

SIQUEIROS EN EL RÍO DE LA PLATA: CONFRONTACIÓN Y LEGADO

Gabriel Peluffo

Una revisión histórica de la visita de Siqueiros al Río de la Plata, permite dilucidar y poner en discusión las coincidencias y las confrontaciones que en ese momento registraba la ideología estético-política vinculada al realismo social, en dos polos extremos del mapa geográfico y cultural latinoamericano.

Permite asimismo replantear el problema de las vanguardias en los años treinta, como reencarnación de las declinantes utopías estéticas y sociales europeas en el discurso político y cultural latinoamericanista.

El presente trabajo pretende argumentar la hipótesis de que el legado de Siqueiros en la región rioplatense consistió, básicamente, en un fugaz pero decisivo aporte a la consolidación del activismo social en el circuito de los artistas e intelectuales, y a su configuración institucional, más que en una influencia sobre aspectos técnicos y formales de la producción artística local.

Tanto la visita de Vasconcelos como la de Siqueiros al Río de la Plata, constituyen dos de los pocos casos de este siglo en que el intercambio cultural, entre regiones latinoamericanas, se materializa en el viaje y la presencia personal de sus protagonistas.

I) LOS HECHOS

Vasconcelos: un “adelantado”.

Después de asistir a los actos del Centenario de la independencia de Brasil, en el año 1922, José Vasconcelos arribó a Montevideo en tren, atravesando Paraná, Río Grande del Sur, y todo el norte del territorio uruguayo. Desde que este personaje reunía las condiciones de gestor político y de pensador iberoamericanista, sus impresiones aportan un valioso testimonio acerca de cuáles eran las expectativas que un mejicano culto y politizado podía tener sobre la región social y cultural rioplatense.

Por lo pronto llega al Uruguay esperanzado en encontrar maestros, poetas, artistas, pensadores a la altura de la talla mítica de José Enrique Rodó, de Vaz Ferreira, de Juana de Ibarburou. Dispuesto a ver los ejemplares de esa “*raza extraordinaria*” -según sus palabras- *que habita*

desde el sur de Sao Paulo hasta el Río de la Plata"⁽¹⁾.

Sin embargo, proclama su indignación ante un sistema y una ideología política que, junto a los méritos de la democracia, exhibe, según él, un espíritu burocrático sin rebeldía, un culto generalizado a la personalidad de "El Ogro" -José Batlle y Ordóñez⁽²⁾- y un servilismo al gobierno norteamericano en asuntos internacionales, destacando que en Uruguay, fueron solamente los estudiantes universitarios quienes se opusieron a la ocupación militar de Veracruz.

Vasconcelos ya presente lo que va a ser, once años después, un sólido escollo para el proselitismo de Siqueiros: una intelectualidad algo afrancesada y de espaldas al continente; una atmósfera mesocrática, por la que se busca fundir la pluralidad étnica y cultural de la inmigración europea en el crisol del sistema político, a través de un imaginario bifronte, a la vez nacionalista y cosmopolita.

"*Hubiera querido encontrármelos más argentinos -dice Vasconcelos refiriéndose a los uruguayos- menos nacionalistas, más preocupados del porvenir unido de América española*". Encontró más panamericanismo, en el sentido de la política exterior, que espíritu iberoamericanista entre los intelectuales. Y agrega: "*en las discusiones privadas se nos decía que la teoría de la raza es falsa y que, en último término, el Uruguay es europeo, no castellano, sino europeo*". Pero Vasconcelos no sólo había aspirado a encontrar grandes amigos entre los intelectuales del Río de la Plata, sino que había ido mucho más allá en sus previsiones, había presumido que esta región sería un sitio ideal donde afincar su existencia: "*Mirando una vez el Uruguay en el mapa -dice- soñé un día llegar allí de improviso, con el nombre cambiado y toda tradición rota, para elegir mujer, y fundar familia*".

También el modelo "racial" femenino rioplatense, elogiado especialmente por Vasconcelos al referirse a las mujeres argentinas, jugó un papel en la imagen que la intelectualidad mejicana tenía de esta región, imagen a la que se agregaba el peregrino prestigio de una tradición machista, reconocida desde Río Grande hacia el sur, quizá plasmada de manera melancólica en el universo cultural del tango.

(1) José Vasconcelos. *La Raza Cósmica*. Agencia Mundial de Librería. 1927. Pág. 149. Todas las restantes citas de Vasconcelos pertenecen a la misma publicación.

(2) José Batlle y Ordóñez fue presidente de la República desde 1903 a 1915 (con una interrupción entre 1907 y 1911), y su actuación política continúa como máximo dirigente del partido de gobierno hasta su muerte, en 1929. Su figura permanece unida al proceso de "modernización" del país, a la unificación geopolítica, a la consolidación de sus instituciones democráticas y a la primera legislación obrerista. El modelo de país patrocinado por Batlle y Ordóñez, suele denominarse *modelo batllista*.

Por algo Siqueiros confiesa, en su autobiografía, que cuando muchacho, soñando junto a su amigo Juan Olaguíbel que ambos serían grandes “padrotes”, regios choferes de adineradas y hermosas mujeres, pensaron que para eso debían viajar al Río de la Plata, y se dijeron: “A la Argentina, pues”⁽³⁾.

Por una especie de perversidad astrológica, Vasconcelos y Siqueiros fueron a encontrarse luego involuntariamente en Buenos Aires, pasando a ser esa ciudad el escenario de una escandalosa y frustrada polémica pública entre ambos, acerca del gobierno y del destino político de Méjico en tiempos de Calles.

La primera visita de Siqueiros

Siqueiros llega por primera vez al Uruguay siete años después que Vasconcelos, a mediados de mayo de 1929, para participar en el Congreso Sindical Latinoamericano destinado a fundar la Confederación Sindical Latinoamericana ⁽⁴⁾.

El periódico *Justicia*, del Partido Comunista Uruguayo, hace pública la llegada del “compañero Siqueiros” sin enfatizar su condición de pintor. Las propias declaraciones de Siqueiros son de carácter netamente político y en su mayoría están referidas a la situación particular de su país, a la crisis mundial, y al movimiento comunista y obrero internacional.

En los números de *Justicia* en que se publican noticias del Congreso (entre el 18 de mayo, fecha de apertura, y el 11 de junio, día en que se constituye la Confederación Sindical Latinoamericana) aparecen algunos artículos sobre el muralismo y el arte revolucionario en México, pero todos firmados por Diego Rivera. También la revista *La Pluma* de Montevideo daba a conocer desde 1928 (y lo hará hasta 1931) noticias y reproducciones de obras relativas al renacimiento mejicano, pero referidas siempre a las figuras de José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Solamente una serie de sintéticos retratos caricaturescos de algunos congresales realizados a lápiz o pluma por Siqueiros, ilustrando los artículos que diariamente *Justicia* publicaba acerca del Congreso, hacen referencia indirecta a la condición de “artista” del delegado mejicano.

En el mismo periódico, publicaba poesías revolucionarias Blanca Luz Brum, una joven uruguaya allegada al Partido Comunista. Era viuda del poeta peruano Juan Parra del Riego, muerto en Montevideo en 1925.

(3) David Alfaro Siqueiros. *Me llamaban el Coronelazo*. Biografías Gandesas. México. 1977. Pág.59.

(4) Acerca de las fuentes periodísticas que registran la primera visita de Siqueiros a Montevideo, fui oportunamente asesorado por el historiador uruguayo Yamandú González, a quien mucho agradezco su colaboración.

Durante aquella vida matrimonial -de la cual tenía un pequeño hijo- Blanca Luz había establecido un estrecho contacto con artistas plásticos y escritores uruguayos de la época. Al conocer a Siqueiros en 1929, marcha con él a Buenos Aires y desde allí a Méjico. El artista será expulsado del Partido Comunista al año siguiente, después de una serie de incidentes a los que no fue ajena Blanca Luz (sindicada como “pro-sandinista” en el momento en que el PCM rompía con Sandino) y tampoco su ex-mujer, Graciela Amador, siendo encarcelado pocos días después ⁽⁵⁾.

Si en su autobiografía, Siqueiros califica este arrebatador encuentro con Blanca Luz de “pintoresco y en extremo romántico caso”, no lo fue menos para ella, quien en junio de 1929 escribía desde Buenos Aires a una persona íntima en Montevideo: “No puedo decirte nada que salga para afuera de los ojos, de mi amor, y de adentro, la felicidad más patética de esta dilacerante aventura”⁽⁶⁾.

La segunda visita de Siqueiros (“el paso de un planeta, por siglos”).

En febrero de 1930, Blanca Luz escribe a sus amigos del Círculo de Bellas Artes de Montevideo pidiendo una “movilización de ambiente” para recibir a Siqueiros. “*Quisiera -dice- que Uruguay fuera el primer país del sur que reciba el homenaje de tan maravilloso artista...Además, la guerra ya se viene encima y hay que apurar este minuto terrible de belleza...Será como el paso de un planeta, por siglos!*” ⁽⁷⁾.

