a la plástica monumental descubierta o interior en un impulso plástico-gráfico-dinámico de una potencialidad sin equivalente hasta ahora. La confraternización profunda de la plástica creadora de volúmenes y ritmos con la ciencia activa de la cinematografía.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Aunque quizá no lo reconozcan ellos mismos, la técnica de nuestros grandes pintores es una técnica cinematográfica. Siqueiros, probablemente más que ninguno, aplica a la pintura, en forma patente, los principios del montaje cinematográfico, en la acepción que Pudovkin otorga a la palabra montaje.

JOSÉ REVUELTAS

Siqueiros es el Eisenstein de la pintura...

SEYMOUR STERN

Diálogo de formas y concomitancia de conceptos

La relación de David Alfaro Siqueiros con el cine, como con la fotografía, es amplia y fecunda. Como siempre, el pintor pondera la validez y autonomía de las poéticas que convergen en la realización del arte público y reconoce en el cine un elemento singular y revolucionario. Su entusiasmo es tanto que lo lleva a reconsiderar el lugar histórico que tendría el trabajo de los muralistas mexicanos del que es partícipe e, incluso, reflexivo y

autocrítico, expresa que propiamente *no es todavía muralismo*.¹ Y no lo era, en su clara idea, por la ausencia del sentido estético que de manera *superlativa* caracterizaba al cine en sus mejores directores, así como por el soporte teórico con el que se acompañaban. Sergei Eisenstein, en particular.

Siqueiros anota, conforme a este criterio, la posibilidad de orientar una teoría del arte público hacia una nueva *elocuencia social total*² en razón del vigor visual que el cine técnica y formalmente tiene, y en razón de un receptor histórico que avista en los caminos de una transformación estética de los espacios ciudadanos por intervenir o por construir en el futuro. Una *estética* y una *política* (al mismo tiempo), con base en el cine, y en correspondencia con las poéticas que social y culturalmente lo integran. Diálogo de formas y concomitancia de conceptos.

Cine, síntesis cultural y verosimilitud

El interés de David Alfaro Siqueiros por el cine data de la dirección que hiciera del número único de la revista *Vida Americana* y publicada en Barcelona, España, en 1921. En esta revista el joven Siqueiros escribe un texto a propósito del filme *El caporal* de Miguel Contreras Torres y apunta el tino estético que éste tuvo de hacer del *charro* mexicano una figura cinematográfica similar al sentido que tiene el *cowboy* de Estados Unidos.³

Siqueiros tiene como punto de referencia para su valoración “todo el sentimentalismo plañidero que caracteriza la mayor parte de las películas europeas”⁴ y, de cara a ellas, estima el acierto de hacer venir la factura del personaje a través de una actuación que sintetiza a una comunidad. Texto breve éste, Siqueiros concluye así: “*El caporal*, pues, viene a encajar dentro del tipo de películas *al aire libre* que tanto éxito tienen en México. Creo que si los americanos hacen maravillas con un William Hart o un Douglas Fairbanks, nosotros necesitamos actores que, como ellos, sinteticen el alma de México”.⁵

En un texto posterior, signado en 1945, e intitulado “¿Cine nacional o falsificador? Después de lograr obras cargadas de posibilidades, el cine mexicano se dedica a adular a México”,⁶ David Alfaro Siqueiros retoma esta valoración aunque, por supuesto, los componentes son otros y más complejos. Para entonces, el muralista acota ya el afán “falsificador” del cine nacional, el “truquismo técnico norteamericano” de Hollywood y el estatismo del “cine-teatral europeo”.⁷ De aquella síntesis cultural que atisbaba en el

¹ Esta expresión Siqueiros la asienta de manera literal y la desarrolla de manera amplia en *Cómo se pinta un mural*, p. 98. A menos de que se indique lo contrario, en adelante, cada palabra en cursivas alude a términos, características o propiedades que el muralista usa de manera específica, en general y en distintos momentos, por lo cual su referencia debe comprenderse en razón de la unidad entera de sus reflexiones.

² *Ibid.*, p. 14.

³ El título del escrito es el siguiente: “Cinematografía mexicana”. Para su fácil consulta, este texto fue compilado por Raquel Tibol en su libro *Palabras de Siqueiros*, pp. 21-22.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Siqueiros publica este escrito en el periódico *Así!*, 15 de septiembre de 1945. Para su fácil consulta, este texto fue compilado por Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 265-274.

