



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Siqueiros: deconstrucción de la integración plástica

Autor: Torres Arroyo, Ana

Forma sugerida de citar: Torres, A. (2023). Siqueiros: deconstrucción de la integración plástica. *Cuadernos Americanos*, 3(185), 65-77.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XXXVII, Núm. 185, (julio-septiembre de 2023).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Siqueiros: deconstrucción de la integración plástica

Por Ana TORRES ARROYO*

Un mural tiene que hacer caminar al espectador, tiene que movilizarlo, porque en una plataforma amplia toda superficie se vuelve activa, y quien la observa debe entrar en actividad, actividad física y actividad espiritual.

David Alfaro Siqueiros, "Pintura activa para un espectador activo" (1966)

DAVID ALFARO SIQUEIROS (1896-1974) fue un artista preocupado por la función, la forma, el espacio y el contenido de la pintura; su concepto de arte público estuvo íntimamente ligado con su postura política y estética, marcada por la experimentación y el trabajo colectivo.

En su primer manifiesto —publicado en 1921— se declaraba a favor de un arte constructivo: “*cubos, conos, esferas, cilindros, pirámides* [...] deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica [...] *lo fundamental*, la base de la obra de arte, es la magnífica *estructura* geométrica de la *forma* con la concepción, engranaje y materialización arquitectural de los volúmenes y la perspectiva de los mismos [...] ‘*crear volúmenes en el espacio*’”.¹

Desde entonces, Siqueiros tuvo en mente la creación de una *plástica unitaria* o *plástica integral* que más adelante se conocerá como *integración plástica*; este concepto irá cambiando a lo largo de su desarrollo artístico; en un inicio pensaba en la pintura como un ejercicio de arquitectura plástica; había en sus planteamientos un “espíritu experimental” que nunca lo abandonó.

* Docente-investigadora de la Universidad Iberoamericana, campus Santa Fe, Ciudad de México; miembro del Sistema Nacional de Investigadores; e-mail: <ana.torres@ibero.mx>.

¹ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol, sel., pról. y notas, México, FCE, 1996, pp. 17-20, p. 19. Las cursivas son nuestras.

Cuando en 1952 se inauguró el proyecto de Ciudad Universitaria, Siqueiros ya había realizado veintiún murales; desde los años treinta había experimentado para perfeccionar su técnica con el uso de materiales como el cemento blanco, la piroxilina y el acrílico, que aplicaba a los muros con instrumentos como el cincel, la pistola o la brocha de aire; además empezó a utilizar recursos fotográficos y cinematográficos para crear múltiples ensayos pictóricos como accidentes controlados y acciones experimentales que lo llevaron a elaborar una pintura vanguardista en la que integraba simultáneamente trazos abstractos y figurativos sin descuidar el contenido político de sus temáticas. En 1936 escribía a la galerista y mecenas María Asúnsolo: “¡Si vieras qué bien puedo ya pensar plásticamente en los problemas políticos!”.²

Siqueiros dio inicio a un movimiento plástico cuyos principios se encuentran íntimamente vinculados con una profunda reflexión progresiva sobre la noción de *plástica integral*, la cual sugiere no sólo un trabajo colaborativo y colectivo entre arquitectos, pintores y escultores sino un trabajo poligráfico en el cual también participan fotógrafos, cineastas, diseñadores y espectadores. El método de la poliangularidad³ le permitió aplicar perspectivas múltiples-geométrico-dinámicas para integrar las espacialidades pictóricas con las arquitectónicas y generar movimientos físicos y visuales en el espectador provocando una experiencia transformadora.

Estos principios se pueden detectar desde sus primeros murales: *Mitin en la calle y América tropical oprimida y destrozada por los imperialistas* realizados en 1932 en Los Ángeles, y *Ejercicio plástico* de 1933, realizado en Buenos Aires, Argentina. En ellos empezó a modificar la perspectiva que anunciaba la futura pre-

² David Alfaro Siqueiros, cartas a María Asúnsolo, en *ibid.*, p. 136.