Dos años después, en abril de 1932, los diarios de Montevideo anuncian la inminente llegada de una exposición de Siqueiros a Montevideo, haciéndose eco de informaciones brindadas desde México por el Dr. Vicente Lombardo Toledano. Pero otra vez, ni la llegada de la exposición ni del artista se concretan. Hacia fines de ese año, éste se encuentra todavía en Los Ángeles, donde el 2 de setiembre pronuncia su

(5) Varios biógrafos de Siqueiros especulan con la idea de que esa expulsión, se debió a una estrategia del Partido Comunista para “salvar” a sus principales cuadros, de la represión, de acuerdo a la consigna del representante del Socorro Rojo Internacional en México, Eneas Sormenti-Vittorio Vidali.

Olivier Debrouse dice al respecto que “*La expulsión del pintor puede ser debida a una estrategia del PCM clandestino, decapitado, bajo las estricta tutela de los agentes del Komintern, cuyos mejores elementos han sido asesinados o enviados a las islas, en la mira constante de la policía política...*”. Y se pregunta: “*Fué Siqueiros, desde ese momento, agente de la GPU bajo las órdenes de Sormenti-Vidali o quiso alejarse, después de la ruptura del PCM con Augusto César Sandino, acusado de traición?*”

(6) Carta de BLB a Luis Eduardo Pombo. Junio de 1929. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo.

(7) Carta de BLB a “los camaradas de Montevideo”. Febrero de 1930. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo.

célebre conferencia sobre las “Experiencias técnicas del Bloque de Pintores” en el John Reed Club.

Esta larga espera de la llegada de Siqueiros, a pesar de sus ribetes frustrantes, crea por otro lado, entre los intelectuales uruguayos, una tensa expectativa, alimentada por diversas informaciones periodísticas sobre la obra del artista.

El arribo tiene lugar, por fin, en los primeros días del mes de febrero de 1933⁽⁸⁾, en un momento particularmente crítico del escenario político uruguayo, pocas semanas antes del golpe de Estado de Gabriel Terra, en un clima de grandes tensiones sociales y de importante polarización ideológica, alimentado, además, por el inquietante panorama internacional.

A pocos días de su llegada, tanto Siqueiros como Blanca Luz, escriben sendas cartas de amistad dirigidas al Partido Comunista Uruguayo, buscando superar la situación creada por los incidentes de ambos con el Partido Comunista de México. Cada uno por separado expone sus antecedentes de trabajo y se compromete, durante su estada en el país, a la “captación de intelectuales” para la causa revolucionaria.

No obstante, el diario *Justicia* ignoró completamente la llegada de Siqueiros y su mujer, continuando ese silencio durante todo el período de su permanencia en Montevideo.

Rápidamente se creó una comisión de recepción a Siqueiros - formada por once intelectuales donde figuraban plásticos, arquitectos y escritores- en la cual se encontraba el pintor Guillermo Laborde, una de las amistades más estrechas que estableció el artista en el Uruguay. Docente del Círculo de Bellas Artes desde 1923, pintor de la llamada “escuela planista” de Montevideo⁽⁹⁾, y ejecutor de escenografías teatrales y callejeras, Laborde manifestaba una tendencia a la composición en grandes superficies y había adquirido también cierta experiencia en el uso de pinturas sintéticas para exteriores. Este hecho fue de reveladora importancia para Siqueiros, quien meses mas tarde, desde Buenos Aires,

(8) El día 8 de febrero de 1933, el diario *El Plata* de Montevideo publica una breve nota anunciando que “acaba de llegar David Alfaro Siqueiros”. Por su parte, Siqueiros recibe una carta de Falcini, desde Buenos Aires, que está fechada el lunes 6 de febrero. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional. Montevideo.

(9) La *Escuela planista* de Montevideo fue el nombre que adquirió una modalidad pictórica típica de los años veinte en la pintura uruguaya, consistente en la representación de las figuras mediante una trabazón de pequeñas superficies de colores plenos, generalmente muy vibrantes, que derivó en parte del luminismo español, y en parte de una interpretación algo ingenua del estructuralismo cubista.

reclamaría infructuosamente su presencia para integrar el equipo de muralistas dedicados al trabajo en casa de Natalio Botana.

Un amigo íntimo de Laborde (y de Blanca Luz Brum), Luis Eduardo Pombo, es uno de los críticos de arte más activos en favor de la doctrina de Siqueiros. Sus artículos en periódicos de Montevideo y en el diario *Crítica* de Buenos Aires se convierten en una caja de resonancia de las declaraciones que efectúa Siqueiros en contra de la pintura de caballete⁽¹⁰⁾ y en favor de una revolución tecnológica en los procedimientos de la pintura mural.

El día 15 de marzo Siqueiros inaugura su exposición en los salones del Círculo de Bellas Artes, cuyo director docente, el pintor Domingo Bazarro, había demostrado pública admiración por el artista mejicano⁽¹¹⁾.

Dicta en esa institución tres conferencias tituladas: 1) *El Renacimiento Mejicano y su importancia como factor revolucionario*, 2) *El Bloque de pintores de Los Angeles y la revolución técnica de la pintura*, y 3) *Los nuevos derroteros de las artes plásticas*.

La primera de ellas tiene lugar el sábado 11 de marzo, el mismo día de abrirse, en Montevideo, el Congreso Continental Antiguerrero convocado por el Partido Comunista.

Siqueiros llegó tarde a la inauguración del Congreso. Asistió sin participar oficialmente, debido a la distancia a la cual el Partido le mantuvo durante su estancia en Uruguay⁽¹²⁾.

Por su parte, invitada como delegada del Brasil, intervino Tarsila do Amaral, recién regresada de la Unión Soviética, quien pronunció un extenso discurso acerca de “La mujer y la guerra”; situación que, sin duda, debió haber permitido el contacto personal de estos dos pintores en Montevideo.

Blanca Luz Brum y Siqueiros, se alojaron en una amplia casa quinta de la zona del Prado donde el artista pintaba, convocando la presencia

(10) Las primeras palabras de Siqueiros al asomarse a la plataforma del barco, ya anclado en el puerto de Montevideo, fueron “*Abajo la pintura de caballete!*”, según el testimonio de Luis E. Pombo. Entrevista de Gabriel Peluffo. *Marcha* 11 de enero de 1974. Montevideo.

(11) Aunque Bazarro fue por lo general cauteloso al efectuar declaraciones que lo pudieran identificar con filiaciones políticas, en 1935 adhiere públicamente a la “nueva cultura” del socialismo soviético. Revista *Movimiento*. Número 18. Noviembre de 1935. Montevideo.

(12) El testimonio corresponde a declaraciones de Silvia Mainero, una de las organizadoras del encuentro (entrevista de G.P. realizada en 1993). Por otra parte, esa distancia entre el Partido y Siqueiros se mantendrá en Buenos Aires, ya que en ese momento le expresará sus temores a Blanca Luz: “*Nadie del P.C. me busca en Amigos del Arte....Trabajo sin contacto oficial pues tengo relaciones extraoficiales con buenos camaradas pero nada más....Los fascistas de aquí pueden intervenir en mis conferencias y entonces yo estaré desamparado de toda ayuda orgánica*”. 29 de mayo de 1933. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo.

de amigos y camaradas ⁽¹³⁾. Desde allí predicó un movimiento por la pintura mural, que encontró cierta disposición favorable entre artistas y escritores del ambiente local, al punto que El Círculo de Bellas Artes hizo un llamado abierto, a través de la firma de noventa y cinco adherentes, a una reunión para fijar las bases de ese movimiento ⁽¹⁴⁾.

Sin embargo, la falta de unidad ideológica de los convocantes y la carencia de apoyos políticos a nivel gubernamental, desdibujaron rápidamente los propósitos y las esperanzas de Siqueiros.

Una de sus grandes obsesiones frustradas fue pintar los muros cilíndricos de hormigón armado del Estadio Centenario, un campo deportivo construido en Montevideo en 1930, conmemorando el Centenario de la República y consagrando los incipientes éxitos futbolísticos a nivel nacional. Ante la indiferencia propia del gobierno, Siqueiros efectuó un caluroso llamado a “las grandes masas” montevidéanas: “*Nuestra idea está respaldada por todos los intelectuales vibrantes del Uruguay -decía- pero nos hace falta que las masas populares de Montevideo, las grandes masas deportivas que concurren al Estadio, secunden también nuestro propósito*” ⁽¹⁵⁾.

La febril búsqueda de muros y simpatizantes ideológicos que llevan a cabo Siqueiros y Blanca Luz -seguidos por otros intelectuales allegados a la causa, como era el caso de los escritores Idefonso Pereda Valdés, Vicente Basso Maglió, Juvenal Ortiz Saralegui, de los pintores Guillermo Laborde, Norberto Berdía y Julio Verdié, del escultor Bernabé Michelena (a la sazón presidente del Comité Nacional Antiguerrero)- da lugar a la creación de la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU), a mediados del mes de mayo de 1933.