⁷ *Ibid.*, p. 272.

filme *El caporal* como un notable logro para la historia de la cinematografía en México, Siqueiros advierte que, veinticuatro años después, la producción de cine nacional adolece de falta de “honradez estética”⁸ como la tuvieron los primeros cineastas y que, de modo equivalente al esfuerzo de los muralistas, intentaban hacer coincidir a las nuevas formas artísticas con las que dentro del proceso de la revolución social en México habían comenzado a gestarse.

David Alfaro Siqueiros es demoledor:

La cinematografía mexicana, falsificando la vida del pueblo mexicano, del hombre de México, ha hecho del caporal de nuestro país, del jinete de nuestros campos, un charro tenor teatralizado, feminoide, que no es más que la transcripción servil del “mexicano pistolero” y sentimentaloides que inventó Hollywood. Un campesino “lavado”, relamido, deshumanizado, por razón del estúpido complejo de inferioridad que domina a quienes lo modelan, y, como consecuencia de ese mismo complejo, ha hecho de nuestro “aristócrata”, de nuestro “burgués” provinciano y rastacuero, un personaje de angustiosa, de pueril, de fallida —en suma— imitación de los señores de la “alta sociedad” europea y norteamericana. Un escenario humano que nada en lo absoluto tiene que ver con los personajes, cosas y hechos vivientes de México.⁹

Siqueiros destaca, en contrapartida, los filmes *Tempestad en México* y *Redes*.¹⁰ El primero le sirve para ubicar la importancia de Sergei Eisenstein en México, y, el segundo, para mostrar la valía del carácter colectivo del que procedía su dirección. Eisenstein, en el parecer del pintor, había dado inicio a formas y temáticas cinematográficas sólo comparables en su experimentación a las que los muralistas habían comenzado a hacer pocos años antes. El cineasta soviético, indica bien Siqueiros, *insinuaba* lo que geográfica y arqueológicamente se vivía en México desde su transformación social.¹¹ Contrario a una cinematografía nacionalista en que se había dado pauta para hacer “risible lo dramático y dramático lo risible”,¹² Eisenstein —precisa el ya maduro muralista— había insertado en la historia del cine nacional un elemento estético indispensable: “Un material de actores-masas, de actores-pueblo. Un material, en suma, nuevorealista y nuevohumanista, de inmensa utilidad para el futuro de tal producción estética multitudinaria en México”.¹³

David Alfaro Siqueiros, conceptualmente lúcido en su observación, critica por eso que en la producción de cine nacional se haya dado cuerpo a una industria que “teatra-

⁸ *Ibid.*, p. 267.

⁹ *Ibid.*, p. 272.

¹⁰ Como se sabe, el cineasta soviético no pudo concluir el filme y las ediciones diferentes de su trabajo no tienen específicamente participación directa de él. Al respecto, esta edición es la que Siqueiros anotó haber visto en París en 1937 y no la que con frecuencia se cita y lleva el título de *¡Qué viva México!*, versión ésta hecha por Grigori Alexandrov. En vista de que es *Tempestad en México* el título al que refiere el pintor, se respeta su referencia.

¹¹ Véase: “¿Cine nacional o falsificador? Después de lograr obras cargadas de posibilidades, el cine mexicano se dedica a adular a México”. ed. cit., p. 268.

¹² *Ibid.*, p. 271.

¹³ *Ibid.*, p. 278.

lizó a los de origen popular y no cinematografió a los de origen teatral”.¹⁴ Siqueiros, como se lee, toca de nuevo su preocupación por posibilitar la factura de la relación figura cinematográfica/actuación y de asegurar la postulación poética de sintetizar una cultura. *Redes*, filme colectivo y cercano a este afán, indica el pintor, “se apartó de la escuela hollywoodiana”.¹⁵ Y mérito mayor: “Su tema fue humano y, más concretamente, humano-social. Su forma escénico-cinematográfica activa, dinámica en consecuencia y no escénico teatral; esto es, pasiva, estática, como acontece con el cine ‘académico’ que hacía el mayor volumen de la producción filmica de entonces. Como en el primer caso, actores-pueblo, actores-masas, y también arte cinematográfico nuevorraalista, público, heroico”.¹⁶

