

JOSEP **RENAU**
1907-1982
compromiso y cultura
zum sobre el periodo mexicano



**Josep Renau (1907-1982):
compromiso y cultura.
Zum sobre el periodo mexicano**

EXPOSICIÓN

Organizan

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX
Coordinación de Difusión Cultural - Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM

Producen

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX
Universitat de València
Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, SECC

Colaboran

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España
Ministerio de Cultura de España
Embajada de España en México
Centro Cultural de España en México

Proyecto

Universitat de València

Comisario

Jaime Brihuega

Adjunto al comisario

Jordi Ballester
Francesc Bodí

Asesor científico

Carlos Renau García

Coordinación

Teresa Lascasas (SEACEX)
Norberto Piqueras (Universitat de València)

Diseño de exposición

Pepe Beltrán

Diseño gráfico

Ibán Ramón

Montaje

Juan Garibay
Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Audiovisuales

Universitat de València

Restauración

ROA ESTUDIO, S.C.

Transporte

TTI. Técnicas de Transporte Internacional, S.A

Seguros

Aon Gil y Carvajal. Correduría de seguros.
La Estrella
Stai
Vitalicio Seguros

CATÁLOGO

Edita

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, SEACEX

Dirección

Jaime Brihuega

Coordinación

Dirección de Comunicación y Relaciones Institucionales, SEACEX

Textos

Jaime Brihuega
César Sánchez

Edición de textos

Verdana. Proyectos Editoriales

Diseño y maquetación

Estudio de Ibán Ramón

Realización e impresión

LAIMPRESA CG

Créditos fotográficos

Guadalupe Josefina Gaos Ballester: pág. 75
Jordi Suinaga Serra y Enrique Macias: págs. 61-91, 95-97, 99-101, 103-121, 123-165.
Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim: págs. 92-94
Fundación Televisa: págs. 98, 102

© de la edición, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009
© de las imágenes, sus autores y legítimos titulares de los derechos de explotación

ISBN: 978-84-96933-38-5

Depósito legal: V-3190-2009

AGRADECIMIENTOS

Los organizadores de la muestra agradecen la colaboración y el apoyo de las siguientes personas e instituciones: Ateneo Español de México, Ana Deltoro, Antonio Deltoro, Luz María Díaz, Guillermo Díaz, Filmoteca de la UNAM, Fundación Carlos Slim, Fundación Televisa, Patricia Gamboa, Guadalupe Gaos, Rosa Nela Gaos Ballester, Instituto Mexicano del Cine, Ramón López Quiroga, Alfonso Miranda Marqués, Museo Nacional de Arte (MUNAL), Museo Soumaya, Poliforum Siqueiros, Marcela Renau Aimami, Rosana Renau Aimani, Totli Renau Ballester, Albert Renau Tora, Restaurante Lincoln, María Carmen Serra, Fernando Serrano, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Sindicato Mexicano de Electricistas, Mary Torá y Universidad Nacional Autónoma de México.

Y muy especialmente a Carlos Renau, sobrino del artista, cuyo apasionado esfuerzo ha hecho posible la recopilación sistemática de la mayor parte de la obra que se muestra en este zum sobre el periodo mexicano.

10
Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957). Jaime Brihuega

42
Retrato de la burguesía, un mural colectivo. César Sánchez

60
Catlografia de la obra expuesta

123
Apéndice documental

La presente muestra recorre la trayectoria artística, intelectual y política de Josep Renau, una de las figuras más significativas de la cultura española del siglo XX. También quiere rendirle un merecido homenaje y contribuir a restituirlo al lugar que le corresponde en la memoria colectiva.

Inaugurada en Valencia en el año 2007, centenario del nacimiento del artista, la exposición ha itinerado por varias ciudades españolas (Madrid, Sevilla, Las Palmas y Zaragoza) y ahora inicia su periplo internacional en México, país que acogió al artista durante la primera fase de su exilio.

Josep Renau mantuvo una presencia especialmente intensa en la cultura artística de la Segunda República, tanto a través de la amplia diversidad de su producción plástica como con sus escritos de carácter teórico y crítico. Pero también con un compromiso político explícito y militante. De hecho, fue el impulsor de intensas polémicas acerca del papel del artista y el intelectual en los procesos revolucionarios que siguen constituyendo un punto de referencia historiográfico inexcusable.

Tras el final de la guerra y la liquidación del orden democrático inició un largo exilio, primero en México, país en el que desplegó una intensa actividad como muralista y diseñador entre 1939 y 1957. A continuación, en la República Democrática Alemana, donde continuó trabajando sin descanso hasta su muerte.

La producción de Renau abarca casi todos los géneros de la expresión visual contemporánea, mostrando una prodigiosa versatilidad y una capacidad creativa siempre atenta a la eficacia de la comunicación con el público. Pintura de caballete, dibujo, diseño gráfico, cartel, fotomontaje, pintura mural... modos de expresión que sirvieron de cauce a unas formas capaces de sintonizar con las diversas tendencias estéticas activas en los sucesivos momentos históricos que le tocó vivir.

Por ello, a través de la obra de Renau nos embarcamos en lenguajes visuales que recorren territorios estéticos que van desde el *art-déco* y el surrealismo de cuño telúrico hasta el constructivismo, pasando por la nueva objetividad, la figuración geométrica o los diversos modos estéticos que utilizó el *agit-prop* de su tiempo. A todo ello habría que añadir la enorme habilidad de Renau para utilizar los instrumentos de un diseño gráfico plenamente consciente de su identidad como vehículo de comunicación de masas.

Sin embargo, el rasgo más característico y visible de la obra de Renau es su continua e insumergible vocación de compromiso político. Una actitud y una praxis capaz de fustigar sin descanso la injusticia, la insolidaridad, el reaccionarismo ideológico y la explotación de los débiles, fuera cual fuera su tiempo, forma o circunstancia.

La presentación en México de la muestra ha motivado una considerable ampliación de la presencia de la obra realizada durante su exilio en este país. Componen esta aportación pinturas sobre caballete, obra gráfica de diversa índole, carteles cinematográficos y abundante documentación sobre las dos grandes empresas de pintura mural acometidas en México por Renau: la decoración del Sindicato Mexicano de Electricistas y la del Casino de la Selva de Cuernavaca.

Esta publicación recoge la obra incorporada a la exposición en su sede mexicana, el Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Este *Zum sobre el periodo mexicano* incluye documentos inéditos hasta ahora, entre los que destacan los poemas autógrafos del artista.

Esta investigación realizada por Jaime Brihuega con la colaboración inestimable de Carlos Renau, sobrino del creador, rinde homenaje a Josep Renau en México. Las entidades responsables del mismo –la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, la UNAM a través del Centro Cultural Universitario Tlatelolco y la Universitat de València– lo hemos considerado necesario para contribuir a la recuperación completa de la figura de Josep Renau.

Charo Otegui

Presidenta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España,
SEACEX

José Narro Robles

Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México

Francisco Tomás

Rector de la Universitat de València

Sergio Raúl Arroyo

Director del Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957)

Jaime Brihuega



Secuencia panorámica de los cinco grandes paneles del mural de Josep Renau *España hacia América* (1946-1950). Cuernavaca, Casino de la Selva.

Presentación

Medio siglo después de su marcha, Renau vuelve a México. Cobra presencia a través de esta exposición, que con dos centenares y medio de piezas constituye la mayor retrospectiva del artista producida hasta la fecha. Su contemplación evidencia la impresionante versatilidad de un creador que fue capaz de moverse, con una contundencia comunicativa extraordinaria, a través del exuberante imaginario del tiempo que le tocó vivir: el tramo central e históricamente más intenso del siglo XX.

Activista político, intelectual comprometido más allá de los meros ademanes, polemista infatigable y certero, responsable de política artística en plena Guerra Civil española, grafista prolífico, pintor que se resistía a trabajar para la sola audiencia de su propio interior, cartelista excepcional, fotomontador implacable, ilusionado muralista..., Renau nos ha legado una obra inmensa cuya excelencia exige contemplación museística lúcida. Pero, sobre todo, reclama una reinserción activa en el adormecido paisaje ideológico de la conciencia colectiva actual.

La variada producción de Renau compone un artefacto que despliega el amplio abanico de géneros de expresión visual de la cultura contemporánea. También un territorio plástico que evidencia una elasticidad inagotable. Atentos a las evoluciones estéticas que acontecían en su tiempo, cuadros, murales, carteles, fotomontajes y diseños gráficos de toda índole constituyen, además, una obra que siempre se mostró decidida a pronunciarse en términos de estricto presente estético. Esto es, ajena a cualquier pretensión de perdurabilidad académica pero engarzada en el palpitar de claves visuales mutables y especialmente activas en cada momento histórico. Activas y, hemos de añadir, guiadas por la voluntad operativa de transformar dialécticamente la realidad en una dirección de progreso. Todo ello



Vista diagonal del conjunto de los murales *España hacia América* antes de la destrucción del Casino de la Selva de Cuernavaca.



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.

permite asegurar tajantemente que fue un creador literal y eficazmente «moderno».

Recorriendo cronológicamente la producción reunida en esta muestra queda patente cómo Renau sintonizaba, sucesivamente, con las propuestas comunicativas más avanzadas en los sucesivos tiempos históricos que vivió. Fue un creador poliédrico en el que se cruzaron conexiones estéticas múltiples, que no resulta ocioso enumerar:

La huella del *art-déco* internacional y la del surrealismo biomorfista y telúrico desarrollado en España por la llamada «Poética de Vallecas»; la herencia de la grafía estruendosa y empática que cultivó el futurismo revolucionario; la voluntad activista del dadaísmo más incisivo; la continuidad que el aliento poético de las primeras vanguardias tuvo en las sucesivas poéticas visuales de los radicalismos



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.

políticos germánico y soviético; la presencia de numerosos registros de la sensibilidad novo-objetivista de entreguerras; la entraña colectivizadora del gran muralismo de los mexicanos; el realismo constructivista de tiempos de la guerra fría...

Pero Renau también supo asumir la autonomía lingüística de la que hacía orgullosa gala el diseño publicitario en su edad heroica. Esto es, antes de sucumbir a los mecanismos turbios que pastan a su antojo en nuestro plastificado imaginario actual. Sin recurrir a la canibalización *kitsch* del arte, a trivializar lo literario, a invocar diversas supercherías de andar por casa... En una palabra, antes de que dicho diseño aceptara gustoso la miserabilización estética, ética e intelectual que hoy rige los destinos de la mitología publicitaria.

Y Renau fue capaz de esgrimir la frescura de un lenguaje «gestado en» y «dirigido a» la comunicación de masas, tanto cuando



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.

ejercía como diseñador gráfico propiamente dicho, como cuando en series como *American Way of Life* se adelantaba en el tiempo a la vigencia del *pop-art* dentro del imaginario artístico hegemónico en Occidente.

Estructura de la exposición y contenido del presente libro-catálogo

La presente muestra se articula en cuatro grandes apartados que resumen los avatares de la trayectoria biográfica y artística de Renau y quedan minuciosamente recogidos en el libro que le sirve de catálogo general.

- 1) *Tiempos de República. Entre la formación y el compromiso (1926-1936).*
- 2) *España en guerra (1936-1939).*
- 3) *Cruzando el océano. El exilio en México (1939-1958).*
- 4) *Imágenes más allá del muro. En la República Democrática Alemana (1958-1982).*



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.

La exposición ha recorrido ya diversas ciudades españolas (Valencia, Madrid, Sevilla, Las Palmas de Gran Canaria y Zaragoza) y continuará su periplo internacional (San José de Costa Rica, Santiago de Chile...). Sin embargo, su presencia en México ha motivado una especial atención al apartado que tiene por argumento la producción de Renau durante los años en que estuvo radicado en la capital azteca. Para ello se ha incrementado todo lo anterior con un amplio conjunto de piezas representativas de la obra realizada entre 1939 y 1958.

El presente libro recoge y cataloga las obras incorporadas a la exposición, constituyendo ese «zum» sobre el periodo mexicano de Renau a que se alude en el subtítulo.

Entre la abundante producción de la etapa mexicana del artista se ha realizado una selección sistemática, tendente a ilustrar la amplitud del horizonte plástico en que se movió:



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.

-Se ha prestado una atención especial a su actividad como muralista, concretamente a los trabajos para la sede del Sindicato de Electricistas de la Ciudad de México y para el Casino de la Selva de Cuernavaca.

-También se amplía el apartado relativo a la pintura de caballete, breve pero intensa aventura dentro de la trayectoria artística de Renau. Un género en el que produjo paisajes, cargados unas veces de onirismo surrealista y otras de impronta mexicana, así como un buen número de retratos realizados desde diversos presupuestos de figuración moderna.

-En esta ampliación de la muestra ocupan un lugar propio las obras de carácter explícitamente político, evidencia palpable de la continua tensión militante que en todo momento acompañó la biografía de Renau.

-Los carteles y diseños gráficos de diversa índole, incluso aquellos de carácter meramente comercial con los que se ganaba la vida, ocupan también un lugar específico.



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del primer panel
del mural *España hacia América*.



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.

Dentro de este último apartado tienen un tratamiento singular los carteles cinematográficos, en cuyo diseño y ejecución Renau demostró ser un verdadero maestro.

La obra mexicana de Renau

Lo que más asombra al contemplar la producción mexicana de Renau es, una vez más, la prodigiosa versatilidad que despliega el artista. Si se cotejan las fechas de algunas de las piezas aquí reunidas, vemos que, simultáneamente pero con técnicas y lenguajes visuales completamente distintos acomete obras que responden a significados, destinos e intereses diferentes, incluso contrapuestos, y lo hace mostrando siempre una capacidad técnica extraordinaria.

Desde el mismo momento de su llegada a México, en junio de 1939, sobre Renau se entrecruzaron diversas circunstancias y expectativas que explican esta notoria diversidad.

Por un lado, y como le ocurría al resto de los exiliados, emprendió una nueva andadura que debía arrancar desde cero, empezando por procurarse el sustento (suyo y de una familia compuesta por varios miembros), hasta lograr habilitarse un espacio de proyección profesional.

Por otra parte, Renau quiso seguir comprometido dialécticamente en lo personal y en lo profesional con la realidad histórica circundante; insertar su trabajo en un trasfondo ideológico denso, palpable en las formas y los argumentos temáticos y, sobre todo,



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalles del mural *España hacia América*.



Casino de la Selva de Cuernavaca. Detalle del mural *España hacia América*.

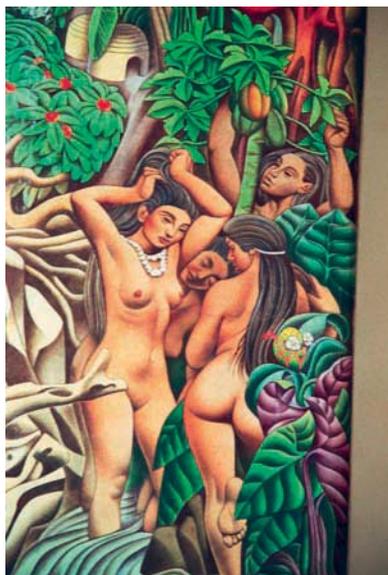
asociado a sus significados profundos y dotarlo además de una capacidad de proyección pública eficaz y tangible. En una palabra, quiso continuar la trayectoria que ya había mantenido en España desde los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, en el periodo republicano y, de una manera intensísima, durante la Guerra Civil.

Pero hay más. Si ya de por sí cualquier exilio es traumático y acarrea el abismo de una crisis personal donde todo parece estar condenado a redefinirse, para una personalidad profundamente dialéctica en su relación con el mundo esa redefinición debía estar, además, asociada a los términos históricos y culturales concretos del contexto. Esto es, la situación le abocaba a una necesaria metamorfosis de las formas y sus significados operada en diálogo abierto con la realidad cultural y social del país de acogida.

Tal superposición de circunstancias explica cómo la misma persona pudo producir, durante los tres primeros años que siguen a



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.



su instalación en México, obras tan distantes entre sí como algunas de las que se recogen en la presente exposición. Se justifican así las diferencias que median entre el muralismo envolvente, rotundo y científicamente calculado de la configuración final de *Retrato de la burguesía* (terminado por Renau y Manuela Ballester a mediados de 1940); el clima de surrealidad matérica que se desprende de *Marina con caracola* (1940); la figuración novo-objetivista que se reedita en el *Retrato de Dolores Ibàrruri* (1939); la sensualidad táctil y autorreflexiva que emana del gran dibujo coloreado *Sirenas* (1942, obra especialmente querida por Renau); el sentimiento de sofocante postrimería que transmite el dibujo de la calavera enjaulada con caracola y libro (1942); el clima de perverso onirismo que se respira en el enigmático *Retrato femenino* (1943), o la fresca obviedad que rige tres bocetos para calendarios de la litografía Galas, como son *Amazona con jaguares*, *Campamento* y *Trovadores Tehuanos* (los tres realizados en 1939).

Cada una de estas obras, cuya existencia responde a necesidades diferentes, revela los proteicos perfiles que el creador es capaz de adoptar frente al cuadro circunstancial que las motiva.

Sin duda, la empresa más ambiciosa de cuantas Renau acometió en México fue la del muralismo,¹ una actividad que se concretó en dos experiencias fundamentales:

La primera de ellas, que tuvo lugar entre julio de 1939 y julio de 1940, fue la aventura de colectivismo creativo que implicó el mural de la

¹ RENAÚ, J. «El pintor y la obra», en *Las Españas*, México, 29 de noviembre de 1946, págs. 12 -16.



Casino de la Selva de Cuernavaca.
Detalle del mural *España hacia América*.

escalera de la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas *Retrato de la burguesía*, un trabajo continuado por Renau, ya en solitario, con el proyecto de un mural para el *hall* de dicho Sindicato, que no llegó a realizarse. Todo ello ha sido estudiado en estas mismas páginas por César Sánchez.

La segunda experiencia se desarrolla entre febrero de 1946 y 1950, cuando Renau diseña y da forma material al amplio conjunto mural del Casino de la Selva de Cuernavaca, del que también se aportan aquí numerosos bocetos y documentación fotográfica de los murales y de su proceso de ejecución.²

El trabajo en el Sindicato de Electricistas fue intenso y apasionante. La posibilidad de pintar codo a codo con Siqueiros, integrado en un colectivo de artistas mexicanos (Siqueiros, Luis Arenal y Antonio Pujol) y españoles (Rodríguez Luna, Miguel Prieto y él mismo) simbolizó para Renau el verdadero punto de encuentro con la vida cultural y social mexicana. Es algo de lo que habló extensa y entusiastamente en el artículo «Mi experiencia con Siqueiros»,³ texto junto al que se incluía una reconstrucción mnémica de los complejos

² En 1944 Renau realizó también la decoración mural del restaurante Lincoln (Ciudad de México), pero consiste sólo en quince recuadros pintados al temple con caseína que representan escenas de tipismo anecdótico. El conjunto responde a criterios meramente ornamentales, se trata pues de un trabajo de mera «supervivencia». En 1946 pinta también el mural (para el Primer Congreso de la Industria Eléctrica Nacional y Exposición Mural) *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad* (cf. FORMENT, A., «Cronología», en AA. VV., *Josep Renau*. Valencia, IVAM, 2003. pág. 387.

³ En *Revista de Bellas Artes*, núm. 25, México, 1 de febrero de 1976, págs. 2 - 25, reproducido en el apéndice documental del presente libro.



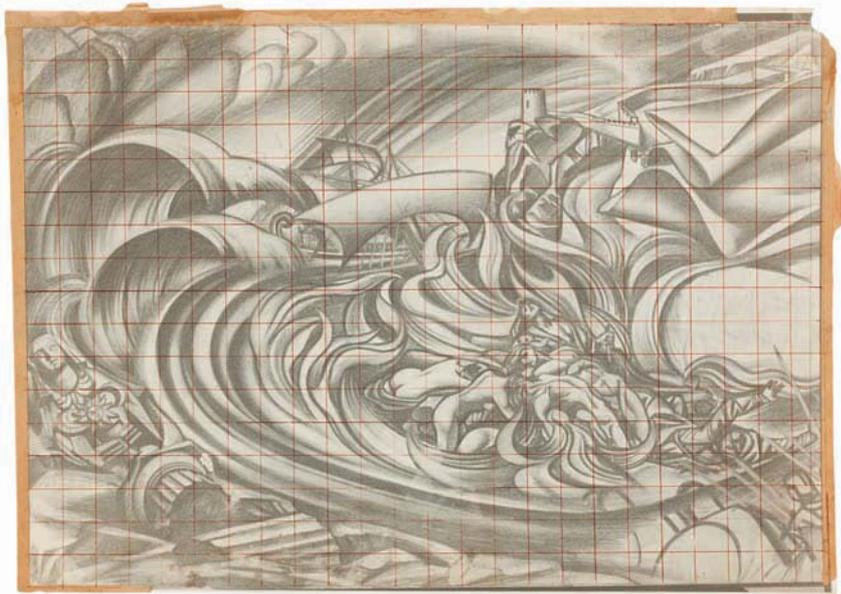
Proceso de ejecución del mural
España hacia América en el Casino
 de la Selva de Cuernavaca.
 Fotografía, 17 x 24 cm
 Colección Gaos

esquemas de composición óptica de los murales realizada en Berlín en septiembre de 1969. Su visión de Siqueiros, a quien Renau había conocido en Valencia en 1937, ya había sido expuesta once años antes en un artículo publicado en la revista berlinesa *Bildende Kunst*.⁴

Como cuenta en el mencionado artículo de la *Revista de Bellas Artes*, las vicisitudes de esta composición mural fueron muchas⁵. Además de las complicaciones derivadas del espacio arquitectónico destinado al mural, una estrecha caja de escalera, y de las que engendraba el intento de articular un verdadero sistema colectivo de creación, se unieron otras circunstancias muy precisas, como la renuncia de Antonio Rodríguez Luna y de Miguel Prieto por diferencias de criterio en el desarrollo de los trabajos, y el forzado abandono de Siqueiros y los otros artistas mexicanos a causa

⁴ «Zwischen Euklid und Prometheus: Gedanken zur Kunst von David Alfaro Siqueiros», en *Bildene Kunst* núm. 6, 1965, págs. 296 - 304.

⁵ Los murales del Sindicato de Electricistas de México han sido estudiados también por CABANAS, M., *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, SUMMA ARTIS, vol. XLVIII, Madrid, 2001, págs. 275-280 y Rodríguez Luna, *el pintor del exilio español*, Madrid, CSIC. 2005, págs. 161-156.