Esta estructura federativa estaba integrada por diversas “Uniones” de artistas e intelectuales, entre las que se contaba la Unión de Plásticos, cuya declaración de principios, sin duda redactada por el propio Siqueiros,

(13) Si bien hubo frialdad oficial de parte del Partido Comunista Uruguayo hacia Siqueiros, éste contó con el apoyo de algunos camaradas intelectuales, como es el caso del pedagogo Jesualdo Sosa y del sindicalista e historiador Francisco R. Pintos.

En una entrevista que le realizamos a Jesualdo Sosa en enero de 1974, éste recordaba que el 1 de mayo de 1933, los amigos debieron encerrar a Siqueiros en la casona del Prado para no poner en riesgo su presencia en Montevideo, dado que, en plena dictadura, Siqueiros quería salir esa tarde a la calle para participar en la manifestación obrera, dispuesto a desparramar bolitas de vidrio, “*para tumbar milicos a caballo*”.

(14) *La Tribuna Popular*. 10 de marzo de 1933. Montevideo.

(15) “*Se proyecta una obra monumental. Se anhela vincular el cultivo del deporte con manifestaciones artísticas. Escribe para El Diario el cultor más autorizado del renacimiento pictórico mexicano*”. *El Diario*. Montevideo. Recorte sin fecha. Archivo del Círculo de Bellas Artes. Montevideo.

recordaba el tono impetuoso y programático de los manifiestos futuristas europeos en los albores del siglo ⁽¹⁶⁾.

En la sede de la CTIU se dictaron conferencias, se montaron exposiciones y se hizo “teatro revolucionario”. En este centro de actividad estético-política se llegó a realizar una reconstrucción escénica del altar funerario de Julio Antonio Mella, destruido en Méjico por la policía callista, y del cual Siqueiros había traído fotografías.

El primer número del periódico de esta agrupación *-Aportación-* aparece a principios del mes de junio, financiado, en parte, con el producido de la venta de fotografías de los murales que Siqueiros había realizado en Méjico y California. Su publicación fue posible gracias al incansable trabajo ejecutivo de Blanca Luz, ya que Siqueiros por entonces se había adelantado a viajar a Buenos Aires ⁽¹⁷⁾.

Su arribo a esta ciudad se produce el 25 de mayo de 1933, feriado histórico en la República Argentina, “*como quien dice nuestro trigarante 16 de setiembre -comenta Siqueiros- con sus refrescos y sus rebanadas de gicamas frías y saladas (se me hace agua la boca)*”.

Este arribo fue preparado por el escultor Luis Falcini ⁽¹⁸⁾, antiguo amigo del grupo montevideano y, en ese momento, director del Museo Municipal de Bellas Artes de Buenos Aires.

La actitud de Siqueiros hacia sus anfitriones -principalmente hacia el núcleo de la sociedad “Amigos del Arte” de Buenos Aires (o “Enemigos del Arte”, como a él le gustaba llamarles)- consistió en una rara mezcla de impostura verbal con camaradería mundana: sin dejar de lado sus escandalosas declaraciones contra la pintura de caballete y el “arte burgués”, pretendió por otra parte cuidar su imagen, ante la necesidad y la esperanza de establecer ciertos vínculos con el mercado de arte local. En una carta que dirige entonces a su amigo Pombo le expresa: “*he tratado de ser cauteloso en las declaraciones para no perjudicar las ventas*”. Lo mismo afirma en otra misiva dirigida a Blanca Luz: “*estoy trabajando con mucha prudencia -le dice- para obtener un éxito positivo moral y material...Por ahora se trata de hacer hablar mucho más a los otros*”⁽¹⁹⁾.

(16) Esta comparación se refiere exclusivamente al aspecto formal y retórico de la declaración, no así, obviamente, a sus contenidos.

(17) En un telegrama que Siqueiros envía desde Buenos Aires a BLB, la felicita por la “*hazaña*” de *Aportación* (16 de Junio de 1933. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo).

(18) Luis Falcini nació en Buenos Aires en 1889, estudió en Europa y dictó cursos a fines de los años veinte en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo.

(19) La Sra. Elena Sansinena de Elizalde, presidenta de Amigos del Arte, le sugiere no incluir en el catálogo la foto de *Peón crucificado*, porque “*la sociedad bonaerense es muy católica*”. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo.

El escritor argentino Angel Guido, entonces director del Museo de Bellas Artes, escribe en *La Prensa* de Buenos Aires una extensa nota sobre Siqueiros: “*El artículo de Guido me hizo mucho bien -comenta éste en una carta a Blanca Luz- pero a su vez puso en guardia a los reaccionarios de aquí, los cuales me tienen más clasificado de lo que yo creía*”.

La exposición en Amigos del Arte se inauguró el 1 de junio de 1933 y permaneció abierta durante casi un mes⁽²⁰⁾. Allí Siqueiros ofreció dos conferencias (la primera el mismo día de la inauguración), dictando las demás en las salas de otra institución denominada “Signo”⁽²¹⁾.

A juzgar por sus propios comentarios, la inauguración y la conferencia constituyeron un resonante acto social de la intelectualidad y la oligarquía porteña. Siqueiros lo califica como un “*enorme éxito con más de mil asistentes*”... “*Mi pintura resulta negra y grosera -dice- frente a la formalidad ‘chic’ de los porteños... Los comentarios son exaltados de afirmación, o de horror. En la conferencia hablé una hora exactamente en medio de una atención intensa. Al terminar, hubo un arte-purista furtivo que echó un grito atorado cuando hablé del fin del cubismo pintado en los trajes de baño... Había un desconcierto mucho mayor que en Los Ángeles, por ejemplo*”⁽²²⁾.

Estableció de inmediato buenos vínculos con periodistas de *Crítica*, como es el caso de Rojas Paz (en cuya casa conoce a González Tuñón que publicaba, entonces, la revista *Contra*) y su director, Natalio Botana. Asimismo se aproxima a profesionales e intelectuales que pueden ser compradores de su obra, entre ellos el Ministro de Agricultura, De Tomaso, y el célebre escritor Oliverio Girondo quien, según Siqueiros, “*tiene muchos centavos y muchos amigos, y desea ser el padrino de un movimiento de arte monumental en la Argentina*”⁽²³⁾.

El 30 de mayo estaba constituido el Sindicato de Pintores, en una asamblea de treinta integrantes que había sido presidida por Siqueiros y

(20) La muestra consistió en catorce pinturas expuestas en una de las salas, litografías originales más algunas fotografías de cuadros en otra sala, y fotografías de frescos en el tercer espacio. Al final de la misma, Siqueiros obtuvo la suma de mil quinientos pesos argentinos como producido de las ventas.

(21) En *Signo* (Avda. de Mayo 1136) tuvo lugar, también, la exposición de “*sketchs y reproducciones fotográficas dinámicas del proceso y realización final de ‘Ejercicio Plástico’*”, entre el 15 y el 30 de noviembre de 1933.

(22) Carta sin fecha. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo. La grabadora y escultora argentina María Carmen Portela, a quien entrevistamos en 1974, recordaba que a una de las conferencias Siqueiros asistió tan desprolijo, que sacó de sus bolsillos tiza blanca para blanquear los puños y el cuello de su camisa.

(23) Carta de Siqueiros a Blanca Luz. 29 de mayo de 1933. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo.

había contado con la organización previa de Luis Falcini.

El sindicato es la base de una proyectada Confederación que tendrá otro importante punto de apoyo en la Mutualidad de Artistas y Estudiantes Plásticos, fundada por el pintor Antonio Berni en la ciudad argentina de Rosario en el mes de julio ⁽²⁴⁾.

Una vez que éste obtuvo un contrato con Natalio Botana, y una vez que percibió los límites que tenía tanto su predicación entre los artistas como las posibilidades de venta en el mercado de arte local, su actitud de confrontación crítica hacia el medio artístico bonaerense se hizo más desinhibida y aguda. En dos virulentos artículos aparecidos en el diario *Crítica* -uno el 20 de setiembre y otro el 21 de octubre- Siqueiros analiza demolidamente el XXIII Salón de Artes Plásticas de Buenos Aires, buscando dejar al descubierto *“el ambiente en que las obras se han producido y el aparato burocrático que les ha dado publicidad y las ha premiado”*. Ataca los *“miserables métodos plástico-pedagógicos reinantes”* asegurando que *“son los más débiles pintores argentinos los que tienen la sartén por el mango”*. En ese Salón prima, según Siqueiros, *“lo próximo pasado, lo europeo de anteaer...Se reciben los conceptos estéticos, ni más ni menos, como se reciben los productos alimenticios enlatados”*. Esos artistas padecen de *“contemplación pazguata, sensibilidad melancólica y catatonía estética”*... *“son sumisos a las consignas de la Bolsa Internacional de la plástica, con sede en el París de los marchands, enriquecidos con el dinero de la nueva burguesía internacional surgida de la Guerra”*.

El incondicional apoyo que obtiene Siqueiros del diario *Crítica* -publicando noticias y artículos sobre su obra, declaraciones, manifiestos, ilustraciones gráficas y memorias- tiene como corolario su contratación, por parte de Natalio Botana, para pintar un gran mural en su casa Quinta Don Torcuato, en las afueras de Buenos Aires.