³ Como respuesta a una representación espacial inmóvil, Siqueiros realizó un método de composición pictórica que denominó *poliangularidad*; si la perspectiva renacentista se basaba en el principio de la bidimensionalidad, el método siqueiriano abarcaba también los espacios arquitectónicos, es decir tridimensionales; una suma de planos: paredes, suelo, techos, espacios cóncavos, convexos y combinados que en conjunto conforman una unidad espacial integralmente cúbica y dinámica. Este método consistía en integrar las espacialidades pictóricas con las arquitectónicas; devolverle la movilidad al espectador que frente a geometrías dinámicas se convierte en un sujeto activo, no pasivo; y concebir el espacio tomando en cuenta varios ángulos de observación, David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* (1951), Cuernavaca, Taller Siqueiros, 1979; Itala Schmelz, “De la perspectiva a la poliangularidad”, en Irene Herner, coord., *Siqueiros: el lugar de la utopía*, México, INBA, 1994, pp. 73-88, p. 74.

ocupación por aplicar las ideas de una pintura integral; utilizó una variedad de conceptos fotográficos y cinematográficos de carácter documental y dinámico como sustento de una obra realista, política, social y transformadora. En *Ejercicio plástico* trabajó con un equipo compuesto por dibujantes, fotógrafos y cineastas, con quienes logró construir lo que él llamó una caja plástica cuya función era envolver al espectador en un espacio dinámico como si estuviera dentro del cine. Este ejercicio de integración plástica incluía —en dicho mural— un mensaje quizás no tan político-realista, pero sí experimental-transformador.

Con estos proyectos, Siqueiros cambiaba el rumbo del muralismo de carácter didáctico, folklorista, de reconstrucciones arqueológicas, e iniciaba un muralismo cinético, que lo llevaría a consolidar su categoría de plástica integral.

(Des)integración plástica

EN 1948 los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco publicaron el primer número de la revista *Espacios* en el cual expresaron que existía una “incompatibilidad entre arte y arquitectura” y que era necesario establecer forzosamente un diálogo entre ambas disciplinas. En ese mismo número, Siqueiros publicó el artículo “Hacia una nueva plástica integral”, en el que afirmaba que en todos los periodos de la historia del arte, la plástica había sido integral y unitaria, y explicaba que su expresión había tenido una relación simultánea con la arquitectura, la escultura, la pintura, la policromía y el discurso social.⁴ Consideraba que tal unidad se debía al espacio geográfico, a las características del suelo y subsuelo, a las condiciones climáticas, a los materiales, la técnica y al cometido social-estético de la época. Sin embargo, creía que ese punto de coincidencia no se había logrado aún en la plástica contemporánea. Siqueiros pensaba que para alcanzar esta integración era necesaria una nueva tecnología científica y mecánica que “sumara materiales modernos de construcción, y herramientas nuevas como el aerógrafo, el lineógrafo, la pistola

⁴ David Alfaro Siqueiros, “Hacia una nueva plástica integral” (1948), en *Palabras de Siqueiros* [n. 1], p. 287.

de aire, el pantógrafo, la cámara fotográfica y cinematográfica, el proyector eléctrico”.⁵ Para el muralista esto suponía nuevas formas de composición y perspectivas que debían corresponderse con una arquitectura activa, es decir, una nueva plástica integral impulsada por un equipo de las más diversas disciplinas artísticas a través de un trabajo hecho simultáneamente de premisas teóricas y prácticas.⁶ En suma, proponía incluir nuevos materiales e instrumentos que permitieran una transformación total de la práctica muralística.

La planeación de Ciudad Universitaria⁷ inició en 1946 y su inauguración fue el 20 de noviembre de 1952; se determinó que el estilo arquitectónico tuviera sus bases en los principios del funcionalismo, sin contemplar en un inicio la integración entre pintura, escultura y arquitectura; sin embargo se llevaron a cabo varios proyectos que tomaron en cuenta los principios de integración plástica.