Boceto para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografía, 34 x 47 cm
Colección Gaos

de la implicación de éste en un atentado contra Trotsky. Como consecuencia de todo ello, a partir de mayo de 1940 Renau tuvo que acabar el trabajo en solitario, asistido por su mujer, la pintora Manuela Ballester.

Pero, a pesar de todos estos inconvenientes, los murales del Sindicato de Electricistas lograron cifrar dos claves fundamentales, identificadas en su tiempo como auténticos ejes vertebradores del compromiso político y social del arte. En primer lugar, colectivización del acto creativo, asumido como una matriz productiva capaz de transmitir su esencia revolucionaria incluso al hemisferio de la recepción artística, fundiendo así, en un mismo crisol anti individualista, los perfiles materiales y semióticos del arte. En segundo lugar, diseño y ejecución de los murales partiendo de una concepción científica del hecho perceptivo, entendido como plasmación estereotípica del factor común a los múltiples procesos de lectura físicamente extendidos en el espacio y el tiempo (o sea, a la suma de los de cada uno de los espectadores posibles). En estos procesos, tanto el movimiento del sujeto que mira desplazándose por el cubo de escalera que alberga los murales, como el comportamiento dinámicamente variable de sus ejercicios de lectura visual y mental, incorporaban a dicho sujeto como integrante activo y de pleno derecho de esa concepción colectiva del hecho artístico, concebido tal «hecho artístico» como la suma del proceso de producción y del de recepción.

Unos meses después de acabado *Retrato de la burguesía*, Renau presenta en el Sindicato de Electricistas los bocetos y esquemas compositivos para un nuevo mural, destinado a ocupar cuatro de las paredes del gran *hall* de entrada a la misma sede: *La electrificación*



Boceto para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografía, 20,5 x 34 cm
Colección Gaos

de México acabará con la miseria del pueblo. Aunque dicho mural no llegó a realizarse, tanto sus esquemas de composición como los bocetos realizados a base de fotomontajes que se han conservado recuerdan la sintaxis visual utilizada en la serie de fotomontajes *Los trece puntos de Negrín* (1938). Es posible que se trate de meros esquemas compositivos de trabajo como los que, según cuenta el propio Renau, empleaba en *Retrato de la burguesía*,⁶ algo que luego pensaba traducir a formas específicamente pictóricas. No obstante, también es posible que Renau pensara trasladarlos a la escala mural manteniendo un aspecto formal propio del fotomontaje, como había hecho con los murales del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937.⁷

Disponiendo de un territorio mural más amplio y con plena autonomía en su concepción y desarrollo, los murales del Casino de la Selva de Cuernavaca comenzaron a realizarse en febrero de 1946. *España hacia América* es el título del mural principal de este proyecto, que ocupaba cuatro grandes paños situados en el mismo plano, así como dos pequeños, perpendiculares, situados en ambos extremos de los anteriores. Estaba prevista, además, la decoración de la cantina y otros lugares del Casino de la Selva.⁸

⁶ RENAU, J., art. cit., pág. 16.

⁷ Los esquemas compositivos de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo así como los de Los trece puntos de Negrín* están también en esta exposición. Tanto estas obras como los fotomontajes del Pabellón de 1937 han sido documentados en el catálogo general de la muestra.

⁸ Sólo se llegó a realizar el mural *España hacia América* (cf. VV.AA., *Nacimiento de la Hispanidad*, edición patrocinada por Alejandro Renau Berenguer, México, Lid Impresores S.A.) 1995. En 2001, con el cierre y demolición del Casino de la Selva, los murales comenzaron a ser destruidos. Se produjo un verdadero levantamiento popular que originó incluso represión policial. Como resultado, los murales de Renau y los de otros artistas fueron rescatados y vueltos a trasladar al muro, si bien con amplias pérdidas que los restauradores han señalado convenientemente.

Esta vez Renau partía de un clima inicial más sosegado que el que se generó desde el principio en torno a la creación colectiva del mural del Sindicato de Electricistas. No obstante, la magnitud física del proyecto de Cuernavaca, lo ambicioso de su argumento y la colisión entre pretensión didáctica, eficacia visual y coherencia plástica pronto le hicieron padecer alguna que otra crisis. De hecho, en determinado momento llegó a escribir:

[...] Al desplegar todos los materiales que tengo medio esbozados, me daba cuenta claramente de que el resto del proyecto está falto de trabazón con la parte ya hecha, y los elementos representativos con una concepción demasiado literaria y convencional, faltos de la digestión plástica necesaria. Hay que borrarlo todo y hacerlo de nuevo, desde su plateamiento mismo [...].⁹

Para colmo, tras un enfrentamiento con Manuel Suárez, el empresario que le había encargado los murales, debió abandonar repentinamente el trabajo en 1950, sin poder acometer la decoración del techo de la cantina, ni el espléndido mural *El sueño de México*, que tenía proyectado para cubrir toda una pared, ni otras eventuales decoraciones destinadas a distintos lugares del Casino de la Selva.

En *Retrato de la burguesía* Renau había partido de una entusiasmada colaboración con Siqueiro aunque terminara el mural en solitario, lo hizo también a partir de la impronta inequívoca del lenguaje del gran muralista mexicano. Por otra parte, tal y como hemos dicho que parece deducirse de los bocetos, en el frustrado de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* podría haber vuelto a una sintaxis visual propia del fotomontaje, similar a la que había utilizado en las obras realizadas en los años treinta. Sin embargo, en la gran pintura parietal protagonista del Casino de la Selva, *España hacia América*, el artista enlaza directamente con el lenguaje mural de Rivera. De hecho, los murales realizados por el artista mexicano en la gran escalera del Palacio Nacional de la Ciudad de México se revelan como una referencia evidente para este trabajo de Renau. Y lo son tanto en la mayor sujeción a la mimesis figurativa que utiliza ahora Renau, como en una sintaxis narrativa tendente a la acumulación espacial de alegorías de los hitos visibles del devenir histórico español. A cambio, la morfología figurativa utilizada en *España hacia América* radicaliza ese sintetismo geométrico que sólo a veces se puede llegar a percibir en Rivera. De manera que, además de facilitar una mimesis muy legible, en términos compositivos le permite evidenciar las grandes líneas de orientación visual del conjunto. En esto, su experiencia como cartelista le sirvió de gran ayuda.

Repasando el abundante material gráfico que documenta algunos de los bocetos de este mural se revela también el vago parentesco



Boceto para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografía, 60 x 21,5 cm
Colección Gaos

⁹ RENAU, J., Manuscrito autógrafa fechado en Cuernavaca el 31 de mayo de 1947.



Boceto para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografía, 28 x 61 cm
Colección Gaos

Boceto para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografía, 44,5 x 32,5 cm
Colección Gaos



que tienen (por supuesto siempre ocasional y en todo caso fragmentario) con los frescos realizados por Vázquez Díaz para el Monasterio de La Rábida (1927-1930), sobre todo con sus abundantes bocetos. Una obra, esta última, que había servido de referente a cierto sector del muralismo español de los años treinta, aunque entonces nunca a Renau.

La relación del artista con la pintura de caballete se resuelve en términos muy distintos a los de la pintura mural. A principios de la década de los años treinta, Renau había abandonado prácticamente por completo este género, que había venido siendo paradigmático en la expresión plástica bidimensional de Occidente desde el siglo XV. Ello había ocurrido dentro de un proceso de autorreflexión crítica, que le conducía frontalmente hacia el compromiso político de su praxis artística y, en consecuencia, hacia el ejercicio de géneros socialmente más eficaces, como el fotomontaje político heredero de Heartfield, el cartel o las diversas formas arbitradas por el diseño gráfico. Refiriéndose a ese momento de su biografía, él mismo escribió, a finales de los años setenta:

[...] al vago y problemático interrogante de ¿qué sentido tenía todo aquello? –que formulé durante la exposición– seguía, ahora, otro mucho más simple, concreto y acuciante: entonces ¿para qué pintaba yo?¹⁰

¹⁰ RENAÚ, J., «Notas al margen de *Nueva Cultura*» en *Nueva Cultura*, Vaduz, Topos Verlag, 1977, pág. XV.

En el marco de la inevitable crisis personal sobrevinida tras el extrañamiento que supuso el exilio mexicano, Renau retomó ocasionalmente



Proceso de ejecución del mural
España hacia América en el
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografía, 17,6 x 23,5 cm
Colección Gaos



Proceso de ejecución del mural
España hacia América en el
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografía, 18 x 25 cm
Colección Gaos

la pintura de caballete. Lo hizo entre 1939 y mediados de la década de los años cuarenta. A los cinco cuadros que ya figuraban en la muestra general se han añadido ahora otros siete paisajes y tres retratos, con lo que se ensancha considerablemente la mirada expositiva sobre este breve y concentrado reencuentro de Renau con la pintura.¹¹

Una de las primeras obras pintadas por el artista valenciano tras su llegada a México fue *Paisaje fantástico* (1939).¹² En este inicio

¹¹ También se han incorporado una serie de dibujos muy figurativos, tanto de tema fantástico o mitológico como retratos, que se mueven próximos a este género de la pintura de caballete. No obstante, todos ellos pertenecen a un universo de referencias claramente personales del artista.

¹² Esta obra forma parte de la muestra general inaugurada en España.



Proceso de ejecución del mural
España hacia América en el
 Casino de la Selva de Cuernavaca.
 Fotografía, 12 x 16,5 cm
 Colección Gaos

de «actividad pictórica retomada» es una poética de cuño surrealista la que preside el lugar figurativo configurado en el cuadro y la naturaleza de las formas que lo habitan. Con ella se construye un paisaje onírico en el que agua, oleaje, rocas, edificaciones y nubes dialogan entre sí y tejen una sintaxis formal en la que se acercan o se intercambian las texturas que emanan de sus respectivas cualidades táctiles iniciales. En tal escenario de sueños, las cosas y las formas confunden también sus identidades. Así, una de las barcas parece simultáneamente un rostro humano, el otro navío, un esqueleto pisciforme, las rocas del primer término, un cráneo de animal..., a la vez que otros elementos de apariencia arquitectónica muestran una condición biomórfica asociada a metafóricas connotaciones vaginales. El recuerdo de la geografía natural y cultural de La Albufera valenciana refuerza un cierto acento popular, a la vez que telúrico, que enlaza esta obra con la sensibilidad de la «Poética de Vallecas», que como se ha dicho había fructificado mucho en la España de los años treinta.

Sin embargo, a partir de este umbral de recuperación pictórica, Renau comienza a desconectarse del equipaje poético-visual que había arrastrado desde España.¹³ Es una transformación común a casi

¹³ Salvo en *Paisaje valenciano*, que es una clara evocación mnémica, en las otras cuatro obras que forman parte de la exposición general, Renau se aventura en procesos de abstracción geométrica o gestual que no había practicado previamente en España.



Boceto para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografía, 35,5 x 26,5 cm
Colección Gaos

todos los artistas del exilio español, que se percibe especialmente en los otros paisajes incorporados a este zum mexicano.

Ya en *Marina con caracola*, pintado en 1940, se advierte la tentación de un alejamiento de la mimesis que se complace en el juego dinámico y autosuficiente de las formas, a la vez que concede protagonismo a la materia pictórica. Ahora, el mar adquiere un papel casi metafísico, metáfora de la frontera que ha dividido la experiencia vital del artista en dos hemisferios.

Pero los otros seis paisajes que se han sumado a la exposición muestran además, explícitamente, la voluntad de entroncar argumental



Lope de Vega
Fotografía, 11 x 15,5 cm
Colección Gaos



Santa Teresa de Jesús
Fotografía, 11 x 15,5 cm
Colección Gaos



Juan de la Cruz
Fotografía, 11 x 15,5 cm
Colección Gaos



Arcipreste de Hita
Fotografía, 11 x 15,5 cm
Colección Gaos

Bocetos para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.



Séneca
Fotografía, 11 x 15,5 cm
Colección Gaos



Alfonso X el Sabio
Fotografía, 11 x 15,5 cm
Colección Gaos



Luis de León
Fotografía, 11 x 15,5 cm
Colección Gaos



Cervantes
Fotografía, 11 x 15,5 cm
Colección Gaos

Bocetos para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.

y formalmente con la naturaleza, la cultura y la esencia poética de la nueva tierra de acogida. Lo hacen a través de una gestualidad figurativa cargada de energía expresionista, primaria y matéricamente feraz, o a través de visibles sintonías formales con ciertos estilemas del conglomerado de los lenguajes visuales empleados por la poética del indigenismo en la pintura americana.

Los tres retratos al óleo responden a situaciones pictóricas muy diferentes. El de la histórica dirigente del Partido Comunista de España Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, (1939), es un cuadro claramente destinado a sede política, ya que incluso tiene un punto de vista muy bajo que hace pensar que está pintado para ser colgado por encima del horizonte visual.

El *Retrato de Antonio Deltoro* (1944) respira acentos de figuración moderna que se reparten entre el geometrismo del modelado y lo novo-objetivista.

En cambio, *Retrato de mujer* (1943) es un cuadro que resulta de todo punto enigmático, por varias razones. Ante todo, se trata de una obra singular dentro de la trayectoria de Renau, que ni por su planteamiento iconológico ni por su ejecución formal se asemeja al resto de la producción del artista. Por otra parte, posee una carga simbólica, abigarrada y un tanto hermética, que no parece responder tampoco a los parámetros habituales del retrato de encargo.¹⁴ Sin embargo, el cuadro se relaciona vagamente con los retratos realizados por Salvador Dalí en Estados Unidos durante los mismos años.¹⁵ Tal relación de Renau con Dalí se había producido ya en algunas obras de exilio muy tempranas, como en el pequeño fotomontaje (sin título) de 1939 que se expone en la muestra general. En un fotomontaje de 1944, titulado *Avida dollars (André Breton dixit)*,¹⁶ la referencia daliniana se transforma en una crítica corrosiva que anuncia ya la futura serie *American Way of Life*.

Con respecto a los dibujos políticos o al diverso material de diseño gráfico que se ha sumado a la muestra, cabe decir que vienen a completar aspectos de la obra de Renau que ya se habían desplegado previamente.

En cambio, los once carteles de cine abren una panorámica mucho más amplia sobre este capítulo de su producción, tratado sólo de forma indicativa en la exposición general.¹⁷ Como le ocurría en otros aspectos del diseño gráfico, Renau fue un magnífico cartelista cinematográfico. Se trata de una actividad que ya había realizado en España y con la que iba a ganarse la vida durante todo su exilio mexicano. De hecho, Albert Forment ha catalogado más de ciento cuarenta carteles pertenecientes al periodo comprendido entre 1939 y 1957.¹⁸

En líneas generales, estos carteles de Renau responden a las pautas sintáctico-semánticas habituales en la cartelística cinematográfica de la época, por entonces un lenguaje visual bastante globalizado, dada la difusión internacional del cine de las grandes productoras.

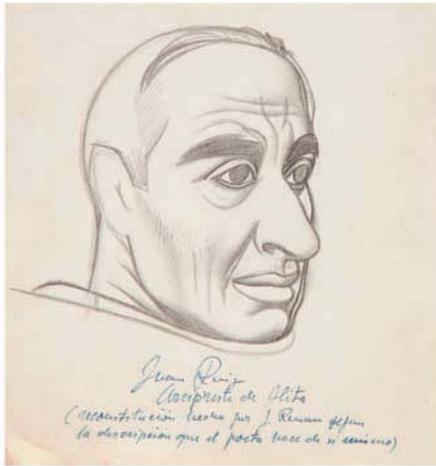
¹⁴ Carlos Renau, sobrino del artista y alma de esta ampliación de la obra mexicana de Renau, me ha hecho la sugestiva insinuación de que pudiera tratarse de una obra encargada para figurar en la escenografía de alguna película.

¹⁵ Por ejemplo, los de Lady Louis Mountbatten (1940), el Marqués de Cuevas (1942), Mrs. Luther Greene (1942), Mrs. Harrison Williams (1943), etc. Una veta retratística que Dalí mantendría activa hasta mediados de los años cincuenta: con obras como el retrato de Mrs. Ann Woodward (1954) o el del artista cinematográfico Lawrence Olivier (1955).

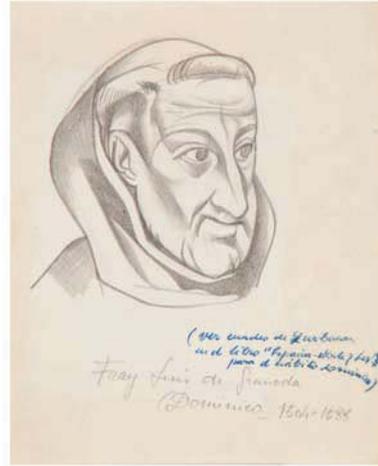
¹⁶ Obra en paradero desconocido, reproducida en VV.AA., Josep Renau, cit. pág. 145.

¹⁷ En la muestra general sólo se habían incluido tres carteles cinematográficos a manera de botón de muestra.

¹⁸ Cf. FORMENT, A., «L'arxiu Josep Renau de l'IVAM», en VV.AA.: Josep Renau, cit., pág. 321-339.



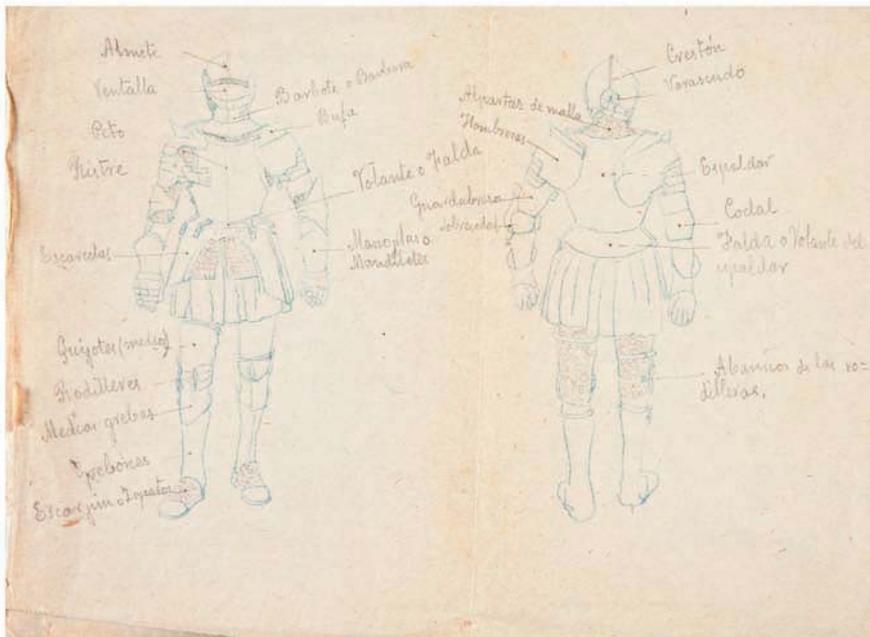
Juan Ruiz, Arcipreste de Hita
Lápiz sobre papel, 14,1 x 13,3 cm
Colección Gaos



Fray Luis de Granada
Lápiz sobre papel, 16 x 12,9 cm
Colección Gaos



Ausias March
Lápiz sobre papel, 18,5 x 13,5 cm
Colección Gaos

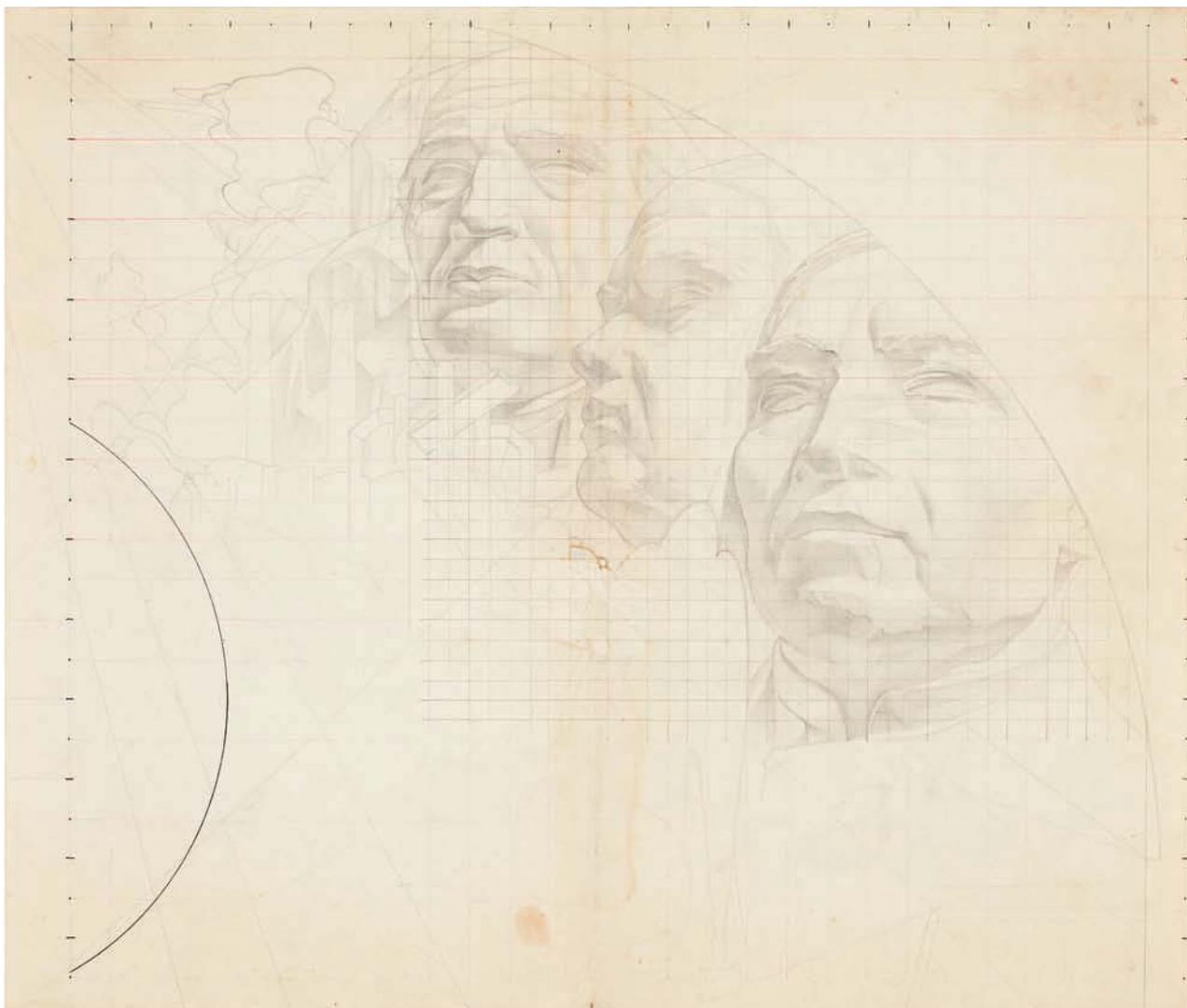


Sin título
Lápiz sobre papel, 16,1 x 22 cm
Colección Gaos

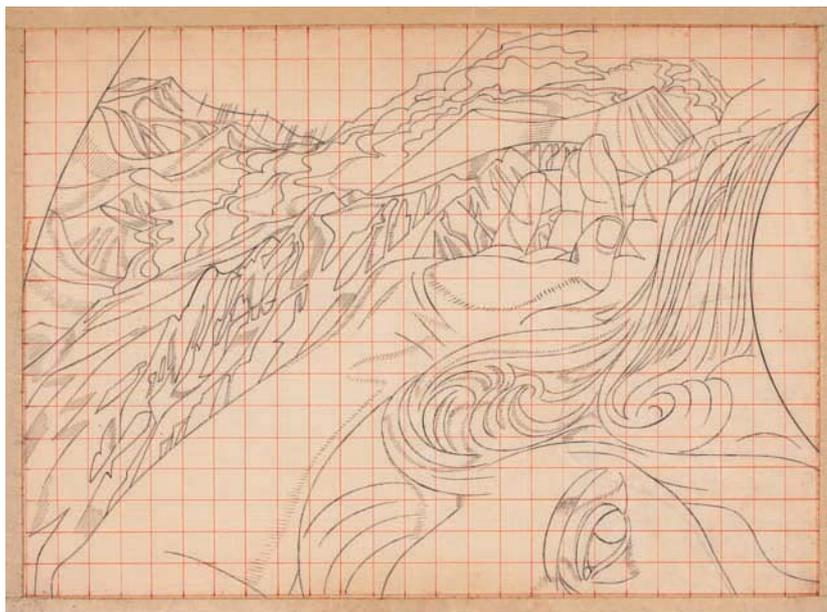
Bocetos para el mural *España hacia América*.
Casino de la Selva de Cuernavaca.