Habiendo arribado ya desde Montevideo Blanca Luz, ambos se trasladan a esa residencia temporaria el día 10 de julio, momento en el cual Siqueiros comienza a trabajar en el proyecto.

Para encarar esta obra, a la que denominó *“Ejercicio Plástico”* -la única de envergadura que Siqueiros logrará concretar en Buenos Aires- tiene estructurado, a fines de ese mes, un equipo primario de colaboradores formado por los pintores argentinos Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo, a los que se sumarán luego el uruguayo Enrique Lázaro (escenógrafo y pintor alumno de Guillermo Laborde) y el argentino Carlos Castagnino; grupo que se autodenominó *“Equipo Poligráfico”*.

En este mural, de doscientos metros cuadrados y forma semicilíndrica, Siqueiros pretende continuar la experiencia técnica y

grupal iniciada en Los Angeles, usando “brocha mecánica” aplicada a un procedimiento de fresco sobre mortero de cemento, con la innovación, en este caso, de retocar finalmente el fresco con silicato, como medio de acentuar el dibujo y algunas zonas de la superficie.

La particular conformación del espacio, con posibilidades de tránsito restringidas e iluminado artificialmente, permitieron al grupo trazarse un riguroso plan metodológico, buscando articular la multiplicidad espacial de puntos de vista mediante deformaciones anamórficas introducidas en las figuras representadas.

Utilizando la cámara fotográfica -que ya Siqueiros solía llevar siempre consigo como instrumento de registro y proyectación, cargándola con los films Packs- y la filmación (encargada al Dr. León Klimovsky), buscaron crear un mural donde se pudieran materializar todas sus ideas de una plástica dinámica e interactiva, que tomara en cuenta el espacio y los movimientos del espectador en él, concepto que sintetizaron con el término de “Caja Plástica”.

La escultora y grabadora argentina María Carmen Portela de Araoz Alfaro -testigo presencial de “Ejercicio Plástico”, y a quien Siqueiros realizó un extraordinario retrato al duco- recordaba en 1974 que el pintor “iba poniendo una cinta en forma de película sobre las zonas dibujadas y luego aplicaba el soplete: pintó el piso, el techo...todo era una cosa un tanto pesadillesca. Era algo agobiante” (25).

La obra estuvo terminada la primera semana de noviembre de 1933 (26). Ya para entonces, la pareja Siqueiros-Brum había experimentado contratiempos. No obstante, las cartas que ambos continuaron cruzándose por algún tiempo como testimonio del mutuo afecto que aún los unía, permiten determinar que Siqueiros abandona la ciudad de Buenos Aires en barco, rumbo a Nueva York, a mediados de diciembre de 1933; que hace escala en Concepción del Uruguay entre el 15 y el 19 de ese mes; que llega a Santos el día 25, y a Río de Janeiro el día 28.

La mañana del 11 de enero de 1934 el “Troubadour”, con Siqueiros a bordo, se encontraba frente a las montañas de la isla de Trinidad, dispuesto a tocar en unas horas Puerto España (27).

(24) En carta que Blanca Luz envía a Montevideo a mediados de julio, pide los estatutos de la CTIU para enviarlos a Rosario, pues habiéndose creado allí una organización similar, “Antonio Berni y Mario Bertolano necesitan esas bases como modelo”. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo.

(25) “Siqueiros: con los muros al hombro”. Entrevista de Gabriel Peluffo a tres testigos uruguayos de la visita de Siqueiros en 1933. *Marcha*. 11 de enero de 1974. Montevideo.

(26) Así lo consigna el diario *Crítica*, en su edición del día 12 de noviembre de 1933.

(27) Carta de Siqueiros a Blanca Luz. 11 de enero de 1934. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo.

Esta visita de diez meses que Siqueiros realiza al Río de la Plata -y que él, al escribir sus memorias, prolonga inexplicablemente durante tres años- actúa, a pesar de los evidentes escollos que supone la falta de respuestas inmediatas y efectivas a su prédica, como un impulso fundamental para el proceso que seguirá buena parte del pensamiento estético y político en esta región, durante los quince años siguientes.

La inclinación *socialrealista* que se manifiesta en la pintura, la escultura y en el grabado de este período, acompañada por la politización y agremiación de los intelectuales en ambos márgenes del Río de la Plata, constituye la manifestación de un impulso vanguardista cuyos aportes sociales y políticos, al exceder la dimensión exclusivamente estética, fueron excluidos de una historiografía del arte solamente preocupada por indagar el impacto diferido de las vanguardias europeas en el ambiente artístico local.

La década de los años treinta encuentra a las élites intelectuales rioplatenses movilizadas por una imperiosa necesidad de alinearse ideológicamente frente a la conflictividad social y política mundial. Son años en que esa intelectualidad⁽²⁸⁾ consolida su propio perfil como grupo social y a la vez se diversifica internamente, tanto desde el punto de vista del espectro de opciones en cuanto a doctrinas estéticas, como desde el punto de vista de la variada procedencia social y cultural de sus nuevos componentes.

En Montevideo hubo (desde principios de siglo, pero con mayor énfasis desde la década del veinte) una conflictiva dependencia de los artistas e intelectuales respecto a la ideología democrático-acuerdista del gobierno; la cual se expresó en una prolongada relación de amor-odio respecto a la burocracia política, a los subsidios estatales y a las premiaciones de los artistas. Sin embargo, esta alianza permanentemente insatisfecha entre artistas y Estado registra a principios de la década del treinta una profunda fractura ideológica.

Es el momento en que recrudecen, en el Río de la Plata, las alianzas intersectoriales contra el poder político constituido y contra la situación de beligerancia internacional; es el momento en que se inicia una nítida politización en ciertos sectores intelectuales, muy influenciados por las proclamas humanistas que provenían de París⁽²⁹⁾ y, más tarde, por la militancia pacifista del movimiento comunista internacional.

(28) Preferimos utilizar el término *intelectualidad* en lugar de *intelligentsia*, porque a pesar de todo lo “*ambiguo, pesado y respetable*” (Ares Pons) de aquel término, sugiere una pluralidad dentro de sus filas que se corresponde con la realidad del Uruguay en 1930; mientras que el segundo término tiene connotaciones más elitistas, como grupo privilegiado de poder.

(29) El manifiesto del grupo *Clarté* fue publicado en *Populaire* el 17 de enero de 1919.

Por otra parte, a partir de 1930 se agudizan las tensiones sociales y políticas con una fuerte reorganización del movimiento obrero en ambos márgenes del Río de la Plata -aunque con mayor virulencia en Buenos Aires y algunas provincias: huelgas, manifestaciones, ollas populares, etc.- lo cual se acompaña con sendos golpes de Estado: el golpe militar de 1930 en Argentina, llevado a cabo por el Gral. José Félix Uriburu, y el de 1933 en Uruguay, consumado por Gabriel Terra.

Después del tormentoso pasaje de Siqueiros, la CTIU continuó entre noviembre de 1933 y julio de 1936 -ya sin contar tampoco con los servicios de Blanca Luz Brum- publicando una revista llamada *Movimiento*, que constituyó no solamente un órgano ideológico de la resistencia cultural contra la dictadura de Terra (divulgando exposiciones de pintura y grabado en sindicatos, apoyando a las universidades populares creadas en la época, manifestando su repudio a la VII Conferencia Panamericana y a los preparativos belicistas de Europa etc.), sino también un medio de unificación de fuerzas para dar lugar, en 1936, a la fundación de una agrupación políticamente aliancista contra la guerra y el nazismo que se llamó AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) y cuyo periódico lanza el primer número en el mes de setiembre de ese año.

Se trata de una agrupación que contó con una amplia base social entre los intelectuales y con una prolongada existencia, llegando activa al borde de los años cincuenta. Su antecedente fue una agrupación homónima bonaerense, también subrotulada "En Defensa de la Cultura". Esta otra AIAPE surge un año antes, ya que organiza una exposición de artistas plásticos argentinos a fines de 1935 y edita su primera revista en el mes de enero de 1936.

A partir de esta fecha, se hacen más frecuentes las visitas mutuas entre pintores argentinos y uruguayos. Antonio Berni llega a Montevideo en 1938, invitado por el Círculo de Bellas Artes y la Sociedad Amigos del Arte, donde dictó una conferencia e inauguró una muestra de cuadros de gran tamaño el día 15 de setiembre.

Sus óleos *Desocupación*, *La Manifestación*, y *Chacareros*, causaron especial impacto por el fuerte realismo y por sus parciales efectos anamórficos en la estructura compositiva, efectos emparentados, por un lado, con la morbidez formal del surrealismo europeo -que Berni conoció directamente hacia 1930- y por otro con el sistema figurativo puesto en práctica por el "Ejercicio Plástico".

Ya para entonces, Berni se proclamaba cultor de un Nuevo Realismo de tema social ⁽³⁰⁾, poco antes de hacer sus propios ensayos de "Fresco Industrial", en base a colores azules crudos, grises plomizos y betunes.