De estos dos textos se abstrae al menos una idea que será constante en el ideario estético siqueiriano y que, de manera integral, articula como artista plástico su concepto en torno al cine: la verosimilitud. Aunque Siqueiros no la llama así (la llama *síntesis*), ¿cuál es su significado? Significado: necesidad de credibilidad de la figura vía la poesía como técnica. En la suposición de ella, los muralistas la habían buscado, distinguido y encontrado de modo convulso y con toda una suma de implicaciones. David Alfaro Siqueiros la había hallado como militar en la geografía; Diego Rivera en su inmersión, convivencia y transformación de los vanguardismos, y José Clemente Orozco dentro de la elaboración de un escepticismo ante una realidad que, justamente, no le era creíble, pero sí posible de asumir —estéticamente— como otra.

Cuando Siqueiros alude a *Tempestad sobre México* y a *Redes*, entonces, delimita aquello que es central en su teoría estética: la factibilidad de lo que expone sensiblemente la poesía y que técnicamente radica en la asunción y dirección de los recursos de significación de deseos, sensaciones y sentimientos. Su lugar social de realización. No en vano, por esta razón el muralista evoca a Sergei Eisenstein. Es esta necesidad de síntesis (verosimilitud) una problemática formal/artística la que los une y es también su formulación teórica la que los convoca. Los dos marxistas, y los dos comunistas, reflexionan sobre ciertos *materialismos* y cierta *dialéctica* que les son necesarios y que les son inaplazables, pues, poéticamente, sus respectivas obras han sido las mejores pautas de conformación de sus particulares anhelos, móviles de confrontación de conceptos, y, por supuesto, de construcción de ellos.¹⁷ Eisenstein, en este orden de comprensión poética de la cultura mexicana, fue diáfano en su estancia como cineasta que eligió venir a México. “México —escribió en sus memorias— es asombroso porque allí, palpándolo, vives todo aquello que conoces por los libros y las concepciones filosóficas opuestas a la metafísica”.¹⁸

¹⁴ *Ibid.*, p. 271.

¹⁵ *Ibid.*, p. 268.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 268-269.

¹⁷ Sobre estas coincidencias conceptuales habría que tener en consideración algunos textos que Eisenstein ya había escrito cuando visita México y que de manera clara atrae y asocia lo que de una u otra manera también planteaba Siqueiros, pero desde el muralismo. Los textos mencionables, son, por ejemplo: Sergei M. Eisenstein, “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *La forma del cine*, pp. 33-47 [texto de 1929]; “Palabra e imagen”, en *El sentido del cine*, pp. 9-49, y “Sincronización de sentidos”, en *El sentido del cine*, pp. 53-80.

¹⁸ Véase: *Yo. Memorias inmorales*, t. I. p. 378.

Eisenstein, Siqueiros y sus poéticas

El sentido del cine en el ideario estético de David Alfaro Siqueiros, en consecuencia, va más allá. Sus intereses no se detienen en el deslinde de la factura estética del drama, la actuación, ni en la crítica a la industria cinematográfica nacional. Pensar en la credibilidad poética es pensar en la técnica que la hace factible, y pensar en lo factible es pensar en la condición social estética a partir de la cual se hacen soportar los significados. Si en su primer texto sobre cine Siqueiros enuncia esta necesidad en los términos de una *síntesis del alma*, poco después, y ya en relación teórica con Sergei Eisenstein, el muralista modula no nada más sus palabras sino que las demarca dentro de una acepción ya entera como conceptos. Relación bien documentada ésta, y bien ubicada en lo referente a las mutuas influencias teóricas y artísticas, este nexo tiene desde luego muchos puntos de acercamiento y bien vale la pena indicar que el diálogo resultante no quedó entre dos personalidades sino en dos apuestas de una misma orientación poética.¹⁹

Como se sabe, en el periodo en que Sergei Eisenstein decide viajar a México y, enseñada, aprovechar la probabilidad de dirigir un filme, el director de *El acorazado Potemkin* tenía más de una referencia sobre la historia y cultura del país. Un montaje teatral y un texto teórico sobre la diferencia entre teatro y cine venían con él.²⁰ Su estancia, así, va más lejos de las relaciones personales que cultivó en el amplio espectro del mundo intelectual y artístico de país y, por supuesto, del cúmulo de anécdotas que involucran, en primer lugar, a Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros sólo por el hecho de ser militantes comunistas y afines, teórica e ideológicamente, al marxismo. Una nota importante, por ejemplo, para la historia de las ideas estéticas marxistas, tiene que ver con el hecho de que en la revista *Contemporáneos*, en su número 36 (mayo de 1931), se haya publicado la traducción del texto “Una aproximación dialéctica a la forma del cine”, y que su circulación —como su lectura— pasara a tener un no poco significativo espacio de lectores.²¹ Uno de ellos, con toda probabilidad, el mismo Siqueiros.²²