Boceto para el mural *México hacia España*
Proyecto muro oriental del Casino de la Selva
de Cuernavaca.
Lápiz sobre papel, 38 x 47 cm
Colección Gaos



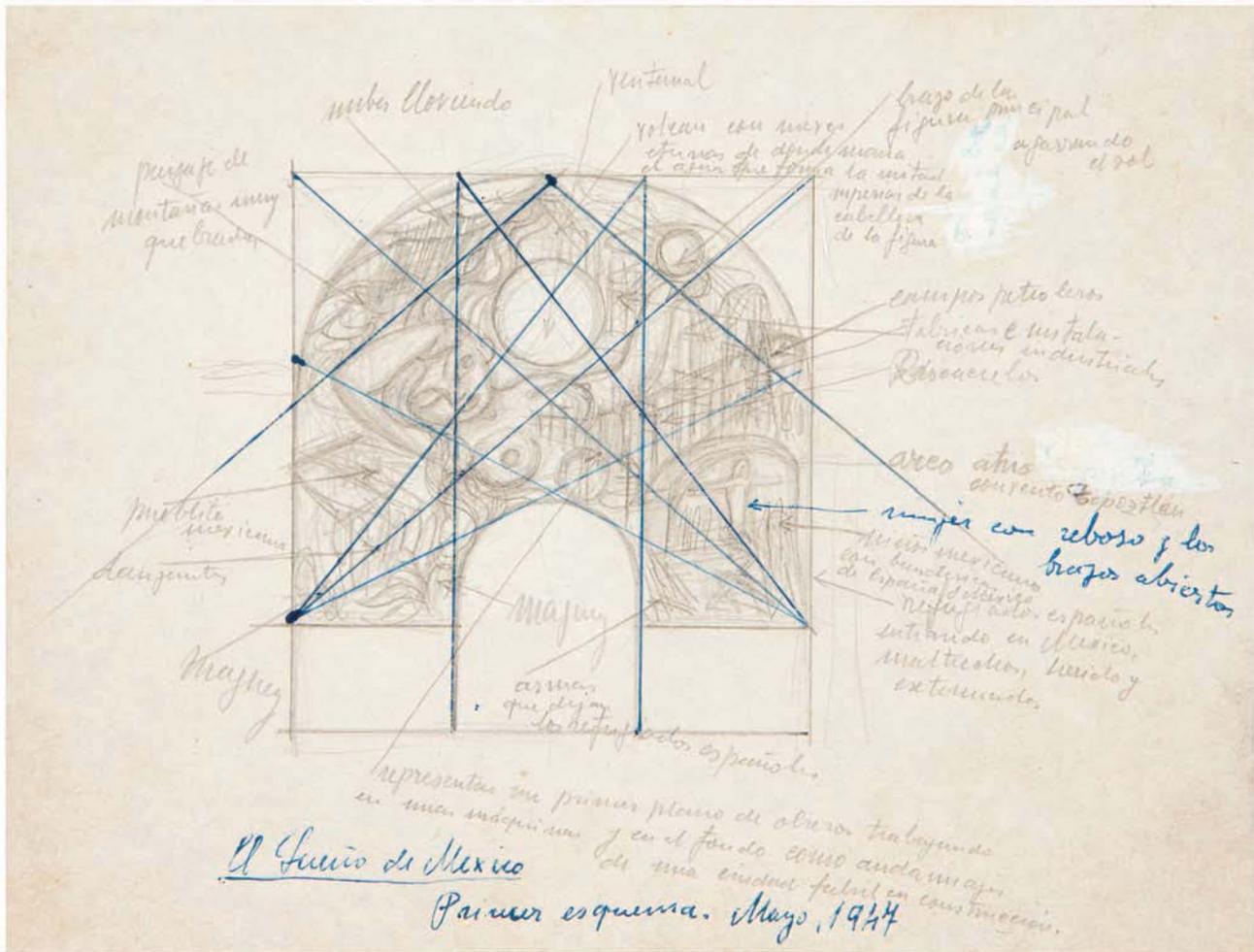
Fragmento Hidalgo, Morelos y Juárez,
boceto para el mural *El sueño de México*,
Casino de la Selva de Cuernavaca.
Lápiz sobre papel, 46 x 30 cm
Colección Gaos



Boceto para el mural *El sueño de México*.
 Casino de la Selva de Cuernavaca.
 Tinta sobre papel, 36 x 25,5 cm
 Colección Gaos

No obstante, corresponden en su mayor parte a producciones mexicanas, por lo que manejan un buen número de códigos que circulaban por el imaginario mediático nacional. Normalmente, el planteamiento icónico de estos carteles parte de la construcción de un sistema espacial-figurativo binario: primeros planos del rostro de uno (o de varios) de los protagonistas (divisible además mediante la creación de dos o más sublugares figurativos) y fragmentos de planos medios o generales que recogen alusiones metonímicas al argumento del filme. El nexo entre los elementos de esta configuración del sistema espacial se produce a través de superposiciones, contigüidades, solapamientos y otros recursos de montaje visual bidimensional. Su especificación se produce mediante paradigmas cromáticos identitarios para cada subsistema del espacio binario. Paradigmas que se definen mediante múltiples recursos: policromía, bicromía, gamas dominantes, claros-curos, tonalizaciones, tintas planas, sombreados, fórmulas de enunciación de la cualidad lumínica o de su fuente emisora, etcétera.

En ocasiones, el sistema espacio-figurativo puede llegar a subdividirse en tres o más subsistemas, definidos siempre por respectivas metáforas del plano fílmico y capaces de producir, a su vez, varios sublugares cada uno de ellos; algunos de los cuales no sólo



Boceto para el mural *El sueño de México*,
 Casino de la Selva de Cuernavaca.
 Lápiz sobre papel, 14,6 x 19,2 cm
 Colección Gaos

adoptan un determinado paradigma cromático identitario sino incluso un género figurativo propio. De esta forma se hace dialogar a una figuración más o menos mimética con diversas fórmulas y grados de abstracción propias del diseño gráfico. A todo ello se suma la acción de un versátil lenguaje tipográfico que integra icónicamente en el cartel la información escrita que se suministra sobre cada película.

Para finalizar esta panorámica del zum mexicano sobre la obra de Renau, cabe mencionar la incorporación a la muestra de varios poemas autógrafos que completan el retrato de este creador inagotable y poliédrico.



Cáncer



Tauro



Escorpión



Capricornio

Bocetos para el mural de la cantina del Casino de la Selva de Cuernavaca.
Fotografías, 20,3 x 25,4 cm
Colección Gaos

Retrato de la burguesía, un mural colectivo

César Sánchez

A finales de 1937, David Alfaro Siqueiros invita a comer a Josep Renau a un restaurante cercano a la playa valenciana. Antes de entablar diálogo alguno, Renau se ve ubicado entre dos fuegos discursivos. Ernest Hemingway, interlocutor que completa el trío, ofrece interpretaciones sobre una posible quintaesencia del ser anarquista español. Josep Renau, al turno en la palabra, hace de su diálogo un fluir de imágenes y sensaciones [«la carne de nuestro pueblo está sirviendo de blanco experimental a los más refinados mecanismos de precisión, hasta hoy desconocidos, para el aniquilamiento masivo de las poblaciones civiles»].¹ Agolpado por un mundo de sensaciones, huella de las experiencias de calle, de bombardeos implacables, abrupta e inesperadamente emerge un concepto visual decantado que resume la experiencia vivida por un hombre, en el que el ejercicio y la práctica de su lenguaje es basado en lo ocular [«acero contra carne humana... Esta fría oposición es muy realista y lo dice todo, por lo menos para mí, que soy pintor y entiendo con los ojos»].² «Acero contra carne humana» es la noción con la que Josep Renau tratará de condensar sus vivencias de una Guerra Civil engendrada por la barbarie fascista y que será utilizada como una suerte de epílogo de la Guerra Civil española en el mural *Retrato de la burguesía*.

César Sánchez

Solidaridad y expectación

En los años treinta del siglo pasado, el ideario obrero había adquirido dinamismo y aspiraciones de transformación social a escala mundial. La frase «¡Proletariados de todos los países, uníos!» representaba el imaginario

¹ RENAU, J., «Mi experiencia con Siqueiros», en *Bellas Artes*, núm. 25, enero-febrero de 1976, pág. 9.

² *Ibíd.*

comunista, la vía insigne que derrotaría a las democracias y regímenes fascistas de instrucción burguesa.

El mundo estaba viviendo la disputa geopolítica entre dos corrientes antagónicas, el capitalismo y el comunismo; el vértigo doctrinario que suscitan estas dos formas de pensamiento halla su epicentro inaugural en la nación española. Será en torno a estos sucesos que orillaban a individuos y organismos a tomar partido que el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), con el referente directo del movimiento revolucionario mexicano y con el argumento socialista de que «la causa de los trabajadores españoles es la causa de todos los trabajadores del mundo», guía su solidaridad y sigue con singular atención lo acontecido en la rebelión contra la Segunda República Española.

El martes 4 de agosto de 1936, a nueve días de transitar por diez días de huelga, y de salir victoriosos de este movimiento que representa un hito para todo el movimiento obrero mexicano,³ el SME hace un donativo económico al embajador de España en México, don Félix Gordón Ordaz, por la cantidad de mil pesos, para que fueran utilizados en la campaña contra la revuelta que quince días antes (sic) había estallado en España. En un comunicado, el organismo sindical menciona que «aun con el conflicto en que el organismo acaba de verse envuelto no ha dejado de observar con interés y ansiedad crecientes el intento que el capitalismo, apoyado en sus eternos aliados: el militarismo, la nobleza y el clero organizado, está llevando a cabo para ahogar en sangre las libertades del proletariado español».⁴ Con esto, el SME se convierte en el primer organismo sindical mexicano que apoya económicamente a la República Española. Al finalizar la misiva, el sindicato se excusa por remitir tan sólo esa cantidad económica, lo que, agrega: «obedece al limitado número de miembros del sindicato; que espera que las demás agrupaciones de trabajadores de México secundarán la actitud hasta destinar al mismo objeto una suma de consideración».⁵

En octubre de 1936, el SME felicita abiertamente al general Lázaro Cárdenas, presidente de la República Mexicana, por el criterio sustentado en voz de Narciso Bassols ante la Sociedad de Naciones sobre el conflicto español, y añade:

El Sindicato Mexicano de Electricistas estima que el Gobierno que usted dignamente preside honra a México ayudando materialmente al gobierno español y hace votos porque esta valiente actitud sirva de ejemplo a otros países que, en nombre de la neutralidad que coloca absurdamente en el mismo plano al gobierno legítimo y a los militares sublevados, abandonan a su propia suerte al pueblo español que lucha heroicamente contra los pacifistas rebeldes (sic), quienes pretenden ahogar en sangre las libertades del proletariado de ese país.⁶

En el número correspondiente a enero de 1936, se publica por vez primera un gráfico a página completa en la cuarta de forros de la revista *LUX*,

³ En efecto, el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) encabezó una lucha histórica para todo el movimiento obrero nacional. El 30 de junio de ese mismo año de 1936, emplaza a huelga a la Compañía de Luz y Fuerza Motriz, S. A., empresa de capital extranjero que abastece de energía eléctrica al centro del territorio nacional. A pesar de las arduas negociaciones entre empresa y sindicato, con la intermediación del secretario particular del presidente y del mismo general Lázaro Cárdenas, al mediodía del 16 de julio estalla la huelga de los electricistas. Mientras tanto, en territorio español, el 17 de julio, con una diferencia de horario respecto a México de poco más de doce horas, un grupo de militares encabezado por los generales Emilio Mola, José Sanjurjo y Francisco Franco se levanta en armas en contra del gobierno republicano. Da así inicio la Guerra Civil española.

⁴ Periódico *Excélsior*, año XX, tomo IV, 4 de agosto de 1936, pág. 3.

⁵ *Ibid.*

⁶ Periódico *Excélsior*, año XX, tomo V, 4 de octubre de 1936, pag. 9.



Retrato de la burguesía.
Mural de la caja de la
escalera del Sindicato
Mexicano de Electricistas
(fragmento).



Retrato de la burguesía. Mural de la caja de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas (conjunto).

⁷ El órgano oficial del SME, la revista *LUX*, se publicaría por vez primera el 15 de enero de 1928, concebida como una herramienta de lucha laboral y cultural, portavoz de los anhelos de cambio y de justicia del trabajador. Es precisamente en la segunda mitad de la década de 1930 cuando la revista consigue apropiarse —ideológicamente hablando— de un lenguaje escrito e iconográfico influido por el amplio gabinete simbólico y argumentativo que fue originando el imaginario comunista. Desde su origen, la revista *LUX* abre sus páginas a la participación de sus agremiados, vocación de fórmula marxista, pues Marx afirmaba que la prensa obrera debería ser hecha por y para trabajadores, además de que debía ser antagonista en todo momento del esquema de la prensa comercial. Número tras número, la revista se fue fortaleciendo con las participaciones de inspirados trabajadores activos y jubilados, personajes pertenecientes al Comité Central del sindicato, así como de escritores y artistas plásticos que comprendían en su panorama ideológico la lucha y solidaridad del proletariado.

órgano oficial del SME:⁷ se trata de un fotomontaje sobre los acontecimientos sombríos del fascismo por venir titulado *El sombrío panorama mundial a fines de 1935*. En él se muestra a Mussolini y a Hitler envueltos por el accionar de sus tropas y su tecnología de guerra. Con esta publicación daría inicio una serie de ediciones que más adelante se volverían costumbre para la revista en el periodo comprendido entre 1936 y 1940.

Gráficos, carteles, despleables, reportajes y noticias, tanto en portadas, contraportadas e interiores de la revista *LUX*, serán las muestras de apoyo y respaldo a la España republicana. Entre las portadas y contraportadas publicadas por esta revista, resalta la contraportada del número correspondiente a septiembre de 1936, en la que se muestra un dibujo del artista Santos Balmori con motivo del homenaje a las mujeres del Frente Popular español. Obra magnífica de este integrante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), este dibujo apareció en la cubierta de una publicación realmente significativa, ya que en ese número se celebraba la victoria de la huelga del SME. Además de contener



Retrato de la burguesía. Mural de la caja de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas (techo).

una minuciosa semblanza del movimiento huelguístico, en la portada aparecía otra obra gráfica del artista Santos Balmori, representando al poder obrero electricista y, derribado a los pies de éste un personaje de la burguesía capitalista en actitud de derrota.

Dos cuartas de forros son realmente indicativas de la percepción que el organismo sindical tiene de lo acontecido en España. La primera corresponde al número de abril de 1937, en el que el Comité Central publica un desplegable en homenaje a los trabajadores españoles el día mundial del trabajo: «A los trabajadores oprimidos por el fascismo; a los trabajadores que construyen un mundo nuevo; al proletariado de la República del Mundo (sic) ¡SALUD!». Le sigue la del mes de febrero de 1938, un boletín de prensa firmado por Manuel Paulín y Francisco Breña Alviéz, secretario general y secretario de Educación y Propaganda del SME, respectivamente, fechado el día 31 de enero de 1938, titulado «Los frutos del fascismo». La agrupación obrera eleva públicamente una protesta contra las salvajes matanzas de niños españoles llevadas a cabo por aeroplanos

fascistas el domingo 30 de enero en Barcelona, España. Copias del boletín fueron enviadas a las organizaciones obreras de la República Mexicana, a la Embajada de España y a las legaciones alemana e italiana.

Estas muestras de apoyo por parte del organismo sindical también influyeron la organización de conferencias y actividades de difusión e información de lo acontecido en territorio español y sus implicaciones internacionales. En el primer aniversario de la huelga electricista, se lleva a cabo una velada en el Teatro del Pueblo. El varias veces secretario de Estado, representante de la CTM en España y, en 1938, embajador de México en Francia Narciso Bassols pronuncia un discurso titulado «Los trabajadores ante la guerra» en el que afirma:

[...] es falso que la guerra afecte por igual a todos los grupos de la sociedad; los trabajadores son especialmente afectados por la guerra porque son ellos quienes dan su vida y su sangre en los campos de batalla en defensa de intereses que no son suyos. En cambio, los capitalistas que lanzan a los trabajadores a la destrucción no ven en la guerra sino un motivo más de especulación y enriquecimiento.⁸

Influente asesor en el sexenio cardenista y personaje clave en el exilio español a México, Bassols explica a los obreros reunidos en asamblea las complicaciones reales de una guerra para la clase trabajadora en el mundo. Más adelante se hace otra velada en conmemoración del primer aniversario del triunfo electoral del Frente Popular español,⁹ llevada a cabo el 16 de febrero en el Palacio de Bellas Artes, a la que asisten García Urrutia, secretario del Frente Popular español en México; el profesor Rafael Ramos Pedrueza, del Frente Popular mexicano; José Mancisidor por parte de la LEAR; Hernán Laborde, del Partido Comunista Mexicano, y Francisco Breña Álvarez por el SME. La velada es reseñada por el órgano obrero en marzo de 1937.

Como parte de su solidaridad con las causas justas de los trabajadores ibéricos, el SME ocuparía un lugar en el Comité de Ayuda de los Niños del Pueblo Español y en la Federación de Organismos de Ayuda a los Refugiados Españoles. A partir de julio de 1939, son publicados en su órgano informativo un total de cinco reportajes de Ricardo Castellote, ex redactor del diario *La Voz de Madrid*, titulados «Experiencias de la guerra de España». Estos reportajes serán leídos por su autor en las asambleas ordinarias celebradas por el gremio sindical antes de dar paso a la orden del día.¹⁰

Todo este programa solidario que se desplegó en favor de la República Española fue apoyado por una corriente claramente clasista que había dirigido de forma mayoritaria el SME desde principios de los años treinta, cuando crean sus estatutos ideológicos-normativos, así como su concepción programática. A mediados de esta década se piensa en el proyecto de construcción de su edificio sindical, también llamado «Nueva

⁸ Revista *LUX*, julio de 1937, págs. 14 y 15.

⁹ Revista *LUX*, marzo de 1937, págs. 29 y 32.

¹⁰ Libro de actas, núm. 11, 8 de junio de 1939, Archivo Histórico del SME, pág. 131.



Retrato de la burguesía.
Mural de la caja de la
escalera del Sindicato
Mexicano de Electricistas
(fragmento).

¹¹ Después de la huelga de 1936, el Comité Central en turno convoca un concurso en el que participan seis arquitectos. El concurso es ganado por Enrique Yáñez, en colaboración con Ricardo Rivas. El arquitecto Yáñez era miembro de la Unión de Arquitectos Socialistas y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Cuenta Yáñez que, una vez inscrito en el concurso, hizo el primer croquis en la ciudad de Guadalajara, que más adelante sería su proyecto de tesis con el que obtuvo el grado de arquitecto. Este edificio, considerado el primer inmueble diseñado ex profeso para las necesidades de un organismo sindical, tiene un diseño que es considerado una de las mejores expresiones arquitectónicas del estilo funcionalista en México. Cuenta con un elemento característico en la fachada: un balcón que da hacia la calle de Las Artes, hoy Antonio Caso, y desde el cual se pueden pronunciar discursos. Bajo el balcón sobresale una pieza de concreto en forma de curva con una ranura expuesta a todo lo largo de ésta y que da a la calle dispuesta como un miralejo o como un espacio para asomar un cañón de arma de fuego. En el marco del primer aniversario de la victoria de la huelga de 1936, se llevó a cabo una ceremonia para colocar la primera piedra de este edificio sindical, acto simbólico encabezado por David G. Roldán. La bien denominada «Casa Social» fue construida sobre una superficie de 1.560 m² y contó con servicio médico que incluía todas las especialidades, sanatorio, escuela para 200 alumnos, biblioteca para 30.000 volúmenes, imprenta, cooperativa de consumo, gimnasio, sala de asambleas con aforo para mil butacas y equipada con aparatos de cine sonoro, un casino obrero y las oficinas administrativas del Comité Central. Se trata de un gran edificio multifuncional que ofreció servicios sindicales, esparcimiento, alternativas económicas, de difusión educativas y culturales.

¹² La noche del 22 de febrero de 1939, llegaron a la estación de Buenavista los 54 combatientes mexicanos de las Brigadas Internacionales que habían participado en la lucha contra el levantamiento franquista. Estos combatientes fueron recibidos por organizaciones obreras, autoridades de gobierno y miembros de varios partidos políticos. Entre los combatientes estaban David Alfaro Siqueiros y Antonio Pujol.