A su vez en Buenos Aires estuvieron los uruguayos José Luis Bravo y Teodoro Bourse Herrera, ambos dibujantes y pintores: el primero con notoria influencia de la gráfica expresionista europea (principalmente George Grosz), el segundo muy allegado a la persona y a la obra de Spilimbergo.

Éste último, aunque había sido el pintor argentino más elogiado por Siqueiros ⁽³¹⁾, cultivó en los años treinta una pintura intimista y lírica, paradigmática de la época, tomando elementos plásticos de la pintura pompeyana, del *Cuatrocento* italiano y del *Novecento* peninsular.

También la obra del escultor Luis Falcini experimenta en los años treinta, un alejamiento momentáneo de lo que Siqueiros llamaba “*el sensualismo del pegote al estilo Rodin*” y realiza varios bajorrelieves de temática social, construídos en piedra artificial y polícromos, tal como el maestro mejicano había profesado en sus alusiones a la escultura griega, “originariamente revestida de intensos colores”.

Por su parte, el autodidacta y anarquista argentino Demetrio Urruchúa -arribado a Montevideo hacia 1940- ejerció una decisiva influencia entre pintores con veleidades muralísticas, inculcando el gusto por las majestuosas figuras femeninas y por los grandes rostros andróginos, concebidos “escultóricamente” en la técnica del fresco. Su magisterio hizo, además, que varios artistas jóvenes uruguayos se trasladaran periódicamente a los cursos que dictaba en Buenos Aires.

Es clave de este período, el culto que la pintura rinde a la figura femenina, ya no por la estilización decorativa de su silueta mundana - como en los años veinte- sino por su fuerte complexión de madre y guerrillera, acorde con el papel heroico que jugara en las revoluciones sociales de principios de siglo, en la Primera Guerra Mundial, y que jugaría en la Guerra Civil española. No en balde, en Uruguay, la mujer accede al sufragio universal en 1930, y en 1933 se crea el *Comité Popular Femenino Contra la Guerra y el Fascismo*.

(30) Su primera declaración interpretativa de lo que denominó “Nuevo Realismo”, apareció publicada en la revista *Formas* de 1936 en Buenos Aires. Es el mismo año en que Guillermo Facio Hebequer, uno de los más conspicuos representantes del grupo “Los Artistas del Pueblo”, publica en la editorial La Vanguardia de esa ciudad, su libro *El sentido social del arte*.

(31) Siqueiros llegó a decir que Spilimbergo era “*el más grande pintor argentino de todos los tiempos*...” “*Su obra es honda -decía- dramática por lo enormemente viva y golpea con la fuerza beligerante de sus volúmenes activos...Su obra adoleció de un hueco enorme, pero ese hueco ya no existirá más, cuando demuestre la superioridad de un Spilimbergo militante revolucionario en la pintura y en la vida, sobre un Spilimbergo contemplativo...*”. *Crítica*. 21 de octubre de 1933. Buenos Aires.

En Uruguay, Felipe Seade fue uno de los pintores mas destacados de esta corriente neorrealista. Particularmente receptivo a la “manera” pictórica de Siqueiros en algunas de sus obras se mostró, sin embargo, mas atraído por el tipo iconográfico y el sistema compositivo de Diego Rivera. Seade persiguió, con peculiar sutileza, la definición de tipos humanos locales, combinando rasgos físicos e idiosincráticos sin caer en la etnografía, con un vigor plástico y un dominio en la pluralidad de lenguajes que lo diferencia claramente del resto.

Pedro Miguel Astapenco, discípulo de Seade y admirador de Siqueiros, realizará obras de fuerte complexión volumétrica, negándose a concurrir a los salones oficiales y exponiendo sus cuadros únicamente en sindicatos obreros.

En los murales realizados por el dúo de pintores y grabadores Carlos González y Luis Mazzey, cierta ingenua tosquedad formal procede del genial universo figurativo que Carlos González plasmó en sus xilografías, concebidas a partir de una experiencia directa con el medio rural uruguayo en el mismo momento que se fundaba en México el Taller de Gráfica Popular.

Es muy prolífica la práctica de la xilografía dentro del realismo social rioplatense predominante en los años treinta. *Aportación y Movimiento* están ilustradas por grabados de Tina Borsche, Giselda Welker y Enrique Lázaro, entre otros. La revista *Esfuerzo*, que publicaba desde febrero de 1936 la Federación Anarquista con editoriales de Rafael Barret y Luce Fabbri, estaba ilustrada por algunos dibujantes y grabadores, entre los que se contaban simpatizantes del Partido Comunista como era el caso de Armando González y de Leandro Castellanos Balparda. A su vez, la revista homóloga que se editaba en Buenos Aires desde 1932, con el nombre de *Nervio*, estaba ilustrada por grabados y monocopias de artistas argentinos como Pompeyo Audivert, Demetrio Urruchúa y Adolfo Bellocq.

II) LA CONFRONTACIÓN IDEOLÓGICA

Realizado este relevamiento muy general de algunos hechos y circunstancias que rodearon la visita de Siqueiros al Río de la Plata en 1933, correspondería abordar algunos aspectos de la confrontación ideológica y cultural -en el sentido más amplio- que significó su activa prédica por un lado, y la inercia del sistema predominante en el arte rioplatense, por el otro.

Estos aspectos, permiten un somero análisis comparado dentro de diferentes núcleos temáticos; a saber:

1) La relación de los artistas con el Estado en el caso mejicano y en el caso uruguayo: el regionalismo y el universalismo en el contexto de las políticas de Estado en materia cultural.

2) El sentido apocalíptico que infunde el triunfalismo monumental de Siqueiros en el sistema de producción artístico local y en el interiorismo crítico de los intelectuales.

3) El papel de la tecnología en la concepción estético-formalista predominante en el arte rioplatense: las técnicas tradicionales como garantía de “autenticidad” en la producción artística.

4) la cuestión del eclecticismo como peculiaridad cultural local y como obstáculo para la asimilación de posiciones vanguardistas o radicales (en el arte y en la política): el caso de Siqueiros y de Torres García.

1) Entre una “patria ideológica” universal y una tradición nacional.

A pesar del exacerbado nacionalismo que Vasconcelos creyó encontrar durante su estadía montevideana (en pleno apogeo del modelo político y social respaldado por José Batlle y Ordóñez), para los sectores locales conservadores de los años treinta, el modelo batllista había significado un proceso disolvente de los “valores nacionales” (algo similar reprochaba la oligarquía porteña al modelo irigoyenista).

De ahí que el nuevo imaginario nacionalista que busca construir la dictadura de Terra a partir de 1933, reivindique los valores culturales del *pater familiae* fundacional del siglo XIX (aún cuando al mismo tiempo aliene, paradójicamente, una exégesis de la modernidad).

En los años treinta, los intelectuales allegados a la izquierda política continuaron, a su manera, aquella tradición aperturista de la época de Batlle: no reivindicaron un nacionalismo a ultranza (ni siquiera un “nacionalismo revolucionario”), reivindicaron sí una alianza político-cultural de diversos sectores en función de una virtual “patria ideológica”, mucho más comprometida con las utopías socialistas universales de ese momento, que con las raíces históricas de la nacionalidad. Es decir, no demostraron interés en forjar un imaginario nacionalista a través del arte -ese imaginario había sido, en todo caso, ya ensayado por el paisajismo pictórico de los años veinte- sino más bien buscaron consolidar los referentes de un nuevo humanismo universalista, sin descuidar ciertos datos contingentes de la realidad local.

El renacimiento mejicano había enfatizado el valor del arte como instrumento del Estado, como artífice (en un plano simbólico) de la integración social nacionalista y revolucionaria. Lo había hecho, hasta cierto punto, sin acordar previamente los valores estrictamente estéticos

de la obra resultante (en sus extremas consecuencias, era esa la postura con la cual Stalin había logrado seducir personalmente a Siqueiros en 1927).

La tradición artística rioplatense -que cuando no era académica, era modernista y romántica- aborrecía en cambio toda posibilidad de reducir la vaga finalidad social del arte, a los objetivos de la lógica política. Este hecho explica, en parte, que durante los años cuarenta y cincuenta convivieran, en Buenos Aires, artistas “abstractos” simpatizantes de las ideas comunistas (dentro del grupo geométrico-constructivista y *Madí*, por ejemplo), con pintores del mismo signo político, pero tiránicamente neo-realistas, como es el caso de Antonio Berni, Castagnino y otros.

Los primeros rendían tributo a una concepción autonómica del arte forjada en el período de las vanguardias estéticas europeas, y en parte recogida de la doctrina constructivista que Torres García introdujo en el Río de la Plata (para los *constructo-invencionistas* argentinos de la época, si el arte tenía algún valor instrumental era, a lo sumo, en el sentido de sus posibles transferencias hacia el diseño industrial; como sostuvo Tomás Maldonado, por ejemplo).