Al establecer comunicación Sergei Eisenstein con David Alfaro Siqueiros ya había una afinidad mutua. La primera, de carácter general y en tierra nacional, consistía en que el cineasta soviético pudo conocer *in situ* el trabajo de los muralistas y establecer correspondencias con el mundo iconográfico del que procedía. De Diego Rivera valora su capacidad de hacer incidir en su discurso visual una crítica al capital; de José Clemente Orozco (al que aprecia de modo especial) llama su atención su notable ironía, y de José Guadalupe Posada estima su capacidad poética de abstraer de lo popular lo más significativo de una cultura y no restringida a su significado sólo local. Así también, Eisenstein echa un vistazo importante al trabajo fotográfico que para estas fechas ya habían desarro-

¹⁹ Sobre el particular hay dos estudios de muy importante consulta y lectura de Eduardo de la Vega Alfaro: *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, y *La aventura de Eisenstein en México*.

²⁰ Cf. Sergei M. Eisenstein, “Del teatro al cine”, en *La forma del cine*, pp. 11-23 [texto de 1934].

²¹ La traducción al castellano de Agustín Aragón Leyva, de este texto, como anota Eduardo de la Vega Alfaro, tiene la fortuna de haber logrado dar a entender articulación de palabras que son en realidad conceptos completos y que están muy asociados a modos de elaboración teórica muy similares a los de Siqueiros: “Imagen móvil” o “Imagen cinematográfica”, traducidas como “Cineplástica”, por ejemplo. Véase: E. de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, p. 57.

²² Una versión más reciente y accesible es: Sergei M. Eisenstein, “Una aproximación dialéctica a la forma del cine”, en *La forma del cine*, pp. 48-64.

llado Edward Weston y Tina Modotti, aunque, principalmente, por el efecto estético que había logrado provocar en mentes como la de Siqueiros, que instrumentaba con singular empeño criterios plásticos con base en la fotografía y en provecho de su alto potencial documental.²³

Por azar y por simpatía, a la vez, el toque particular del diálogo de Eisenstein con Siqueiros se debe al conjunto de entrevistas que ambos sostuvieron cuando el muralista se encontraba recluido en Taxco.²⁴ De estas entrevistas y de estas simpatías procede el hecho de que el cineasta soviético dirige un breve discurso en la exposición de obra plástica que David Alfaro Siqueiros había realizado en este lapso y que, con el afán de ofrecer una definición, lo más indicativo del discurso es —justamente— lo que habría de ser años más tarde en Siqueiros materia de un discurso teórico en consolidación. Eisenstein, con un número no pequeño de textos teóricos ya elaborados por esos años, enunció lo siguiente: “Siqueiros no es el calígrafo que registra mecánicamente el concepto que de una gran idea tienen las masas populares. Ni es el grito estático del individuo simplemente inflamado por la corriente de lava del entusiasmo de las masas. Siqueiros es la maravillosa síntesis entre la concepción superior de las masas y su representación percibida individualmente”.²⁵

Sergei Eisenstein fue certero. Al demarcar este carácter en la pintura de Siqueiros en realidad despliega un criterio teórico que pertenece al de su propia estética cinematográfica y que coincide en la búsqueda que de forma constante demarca en lo tocante a sus formulaciones sobre el montaje. En el intento de otorgar una dinámica de credibilidad sensible y poética en sentido plástico, Eisenstein encontró en el muralista mexicano lo que como cineasta él mismo llamaba “atracciones”, sentido de “conflicto”, o incluso, una cierta *dialéctica* o formulación *materialista*.²⁶ De la misma manera, Siqueiros, no de manera casual ni empírica, estima con suma inteligencia estas concomitancias con el ideario de Sergei Eisenstein y prolonga una idea de la poesía que a ambos pertenecen y que, en realidad, es la apuesta por una estética que no tenía precedente en la historia de la cinematografía ni en la del muralismo. Habría que asentar, tan sólo como referencia de la valía teórico-poética de esta confluencia de idearios, que Tina Modotti y Bruno Traven llegaron a idear un filme con base en las imágenes muralísticas precisamente por esta condición poética-visual en ellas presente, aunque sin poder llegar finalmente a realizarlo.²⁷