¹³ Carta del SME dirigida al artista Miguel Prieto, 5 de junio de 1939. Fondo Miguel Prieto Anguita, México D. F.

¹⁴ Carta del SME dirigida al artista Miguel Prieto, 13 de junio de 1939. Fondo Miguel Prieto Anguita, México D. F.

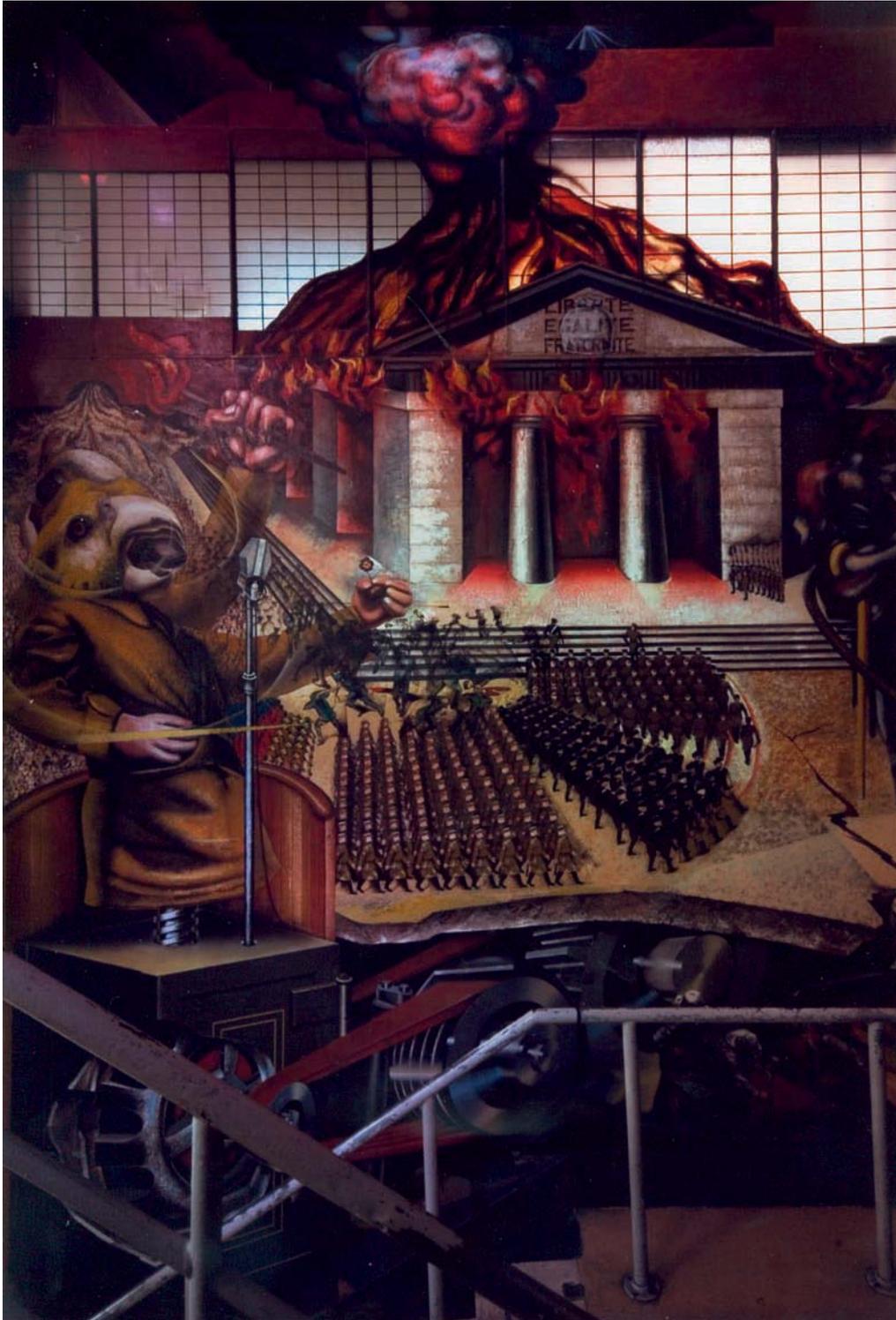
Casa Social»,¹¹ inmueble que albergaría el ideario obrero concebido por esta corriente sindical, con grandes aspiraciones culturales y beneficios sociales para las familias electricistas. A partir de 1938 este grupo comienza a debilitarse, de tal forma que en los dos últimos años de la década de los años treinta sólo había dos personajes de este grupo en la dirección del organismo: David Roldán, secretario general, y Luis Espinosa Casanova, secretario del exterior; este último, pintor ocasional y, al igual que Siqueiros, veterano de la revolución mexicana. Casanova sería una pieza clave como impulsor del mural y, posteriormente, como enlace entre el colectivo de artistas que lo realizaron y la dirección sindical, que para 1939, año en que da inicio la realización de la obra, era mayoritariamente de centro derecha, tendencia política que claramente influyó e interactuó en el proceso y derivación final de ésta.

El mural

Al igual que miles de españoles, tras el triunfo franquista, en abril de 1939, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto emprenderían el éxodo rumbo a territorio francés. Miguel Prieto fue confinado en el campo de concentración Saint-Cyprien, mientras que Rodríguez Luna y Josep Renau fueron enviados a Argelès-sur-Mer. Instruido por el embajador Narciso Bassols, Fernando Gamboa los incluye en un listado de quince artistas e intelectuales que, junto con sus familias, será uno de los primeros grupos de españoles exiliados en México autorizados por el presidente Lázaro Cárdenas.

El 17 de mayo de 1939 arriban a Nueva York, procedentes de Francia, a bordo del buque holandés *Vendamm*, para después trasladarse en autobús a la Ciudad de México, donde se instalan en un hotel del centro. Unos días después de la llegada de esta delegación española, Siqueiros organiza una fiesta en su honor a las afueras de la Ciudad de México, en un racho cercano a Texcoco. Ya en plena fiesta, y con tarro de pulque en mano, Siqueiros le pregunta a Renau si está dispuesto a realizar la propuesta que dos años antes le había hecho en Valencia. La imagen creada por la frase «acero contra carne humana» volvía a ocupar las mentes de estos dos artistas recién llegados de una guerra civil, resurgiendo como una necesidad de expresar las experiencias vividas.¹² El mes siguiente, Siqueiros informa a Renau que las pláticas entre la dirigencia del SME y los arquitectos a cargo de la construcción del edificio sindical estaban adelantadas, tanto, que ya se iba a decidir entre dos lugares para plasmar el mural: uno era el vestíbulo de la entrada del inmueble, y otro, el hueco de la escalera que conduciría a la biblioteca y a las aulas de estudio.

El 5 de junio de 1939, el SME invita a un grupo de artistas para que participen en la decoración mural de su edificio, próximo a ser terminado.¹³ A dicha invitación se anexó un anteproyecto de concurso y la convocatoria a una reunión que se llevaría a cabo el 9 de junio del mismo año y en la que se discutirían las bases del concurso y los temas de composición. En carta fechada el 13 de junio de 1939,¹⁴ el SME habla de



Retrato de la burguesía.
Mural de la caja de la
escalera del Sindicato
Mexicano de Electricistas
(fragmento).

¹⁵ Revista *LUX*, diciembre de 1939, pág. 57.

¹⁶ ALFARO SIQUEIROS, D., «Criterio del suscrito sobre la pintura mural del edificio nuevo del SME», texto mecanografiado, acervo documental de la Sala de Arte Público Siqueiros, México D. F., 18 de agosto de 1939.

¹⁷ Rafael Alberti y su esposa María Teresa León conocieron el trabajo que se estaba produciendo en el Taller Experimental Siqueiros, en Nueva York. Los dos escritores españoles sugieren al artista mexicano que los métodos de multirreproducción y ejecución rápida de reproducciones gigantes, con el uso de proyectores y pintura de secado rápido, deberían conocerse y ser utilizados por el pueblo republicano español como herramienta de lucha en contra de Franco. Entonces le proponen que se traslade a España para que se encargue de un taller en el que dé muestra de ese método. El pintor mexicano acepta y, a finales de enero de 1937, viaja a la España en guerra, donde es recibido por Josep Renau, director general de Bellas Artes de la República Española, cargo que desempeñaba desde julio de 1936. De inmediato, el muralista mexicano le dice a Renau que su presencia en España tiene la finalidad de apoyar al pueblo español en la organización de colectivos que se den a la tarea de producir material gráfico para usarlo como instrumento de lucha en la guerra, así como para transmitir su experiencia en el movimiento muralista mexicano y promover el arte público al servicio del pueblo y en contra de las causas fascistas. Renau le contesta que eso es imposible, ya que la gran mayoría de los jóvenes pintores y grafistas estaban cumpliendo tareas de agitación, propaganda y adiestramiento político en los frentes de batalla. Ante tal respuesta, Siqueiros comprendió que las cosas en territorio español no estaban del todo como él esperaba.

¹⁸ Como director general de Bellas Artes, Josep Renau le propone a Siqueiros que dicte una conferencia a los jóvenes artistas e intelectuales, comprometiéndose a que él mismo se encargaría de los permisos para que todos aquellos artistas y gráficos que estaban en el frente de guerra asistieran al evento. En Valencia, España, sede desde hace algunos meses del gobierno republicano, en el paraninfo de la Universidad a fines del mes de febrero de 1937, Siqueiros dicta su conferencia «El arte como herramienta de lucha» ante un auditorio lleno y con grandes expectativas en saber sobre el arte revolucionario que enarbolaba el conferencista mexicano. A este acto asisten, entre otras personas, Rodríguez Luna, Miguel Prieto y el organizador, Josep Renau. Cf. PÉREZ CONTEL, R., «Artistas en Valencia 1936-1939», vol. II, Cancillería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, págs. 475-477.

algunos resolutivos emanados de esa reunión y resalta la forma en que el organismo sindical aspiraba a ejercer un control sobre los temas que quería abordaran los artistas invitados en los muros de su edificio. Además se incluía el listado definitivo de los pintores que participarían en el concurso, entre los que destacaban los seis artistas que en definitiva conformarían el colectivo.

Tras algunas dudas y perplejidades, el jurado del concurso, conformado por David Roldán, secretario general del SME; Luis Espinosa Casanova, secretario del exterior; Manuel Paulín, secretario de educación y propaganda, y los arquitectos Enrique Yáñez y Ricardo Rivas lo declaran desierto. El comité ejecutivo del SME, decidido en definitiva en decorar su nuevo edificio, ofrecer el proyecto a dos artistas de talla mayor en el muralismo mexicano: David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Una delegación del órgano sindical fue a visitar a la ciudad de Guadalajara a Orozco, quien para participar en el proyecto puso como condición a la comitiva sindical «pintar lo que le pidiera su gana, en especial mujeres, y mujeres desnudas, que es, a su juicio, lo que atrae, muy en especial, a las masas más o menos organizadas». ¹⁵ Ante tales argumentos, el comité de dirección del SME se decide por el muralista David Alfaro Siqueiros, quien de inmediato propuso al sindicato que los trabajos fueran conducidos por una sola persona, que decidiría el lugar donde se plasmarían los murales y que estaría a cargo de la decoración o pintura general de todo el edificio, además de tener la libertad de integrar un equipo binacional con los artistas que él considerara más adecuados. Finalmente, el colectivo quedaría conformado por tres españoles: Josep Renau, Miguel Prieto y Antonio Rodríguez Luna; y tres mexicanos: Luis Arenal, Antonio Pujol y el mismo David Alfaro Siqueiros. ¹⁶ El muralista mexicano estaba decidido a convencer a la dirección sindical de su método de trabajo colectivo y de la técnica que utilizaría en el mural. Algunas de estas ideas ya las había compartido con Renau desde su primer encuentro en Valencia, a principios de febrero de 1937. ¹⁷

Siqueiros guía al colectivo de artistas en un recorrido autocrítico por los murales de la Ciudad de México. Los enunciados conductistas del artista mexicano no se hacen esperar cuando surge la crítica al carácter esnobista de las obras consideradas como manifestaciones con intención política. Desaprueba la fragmentación de los temas desarrollados en anteriores murales, contrastando las ventajas de abordar el trabajo muralístico como una unidad espacial que corresponda a una integración dialéctica entre los muros. El coordinador del equipo hace un itinerario cronológico a través del cual explica a los españoles los procesos técnicos y metodológicos utilizados hasta entonces en los murales mexicanos. Este recorrido sería la segunda plática sobre el muralismo mexicano que daría Siqueiros a los recién exiliados, pues ya a finales de febrero de 1937 había dictado una conferencia titulada «El arte como herramienta de lucha», la cual podría considerarse como la primera lección que el artista mexicano impartió a los artistas españoles. ¹⁸



La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo. Boceto del proyecto de mural para el hall del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Por fin se llevan a cabo las primeras reuniones del colectivo en el interior de la sede sindical. Siqueiros da a conocer a sus colegas las condiciones de pago convenidas con el SME, que consistían en una retribución equivalente al salario de un oficial electricista, es decir, 17,50 pesos mexicanos, y el compromiso de que la obra debería estar lista para ser inaugurada el 14 de diciembre de 1939, día del vigésimo quinto aniversario del organismo sindical, compromiso que no pudo cumplir el colectivo. Con un espíritu democrático, el equipo acuerda que todas las decisiones en cuanto a forma, contenido y organización del trabajo deberían ser sometidas a decisión colectiva; mas para Siqueiros la producción colectiva no acababa solamente en las decisiones democráticas sobre los tres factores mencionados, sino en extender la noción de *colectivo* en favor de la unidad de estilo. El muralista mexicano pensaba que los integrantes del equipo harían bien si sacrificaban sus estilos personales en favor de una forma común de composición.¹⁹ Al desintegrar los estilos personales, el mural obtendría más valor colectivo y se diluiría el sentido de autoría. Se trata de una actitud comunista llevada al trabajo artístico.

Adelantándose al resto del equipo, Siqueiros propone plasmar el mural en las tres paredes y el techo que forman el cubo de la escalera principal. Para ello, planteó dos alternativas de solución espacial: la primera consistía en una composición discontinua que asignara un tema a cada muro; la segunda era una unidad espacial que rompiera óptimamente con la estructura del cubo y pusiera en juego la movilidad del espectador. Esta segunda propuesta es por la que se deciden los artistas. Siqueiros ya contaba con una experiencia al respecto: el ensayo colectivo titulado *Ejercicio plástico*, realizado en 1932 en la quinta Los Granados, en Don Torcuato, población cercana a Buenos Aires,²⁰ si bien el tema

¹⁹ ALFARO SIQUEIROS, D., «Pintura mural, el fascismo» texto mecanografiado, acervo documental de la Sala de Arte Público Siqueiros, México D. F., 1939.

²⁰ Se trata del primer mural en el que Siqueiros plasma sus ideas en un túnel formado por tres paredes, el techo y el piso de un inmueble. Una composición activa que determina la naturaleza móvil del espectador.

²¹ ALFARO SIQUEIROS, D., «Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el equipo internacional de artes plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas», acervo documental de la Sala de Arte Público Siqueiros, México D. F., 1939.

²² El Taller Experimental Siqueiros abriría sus puertas en abril de 1936, en la 5.^a West Street, en Nueva York. Los mexicanos Luis Arenal y Antonio Pujol, entre otros artistas, se integran al taller, que tenía como propósitos el espíritu colectivo, ser un laboratorio para experiencias técnicas de arte moderno, así como crear arte para el pueblo. La producción de obras emanadas del taller tendría una relación estrecha con actos políticos, como carteles y carros alegóricos. La mayor parte de estos trabajos eran realizados en apoyo al Partido Comunista Norteamericano (CPUSA) o a la Liga Americana Contra la Guerra y el Fascismo. El carácter experimental del taller cobra relevancia artística con las pinturas de caballete realizadas por Siqueiros, *El nacimiento del fascismo* (primera versión), *Detened la guerra* y *Suicidio colectivo*. El tema principal de las dos primeras es el antifascismo y el antiimperialismo, con una vía opositora a la vista: el comunismo internacional. En *Suicidio colectivo* se da la suma de las experiencias técnicas realizadas en el taller de Nueva York. Más allá del tema representado —una batalla entre colonizadores españoles e indígenas mexicanos—, es una obra en la que el valor empírico de las prácticas del estencil, la pistola de aire, el uso del proyector y la piroxilina se observan con interés primordial más allá del tema abordado. De hecho, se observa que lo verdaderamente importante en la realización de estas obras reside precisamente en su calidad de ejercicios experimentales. Siqueiros y los miembros del taller las conciben como incubadoras de técnicas modernas, sabedores de que es el momento idóneo para medir sus potencialidades con vistas a reutilizarlas en el futuro en propuestas viables de arte público. *Retrato de la burguesía* será la primera obra mural en donde esas técnicas resurgen con un total dominio de la práctica. Siqueiros pensaba que no hay arte revolucionario verdadero si el artista no va a la par con los cambios técnicos industriales del momento, si no emplea técnicas que ayuden a establecer una relación visual más próxima entre el mensaje y el observador.

²³ ALFARO SIQUEIROS, D., «Monumento al capitalismo», texto mecanografiado, acervo documental de la Sala de Arte Público Siqueiros, México D. F., 1939.

²⁴ ALFARO SIQUEIROS, D., «Pintura mural: el fascismo», cit.

²⁵ RENAU, J., «Mi experiencia con Siqueiros», cit, pág. 14.

abordado fue producto de un arrebato amoroso que tuvo el artista con la uruguaya Blanca Luz Blum, quien fue el motivo total del mural. La experiencia fortaleció su decisión de trabajar en el cubo de la escalera del inmueble electricista. El haber puesto en juego la movilidad del espectador común y el incipiente intento de obtener unidad espacial entre los muros y el piso del sótano, destinado al juego de cartas y a la degustación de vinos, fue para Siqueiros una experiencia que no dejaría de replantearse y proponer al grupo binacional para que fuera aplicada en el edificio del sindicato.

Los artistas son convencidos por el director del proyecto y de inmediato ponen en marcha un análisis del *espectador estadístico*. Arenal y Pujol diseñan una maqueta en la que Renau anotaría los resultados del estudio hecho por él mismo y por Miguel Prieto, de la cual se obtuvo una ordenación iconográfica sincronizada con el movimiento ascendente del espectador, resultando en una función óptica poliangular. Para Siqueiros, la maqueta debía servir para producir correlaciones armónicas entre un muro y otro.²¹ Simultáneamente, se resolvió adoptar la celulosa como material básico, ya que —a decir de Siqueiros— dicho material les proporcionaría una gama mucho más amplia de posibilidades plásticas y, en consecuencia, mayor posibilidad de resolución representativa. Ante tal elección, el equipo decide emplear herramientas como la compresora, el aerógrafo y la brocha de aire.²²

En medio de la polémica internacional propiciada por el pacto de no agresión entre Alemania y la URSS —llamado también pacto Ribbentrop-Mólotov—, el director del colectivo de artistas hace una revisión del capitalismo y el fascismo de esos años. «Monumento al capitalismo» es el primer título que propone para el mural de los electricistas. Siqueiros redacta diez enunciados que, en tono irónico, atribuye al capitalismo las causas más justas. Muestra esa práctica política como la última utopía que beneficia a todo habitante del planeta.²³ Este texto será un bosquejo que, junto con «Pintura mural: el fascismo»,²⁴ del mismo autor, serán los ensayos imaginario-argumentativos que darán fundamento a los símbolos más importantes para la creación de la obra. En discusión abierta, Siqueiros propone al equipo abordar el tema del imperialismo, el fascismo y la guerra. El colectivo decide sostener y plantear estos temas a la dirección sindical. Pero ésta sólo quería una representación de la industria eléctrica. Después de un debate tenso entre el colectivo y la dirigencia del SME, que era además renuente a que el mural fuera plasmado en el cubo de la escalera, el sindicato rechaza la propuesta del equipo. De inmediato, los artistas se proponen encuestar a los agremiados que subían y bajaban por la escalera cotidianamente para preguntarles si les gustaría que en el edificio hubiera una pintura sobre los instrumentos y herramientas que usan habitualmente en su trabajo o sobre la problemática mundial, el fascismo y la posibilidad de una guerra por venir, por una representación en los muros realista y actual, que reflejara los puntos de vista de clase de los trabajadores revolucionarios.²⁵ El trabajo de sensibilización,



*La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo, 1941. Boceto del proyecto de mural para el hall del Sindicato Mexicano de Electricistas.
Fotomontaje, 12 x 25 cm
Galería López Quiroga*

las encuestas, así como los acontecimientos internacionales que fluían estrepitosamente, ayudaron a que finalmente fueran aceptados los temas propuestos por los artistas por la dirección sindical, con la condición de que una tercera parte del mural fuera dedicado a la industria eléctrica. Lo anterior fue el primer síntoma de lo que en el futuro marcaría una de las determinantes en la derivación final del mural: un sector de centro-derecha del SME venía criticando desde un año atrás en las asambleas del gremio la actuación de Stalin en la Unión Soviética.²⁶ Críticas que recaían directamente en el grupo de izquierda del SME, para esos momentos ya minado por fuerzas políticas contrarias al interior y al exterior del organismo sindical. Al respecto, Renau comenta:

[...] yo recuerdo camarada Siqueiros que en aquel momento tuvimos ciertas cosas con la directiva del sindicato porque ahí había dirigentes que no eran tan revolucionarios como otros [...] había en la directiva del sindicato una lucha interna entre los miembros más revolucionarios y los menos revolucionarios, por lo que tuvimos que trampear [...] con la ayuda de los camaradas que había ahí adentro.²⁷

Los seis artistas reunidos concretaron la orientación temática y coincidieron en que todo verdadero realismo debía ser documental y dinámico, por lo que la fotografía sería el aliado más importante en la creación de la obra. Siqueiros escribió: «entre los documentos fotográficos deberíamos escoger precisamente los más conocidos, por ser los más elocuentes, y para el efecto deberíamos sacrificar todo impulso abstractamente estético».²⁸ A partir de un archivo de negativos de 35 mm pertenecientes a Renau (lo único que pudo rescatar de la guerra), un banco de imágenes conformado por Pujol y Arenal y las fotografías tomadas por Renau en su

²⁶ Libro de Actas, núm. 10, 1938, Archivo Histórico del SME.

²⁷ David Alfaro Siqueiros en el taller de Josep Renau en Berlín, CD 1, Fundación Josep Renau, 1970.