Los segundos adherían al concepto de un arte figurativo como instrumento político, el cual, aunque operara con códigos específicos, sería capaz de cumplir un papel ampliamente comunicador, persuasivo, revelador de las contradicciones sociales y acicate de los sentimientos solidarios.

A diferencia del mejicano, el Estado uruguayo no sintió la necesidad del arte como instrumento monumental: a la hora de definir su propio espacio simbólico lo hizo, sobre todo, a través de la mecánica bipartidista y del discurso político integracionista. El clima de equilibrio y amortiguaciones sociales patrocinado desde el gobierno, hizo que los artistas, por su parte, tampoco apostaran a un proyecto que pudiera desbordar, por su naturaleza, una arraigada tradición local que concebía la obra de arte como producto de una instancia íntima, genial, reservada al soliloquio del artista con su propio y caprichoso objeto de representación.

Sin embargo, aún dentro de este marco ideológico, la vertiente *socialrealista* adoptó temas referidos a la población trabajadora y desposeída, tanto del campo como la ciudad.

El particular interés que demostraron estos artistas por la caracterización física e idiosincrática de la familia rural, les acercó al “campesinismo” de muchas pinturas de Siqueiros. Pero mientras en Méjico el campesinado constituía una fuerza motriz fundamental del proceso reformista agrario, y adquiriría por lo tanto en la pintura un valor

simbólico revolucionario; en Uruguay, los trabajadores rurales, si bien aumentaban su presencia en el imaginario urbano de los años treinta, no lo hacían como fuerza transformadora, sino como protagonistas de migraciones internas y como paradigma social de todo aquello que el reformismo batllista -esencialmente obrerista y urbano- había desconocido o soslayado ⁽³²⁾.

2) Siqueiros: un vocero del apocalipsis.

La prédica de Siqueiros fue vivida en el Río de la Plata, hasta cierto punto, como una propuesta apocalíptica.

Al fin de cuentas, era un proyecto que arrasaba con los tres pilares institucionales del sistema de arte local: el “Salón” como instancia legitimadora, el “taller individual” (que seguía siendo individual aún en los casos de ser compartido), y el “cuadro de caballete” como objeto identificable y comercializable.

Las imágenes producidas por ese sistema exhibían -más allá de las diferentes adhesiones estilísticas- un trasfondo interiorista típico de los artistas rioplatenses en la primera mitad del siglo.

En los años treinta, apenas se atisbaba una problematización de la euforia con que el espectáculo de la modernidad había sido asumido en los años veinte. Esa problematización no derivó, por lo general, en un optimismo revolucionario, sino que dio paso a una conciencia de disociación social, propensa a la angustia solidaria y al individualismo lírico, frente a la quiebra del modelo interno y frente a la catástrofe mundial de la guerra.

Aún aquellos que cultivaron el *socialrealismo*, abrevaron en ese trasfondo, construyendo en general un universo de seres desolados, en el cual la solidaridad es una forma de devoción íntima, más cerca de la misericordia cristiana que de la rebeldía social.

Tal es el caso del uruguayo Norberto Berdía (cuya obra temprana tuvo contactos con la del argentino Gómez Cornet), de Luis Mazzey, de Teodoro Bourse Herrera y muchos otros entre los que habría que incluir un amplio espectro de aguafuertistas y xilógrafos uruguayos iniciados en los años treinta y cuarenta ⁽³³⁾.

(32) Debo en parte, estas reflexiones, a una conversación mantenida con la historiadora Lucía Sala.

(33) Entre los aguafuertistas y xilógrafos que actuaron en los años treinta y cuarenta en Uruguay, dentro de la vertiente socialrealista, se cuentan Guillermo Rodríguez, Homero Bais, Domingo de Santiago, Roberto Orlando, María Carmen Portela, etc..

Pero es también el caso, en la Argentina, de muchas obras producidas por el precoz grupo anarquista de *La Escuela de Barracas* ⁽³⁴⁾, surgido hacia 1913 en Buenos Aires; el caso, mas tarde, de la pintura y los dibujos de Raquel Forner, de Gómez Cornet, de Lino Spilimbergo en su “Breve Historia de Emma”, del propio Facio Hebequer en 1930 (que había sido fundador del grupo *de Barracas*), a cuya obra un crítico argentino la definió como “instrumento de divulgación socialista y cristiana”.

En todo ese imaginario, no es despreciable la influencia de Tolstoi y de Guyau hacia 1900, tampoco de las ideas anarquistas que prosperaron en esos mismos años, así como la ya citada influencia posterior del grupo *Clarté*, en el período de entreguerras, dentro de cuyo espíritu se fundaron en la Argentina las editoriales *Claridad* e *Imán*.

Siqueiros llegó a compadecerse de este “*humanismo individualista*” y de esta “*melancolía estética*” que enturbiaba la posible combatividad del arte social. Se trataba de una tradición a la que consideró, por lo menos, ingenua. No solamente porque a su entender Facio Hebequer era el típico representante de una “*pseudo plástica revolucionaria*” que predominaba en el Río de la Plata -una plástica de tono pasivo y literario, sin triunfalismo socialista y sin grandes preocupaciones formales específicas- sino porque consideraba, también, que “*los Dreisser, los Frank, los Dos Pasos y los Barbusse*” acabarían, por individualistas, “*dando el ‘mal paso’...Y no hablemos de los tiernos -decía- ... hay que acabar con el productor individual de arte revolucionario y usar la técnica de expresión artística como una de las armas indispensables del Ejército de la Revolución*” ⁽³⁵⁾.

3) Los fresquistas de caballete

Analizando el XXIII Salon de Bellas Artes de Buenos Aires, Siqueiros lamentaba no ver en él “*nada de inquietud técnica en lo que se refiere a materiales y herramientas de producción(...). Olvido fatal del principio que establece la ley inmutable de que la buena producción plástica, de todos los tiempos, marcó el paso paralelamente al avance de la técnica en su conjunto.*”⁽³⁶⁾.

(34) El grupo *de Barracas*, llamado así porque sus integrantes se reunían en el barrio de las barracas, en Buenos Aires, estuvo originalmente formado por José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer y Abraham Vigo. En 1914 organizan el Primer Salón de Artistas Rechazados del Salón Oficial, y poco más tarde serán conocidos bajo el rótulo de *Los Artistas del Pueblo*, por su militancia anarquista y su acercamiento a las organizaciones obreras.

(35) Carta a Blanca Luz Brum. Enero 11 de 1934. Isla de Trinidad. Archivo Luis E. Pombo. Biblioteca Nacional de Montevideo. También corresponde a esta carta el juicio sobre Facio Hebequer y sobre ese melancólico interiorismo rioplatense.

Para Siqueiros la tecnología en el arte es un medio de expresión, y como tal se transforma históricamente. Su idea rechaza indirectamente los fundamentos esteticistas del vanguardismo europeo (particularmente el futurismo y el neoplasticismo), para el cual la tecnología moderna es una suerte de presencia simbólica, de constructo intelectual, para un arte que venera los procedimientos arcaicos.

“Los futuristas italianos -decía Siqueiros en 1933- murieron enarbolando una teoría abstracta del movimiento. Su catafalco fue el cuadro de caballete. Los ‘enemigos de lo anacrónico’ murieron de anacronismo. Ahora son, naturalmente, fascistas” ⁽³⁷⁾.

También en el medio artístico rioplatense el respeto por ciertos principios técnicos académicos, era una premisa para la “autenticidad” de la obra de arte y para su legitimación social.

Todo lo que había de nuevo en la transformación de los procedimientos técnicos de la pintura en el Uruguay de los años treinta, estaba reducido a la experiencia de ciertos artistas (Guillermo Laborde, Enrique Lázaro, Luis Fayol, Armando González, etc.) en la escenografía teatral y carnavalesca.

Laborde, el más conspicuo representante de esta tendencia, realizó algunos cuadros de gran tamaño -de espíritu decorativo y declamatorio- y fue profesor de pintura mural, realizando con sus alumnos ejercicios pictóricos en un parque urbano de Montevideo.

Por estos antecedentes, Laborde demostró una particular afinidad con la experiencia que transmitía Siqueiros (es justo señalar que el reconocimiento fue recíproco), sobre todo con lo relacionado a las técnicas de escala mural y a cierto estilo sincrético de representación.

Sin embargo, sería precisamente Laborde, un pintor sin fuertes convicciones políticas, viejo maestro de la pintura planista (escuela ya declinante en 1933), quien más rápidamente recepcionaría la prédica de Siqueiros en cuanto a los aspectos técnico-formales del muralismo; mientras varios artistas más jóvenes (recientemente matricados en la *Escuela de París*), ellos sí identificados con el pensamiento político de Siqueiros, experimentaban insalvables dificultades ideológicas para abandonar el tono intimista e intelectualizado de sus propias pinturas, y asumir las exigencias estético-tecnológicas del muralismo militante.

Este último es el caso de Carlos Prevosti, al que se podrían agregar los de Fernando Vieytes, Pedro Miguel Astapenco, Armando González (principalmente escultor) y otros.