El 15 de agosto de 1950 Siqueiros propuso la creación de un comité de pintores, muralistas, escultores, arquitectos e ingenieros para trabajar en colectivo y lograr así una verdadera integración entre las artes; en el proyecto entregado al arquitecto Carlos Lazo, gerente general de la construcción, se mencionaba que:

en México, cuna del muralismo moderno internacional, y cuando el movimiento propulsor de ese muralismo ya tiene 28 años de vida, no se puede concebir ni llevar a buen término la construcción de una Ciudad Universitaria con conceptos ajenos a una auténtica integración de la plástica; esto es, con conceptos ajenos a una plástica que sea simultáneamente, y de manera indivisible, arquitectura, pintura, escultura, policromía etcétera.⁸

⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁶ *Ibid.*, p. 292.

⁷ Desde 1943 se tenía en mente la construcción de la Ciudad Universitaria al sur de la capital del país. Dos años después, el rector Genaro Fernández MacGregor propuso al gobierno federal la promulgación de una ley para su fundación, la cual fue aprobada por el Congreso de la Unión el 31 de diciembre de 1945. Al año siguiente, el nuevo rector, Salvador Zubirán, gestionó ante el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho la adquisición de los terrenos mediante la expropiación de ejidos, acto promulgado el 11 de septiembre de 1946. Se nombró al arquitecto Carlos Lazo como gerente de la construcción bajo la coordinación de Salvador Ortega, Mario Pani y Enrique del Moral, entre otros. Para una visión de conjunto acerca de la planeación y desarrollo de Ciudad Universitaria, véase la revista *Arquitectura*, núms. 35 (1951), 36 (1951) y 39 (1952); y Mario Pani y Enrique del Moral, *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal: concepto, programa y planeación arquitectónica*, México, UNAM, 1979 (Col. *Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional de México*, vol. XII).

⁸ Texto sobre el proyecto de coordinación de la pintura y la escultura con la arquitectura en la construcción de la Ciudad Universitaria de México, Raquel Tibol, sel. de textos,

El proyecto significaba para Siqueiros la realización de la “primera gran obra integral”, la cual permitiría un trabajo colaborativo para propiciar una discusión sobre la intervención, desde el ángulo de su especialidad plástica. Más adelante, escribió una carta a Lazo en la cual explicaba que de no realizar un trabajo de integración se podría cometer un gran error; insistía en la creación de una comisión en la que participaran pintores y escultores en colaboración con arquitectos e ingenieros, y en la formación de equipos de trabajo para “proceder inmediatamente, desde el ángulo de la integración plástica, las obras ya en proceso y los planos aún en etapas de concepción y desarrollo”.⁹

Ante estas declaraciones, varios arquitectos se sintieron incómodos con la propuesta del muralista y rechazaron su proyecto: “Siqueiros afirma que la arquitectura requería, para expresarse cabalmente, del complemento de la pintura, sin advertir que en ciertas épocas la arquitectura es autosuficiente”.¹⁰ Aunque algunos arquitectos estaban interesados en construir un proyecto integral, y en ciertos casos se cumplió, quizás no hubo el tiempo requerido para concretar la idea. Las discusiones entre pintores y arquitectos no eran recientes, ya desde los años veinte eran evidentes los distintos puntos de vista y desacuerdos entre ambos gremios,¹¹ mismos que continuaron durante la construcción de Ciudad Universitaria. Para Siqueiros fue un proyecto que no cumplió con los preceptos de la integración plástica; al respecto mencionaba:

sólo la obra de Juan O’Gorman, de todas las señaladas, fue producto de un propósito preconcebido de integración plástica. En esa virtud, es la única obra de la Ciudad Universitaria que puede juzgarse desde tal ángulo. Las tres restantes —el Estadio, la Facultad de Ciencias y la Rectoría— fueron concebidas y ejecutadas sin la menor intervención de los muralistas. Éstos recibieron ya, estructural y arquitectónicamente configuradas, las zonas y superficies destinadas a su complementación plástica. Por lo tanto los

“David Alfaro Siqueiros en la integración plástica”, *Cuadernos de Arquitectura* (México, INBA), núm. 20 (1967), número monográfico *Integración Plástica*, pp. 8-28, pp. 15-16.