Al respecto, se cuenta con trabajos de investigación que siguen esta relación y que acotan aquellas figuras y conceptos que emergen de ella, pero poco se apunta sobre el singular diálogo teórico y textual que también existe.²⁸ Lo medular de estos estudios es interesante porque algunos de ellos no omiten el peso conceptual de las poéticas involu-

²³ Como Eduardo de la Vega Alfaro, Aurelio de los Reyes sigue de cerca la estancia de Eisenstein en México y anota esta información para comprender el rico horizonte de diálogo que se construyó alrededor de su obra. Véase: *El nacimiento de ¡Qué viva México!*

²⁴ Véase E. de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, p. 52.

²⁵ Véase Angélica Arenal, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*, p. 30.

²⁶ Cf. Sergei M. Eisenstein, “Montajes y atracciones”, *El sentido del cine*, pp. 172-174.

²⁷ Esta interesante información la anota Maricela González Cruz Manjarrez en su libro *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, p. 13.

²⁸ Los trabajos de Eduardo de la Vega Alfaro y Aurelio de los Reyes ya mencionados son un muy buen ejemplo de estos tratamientos profesionales, aunque su corte esté más ligado a la historia y no tanto a la estética. Otro texto importante también es el de Irene Herner, “Integración de las artes. De la perspectiva a la fotografía

cradas y porque otros, de modo impertinente (mucho enseñan, a veces, las necesidades), fuerzan este diálogo al establecimiento de relaciones literales entre Eisenstein con Siqueiros, y cuando el diálogo no radica en ello sino en el modo en que las instancias de *síntesis*, el *conflicto* y las *atracciones*, expuestas por el cineasta y el pintor mismos, explican mejor sus obras que sus comentaristas.

Arquitectura: máquina dinámica

La verosimilitud también apela a una idea de *normalidad realista*.²⁹ El actor es componente de un espacio de imaginación y está identificado, en su verosimilitud, con un receptor real. Sergei Eisenstein parte de una reflexión estética de la dinámica visual poética del ideograma para efectos de la articulación de un realismo cinematográfico, y David Alfaro Siqueiros hace lo mismo, pero en razón de lo que poéticamente significa la arquitectura como espacio total plástico. La arquitectura en el muralismo es para el pintor lo que la poesía es en el cine para Eisenstein y sus confluencias, como asociaciones, son más de una.

Espacio no ilusorio sino arquitectónico, el muralismo es también político. Se supone a un receptor estético pero al mismo tiempo ciudadano. David Alfaro Siqueiros interna en su concepto de muralismo la idea de arte público y hace coexistir —sin jerarquías plásticas— a la pintura, la escultura, la fotografía y al cine. Estima el potencial integrador poético de éste en su completo poder científico del que es hijo y al que socialmente debe la disposición técnica de su infraestructura.

¿Qué es la arquitectura para David Alfaro Siqueiros? Su definición no es unilateral. Ella radica entre concomitancias y el cine las aloja. “Máquina dinámica”³⁰ o “máquina arquitectónica rítmica”³¹ son dos maneras en que Siqueiros la denomina. Ellas se deben a un discernimiento de la arquitectura como *unidad espacial* y como parte de una crítica a la *geometría estática y rectilínea*.³² Como en su concepto de geografía, Siqueiros demarca naturalezas *sui generis* y estéticas acordes. El muralismo le descubre la *naturaleza fotogénica* y la *naturaleza cinefotogénica*.³³ Dos poéticas y dos avanzadas. Las une la arquitectura y las distingue el *uso dinámico múltiple de la perspectiva visual* que ofrece, o puede ofrecer, su disposición *física*.³⁴

Muralismo, se colige, no es lo mismo que “panesismo”.³⁵ La arquitectura es pie no de una forma abstracta sino de una *geometría dinámica*. “Máquina dinámica” o “máquina arquitectónica rítmica” porque a través del cine es que el muralista concibe a la arquitec-

y al cine”, en *Siqueiros, el lugar de la utopía*, pp. 131-141. En lo tocante a textos de otros autores, por contener comentarios irresponsables e inmediateistas, no vale la pena citarlos.