(36) *Crítica*. 21 de octubre de 1933. Buenos Aires.

(37) *Ejercicio Plástico*. Diciembre de 1933. Buenos Aires.

Casi todos los artistas que en Montevideo defendieron los postulados de Siqueiros por razones políticas, lo hicieron a través de un pronunciamiento verbal, ya que, en los hechos, no pudieron ejercitar el muralismo. Si bien gran parte de esta dificultad provenía de la reticencia estatal ⁽³⁸⁾, no es menos cierto que había una dificultad doctrinal, una dificultad de “ser diferente”, que provenía de los propios artistas, los cuales terminaban convirtiéndose en dibujantes de bocetos para pintura mural o en fresquistas de caballete.

Felipe Seade, por ejemplo, si bien realizó algunos murales, dejó principalmente una extensa y variadísima producción de frescos en miniatura. Por similares razones, existió en ese período una larga lista de vitralistas y de mosaiquistas de caballete.

4) Eclecticismo y vanguardia regional.

José Batlle y Ordóñez, presidente de la República y figura política central en la formación del Uruguay “moderno” entre 1904 y 1929 (aquel “ogro” maldiciente al que se referió Vasconcelos), se había encargado de postular -con su cultura del acuerdismo y del colegialismo- que el único mesías posible en una democracia que se inspiraba en el modelo francés, era el propio Estado Benefactor.

Lo cual dio lugar a un clima social que, siendo por su extracción inmigratoria fuertemente heterogéneo, aparecía, a la vez, como hiperintegrado, con una cultura cotidiana basada en la tolerancia. Un clima que se caracterizó por ser, a la vez, tan modernizante como conservador en la política, y tan universalista como provinciano en el pensamiento y en el arte.

El eclecticismo fue, por lo mismo, la tónica general de las élites intelectuales en el Uruguay de los años veinte y fue, ante las polarizaciones ideológicas posteriores, el presupuesto de un contrato cultural que permaneció subyacente, a pesar de la conflictividad social, en los años treinta.

Un ambiente así, no podía ser sino un obstáculo para el radicalismo pontificador de Siqueiros.

La propia noción de *vanguardia*, caía automáticamente en desestima en manos de esa intelectualidad ecuaníme y “amortiguadora”, que ejercía la crítica, aunque sin pretensiones mesiánicas y sin instigaciones rupturistas.

En su editorial, el primer número de la revista de literatura, plástica y culturología llamada *La Pluma* (editada en Montevideo entre 1927 y 1931) rechazaba todo carácter vanguardista de la publicación “*dado el*

carácter de amplitud editorial de su programa....Pero tampoco querría serlo (de vanguardia) aunque pudiera -decía- porque ello inhibiría en gran parte su independencia crítica, y ella quiere mantener su acción crítica, también, sobre las modalidades de vanguardia....Hay algo que debe marchar siempre delante y por encima de todas las vanguardias: el espíritu vigilante”⁽³⁹⁾.

En este sentido, es bastante llamativo el hecho de que Siqueiros fue, en Montevideo, notoriamente más tolerante con sus colegas de lo que fue en Buenos Aires. Al punto de que el 15 de febrero de 1933, por ejemplo, cuando asiste a la inauguración de una Escuela de Arte dirigida por tres pintores que acababan de regresar al Uruguay luego de un viaje de estudios en la *Escuela de París*, soporta con silencioso estoicismo que uno de estos artistas, en su conferencia inaugural, sostenga como doctrina que “*en este instituto no se establecerá como base de enseñanza ninguna tendencia, por considerar que tendencias hay muchas y todas pueden ser buenas y malas a la vez, para conducir al verdadero arte que es uno solo....No aceptamos el absolutismo*”⁽⁴⁰⁾.

Fue, por otra parte, el mismo escollo que encontró Torres García a su llegada en 1934, y que sintetizó dramáticamente al decir: “*Así como un muelle, que cada vez que se le echa para atrás vuelve luego a su posición normal, así, tras los embates de mis afirmaciones ha prevalecido ese espíritu indeterminado. Y con esto toco (...) el origen de mi tragedia y lucha en el Uruguay, y (...) el porqué de una derrota*”⁽⁴¹⁾.

“*Sé que Siqueiros estuvo aquí -dijo Torres en otra oportunidad cuando yo estaba lejos, y que dejó simiente*”.

La C.T.I.U., parte fundamental de esa simiente, fue la institución que arrojó las más duras críticas contra Torres García en 1934⁽⁴²⁾. Tal dureza -no menor que el tono de la contestación que Torres García le devuelve en su *Manifiesto Número 1*- sólo podía encontrarse en sujetos como ellos, cada uno de los cuales se autoproclamaba protagonista de una “verdadera vanguardia”, ajena a la mesocracia ecléctica reinante.

(38) La reticencia del Estado a otorgar muros para los artistas (dado el desafío que significaba la pintura *socialrealista*) es típica de los años treinta, ya que en la década siguiente la situación varía en alguna medida con la apertura de concursos para oficinas públicas. Este cambio relativo de la actitud estatal no es ajeno a la reapertura democrática por un lado, y a la influencia del muralismo norteamericano por otro.

(39) Alberto Zum Felde. *La Pluma*, Núm 1. Agosto de 1927. Montevideo. Pág 9.

(40) *El Ideal*. 13 de marzo de 1933. Montevideo.

(41) J. Torres García. *500a Conferencia*. Noviembre 12 de 1940. Publicación de la Asociación de Arte Constructivo. Montevideo. Pág.23.

(42) Norberto Berdía. “El arte de Torres García”. *Movimiento*. Junio-Julio de 1934. Montevideo.

Ese pequeño escándalo de entrecasa es, sin embargo, significativo, ya que pone frente a frente dos maneras antagónicas de concebir el arte mural, y de concebir el trabajo en equipo.

Mientras que el mensaje de Siqueiros identifica la modernidad con el impulso tecnológico y con el impulso revolucionario, Torres García tiene una concepción estrictamente contingente de la modernidad, en la cual ve sólo un nuevo repertorio formal y una nueva manera de ordenar lo que nos fue legado por la Gran Tradición. El muralismo es, para él, un medio de actualizar esa Tradición en los términos de un “clasicismo moderno” (no en vano, desde sus primeras experiencias en Cataluña, reivindica el procedimiento del fresco tradicional, como ritual artesanal de la cultura mediterránea).

Del mismo modo, el trabajo grupal y anónimo que predica Torres García tiene una reminiscencia medieval, es un apostolado místico que busca conformar una comunidad casi religiosa a través del arte.

A pesar de su enorme distancia respecto a la concepción del “fresco industrial”, del “team”, y del ejercicio profesional del arte como instrumento político desarrollada por Siqueiros, Torres García advierte una fuerte proximidad entre ambos, en función de “la fé”: *“Dígase lo que se quiera de la obra de Siqueiros -dice Torres García- hay que admitir que perdurará. Y esto, porque en su base hay una fe... Y es maravilloso! Tan juntos en aquel tiempo de juventud⁽⁴³⁾ y ahora con los años, al crecer, cuánta divergencia! Sin embargo, sin estar, estamos en lo mismo: al lado de la verdad... Si él dice ‘ahora’, yo puedo decir ‘siempre’, y ser lo mismo. Por esto yo puedo exclamar: bien por Siqueiros!, sin contradecirme”⁽⁴⁴⁾.*

Esa fe, esa intransigencia de “la verdad” como arma personal, asoma, por encima de todas las otras disidencias, como la sustancia que une a los protagonistas. Fue, sin duda, un “hilo de Ariadna” del movimiento moderno (por lo menos hasta la segunda guerra mundial): condición individual de los vanguardismos estéticos y una premisa indispensable del voluntarismo político.

(43) Siqueiros y Torres García se habían conocido en Barcelona hacia 1918, cuando varios escritores y pintores se reunían en la casa del poeta Joan Salvat Papaseit, quien por entonces publicaba una hoja de combate titulada *Un enemic del Poble*.

Siqueiros editó, por entonces, el único ejemplar de la revista *Vida Americana*, en el que colaboró Torres García.

(44) J. Torres García. “El Arte de Alfaro Siqueiros”. *Revista AIAPE*, Número 34. Diciembre de 1940. Montevideo. Pág. 11.

n peligro
lo la energía y or-
hacer fracasar

**SE CONSUMO EL ATRO
LO CONTRA LOS OBRE-
TEXTILES —**

scribimos más abajo el
ficial de la reunión del
rio de la Caja de Servi-
blicos, en la parte que
re a la jubilación de los
textiles. Esa acta sólo
resumen sintético de lo
estado en la reunión, re-
que, por otra parte está
do limando asperezas y
forma protocolar que se
n las instituciones del
Por otra parte, la dis-
esfere parcialmente
to legal del asunto.
no ostante estas cir-
cias, damos a publica-
citado documento por
de interés para fijar la
de los diversos inte-
del Directorio. El acta

consideración el señor
manifiesta que este asun-
a sido suficientemente
y que por tanto si no
an nuevos argumentos
ción para que se proce-
votación del informe de
ción.