⁹ Carta de Alfaro Siqueiros a Carlos Lazo (1951), en *ibid.*, pp. 16-17.

¹⁰ Pani y Del Moral, *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal* [n. 7], p. 98; “Siqueiros llama ridículo a Obregón Santacilia por los ataques a la integración plástica de la época”, *Excelsior* (México), 1-III-1953.

¹¹ Leticia Torres, *Integración plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México*, México, Cenidiap-INBA, 2016 (Col. *Abrevian Ensayos*).

pintores no tienen el demérito de tales obras arquitectónicas. Su sola responsabilidad sería, en todo caso, haber contribuido pictóricamente en la complementación de las mismas.¹²

La polémica también se dio entre los pintores, pues cada uno defendía sus propios puntos de vista; con lo cual podemos afirmar que la integración plástica paradójicamente se llevó a cabo de manera individual, como fue el caso de Juan O’Gorman, Diego Rivera y Siqueiros.

En 1953 en la Casa del Arquitecto se realizó un encuentro sobre integración plástica en donde Siqueiros dictó una conferencia¹³ en la cual tachaba la obra de O’Gorman como una construcción internacionalista tapada con un mal sarape prehispánico y consideraba que el mural de Rivera realizado para el Estadio Olímpico era un retroceso. Detectaba profundas diferencias entre dos tendencias: la arcaica prehispánica (Rivera y O’Gorman) y la figurativa, realista y moderna desarrollada por él y por José Chávez Morado. O’Gorman acabó por aceptar que la única construcción que cumplía con los principios de integración plástica era el Estadio Olímpico, que el resto del conjunto universitario respondía a una yuxtaposición entre una pintura mexicanista sobre una arquitectura internacional. Por su parte, Carlos Mérida opinaba que el arte integral era el arte de las masas, un arte público visto por las grandes mayorías; pero también pensaba que para alcanzar la integración era necesario adoptar nuevas soluciones. Rivera afirmaba que la integración plástica debía responder a un estado social homogéneo, por lo que su fracaso se debía a la lucha de clases actual.¹⁴ Asimismo, consideraba al estilo internacional como una imposición imperialista y abogaba, al igual que O’Gorman, por una arquitectura cuyas soluciones le dieran continuidad a la tradición constructiva como método de identidad colectiva y por una integración con el paisaje a través del uso de materiales locales.

¹² David Alfaro Siqueiros, “Cuatro tendencias intervienen en la ejecución de los murales en el exterior de los edificios de Ciudad Universitaria”, *Arte Público. Tribuna de Pintores Muralistas, Escultores, Grabadores y Artistas de la Estampa* (México, diciembre de 1952), p. 6.

¹³ David Alfaro Siqueiros, “Arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura”, *Arte Público. Tribuna de Pintores Muralistas, Escultores, Grabadores y Artistas de la Estampa* (México, noviembre de 1954).

¹⁴ Torres, *Integración plástica* [n. 11], pp. 12-18.

Paralelamente al proyecto de Ciudad Universitaria, el pintor y escultor Mathias Goeritz construyó el Museo Experimental El Eco¹⁵ y un año después publicó el manifiesto “Arquitectura emocional: El Eco”.¹⁶ Goeritz consideraba que los espacios arquitectónicos, así como el arte, debían cumplir con una función espiritual y emocional. En contra del modelo de “integración plástica”, caracterizado por incluir murales en los edificios, Goeritz proponía un “ambiente total donde las obras de arte se relacionaran entre ellas y, en su conjunto, con el edificio y su programa”.¹⁷ El Eco podría ser visto como un caso donde la arquitectura fue tratada como escultura, como una estructura poética,¹⁸ en donde todas las partes o fragmentos están conectados y remiten a la idea de obra de arte total.