²⁹ Siqueiros desarrolla este concepto a lo largo de su texto *Cómo se pinta un mural*, p. 96.

³⁰ *Ibid.*, pp. 96-97.

³¹ *Ibid.*, p. 96.

³² *Ibid.*, p. 95.

³³ Véase *¿Qué es “Ejercicio plástico” y cómo fue realizado*. Folleto. Argentina, 1933. Para mayor comodidad, este texto puede ser consultado en la selección y compilación de textos siqueirianos que Raquel Tibol publicó con el título *Palabras de Siqueiros*, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

³⁵ Véase David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, p. 184.

tura no como un soporte para la pintura o mero contenedor.³⁶ El cine, *poliescénico*, estimula, atrae y coloca en la sensibilidad un *espacio activo* y la arquitectura lo constata. En alusión a *Ejercicio plástico*, por ejemplo, Siqueiros define al mural como “unidad absoluta”,³⁷ “caja plástica”³⁸ y, por ende, pintura compuesta no por una *sucesión o engranaje de paneles autónomos*.³⁹ “Contemplación pazguata”⁴⁰ es la antítesis de la *elocuencia superlativa* que posibilita el cine en su diálogo con la pintura mural y, por extensión, con los principios que indican los caminos del arte público por hacer en el futuro. Arte público: arte en razón de un “público multitudinario”.

No habría que dar lugar a *puntos frontales de visión* sino a *formas poliangulares filmicas*.⁴¹ A *trazados interesaciales* y a la *perspectiva multivisual* de una *geometría dinámica* correspondiente.⁴² A un espectador en movimiento. Parte indudable de un concepto sólido del cine y que concommita con la teoría estética y poéticas particulares de Sergei Eisenstein, estas formulaciones y apuestas de David Alfaro Siqueiros además de establecer identidades demarcan fronteras. La principal: fotografía no es lo mismo que cine. Poderosas documental, poética y políticamente las dos formas de discurso sensiblemente tienen cualidades poéticas propias y plataformas de connotación diferentes. La idea de *movimiento* como idea cercana a una idea de *verdad pictórica* y *verdad visual* es abordada por el muralista en su mejor carácter teórico y formal, y distingue el sentido presencial de una *instantánea del movimiento* de la fuerza semiótica que puede llegar a tener (y tiene) el *movimiento* —arquitectónicamente sugerido— por sí mismo.⁴³ Si en sus primeras experiencias con la cámara fotográfica Siqueiros hacía olvidar al lápiz, recoloca después el valor de ella con respecto a la de cine. Alude no al pintor con una cámara fotográfica en la mano sino al *cameramen*.⁴⁴ Las *formas poliangulares filmicas* se postulan desde la orquestación de un andamiaje concebido en razón de objetos y funciones nuevas, como el “banco de cristal transparente, espacial, polifacético, dinámico y mecánico”⁴⁵ usado en Argentina, y como símil de la maquinaria cinematográfica. Cuerpo, mente sensibilidad, trazos y plásticas nuevas.

³⁶ Siqueiros escribe: “Todo espacio arquitectónico verdadero, ya sea por dentro o por fuera, ya sea en su concavidad o en su convexidad, es una máquina y sus partes, muros, bóvedas, arcos, piso, etc., son ruedas de esa máquina considerada no como un armastote mecánico estático, sino como máquina en movimiento rítmico, en juego geométrico de intensidad infinita”. *Cómo se pinta un mural*, pp. 96 y 97.

³⁷ *Ibid.*, p. 130.

³⁸ Véase “¿Qué es “Ejercicio plástico” y cómo fue realizado”, cit. Para mayor comodidad, este texto puede ser consultado en la selección y compilación de textos siqueirianos que Raquel Tibol publicó con el título *Palabras de Siqueiros*, p. 105.

³⁹ D. Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, p. 130.

⁴⁰ Véase “El XXIII Salón como expresión social”, Buenos Aires, *Crítica*, 21 y 22 de septiembre de 1933. Para mayor comodidad, este texto puede ser consultado en la selección y compilación de textos siqueirianos que Raquel Tibol publicó con el título *Palabras de Siqueiros*, p. 97.