Campos dice que an-
narse la votación, den-
dar al Directorio una
el alcance del artículo
Reglamentación tal co-
venido sosteniendo en
sesiones sucesivas del
agrega. Quiero den-
el Directorio que den-
fórmula que se pre-
nta en 6.a página).

**que se
stitos**
cistas hace
lismo yan-

**La situación política y el
movimiento sindical
de Méjico**

**La revuelta militar que acaba
de ser dominada tenía caracte-
rísticas netamente reaccionarias**

**Lo que nos dice el compañero Siqueiros dele-
gado mejicano ante el Congreso Sindical
Latino Americano**

Están entre nosotros los dele-
gados de distintos países que
participarán en esa magna
asamblea continental del prole-
tariado organizado, que será el
Congreso constituyente de la
Confederación Sindical Sindical
Latino Americana
Hémos querido ofrecer a

tos a hablar para JUSTICIA.
Comenzamos hoy por el com-
pañero David A. Siqueiros, de-
legado de la Confederación Sin-
dical Unitaria de Méjico.

**LA REVUELTA REACCIÓN-
ARIA VENCIDA —**

Evidentemente, la cuestión
más importante y actual de la
política mejicana, es la revuel-
ta reaccionaria que terminó con
la fuga de sus jefes principa-
les a Estados Unidos.
De ella, pues, nos habla Si-
queiros:
—La revuelta militar de Me-
jico, nos dice, ha sido domina-
da por el gobierno. Las caracte-
rísticas de esta revuelta fue-
ron característicamente reac-
cionarias. Sus directores ofre-
cieron por medio de un mani-
fiesto lanzado al país en el
momento de iniciarse el movi-
miento, reformar todos los ar-
tículos de la constitución mejica-
na que establecen obstáculos
para la penetración del impe-
rialismo, lo mismo que aquellos
que restan derechos a las sectas
religiosas. En dicho mani-
fiesto se hacían todas las con-
cesiones que hace largo tiempo
viene exigiendo el gobierno nor-
teamericano, es decir, la nuli-
ficación del artículo 27 consti-
tucional y sus reglamentacio-
nes correspondientes: la ley
del petróleo, la ley de minería.
Claramente se ve que los jefes
del movimiento militar preten-
dieron dar un golpe de auda-
cia que, colocándolos en situa-
(Continúa en 6.a página).



David A. Siqueiros

nuestros lectores las impresio-
nes que cada uno de ellos traen
de la situación política y eco-
nómica de sus respectivos paí-
ses del desarrollo del movimen-
to sindical y sus opiniones res-
pecto a la Confederación Sindi-
cal Latino Americana.
Hemos entrevistado a varios
de esos delegados, quienes gus-
tosamente estuvieron dispues-

En el mes de mayo de 1929, el periódico *Justicia* (órgano del Partido Comunista uruguayo) de Montevideo, anunciaba la llegada del "compañero" Siqueiros.



D.A. Siqueiros. *Alegoría de María Illarraz Miranda de Terra* (esposa del presidente Gabriel Terra). 1933. Montevideo. Oleo s/tela de yute. 64,5 x 45 cm.



D.A. Siqueiros. *Retrato de Blanca Luz Brum*. 1931. Oleo s/tela de yute. 92 x 69 cm.



Felipe Seade. *Busto de niña*. 1941. Oleo s/tabla. 112 x 83 cm.



Carlos Prevosti. *La calle*. C. 1940. Oleo s/tela. 55 x 70 cm.



Pedro Miguel Astapenco. *Maternidad*. Oleo s/cartón. 113 x 94 cm.



Felipe Seade. *Lavanderas del Río Uruguay*. C. 1939. Oleo s/tabla.
139 x 100 cm.

ser circular su ejército y su propia policía por todo el territorio panameño. Además los EE. UU. pueden intervenir en la administración económica y política del país. Las autoridades son impuestas por la United Fruit Co.

No se puede hablar de lucha entre el imperialismo inglés y yanqui, porque el imperialismo inglés no representa ninguna fuerza en Panamá.

Resultado de ese estado de cosas: Opresión política brutal, represión contra los trabajadores organizados con el empleo criminal de la policía y de sus mismos soldados yanquis como aconteció en la huelga de squillinos donde fueron asesinados dos camaradas por ellos, los otros por órdenes del secretario de gobierno.

Condiciones de la clase trabajadora en general y de los sindicatos obreros en particular: Los salarios permanecen estacionados, pero el costo de la vida ha subido en más de un 50 por ciento, de cinco años a esta parte. Se lleva a cabo una política para substituir a los obreros nativos por obreros de Haití y Jamaica, que son traídos como verdaderos esclavos. Este estado de cosas crea condiciones cada vez más malas para

con las de capital norteamericano que monopoliza esa producción.

El algodón es producido en su casi totalidad por latifundistas nativos, pero exportado en su mayor parte para Inglaterra.

una manera completa.

(El terror contra los revolucionarios)

Para poder dominar la protesta cada vez más enérgica de

Se ha creado una sección denominada "sección de intervención" encargada de intervenir en los conflictos sociales. Los miembros de esa sección son elegidos y de esa manera se reclutan. Los obreros, se alimentan de su propio trabajo, se destruyen las herramientas ya adquiridas, etc. Los obreros que se rebelan contra los trabajos obligatorios de esa sección son considerados como enemigos de la ley y castigados como consecuencia.

Todo esto se hace sobre la base de la necesidad de estabilizar al país y cumplir las necesidades y con las exigencias internacionales. Con este estado de cosas se ven a los simpatizantes de la Liga Nacional Sindical Roja y la Liga ant imperialista. En América luchan enérgicamente a pesar del terror en este estado de cosas.

Como han visto los señores, hemos hecho un estudio sobre la situación de los países más importantes. Véase de él se nota que todos los resortes económicos están en manos de los extranjeros o en manos de las partes iguales. La cuestión de los empréstitos tiene gran importancia. Para

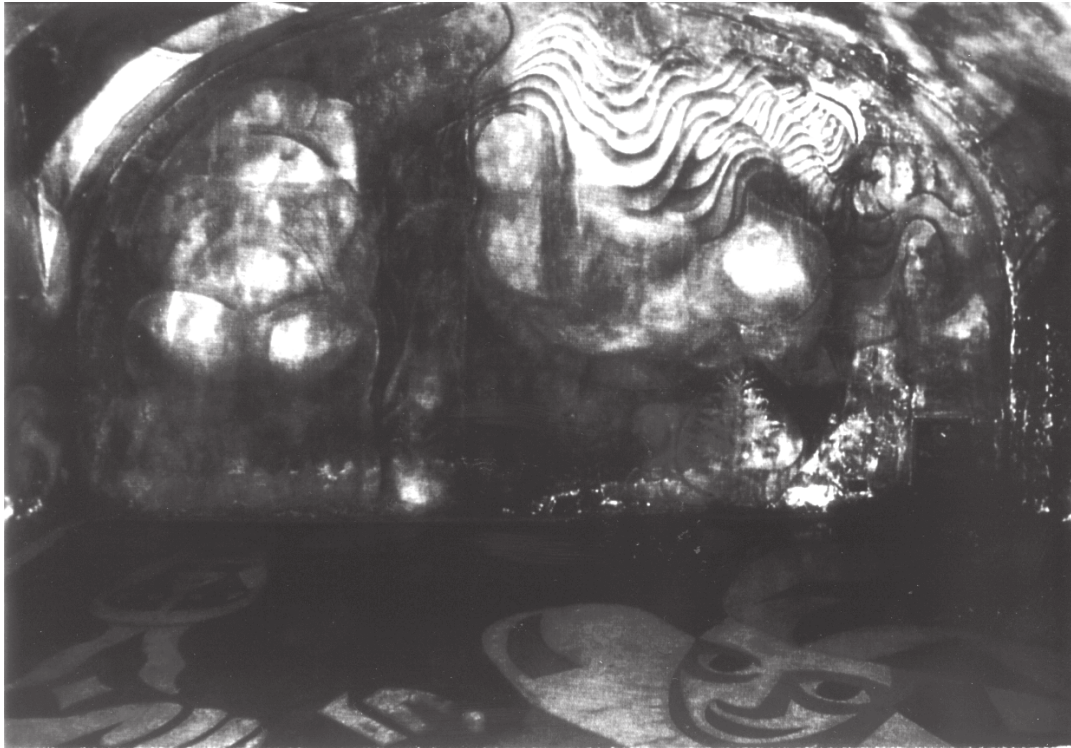


Howkins, delegado de la U. N. Minera de EE. UU.

Este producto comenzó a tener mercado en los EE. UU., lo que hace que el mercado inglés comience a ser desplazado por el

la clase obrera y campesina del Perú y con el objeto de garantizar el pago de los empréstitos, el gobierno del Perú ha

D.A. Siqueiros. Retrato. Publicado en Justicia. Mayo de 1929. Montevideo.



D.A. Siqueiros y Equipo Poligráfico. Murales de la casa Botana (vista parcial). 1933.