²⁸ ALFARO SIQUEIROS, D., «Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el equipo internacional de artes plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas», cit.

La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo (boceto 1), 1941. Boceto del proyecto de mural para el *hall* del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Témpera, 31 x 84 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau



visita de una semana a la hidroeléctrica de Necaxa y a la termoeléctrica de Nonoalco, se conformaron los símbolos rectores del mural.

El equipo hizo los fotomontajes, en parte con dibujos y en parte con fotografías, hasta conseguir de forma fragmentada la maqueta. Ésta sería el soporte original para los fotogramas, que serían trasladados a los muros por medio de un proyector para conseguir de forma eficaz una *superficie pictórica continua*. De regreso del viaje emprendido por instalaciones de la termoeléctrica de Nonoalco y de la hidroeléctrica de Necaxa, en compañía del dirigente sindical del SME Luis Espinosa Casanova, Renau se encontró con la sorpresa de que los trabajos del muro izquierdo y central ya habían sido iniciados. Al respecto, comenta el mismo Renau: «Los primeros trazos de los elementos principales del muro central –la “máquina infernal” y figuras contiguas– se habían fijado ya sobre la pared ampliando y deformando directamente los recortes de revista por medio del proyector eléctrico». ²⁹ Al parecer, en su ausencia, los restantes miembros del equipo adelantaron trabajo. Avanzan notoriamente en la realización de apuntes de los muros izquierdo y central del mural, resultando en el primer bosquejo registrado de la obra ³⁰, el cual lograría ser el segmento de mayor alcance dialéctico e inmejorable propuesta crítica a las democracias burguesas y al militarismo fascista. En cuanto al techo, que corona la esperanza del proletariado, Siqueiros toma la última decisión, emplazando la figura del obrero revolucionario del muro derecho con dos finalidades: la primera, integrar ese muro a la idea general de la obra para completar el sentido esperanzador proletario de la bóveda; y en segundo término, ilustrar lo que él mismo escribió en el punto siete de su escrito «Pintura mural: el fascismo», que a la letra dice: «El fascismo es en suma, la última forma del capitalismo en crisis irremediable, que sólo podrá destruir la revolución de los pueblos oprimidos, bajo la dirección y hegemonía del proletariado internacional». ³¹

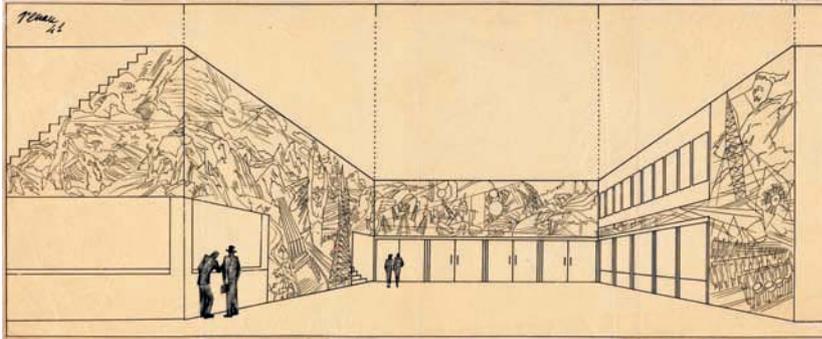
De lleno en el trabajo, Renau sería el fotomontador designado por Siqueiros para elegir las imágenes y hacer el trabajo fototécnico. ³² Al plasmar en los muros lo planteado en la maqueta, surgen las primeras discrepancias en el grupo. La incomodidad de trabajar en los espacios estrechos del cubo

²⁹ RENAU, J., art. cit., pág. 15.

³⁰ Reproducción fotográfica del bosquejo del mural *Retrato de la burguesía*, Colección del Archivo Histórico del SME, Secretaría del Interior.

³¹ ALFARO SIQUEIROS, D., «Pintura mural: el fascismo», cit.

³² Cf. RENAU, J., «Documentación gráfica», carta dirigida a Larry Hurtburt, Berlín, septiembre de 1974, Fundación Josep Renau, Valencia, España.



La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo (boceto 1), 1941. Boceto del proyecto de mural para el *hall* del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Témpera, 31 x 84 cm

IVAM. Depósito Fundació Josep Renau

de la escalera y la presión ejercida por Siqueiros sobre los artistas tienen un papel significativo en la salida de Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto. Pero no sólo a Prieto y a Rodríguez Luna les toca pasar un mal sabor de boca con el director del equipo: más tarde, Josep Renau se enfrentaría con Siqueiros al disentir en la forma de pintar el humo que intercedía el techo y los muros central y derecho de la obra. Después de recuperarse del altercado con Siqueiros, Renau decide seguir trabajando en la ejecución del mural hasta verlo concluido. El 24 de mayo de 1940, Antonio Pujol y Luis Arenal, comandados por Siqueiros, cometen un atentado fallido contra la vida de León Trotsky, suceso que los apartaría de los últimos trabajos del mural. En soledad y con visitas esporádicas de Manuela Ballester, su esposa, Renau concluiría la obra de acuerdo con la idea preconcebida y acordada por el colectivo, en lo que sería la primera versión del mural.

En julio de 1940, la dirigencia del SME pide a Josep Renau hacer algunos cambios y suprimir ciertas imágenes del mural con el argumento de que había exceso de escenas violentas.³³ Estos «juicios estéticos» de la dirigencia sindical responden, sin embargo, a una situación marcada por tres acontecimientos:

1. La CTM y el Partido Comunista Mexicano se convierten en agentes de presión externo que influye en la salida de Francisco Breña Álvarez y de todo el Comité Central del SME. Esto implicó un debilitamiento del equipo –de tendencia de izquierda– que concibió la idea del edificio llamado «Casa social».
2. Entre 1938 y 1939, el Secretario de Educación y Propaganda Francisco Breña Álvarez y un grupo de agremiados del SME critican, en algunos textos aparecidos en la revista *Lux*, la actuación de Stalin en la Unión Soviética. Las críticas suben de tono cuando Siqueiros, Antonio Pujol y Luis Arenal –de tendencia estalinista– participan en el atentado contra Trotsky.
3. En 1940, el Comité Central del SME estaba constituido en su mayoría por personajes de tendencia ideológica de centro-derecha, dispuestos a ocupar las filas corporativistas del PRM y la CTM. Lázaro Cárdenas, presidente saliente de México, da un giro hacia la derecha en su último

³³ Carta del Sindicato Mexicano de Electricistas a Josep Renau, asunto: terminación de la pintura mural, México D. F., 22 de junio de 1940, Fundación Josep Renau, Valencia, España.

año de gobierno y decide que su sucesor sea Manuel Ávila Camacho, quien aplicaría una política antiobrera durante su mandato.

Después de los cambios operados en el mural; las banderas que daban identidad a los personajes burgueses y militares fascistas, las caras de los niños masacrados en Madrid³⁴ ubicadas dentro de la máquina infernal y algunas escenas dramáticas de guerra son suprimidas. Las monedas, los tentáculos del pulpo y la sangre que emana de la máquina infernal son elementos que se agregan en la segunda y actual versión del mural.

La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo
(el mural no realizado de Josep Renau)

Josep Renau emprende un proyecto mural en solitario para decorar algunos muros del *lobby* del edificio de la calle de Las Artes 45, después del compromiso establecido en la carta del 22 de junio de 1940, en la que el SME le pide concluir el mural *Retrato de la burguesía* de acuerdo con las modificaciones convenidas.³⁵ El artista valenciano inicia un acercamiento con el sindicato electricista por medio de la realización de diseños de portadas para la revista *LUX*.³⁶ Es probable que Renau concibiera esta estrategia como una renovación de sus relaciones con el organismo sindical. Habría que recordar que con el colectivo de artistas que llevan a cabo el mural *Retrato de la burguesía* hubo dificultades que seguramente afectaron no sólo a su relación con el organismo sindical –ya de por sí problemática por las corrientes de centro-derecha que dirigían el SME–, sino, más grave aún, a la imagen adquirida por esta dirección sindical cuando los tres mexicanos que formaban parte del equipo encargado del mural, llevan a cabo el primer atentado contra Trotsky, en mayo de 1940. La policía entra al recién terminado inmueble de los electricistas, aún sin inaugurar, y se dirige directamente al segundo piso, donde se había habilitado un salón como taller para el colectivo. Después de inspeccionar el lugar minuciosamente, el mando policiaco se lleva consigo documentos y fotografías hallados en el lugar con el argumento, de que se trataban de pistas para dar con los artistas en fuga.

En diciembre de 1940, la revista *LUX* publica lo que sería la primera portada que Renau ilustró para el órgano sindical. En ella aparecen las chimeneas de la termoeléctrica de Nonoalco al fondo y, en primer plano, dos manos, una con manga de saco y otra desnuda, que se estrechan en un saludo fraterno como símbolo de unificación entre los dirigentes sindicales y la base obrera. De forma paradójica, en la página 12 de ese mismo número aparece el informe del secretario del exterior, Luis Espinoza Casanova, en el que se despide de su cargo de secretario y de la dirección como comisionado encargado del edificio social, comisión que impulsó la creación del mural *Retrato de la burguesía* y la promoción de programas de cultura que darían vida a la sede sindical. El enlace más firme e indicado para promover la realización del mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* se había esfumado. Sin embargo, Josep Renau sigue su estrategia en dos flancos: continuar con la realización de portadas para la revista *LUX*,

³⁴ Imágenes utilizadas en la portada de *Testigos negros de nuestros tiempos: un film documental*, de Josep Renau, 1937.

³⁵ Carta del Sindicato Mexicano de Electricistas a Josep Renau, asunto: terminación de la pintura mural, cit.

³⁶ Se trata de las portadas realizadas por Josep Renau para la revista *LUX* en sus números de diciembre de 1940 y enero, febrero, marzo y mayo de 1941.

acción que lo mantendría a la vista de los agremiados; y, en segundo término, el desarrollo del tema junto con las imágenes a utilizar en el proyecto referido sería una buena forma de entrar en el gusto de la dirigencia sindical. Observando atentamente el fotomontaje preparatorio del mural propuesto para el vestíbulo, Renau consigue desplegar una trama estética industrial convencional para el trabajador electricista, muy acorde con las pretensiones buscadas anteriormente por la dirigencia sindical en el mural *Retrato de la burguesía*. Esta trama servía como marco para mostrar cómo la electrificación del país llevaría beneficios al pueblo en servicios, tecnología, esparcimiento y armonía. No podemos dejar de recordar el plan Goelro de la URSS, que propugnaba una reestructuración profunda de la economía soviética basada en la electrificación total del país. Tanto para el SME como para Renau el tema era conocido. A finales de abril de 1936, una delegación del SME viaja a la URSS,³⁷ invitada por el Sindicato Pan-Ruso de Obreros Electricistas. Entre otras actividades, visitan el Dnieprogres, una de las hidroeléctricas más grandes en territorio ruso. La imagen de esta hidroeléctrica será utilizada por Renau en la perspectiva que le da sustento a la figura de *Lenin arregando a las masas*, cartel realizado en 1935.³⁸ Las esperanzas de hacer un mural a partir de las experiencias acumuladas con el equipo binacional, y con Siqueiros en particular, y retomando el banco de imágenes fotografiadas en su visita a la termoeléctrica de Nonoalco y a la hidroeléctrica de Necaxa, se ven cada vez más lejanas cuando el 14 de diciembre de 1940 es relevado de su cargo como secretario general David Roldán, quien estaba cercano ideológicamente a Luis Espinosa Casanova, único miembro del histórico comité de huelga de 1936 y parte del grupo de izquierda que concibió la Casa Social del SME. En su lugar, toma el cargo como cabeza del gremio sindical Francisco Sánchez Garnica, personaje que dos años antes había orquestado la expulsión del Secretario de Educación y Propaganda Francisco Breña Álvarez, cabeza del llamado «grupo de izquierda» del SME y de la mayor parte de su comitiva.

El mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* ve rotundamente clausuradas sus posibilidades de ocupar las paredes del vestíbulo del edificio de Las Artes 45. Finalmente, la inauguración de la Casa Social del SME se llevó a cabo el 15 de julio de 1941, en una ceremonia encabezada por Francisco Sánchez Garnica, cuyo invitado principal fue el recién nombrado presidente de la República Mexicana Manuel Ávila Camacho.

En 1946, Josep Renau, Manuela Ballester, David Antón y Rosita Ballester realizan, en doce días de trabajo³⁹ una pintura sobre masonite de más de dos metros de largo para el pabellón que la empresa Luz y Fuerza Motriz, S.A. presentó en la Exposición Industrial de 1946, esto, respondiendo a la invitación que el Ing. Luis Espinoza Casanova -ya sin cargo sindical y como empleado de la empresa- le formula al artista valenciano el 10 de agosto de 1945.⁴⁰ El banco de imágenes utilizado para este pabellón será las impresiones tomadas por el artista en su visita a la termoeléctrica Nonoalco e hidroeléctrica Necaxa en el año 1939, algunas muy similares a las que empleó en el fotomontaje preparatorio del mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*.

³⁷ La delegación del SME estaba conformada por Luis Espinosa Casanova, Enrique Verdún y Agustín Salvat. «Impresiones sobre nuestra delegación en la URSS», en revista *LUX*, noviembre de 1936, p. 3.

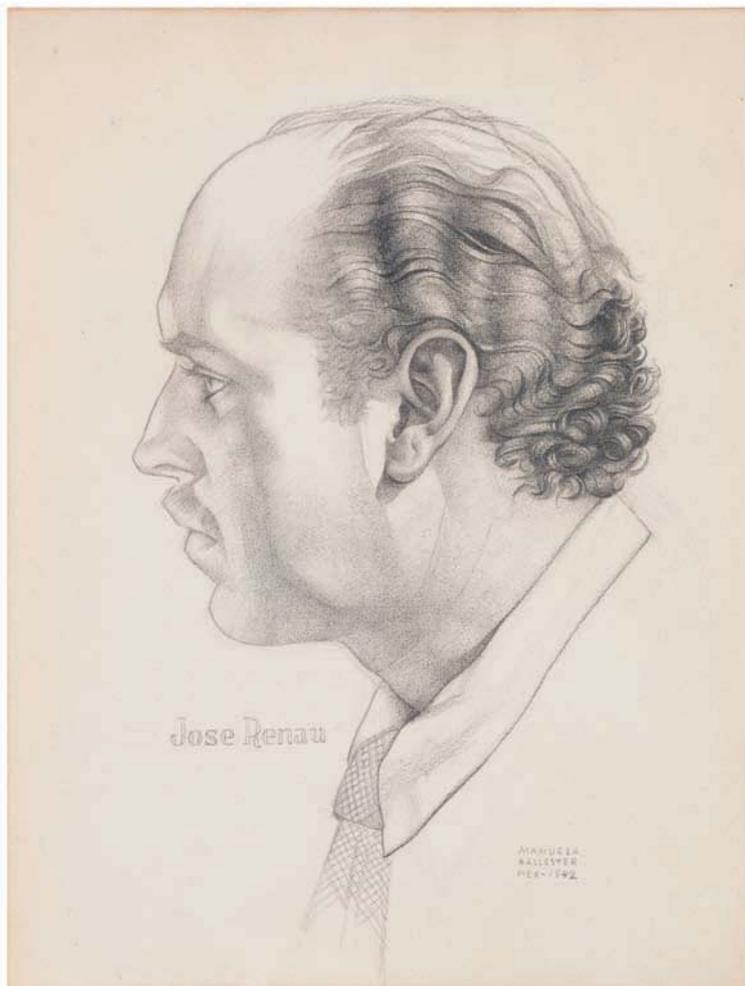
³⁸ Josep Renau, fotomontaje, 30 × 21 cm, 1935, Fundación Josep Renau, Valencia, España.

³⁹ Imagen de la Colección de Guadalupe Gaos, Ensenada, Baja California, México.

⁴⁰ Del "Diario de Manuela Ballester", 1944-1948, colección particular.

CATALOGRAFÍA DE LA OBRA EXPUESTA





Retrato de Josep Renau
(Autora: Manuela Ballester), 1942
Lápiz sobre papel, 44,5 x 34 cm
Colección particular



Marina con caracola, 1940
Óleo sobre masonite, 56 x 75 cm
Ateneo Español de México



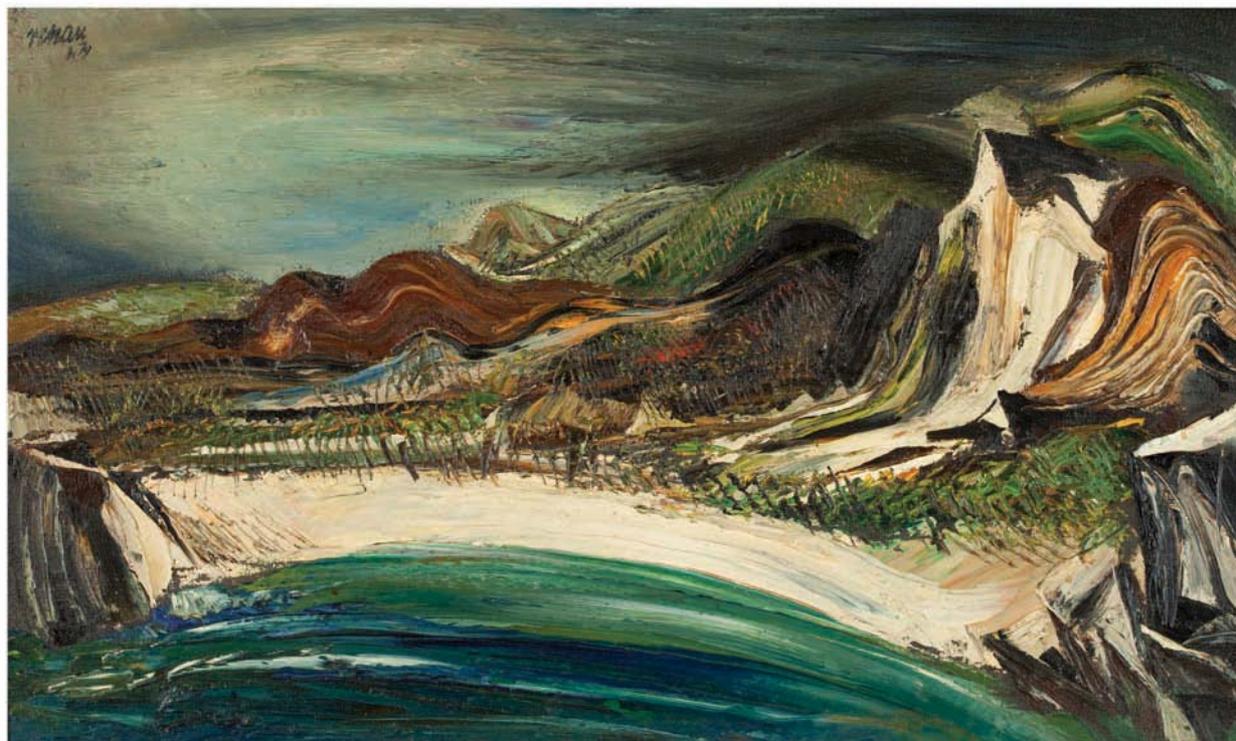
Paisaje colonial, 1944
Óleo sobre aglomerado, 47 x 66 cm
Colección particular



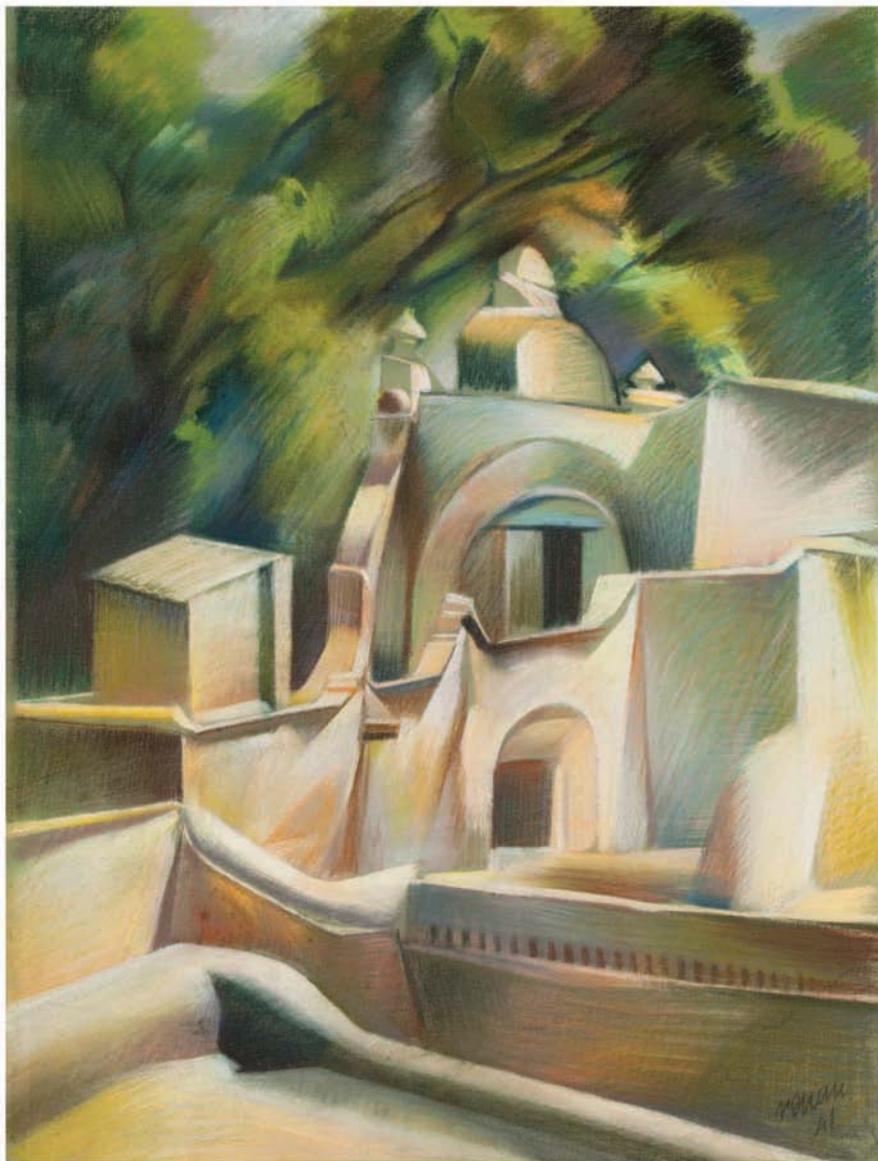
Playa de Mazatlán, 1946
Óleo sobre aglomerado, 49,5 x 65,5 cm
Colección particular