⁴¹ D. Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, p. 74.

⁴² *Ibid.*, pp. 77 y 96, respectivamente.

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁵ Véase: “¿Qué es “Ejercicio plástico” y cómo fue realizado”, cit. Para mayor comodidad, este texto puede ser consultado en la selección y compilación de textos siqueirianos que Raquel Tibol publicó con el título *Palabras de Siqueiros*, p. 104.

Política vía la poesía y por una nueva ciudadanía

“Tecnología” es el concepto que el pintor acuña convenientemente para dar cuenta de este peso histórico que tiene el cine como articulador de poesía.⁴⁶ El *movimiento*, en el muralismo, es una realidad estética y su verosimilitud, “la ilusión de normalidad”,⁴⁷ no es sino *presencia* de elocuencia. “Hacer convexa la concavidad y vertical el plano horizontal”⁴⁸ es un enunciado afortunado de David Alfaro Siqueiros en que la refiere, y por ello es que confía en el uso de andamios similares a los de la industria cinematográfica la disposición histórica y material de la poesía. “Objetivar lo subjetivo”, asienta en *Cómo se pinta un mural*,⁴⁹ es comprender teóricamente el tránsito histórico del lápiz a la cámara fotográfica y de ésta a la cinematográfica para reivindicar por siempre a la poesía, no en contra de su historia, para negarla, u omitir a la tecnología y la ciencia junto a la que camina. Siqueiros, de modo consecuente, recrimina a los futuristas el hecho de que perdieran en el camino el sentido histórico de la ciencia como mejor acicate de los materiales que generan a las artes y que, penosamente, de espaldas a ella, al inscribirse como artistas dentro del fascismo, ignoraran también su tecnología políticamente derivable.⁵⁰

David Alfaro Siqueiros suma también la noción de “tecnología psicológico-política” al concepto de “tecnología”.⁵¹ Un lenguaje político es lo que socialmente hace constar en el cine y el sentido de lo verosímil no es sólo formal. La forma industrial de producción del cine refiere, de antemano, la condición de oportunidad de concebir a la sociedad dentro del proceso total de producción en que está inscrito. Una *metáfora política* no es así un apéndice, una *figura* o *drama* exógenos, es un continente de credibilidad históricamente determinado y al que debe dársele forma.⁵² En un texto de crítica fraterna al colectivo chileno y constituyente de la Alianza de Intelectuales que elaboraron un mural luego de la experiencia primera dirigida por Siqueiros en Chillán, texto subestimado y no frecuentado como se debiera, el muralista mexicano reflexiona bien sobre el particular y enuncia que puede haber elocuencia en un mural pero puede ocurrir que éste se encuentre apagado por no atender el sentido de verosimilitud de modo debido.⁵³ Una intención plástica de énfasis dramático a través de una figura, indica Siqueiros, no es más dramática sólo porque ésta en principio lo sea. No es el drama como tal la plataforma de verosimilitud, sino él como recurso condicionado socialmente. Hay una “audiencia-pueblo”,⁵⁴ “una audiencia-masas”,⁵⁵

⁴⁶ D. Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, p. 107.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁰ Véase *¿Qué es “Ejercicio plástico” y cómo fue realizado*, cit. Para mayor comodidad, este texto puede ser consultado en la selección y compilación de textos siqueirianos que Raquel Tibol publicó con el título *Palabras de Siqueiros*, p. 107.

⁵¹ D. Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, p. 15.

⁵² Véase David Alfaro Siqueiros, “Un hecho artístico embrionariamente trascendental en Chile. El primer mural colectivo antifascista de la Alianza de Intelectuales”, en *No hay más 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* (recopilación de diez artículos publicados por su autor en las revistas *Hoy* y *Mañana*, y dos en el diario *El Nacional*, de la ciudad de México), pp. 116 y 120.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁵ *Idem.*

escribe David Alfaro Siqueiros y la elocuencia que acompaña a la verosimilitud tiene políticamente resolución en el espectro estético de ella. En él está la poesía. No entender el carácter de esta dimensión de credibilidad, ejemplifica el muralista, es como hablar frente a una gran concentración pública sin un altavoz eléctrico.⁵⁶