Después de analizar las opiniones de los artistas que participaron en la construcción de Ciudad Universitaria, considero que el proyecto muestra diversas formas de entender la integración plástica. Para Siqueiros fue un proyecto fallido; en este sentido, en diciembre de 1952 publicó un reclamo al acto inaugural en el cual olvidaron mencionar a los artistas plásticos. El muralista se preguntaba: “¿un simple aunque en extremo lamentable olvido de quienes precisamente reclamaron y propiciaron antes el agregado pictórico-escultórico al esfuerzo plástico unitario de tal obra destinada a la cultura y con ésta al arte?”.¹⁹

Para Siqueiros, la separación entre las diferentes manifestaciones artísticas formaba parte de una mutilación y de conceptos individualistas preocupados más por la autonomía y la autoría de su obra que por un trabajo colectivo que, como también afirmaba Rivera, sólo podía tener sentido en una sociedad nueva, una sociedad “colectivista”.²⁰

¹⁵ El 27 de junio de 1952 el empresario tapatío Daniel Mont invitó a Mathias Goeritz a construir un edificio que incluyera una galería de arte, un bar y un restaurante así como dos esculturas; un año después se inauguró el Museo Experimental El Eco.

¹⁶ Mathias Goeritz, “Arquitectura emocional: El Eco”, *Cuadernos de Arquitectura* (Guadalajara), núm. 1 (marzo de 1954).

¹⁷ Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional: una revisión crítica (1952-1968)*, México/Monterrey, INBAL/Conaculta, 2011, p. 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹ David Alfaro Siqueiros, “Curiosa pérdida de la memoria”, *Arte Público. Tribuna de Pintores Muralistas, Escultores, Grabadores y Artistas de la Estampa* (México, diciembre de 1952), s.p.

²⁰ Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* [n. 3], p. 13.

Escultopinturas: integración plástica

SIQUEIROS realizó tres murales en el edificio de la Rectoría en Ciudad Universitaria, construcción a cargo de los arquitectos Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega. A decir de Raquel Tibol, estos murales eran los únicos del conjunto que ofrecían “soluciones inéditas”.²¹ No obstante, Siqueiros reconocía que se habían cometido muchos errores debido a cuestiones técnicas fuera de su alcance y al mal uso de materiales que pensaba funcionarían como soporte para el trabajo de escultopintura planeado; asimismo consideraba que el bajo presupuesto le impidió usar materiales como la cerámica, el cristal, planchas metálicas coloreadas electrolíticamente, pinturas de origen sintético para el recubrimiento y un andamiaje móvil para lograr sus teorías sobre la poliangularidad. Consideraba que por estas razones, además de la mencionada falta de interés de arquitectos e ingenieros en un trabajo colectivo, no se había logrado una verdadera integración plástica.²² Al respecto Siqueiros afirmaba: “En lo que a mí respecta, si hubiera tenido oportunidad de intervenir, hubiera exigido que los muros para pintar estuvieran colocados más altos y que fueran convexos y adelantados en su parte superior. Las superficies que se me ofrecieron no corresponden a mis teorías de la composición y de la perspectiva en el exterior”.²³

El mural *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo: por una cultura nacional neo-humanista de profundidad universal* (1952-1956) (imagen 1) se localiza en el muro sur; es una escultopintura formada por estructuras de hierro revestidas de concreto, cubiertas con mosaicos de vidrio. Dicho mural está dedicado a los estudiantes representados por cinco enormes figuras, las cuales sostienen objetos que aluden a la educación: un libro, un compás, un lápiz y una maqueta-estructura arquitectónica; tales formas se desplazan hacia el poniente en donde se ubica Avenida Insurgentes y podríamos leerlas como una invitación a la población para acudir a la Universidad; movimiento que adquiere fuerza por el estudiante cuyos brazos extendidos expresan que la educación debe salir del

²¹ Raquel Tibol, “El pueblo a la Universidad”, *México en la Cultura*, núm. 366, suplemento cultural de *Novedades* (México, 25 de marzo de 1956), s.p.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

Imagen 1



El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo: por una cultura nacional neo-humanista de profundidad universal (1952-1956). Escultopintura formada por estructuras de hierro revestidas de concreto, cubiertas con mosaicos de vidrio, 304.15 m², Torre de Rectoría, Ciudad Universitaria. Foto: Archivo Sala de Arte Público Siqueiros del Instituto Nacional de Bellas Artes.

campus para entregar al pueblo su conocimiento, generando así una imagen circular que evoca el proceso transformador de la educación pública representado por la manifestación que observamos en la esquina superior izquierda, como símbolo de la participación que deben tener los jóvenes universitarios en las problemáticas sociales y políticas del país.