Playa de Veracruz, 1946
Óleo sobre aglomerado, 42,5 x 64 cm
Colección particular



Playa del Pañuelo en Manzanillo, 1943
Óleo sobre aglomerado, 44 x 72 cm
Colección particular



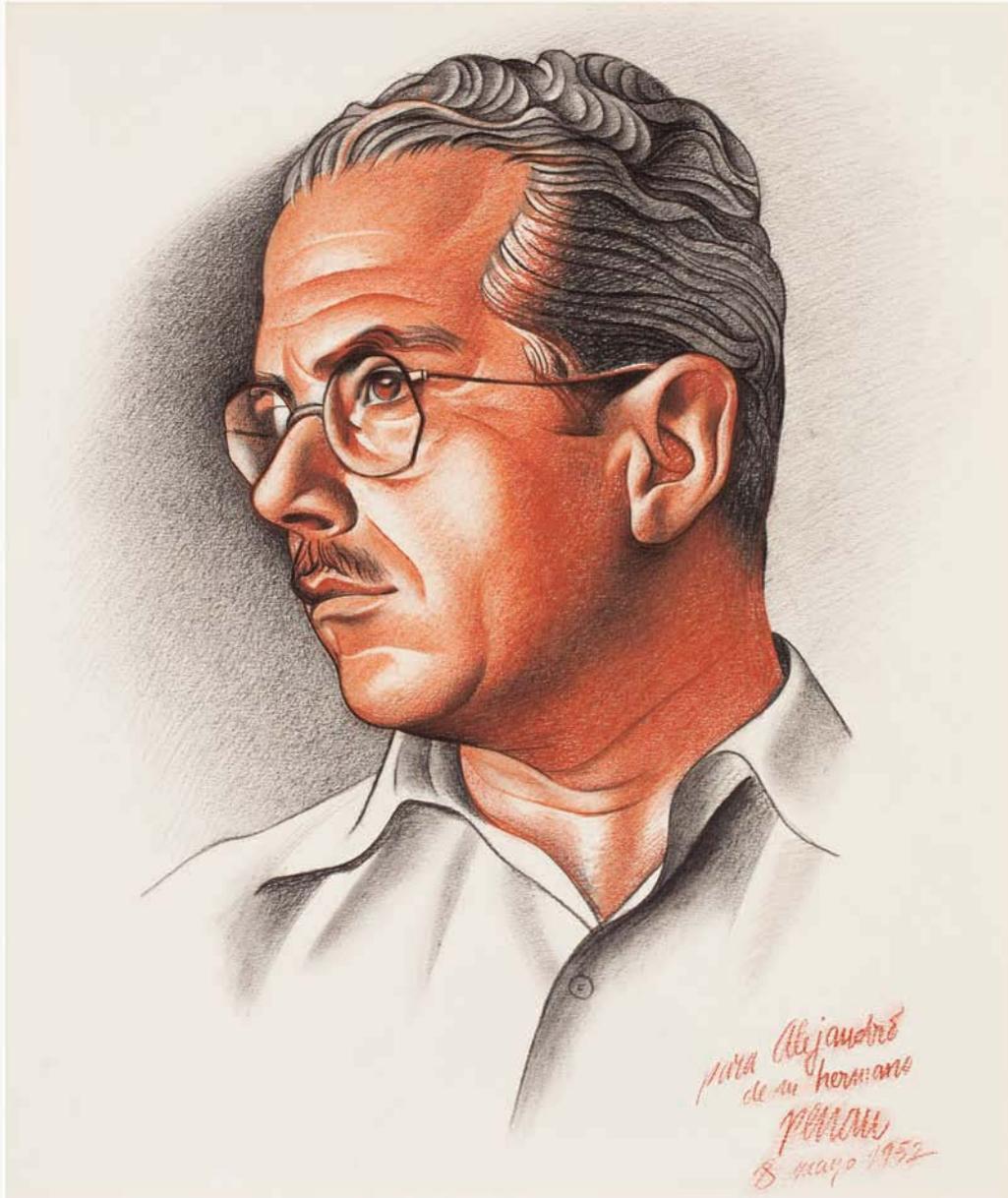
Techos de Cuernavaca, 1941
Pastel sobre papel, 60 x 47 cm
Colección particular



Tehuanas camino al mercado, 1945
Óleo sobre aglomerado, 67,7 x 60 cm
Colección particular

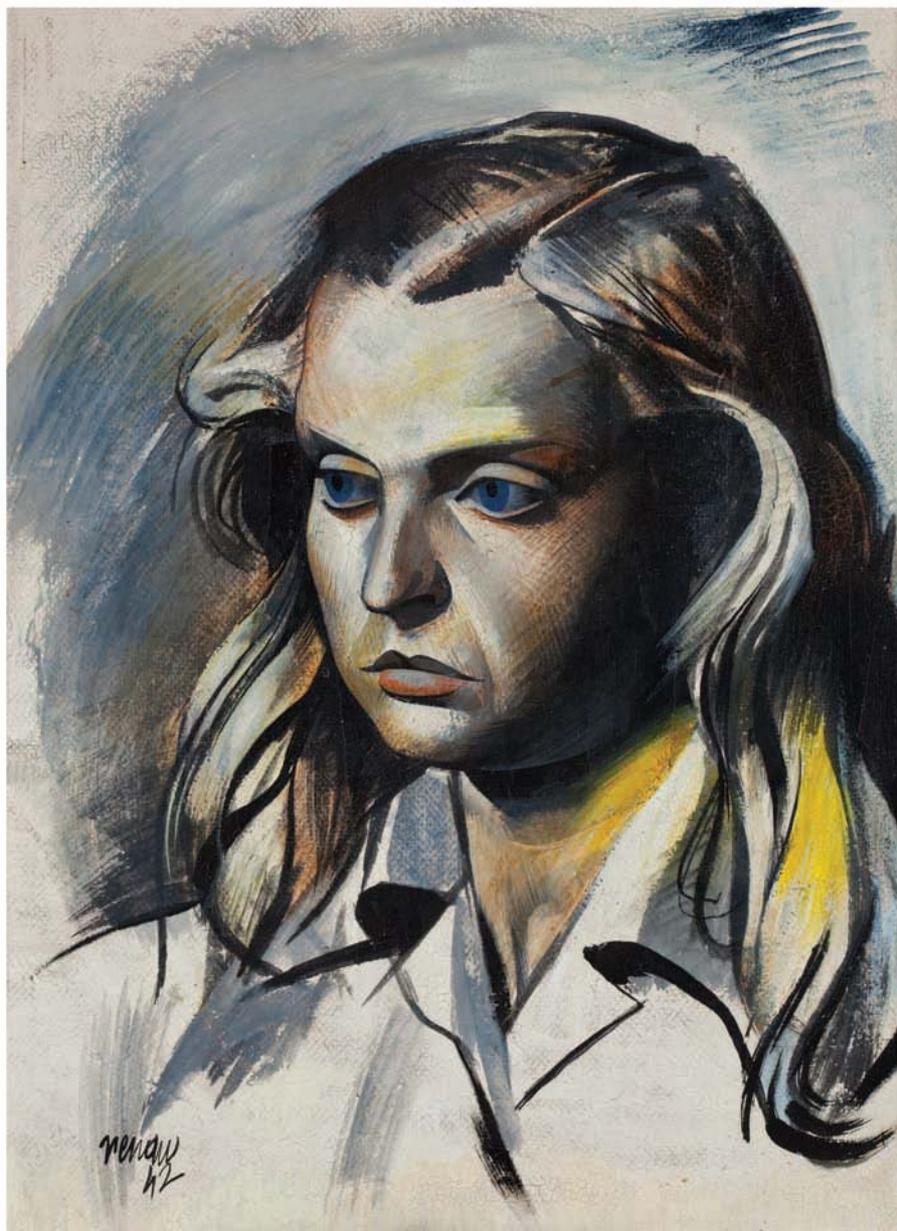


Retrato de Manolita Ballester, 1929
Lápiz sobre papel, 50 x 36 cm
Colección particular

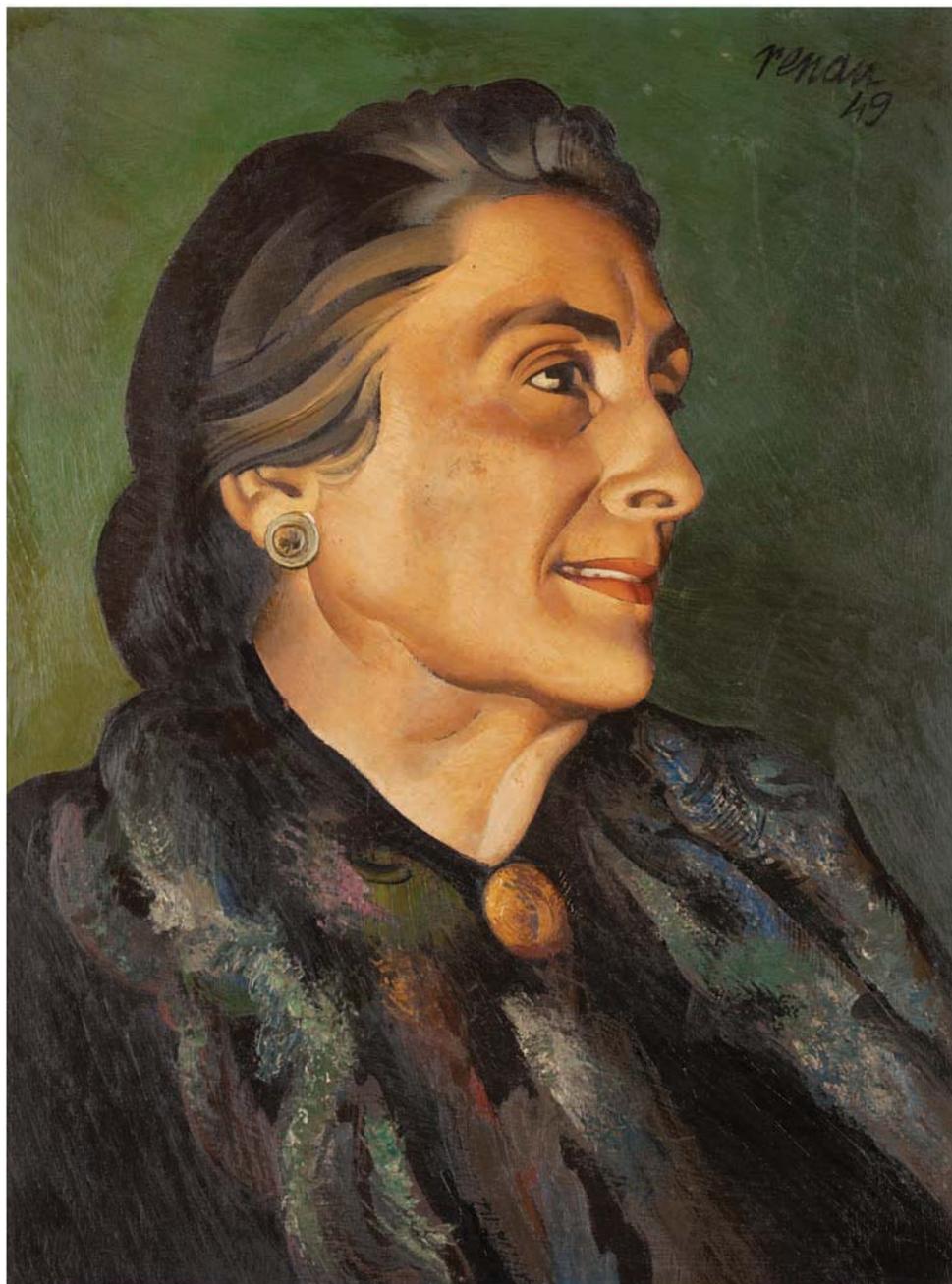


Retrato de Alejandro Renau, 1943

Pastel sobre papel, 59 x 50 cm
Colección particular



Retrato de Rosa Ballester, 1942
Óleo sobre aglomerado, 45 x 34 cm
Colección particular



Retrato de Dolores Ibárruri (La Pasionaria), 1939

Óleo sobre tela, 76,5 x 56,5 cm

Colección particular



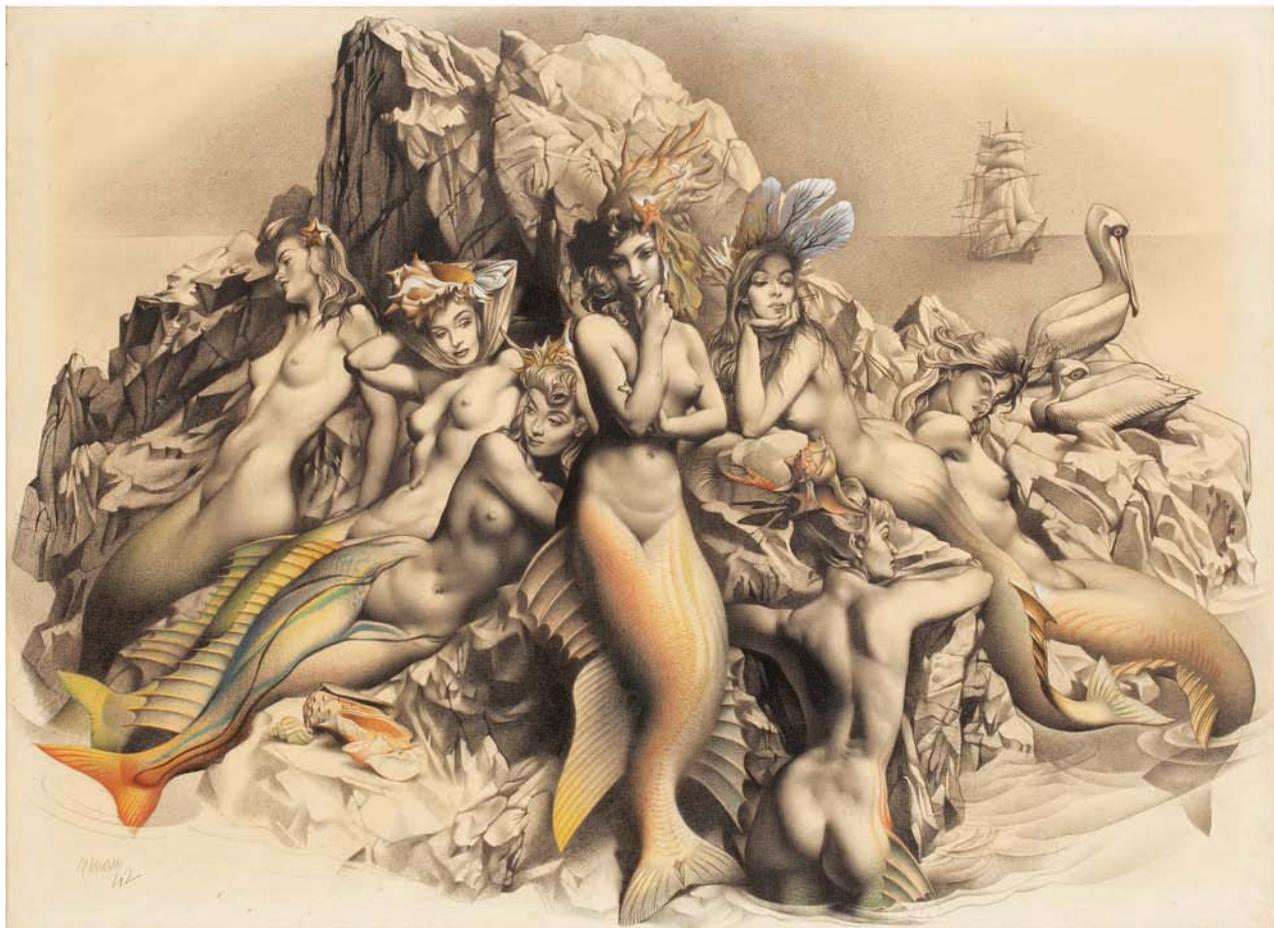
Retrato de Antonio Deltoro, 1944
Óleo sobre aglomerado, 72 x 99 cm
Colección particular



Retrato femenino, 1943
Óleo sobre tela, 190 x 130 cm
Colección Díaz García



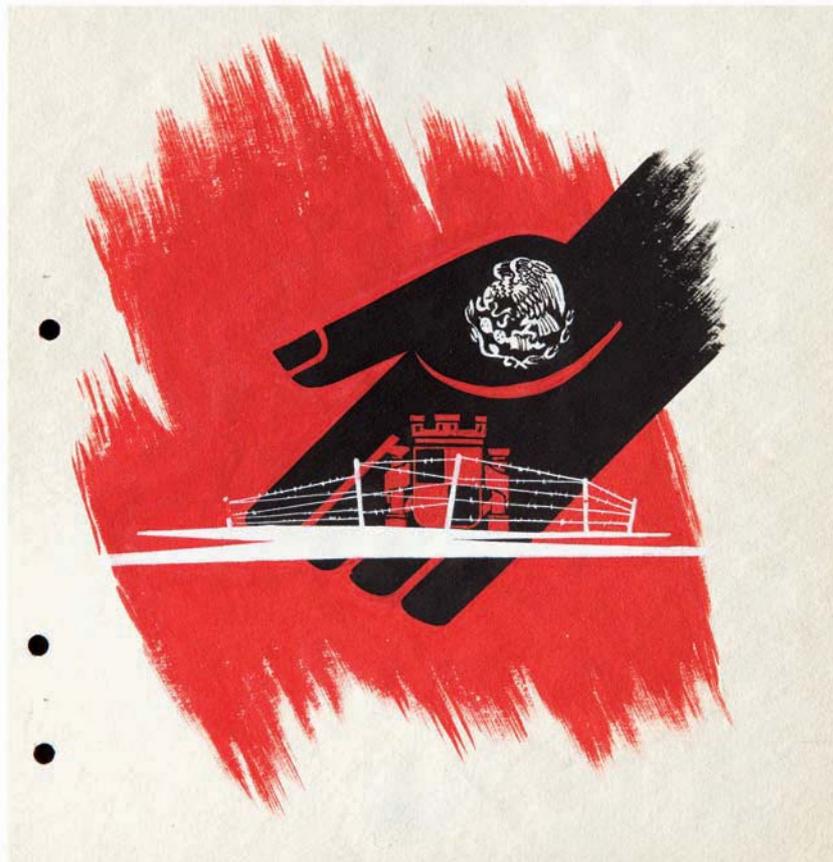
Sin título, 1942
Lápiz sobre papel, 59 x 63 cm
Colección particular



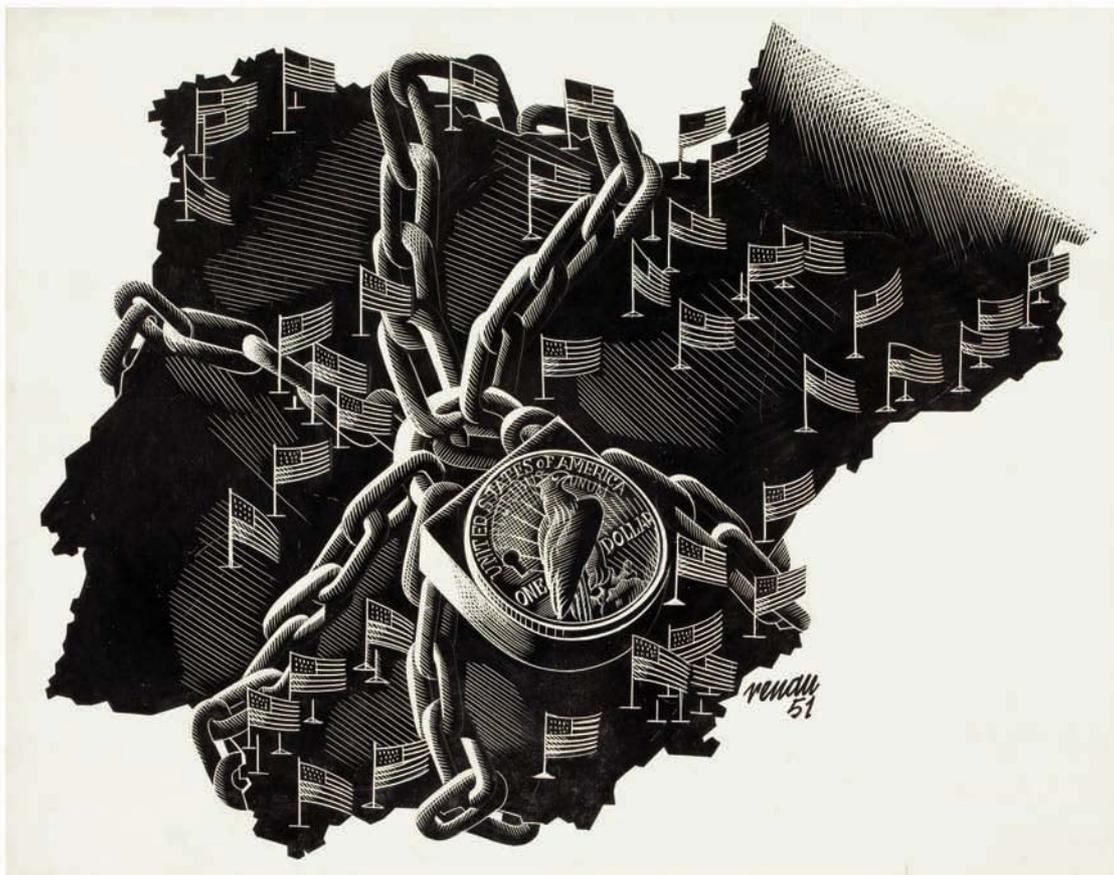
Sirenas, 1942
Lápiz sobre papel, 91 x 124 cm
Colección particular