Comprendido el cine en su proceso completo de producción, Siqueiros atina en acercar al muralismo el efecto *superlativo* que tiene la forma cinematográfica misma como agente de divulgación y conductor exacto de una *elocuencia social total*. De una válida, y ya probada, reproducción “fotográfica-objetiva estática” se da pie, con el cine, a una “plástica multiejemplar simultánea activa”,⁵⁷ “plástica filmica”,⁵⁸ “gráfica filmica”⁵⁹ o “plástica cinefotogénica”.⁶⁰ Inéditas estas posibilidades formales, y ante ellas, David Alfaro Siqueiros se pregunta sobre el enriquecimiento plástico que orientaría el cine. Espacio de interlocución éste que Siqueiros abría en la historia del muralismo, como teórico apenas alcanza a señalar como referencia las formas cinematográficas de dibujos animados de Walt Disney.⁶¹ Quedaban por delante muchos de los tópicos acotados en este trayecto de reflexión sobre el cine, “la poli-plástica del futuro”,⁶² por ejemplo, así como el de sus poéticas. Aunque lo cierto es que el muralista postuló bien uno de sus contenidos: ante una gran concentración pública había que hacer lugar al uso no nada más de un altavoz eléctrico histórica y estéticamente correspondiente, sino atraer en el uso mismo de la electricidad a una idea de ciudadanía en ella implícita.⁶³

Cine: poesía, espacio y movimiento. Impulso plástico-gráfico dinámico de elocuencia social total.

Bibliografía

ALFARO SIQUEIROS, David, *Cómo se pinta un mural*. México, Ediciones Taller Siqueiros, 1979.

ALFARO SIQUEIROS, David, *Me llamaban el coronelazo*. México, Grijalbo, 1977.

ALFARO SIQUEIROS, David, “Un hecho artístico embrionariamente trascendental en Chile. El primer mural colectivo antifascista de la Alianza de Intelectuales”, en *No hay más 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, 1945.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁷ Véase *¿Qué es “Ejercicio plástico” y cómo fue realizado*, cit. Para mayor comodidad, este texto puede ser consultado en la selección y compilación de textos siqueirianos que Raquel Tibol publicó con el título *Palabras de Siqueiros*, p. 106.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁰ *Idem*. Y también: David Alfaro Siqueiros. Carta a Antonio Berni, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1933. Para mayor comodidad, este texto puede ser consultado en la selección y compilación de textos siqueirianos que Raquel Tibol publicó con el título *Palabras de Siqueiros*, pp. 111-112.

⁶¹ D. Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, p. 121.

⁶² *Ibid.*, p. 121.

⁶³ Véase D. Alfaro Siqueiros, “Un hecho artístico embrionariamente trascendental en Chile. El primer mural colectivo antifascista de la Alianza de Intelectuales”, en *op. cit.*, p. 121.

- ARENAL, Angélica, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Juicios críticos*. México, FCE. (Col. Archivos del Fondo, 44-45)
- EISENSTEIN, Sergei M., “Del teatro al cine”, en *La forma del cine*. Trad. de María Luisa Puga. México, Siglo XXI, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei M., “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *La forma del cine*. Trad. de María Luisa Puga. México, Siglo XXI, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei M., “Montajes y atracciones”, en *El sentido del cine. El sentido del cine*. Trad. de Norah Lacoste. México, Siglo XXI, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei M., “Palabra e imagen”, en *El sentido del cine*. Trad. de Norah Lacoste. México, Siglo XXI, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei M., “Sincronización de sentidos”, en *El sentido del cine*. Trad. de Norah Lacoste. México, Siglo XXI, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei M., *Yo. Memorias inmorales*, t. I. Trad. de Selma Ancira y Tatiana Bubnova. México, 1988.
- GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Maricela, *Tina Modotti y el muralismo mexicano*. México, UNAM, IIE, 1999. (Col. Archivo Fotográfico IIE-UNAM)
- HERNER, Irene, “Integración de las artes. De la perspectiva a la fotografía y al cine”, en *Siqueiros, el lugar de la utopía*. México, Conaculta / INBA / Sala de Arte Público Siqueiros, 1994.
- REYES, Aurelio de los, *El nacimiento de ¡Qué viva México!* México, UNAM, IIE, 2006.
- TIBOL, Raquel, *Palabras de Siqueiros*. México, FCE, 1996.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. México, Instituto Mexiquense de Cultura / Imcine/ Canal 22, 1997.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, *La aventura de Eisenstein en México*. México, Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1998.