El mural *Las fechas en la historia de México o el derecho a la cultura* (1952-1953) (imagen 2), realizado con vinilita y concreto, ocupa el muro norte del edificio. Se observan dos brazos entrelazados sobrepuestos y uno en relieve lleva en la mano un lápiz que se dirige a un libro abierto en donde aparecen varias fechas sobre la historia de México: 1520, la Conquista; 1810, la Independencia; 1857, la Constitución liberal; 1910, la Revolución Mexicana y en la última fecha Siqueiros colocó signos de interrogación pensando probablemente en una nueva revolución. Este mural ha sido intervenido en varias ocasiones durante manifestaciones de estudiantes, quienes han colocado fechas alusivas a sus protestas.

Imagen 2



Las fechas en la historia de México o el derecho a la cultura (1952-1953). Esculptopintura policromada con vinilita, silicato de etilo y concreto, 108.62 m², Torre de Rectoría, Ciudad Universitaria. Foto: Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

El mural inconcluso *Nuevo símbolo universitario* (1952-1953) (imagen 3), realizado con vinilita y concreto, se ubica en el muro oriente. Sobre una caja de concreto, Siqueiros colocó el escudo universitario. La composición está estructurada a base de trazos dinámicos, líneas diagonales y círculos concéntricos que le dan movimiento. A los lados aparecen las figuras de un águila y un cóndor unidos por un triángulo que remiten al emblema de la Universidad, símbolo de la unidad latinoamericana. Múltiples ángulos y círculos predominan en la superficie en espera de los colados de concreto que formarían los altorrelieves, que nunca se realizaron.²⁴

Para el muro poniente estaba proyectado otro mural que representara la luz del conocimiento, en el cual Siqueiros tenía planeado utilizar símbolos gráficos que hicieran alusión a la energía atómica aplicada con fines pacíficos y a la luz de la cultura.²⁵ Finalmente este proyecto no se llevó a cabo.

Aunque Siqueiros no logró alcanzar los resultados que se proponía, podríamos decir que en estos murales aplicó en gran medida sus ideas —teóricas y prácticas— sobre plástica integral. En *El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo*, por ejemplo,

²⁴ Guillermina Guadarrama Peña, *La ruta de Siqueiros: etapas en su obra mural*, México, Cenidiap-INBA, 2010, p. 144.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

Imagen 3



Nuevo símbolo universitario (1952-1953). Escultopintura policromada con vinelita y concreto, 122.50 m², Torre de Rectoría, Ciudad Universitaria. Foto: Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

integró el muro arquitectónico a la escultopintura mediante la aplicación de efectos dinámicos y de movimiento basados en el método poliangular del espacio, las líneas diagonales y la textura. De esta manera, las figuras adquieren un movimiento y dinamismo sugerido por los múltiples ángulos y gestos plásticos que transmiten un mensaje dirigido a los estudiantes y al pueblo: el llamado a convertirse en sujetos-activos del conocimiento y la cultura. Se logra así un efecto de diálogo envolvente que incorpora a los espectadores en la función comunicativa del mural. Otro dispositivo de integración utilizado por Siqueiros en esta obra fueron los registros fotográficos que, como sabemos, formaron parte de sus teorías sobre plástica integral; el medio fotográfico lo había utilizado desde los años treinta como ensayo documental, como materia prima en imagen de la realidad histórica y del realismo social,²⁶ así también como recurso óptico para dinamizar la perspectiva visual y seguir la