Nacimiento de Venus, 1943
Lápiz sobre papel, 54 x 69 cm
Colección particular

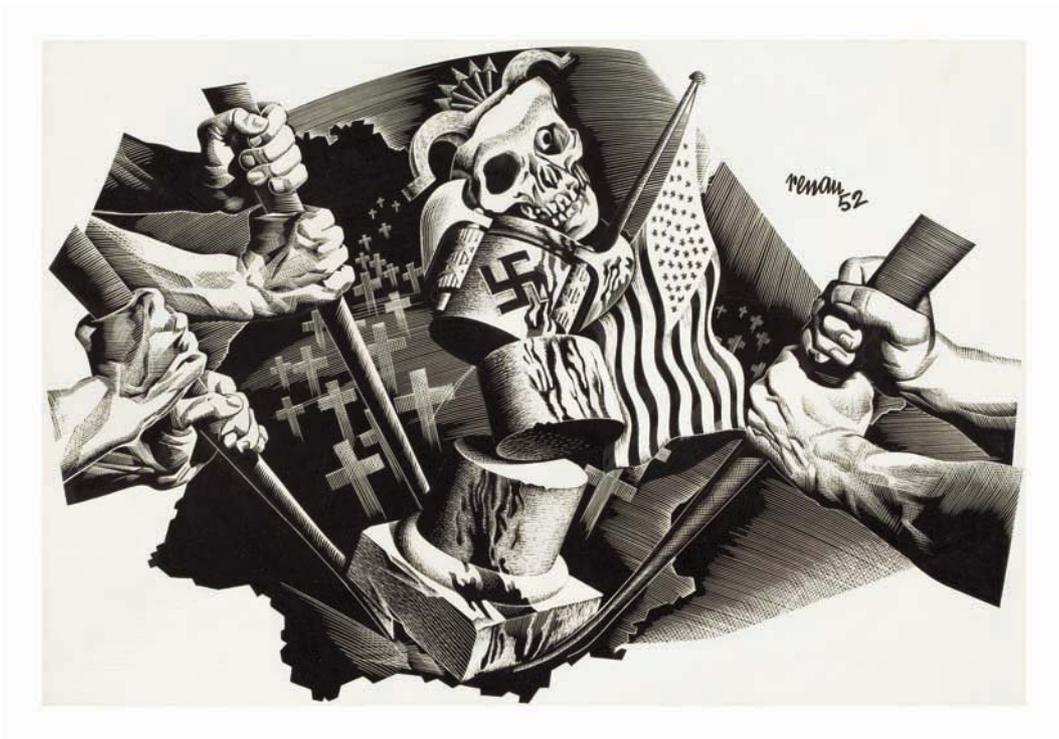


Sin título, s.f
Tinta sobre papel, 21,3 x 22,2 cm
Colección Fernando Serrano Migallón



Sin título, 1951

Tinta sobre cartulina – Scratch, 39,9 x 33,2 cm
Colección Gaos



Sin título, 1952
Tinta china sobre cartulina, 28,8 x 42 cm
Colección particular

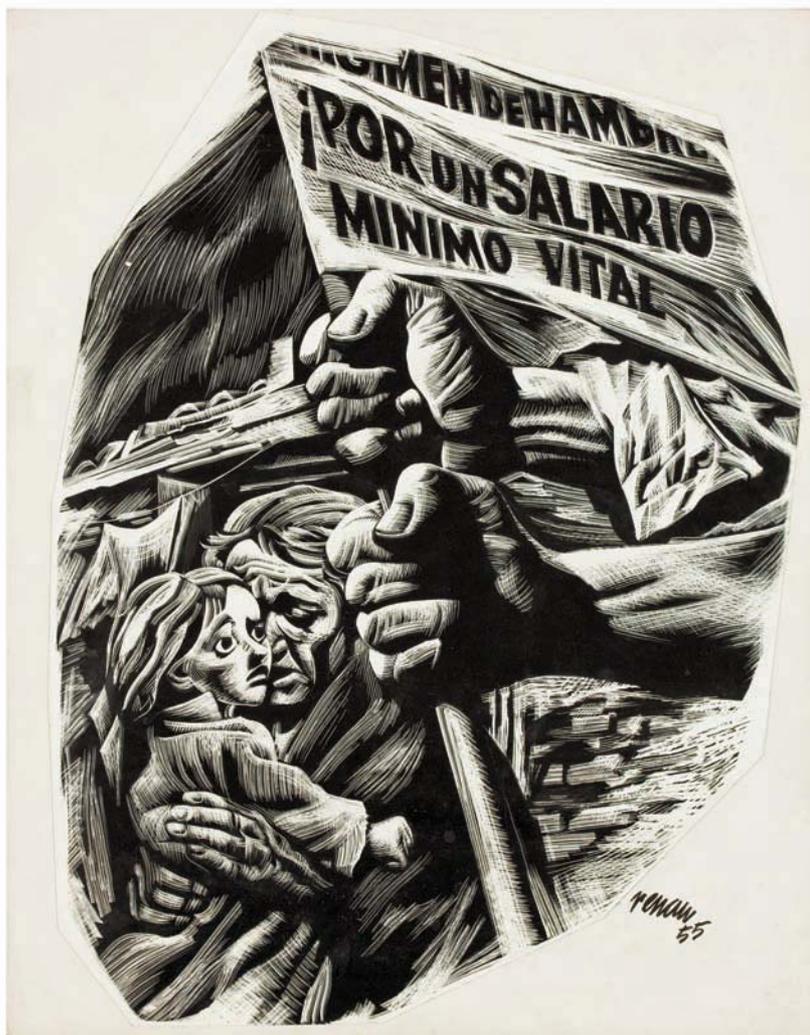


Sin título, 1952
Tinta sobre cartulina – Scratch, 41,4 x 48,2 cm
Colección Gaos

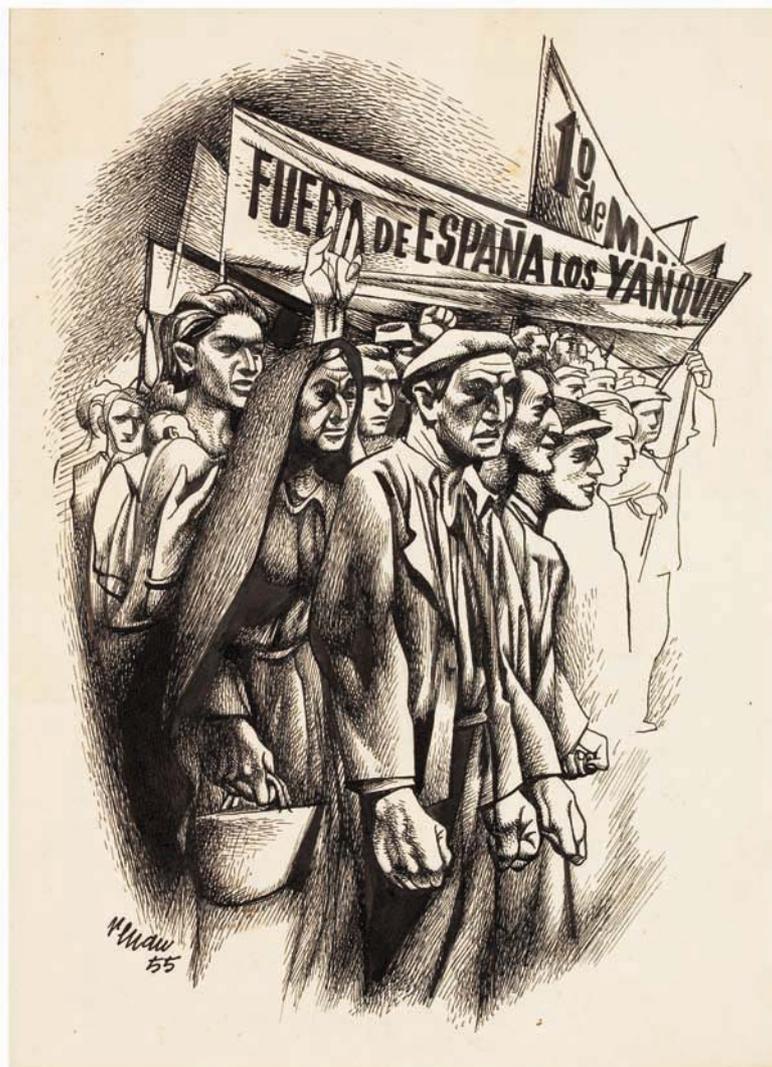


Sin título, 1952

Tinta sobre cartulina – Scratch, 42 x 42 cm
Colección Gaos



Régimen de hambre por un salario mínimo vital, 1955
Tinta sobre cartulina – Scratch, 39 x 31 cm
Colección Gaos



Fuera de España los yanquis, 1955
Tinta sobre cartulina – Scratch, 27,4 x 35,6 cm
Colección Gaos



Foto estrobótica de palomas en vuelo, s.f.

Fotografía, 32,5 x 38,4 cm

Colección particular



El gallo gaullista, mayo de 1958
Litografía sobre papel, 32,3 x 23,7 cm
Colección Gaos



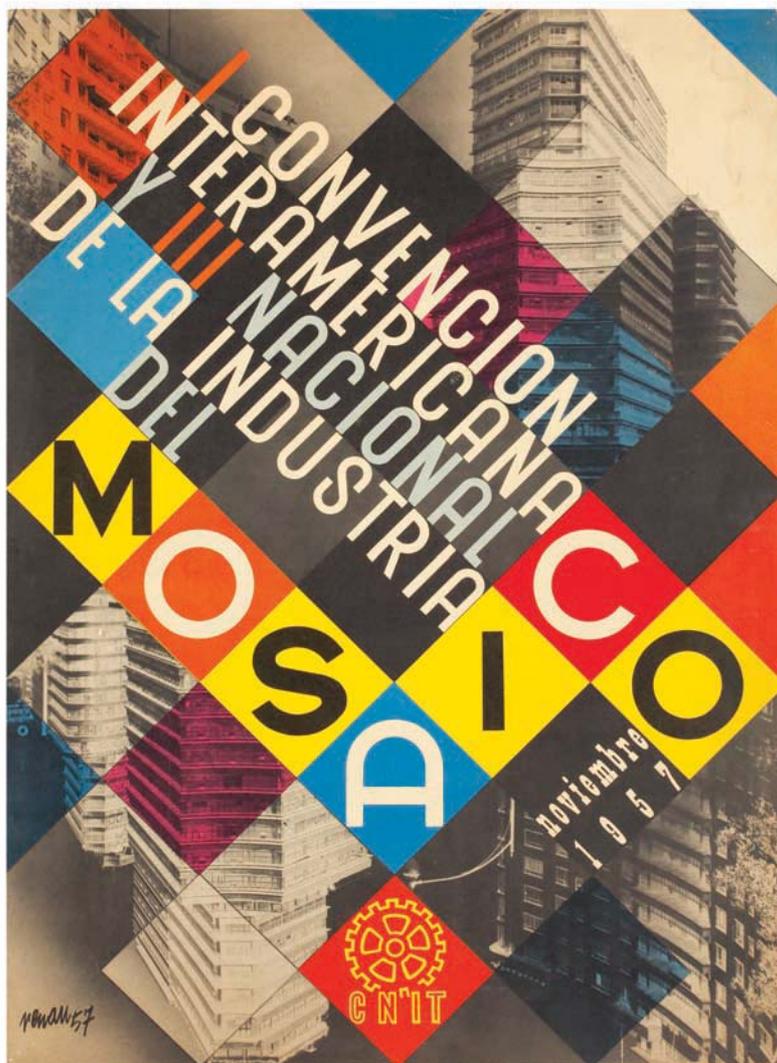
Tarjeta navideña, 1957
Impreso, 16 x 11,1 cm
Colección Gaos



Boceto para el cartel Olympiade, s.f.

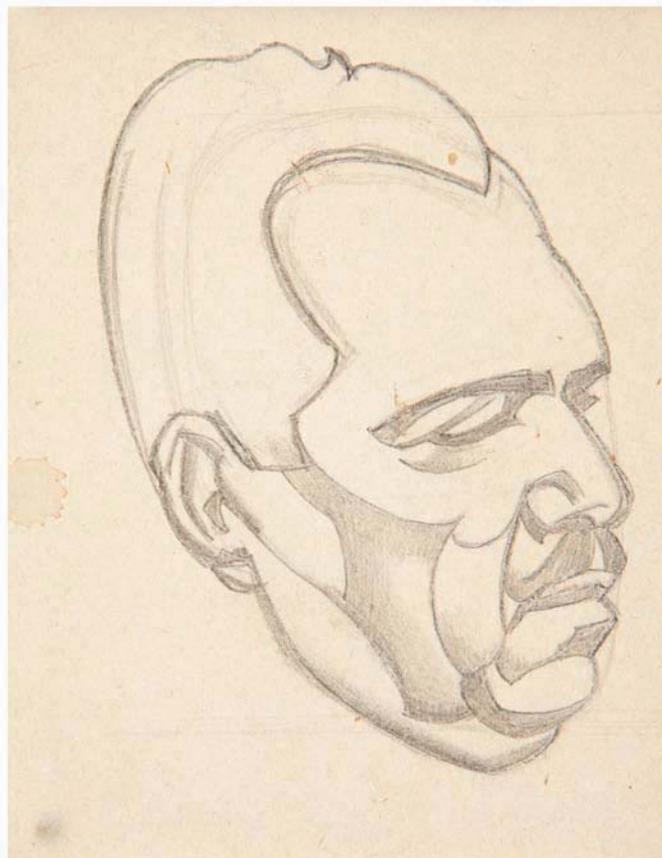
Gouache, 11,6 x 8 cm

Colección Gaos



Cartel I Convención Interamericana y III Nacional de la Industria del Mosaico, 1957

46,5 x 64 cm
Colección Gaos



Retrato de Lázaro Cárdenas, s.f.
Lápiz sobre papel, 11,2 x 8,6 cm
Colección Gaos



Militar ruso, s.f.
Litografía, 13,4 x 10,9 cm
Colección Gaos



Los trovadores [trovadores tehuanos], 1939
Técnica mixta sobre papel, 47 x 66 cm
Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim



Campamento, 1939

Técnica mixta sobre soporte rígido, 152 x 122 cm
Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim



Sin título, 1939

Técnica mixta sobre papel entretelado, 114,4 x 97 cm
Museo Soumaya. Fundación Carlos Slim



Cartel para la película de Miguel Zacarías
Soledad, 1947
 94 x 69 cm
 Colección Instituto Mexicano de Cinematografía



Cartel para la película de Julio Bracho
La posesión, 1949
94 x 69 cm
Colección Instituto Mexicano de Cinematografía



Cartel para la película de Emilio Gómez Muriel
Las puertas del presidio, 1949
 94 x 69 cm
 Colección particular



Cartel para la película de Miguel Morayta
Camino del infierno, 1950
94 x 69 cm
Filmoteca UNAM. México



Cartel para la película de José Díaz Morales

La malcasada, 1950

94 x 69 cm

Colección particular



Cartel para la película de Julio Bracho

La ausente, 1952

94 x 69 cm

Colección particular



Cartel para la película de Alfredo B. Crevenna

Angélica, 1952

94 x 69 cm

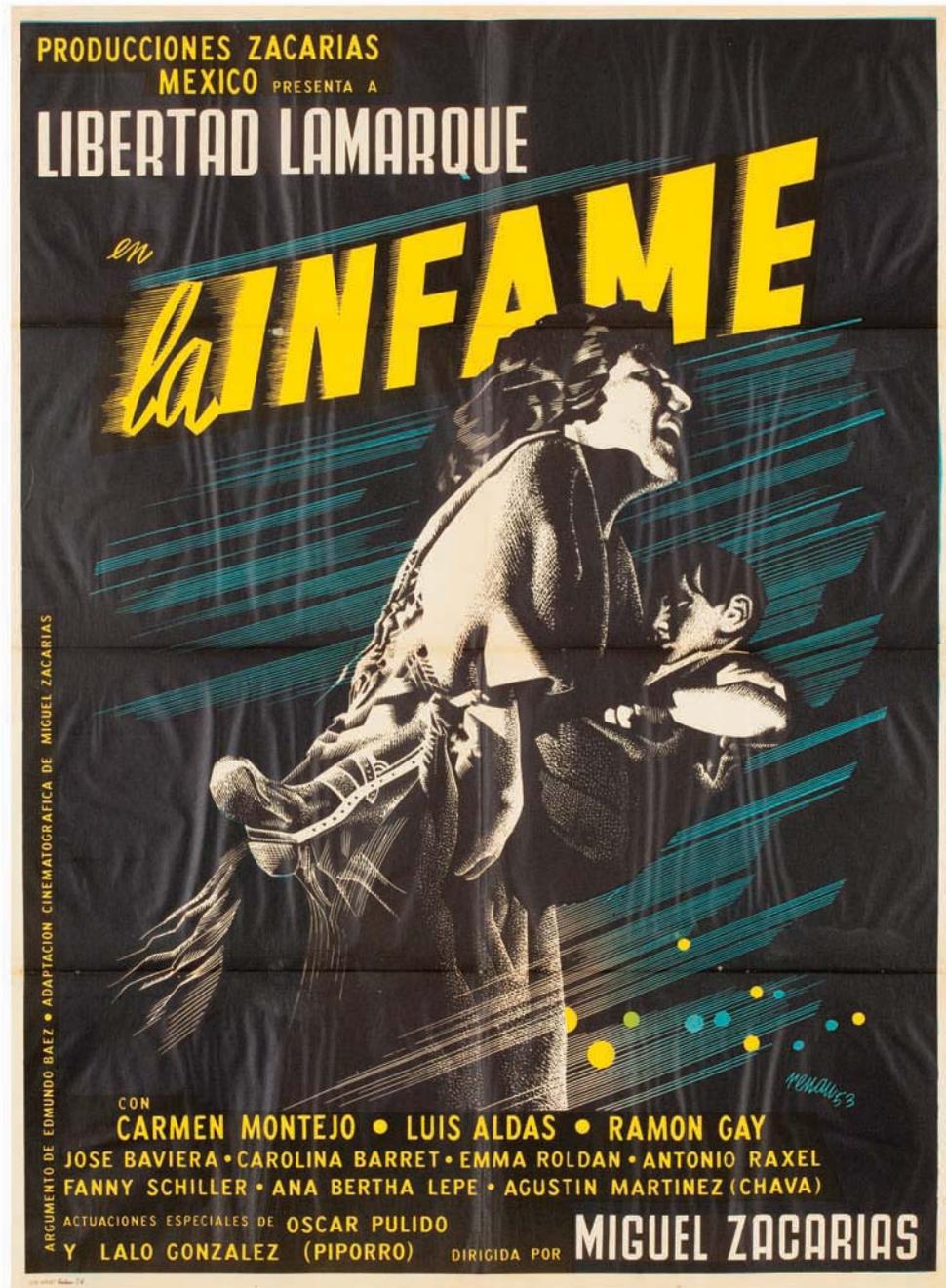
Colección particular



Cartel para la película de Roberto Gavaldón
El niño y la niebla, 1953
94 x 69 cm
Filmoteca UNAM. México



Cartel para la película de Alfredo B. Crevenna
Casa de muñecas, 1953
 94 x 69 cm
 Colección particular



Cartel para la película de Miguel Zacarías

La infame, 1954

94 x 69 cm

Colección particular



Cartel para la película de J. Bustillo Oro

El asesino X, 1955

94 x 69 cm

Colección particular



Cartel para la película de Leon Klimovsky
El tren expreso, 1955
94 x 69 cm
Colección particular



Cartel para la película de Luis Buñuel
Ensayo de un crimen, 1955
 94 x 69 cm
 Colección particular



Cartel para la película de A. Santillan
El ojo de cristal, 1956
94 x 69 cm
Colección particular



Cartel para la película de Rogelio A. González

Mi influyente mujer, 1957

94 x 69 cm

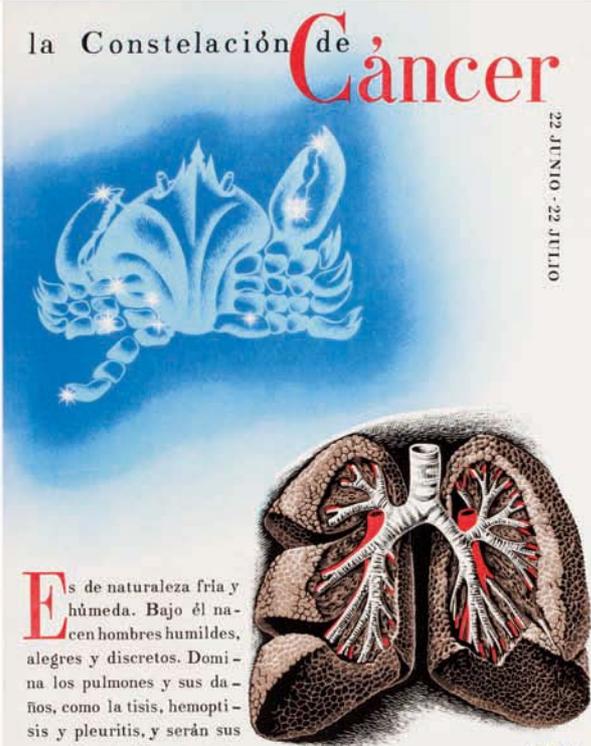
Colección particular



La Constelación de Leo. Lámina editada por Laboratorios Roche, s.f.
16,5 x 23,3 cm
Colección Gaos

la Constelación **de Cáncer**

22 JUNIO - 22 JULIO



Es de naturaleza fría y húmeda. Bajo él nacen hombres humildes, alegres y discretos. Domina los pulmones y sus daños, como la tisis, hemoptisis y pleuritis, y serán sus remedios el cálamo aromático y la salvia helénica.

En la actualidad se recomienda:

- ☆ Para la tuberculosis pulmonar,
RIMIFON® 'ROCHE'
Quimioterapia oral antituberculosa.
Frascos de 100 y de 1000 comp. de 50 mg.
- ★ Para las afecciones de vías respiratorias,
BEPANTHENE® 'ROCHE'
Alcohol del ácido pantoténico.
Frascos de 20 y de 100 comp. de 25 mg.
Caja de 3 amp. de 300 mg.
Frasco de 30 cc de sol. al 5 %.
Tubo de 30 g. de unguento al 5 %.
- ☆ Para las alergias respiratorias,
THEPHORIN® 'ROCHE'
Antihistamínico de efectos secundarios mínimos.
Frascos de 50 y 100 grageas.
Frasco de 120 cc (jarabe).
Tubo de 1 1/2 onza (unguento).

...y en el campo de las vitaminas:

- ★ **SYNKAVIT® 'ROCHE'**
(En Cuba: Synkavite, Roche).
Derivado hidrosoluble de la vitamina K.
Frasco de 10 comp., Caja de 3 amp. (10 mg.)

* Marca registrada.