²⁶ David Alfaro Siqueiros, "La función de la fotografía", *Hoy* (México), núm. 441 (4 de agosto de 1945), reproducido en *Palabras de Siqueiros* [n. 1], p. 227.

trayectoria lógica del espectador.²⁷ A decir de Laura González, la utilización de dichos registros fue una referencia de los valores de modernidad, realismo, objetividad y dinamismo y uno de los cimientos de su concepción de una plástica integral revolucionaria, espectacular y multirreproductible.²⁸

Las figuras yuxtapuestas —que también observamos en *Las fechas de la historia*— nos llevan a pensar en una especie de montaje,²⁹ en este caso plástico-escultórico, que rebasa el uso metodológico de la fotografía (la técnica) para expresar lo fotográfico (la esencia) como un dispositivo teórico subyacente a su pintura.³⁰ Para Siqueiros “la fotografía no entregará la *verdad real*, la verdad objetiva —el truco, en suma—, sino la *verdad pictórica* que es una verdad de *magia visual*”.³¹

A partir de las propuestas de Siqueiros a la plástica integral es posible pensar en un lenguaje plástico-político-afectivo en donde las interconexiones entre lo público-colectivo, lo individual-social y lo figurativo-abstracto forman capas que se conjugan en una síntesis de espacios y tiempos simultáneos, dialécticos y subversivos. Estos murales expresan el significado transformador de la educación; cumplen su función expresiva y comunicativa relacionada con una cultura visual y social que conforma las memorias colectivas del arte público.

²⁷ Alfaro Siqueiros, “Qué es un ‘ejercicio plástico’ y cómo fue realizado” (diciembre de 1933), en *Palabras de Siqueiros* [n. 1], p. 106.

²⁸ Laura González, “Siqueiros y la fotografía: de la fuente al dispositivo óptico”, en Esther Acevedo *et al.*, *Siqueiros paisajista*, México, Editorial RM/MACG/MOLAA, 2010, p. 69.

²⁹ Durante su estancia en Nueva York, Siqueiros profundiza en la técnica del fotomontaje, influido por el montaje de atracciones de Sergei Eisenstein, el cual involucra la mente y las emociones en la yuxtaposición de imágenes, técnica que reforzó con Josep Renau en el mural *El retrato de la burguesía* (1939-1940) realizado en el Sindicato de Electricistas; véase Mari Carmen Ramírez, “Las masas son la matriz: teoría y práctica de la plástica del movimiento en Siqueiros”, en Olivier Debroise *et al.*, *Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros 1930-1940*, México, INBA, 1996, pp. 68-95.

³⁰ González, “Siqueiros y la fotografía” [n. 28], p. 69.

³¹ Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* [n. 3], p. 120.

RESUMEN

Estudio de la categoría *plástica unitaria* o *plástica integral* propuesta por el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Se muestra aquí cómo cuestiones teóricas y prácticas implicadas en dicha categoría formaron parte de los debates entre pintores y arquitectos durante la construcción de Ciudad Universitaria en la capital de México, iniciada en 1946. Se analizan los murales realizados por Siqueiros en el campus universitario y se concluye que, a pesar de no llevar a cabo el proyecto de integración planeado, el pintor logró aplicar conceptos propios sobre integración de las artes en obras que actualmente forman parte indisoluble del arte público mexicano.

Palabras clave: campus universitario, experimentación plástica, muralismo, plástica integral/plástica unitaria.

ABSTRACT

Analysis of the term *unitary plastic* or *integral plastic* as posed by Mexican painter David Alfaro Siqueiros (1896-1974). The author shows how some implied theoretical and practical aspects of this category was present in debates between painters and architects during the construction, starting in 1946, of the campus Ciudad Universitaria in Mexico's capital city. This paper analyzes the murals painted by Siqueiros in the university campus and conclude that, despite not having accomplished the intended integration project, the painter managed to apply his own ideas on art integration to works that currently are an enduring aspect of Mexican public art.

Key words: university campus, plastic experimentation, muralist movement, integral/unitary plastic.