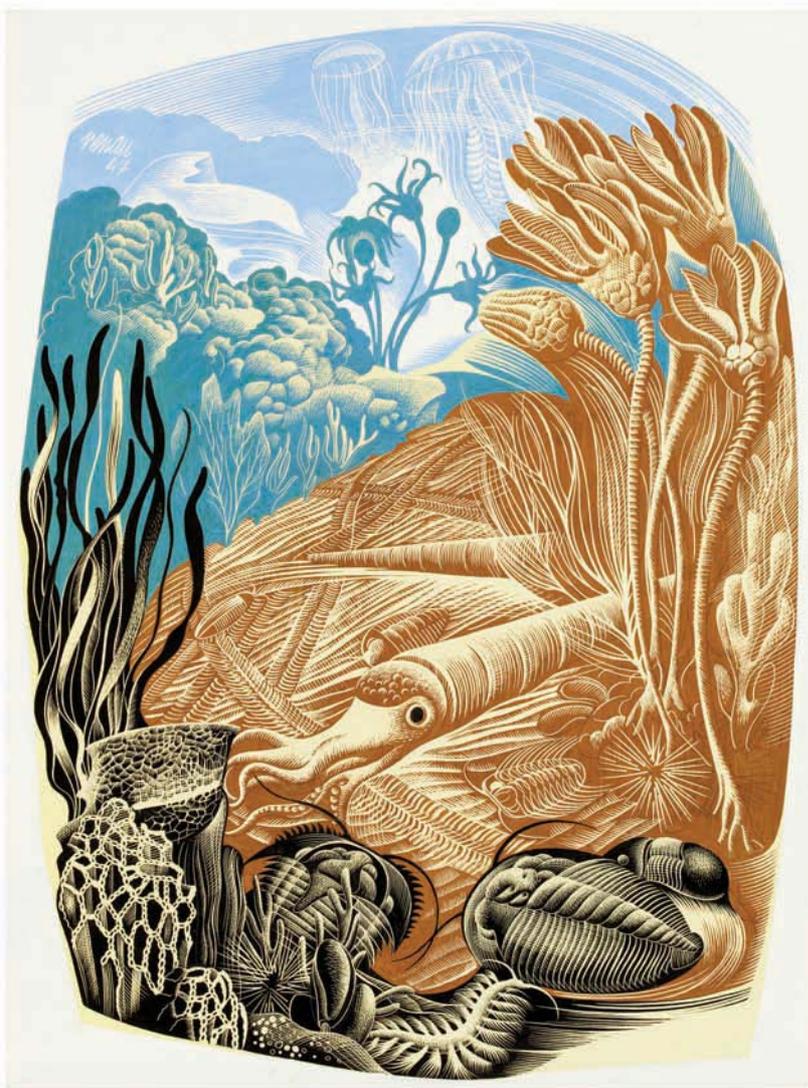
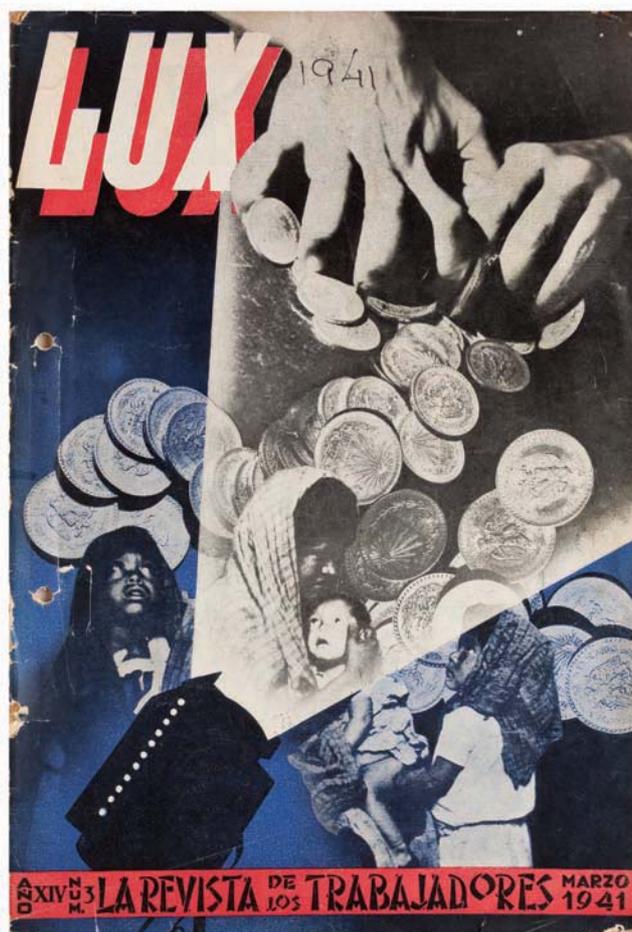


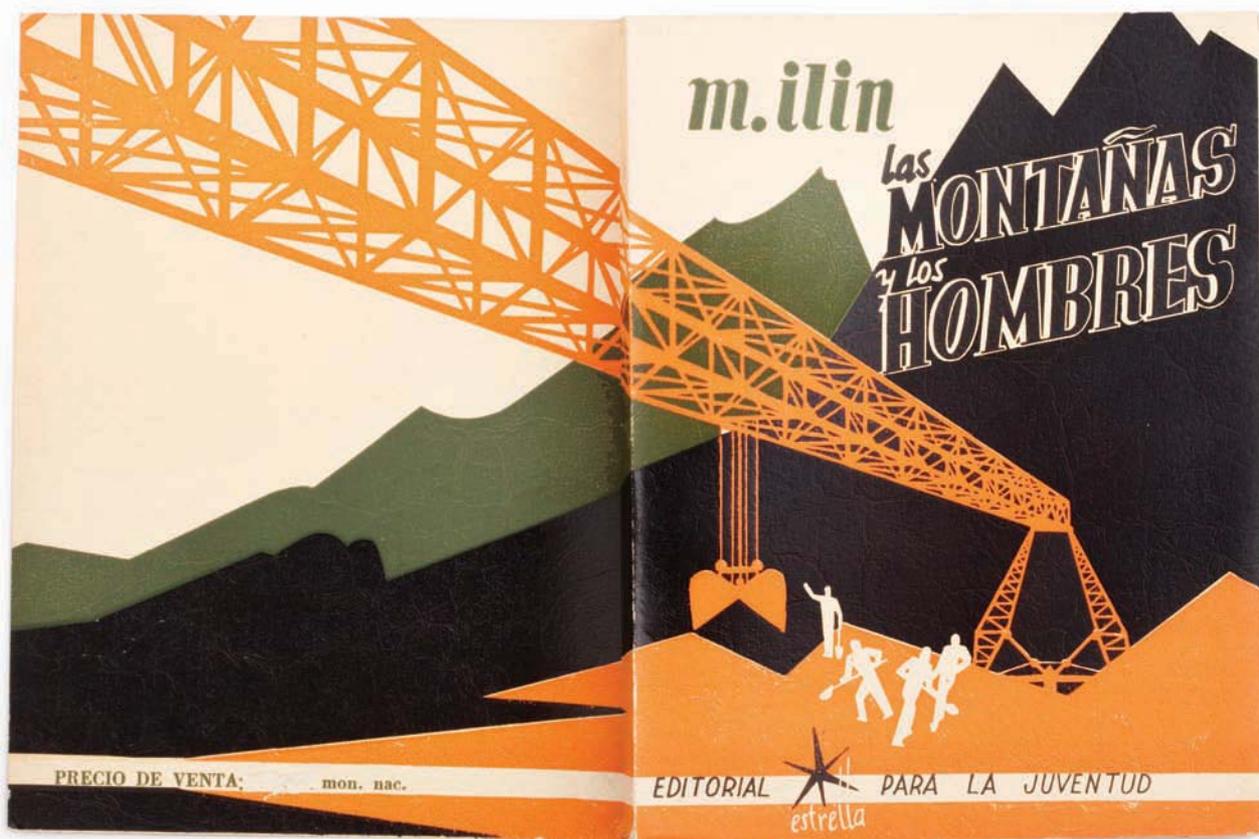
Ilustración para libro de biología, 1947
Tinta sobre cartulina – Scrach, 26,7 x 35,3 cm
Colección Gaos



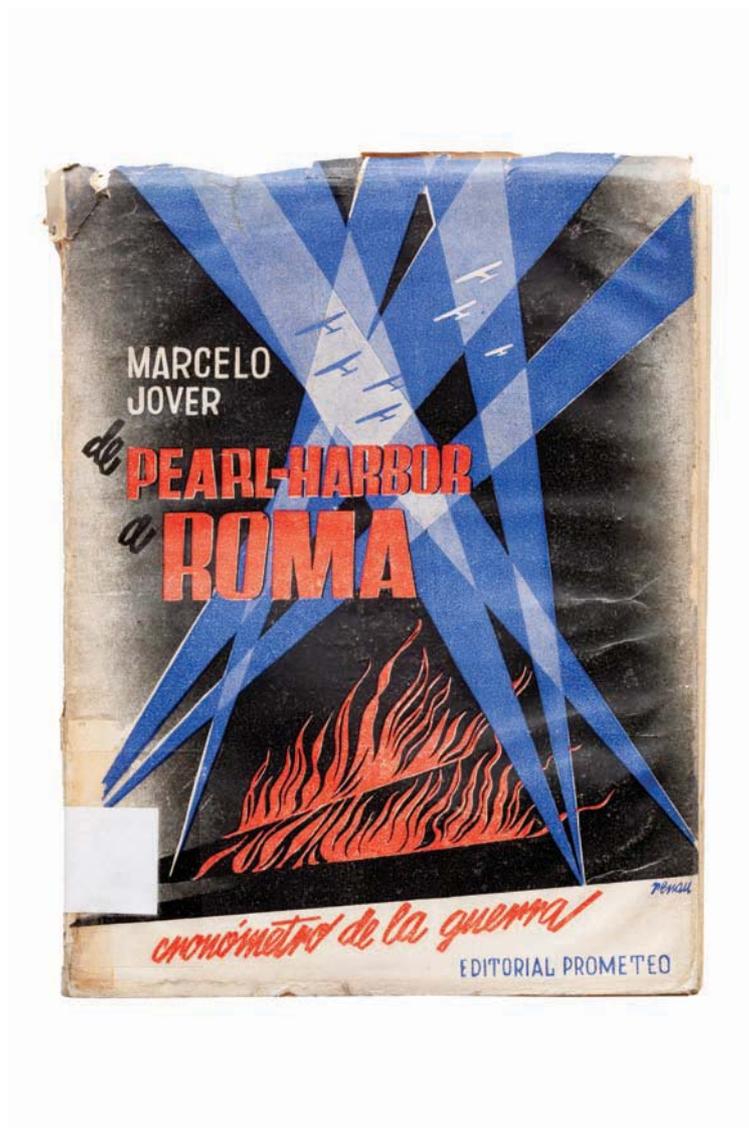
Cubierta de LUX, **La revista de los trabajadores**, año XIV, núm. 3,
México D. F., marzo de 1941
31 x 23 cm
Colección Patronato Obrero Mundial



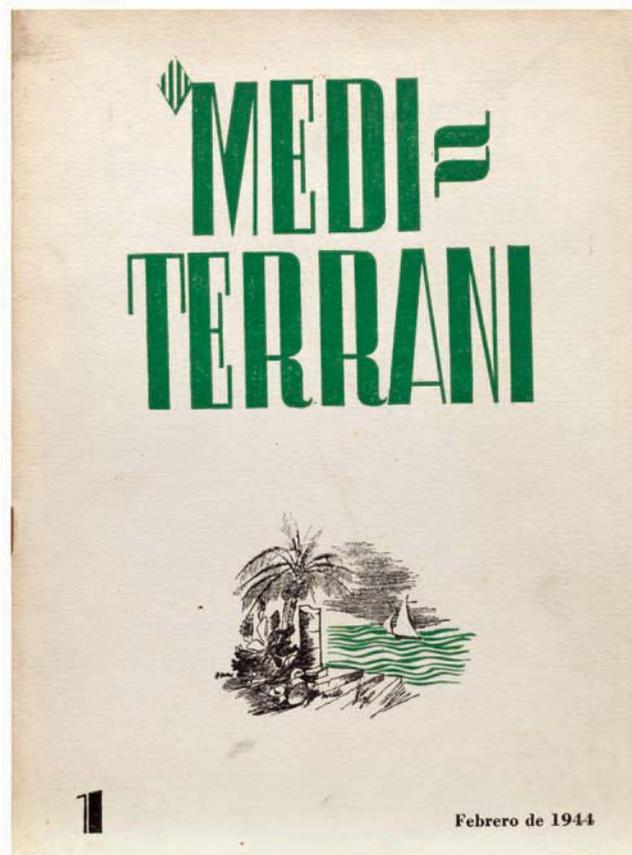
Cubierta del libro de Gabriel G. Narezo,
Desde esta orilla,
Ediciones Nuestro Tiempo
20 x 15 cm
Galería López Quiroga



Cubierta del libro de M. Ilin,
Las montañas y los hombres,
Editorial Estrella para la Juventud
20 x 15 cm
Galería López Quiroga



Cubierta del libro de Marcelo Jover,
De Pearl-Harbor a Roma. Cronómetro de la guerra,
Editorial Prometeo, 1944
20 x 15 cm
Ateneo Español de México



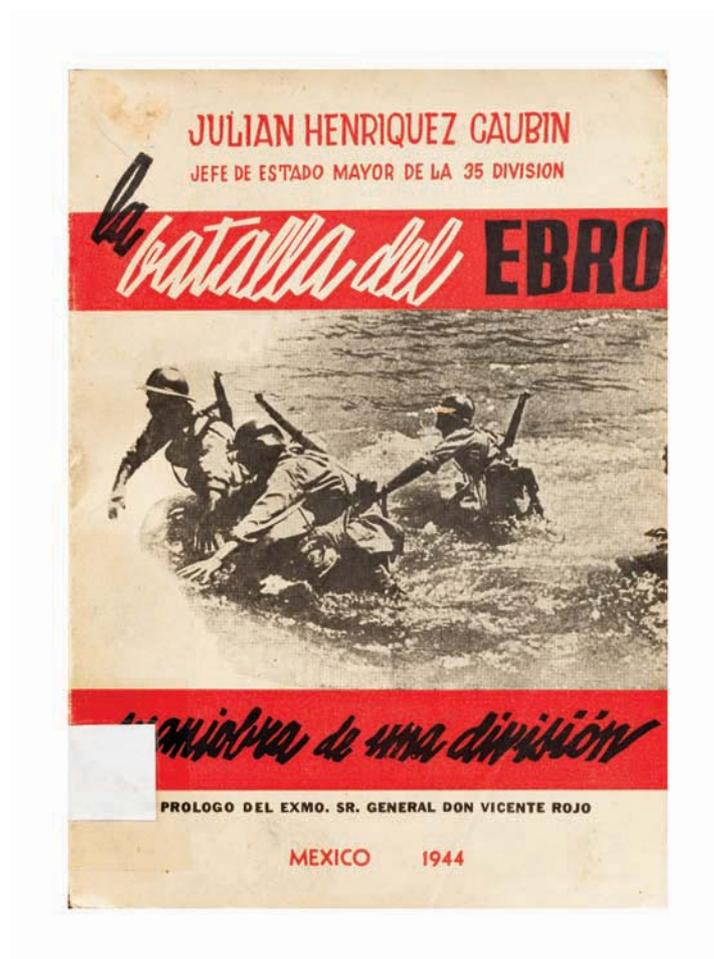
Cubierta de la revista
Mediterrani,
núm. 1, México D. F., 15 de febrero de 1944
23 x 17 cm
Ateneo Español de México



Cubierta del libro de Max Aub,
No son cuentos (cuentos),
Ediciones Tezontle, 1944
19,5 x 13 cm
Ateneo Español de México



Cubierta del libro de César M. Arconada,
Reparto de tierras,
Publicaciones Izquierda
19,5 x 13 cm
Ateneo Español de México



Cubierta del libro de Julián Henríquez Caubín,
La Batalla del Ebro. Maniobra de una división, México, 1944
23 x 16,5 x 3 cm
Ateneo Español de México



Revista de Bellas Artes, núm. 25,
enero-febrero de 1976
Galería López Quiroga

SUMARIO

SIQUEIROS: REVOLUCION PLASTICA

- 2 José Renau
MI EXPERIENCIA CON SIQUEIROS.
- 26 Laurance Hurlburt
EL TALLER EXPERIMENTAL SIQUEIROS:
NUEVA YORK 1936
- 38 Shifra Goldman
LAS CREATURAS DE LA AMERICA TROPICAL:
SIQUEIROS Y LOS MURALES CHICANOS
EN LOS ANGELES
- 47 ARTE FOTOGRAFICO
Rafael López Castro
EL MERCADO DE PUENTE DE FIERRO
- 55 VIDA CULTURAL Y ARTISTICA
INTERNACIONAL
Ricardo Rondón
- 59 Maruxa Vilalta
NADA COMO EL PISO 16

25

ENERO-FEBRERO/1976/NUEVA EPOCA

MI EXPERIENCIA CON SIQUEIROS

José Renau

Retrato de la burguesía





I. ESPAÑA PRIMER ENCUENTRO

En los años que precedieron a la guerra civil española, el grupo de intelectuales de Valencia del que yo formaba parte, teníamos una idea muy vaga de la obra y la personalidad de David A. Siqueiros. A raíz del escándalo del "Rockefeller Center", Diego Rivera monopolizaba toda la fascinación que sobre nosotros ejercía el movimiento muralista mexicano, muy mal conocido en España por entonces, pero cuya influencia sobre nosotros era, sin embargo, mucho más fuerte que la del vanguardismo de París, a pesar de la proximidad geográfica de éste.

Desde comienzos de la guerra de España (julio, 1936) desempeñé el cargo de Director General de Bellas Artes de la República Española, y en el ejercicio de esta función me tocó recibir oficialmente a Siqueiros, que llegó a principios de 1937 con un grupo de artistas y escritores mexicanos. Me dijo Siqueiros que, junto con sus compañeros mexicanos, venía a participar activamente en la lucha del pueblo español, con el propósito personal de organizar un colectivo de pintores españoles y mexicanos que se encargara de producir materiales pictóricos y gráficos para las necesidades políticas de la

guerra y, al propio tiempo, que pudiera transmitir a los artistas españoles las experiencias del movimiento muralista mexicano en la elaboración teórica y práctica de un arte público revolucionario, al servicio del pueblo español y de su causa antifascista.

El proyecto de Siqueiros me subyugó desde el primer momento, pero me vi obligado a responderle que su idea era impracticable en aquellas circunstancias, en razón de que la mayoría de nuestros jóvenes pintores, sobre todo los mejores, estaban movilizados en el ejército cumpliendo importantes tareas de agitación, propaganda y educación política en los frentes de batalla y que, por otra parte, las obligaciones de mi cargo me impedían de momento una actividad pictórica personal continuada... Con cierto desencanto, Siqueiros comprendió rápidamente la situación. Días después me comunicó que, en espera de una ocasión más favorable, había decidido aportar a nuestra causa común su experiencia militar, adquirida durante la revolución mexicana.

En aquellos momentos Madrid estaba duramente asediada por la intervención nazi-fascista y constituía la primera línea del frente.

Hacía meses que el Gobierno se había trasladado a Valencia, capital provisional de la República, en donde recibí a Siqueiros. El extraordinario interés de la primera conversación que sostuve con él me llevó a proponerle la preparación de una conferencia para nuestros jóvenes artistas e intelectuales principalmente: yo me encargaría de recabar de los jefes militares los permisos necesarios para que pudieran venir desde los frentes. Bajo el título de "El arte como herramienta de lucha", la conferencia tuvo lugar en febrero de 1937 en la Universidad de Valencia. El paraninfo estaba totalmente lleno y la plática de Siqueiros produjo una impresión enorme, sin precedentes. Nuestros pintores y gráficos quedaron literalmente fascinados por la fuerte personalidad y la rotunda claridad teórica y didáctica del pintor mexicano. Creo que muchos de ellos quedaron marcados para siempre. Hubo también su parte negativa: un reducido grupo de conocidos pintores y poetas, a quienes caracterizaba un esteticismo a ultranza, reaccionaron con escenas de verdadero histerismo a las ideas expuestas por Siqueiros.

Quizás el más sorprendido y conmocionado de todos fuera yo mismo, hasta el punto de que aquel día me faltó la mínima serenidad para poder cerrar oficialmente la conferencia con algunas palabras de saludo y agradecimiento al gran maestro mexicano, tal como estaba previsto. Y ello por dos razones principales. La primera porque Siqueiros me descubría súbitamente la inmensa perspectiva de una nueva función revolucionaria de la pintura; y la segunda porque, en los aspectos metodológico y técnico, mis inquietudes y experiencias personales coincidían muy extrañamente con las que preconizaba Siqueiros: métodos ópticos y fototécnicos (utilización de la cámara fotográfica, deformaciones visuales, proyectores eléctricos, etc.), herramientas y materiales tomados de la técnica industrial moderna (compresoras y pistolas de aire, acrílicos, etc.). En efecto, en 1934 había yo pintado un mural en el Sindicato de Estibadores de Valencia valiéndome precisamente de tales materiales y herramientas (este mural, de asunto an-



tifascista, fue totalmente destruido al final de la guerra de España).

Por otra parte, dada la marginalidad y relativo aislamiento de mi práctica pictórica e intelectual en el ambiente artístico español de entonces, salí de la conferencia muy reconfortado, pues la argumentación de Siqueiros había disipado muchas de mis dudas acerca de los fundamentos mismos de mi posición.

Después de la conferencia perdí de vista a Siqueiros, que se enroló en el ejército y salió para los frentes. Posteriormente tuve varios encuentros y conversaciones ocasionales con él. A causa de la proyección que tuvo en nuestra futura colaboración, y hasta en cierto aspecto de la evolución artística del propio Siqueiros, creo necesario resumir aproximadamente la más importante y significativa de estas conversaciones.

A fines de 1937, Siqueiros me invitó a comer en compañía de Ernest Hemingway, a quien Yoris Ivens me había presentado ya en el frente de Madrid. Era un domingo y vinieron a buscarme en un auto militar. La comida tuvo lugar en un conocido restaurant de la playa valenciana.

La unidad militar que mandaba

Siqueiros estaba compuesta en su mayor parte por anarquistas provenientes de una brigada de las Milicias Populares, disueltas por el Gobierno al ser organizado el ejército regular republicano. Digo esto porque, según lo que oía, ello parecía interesar muy vivamente a Hemingway, puesto que estuvieron hablando de cosas relativas a esta circunstancia durante el trayecto y gran parte del tiempo de la comida. Era un tema muy vivo y actual en España.

Hablaban en inglés, que yo entendía bastante bien. Yo tenía entonces treinta años, Siqueiros me llevaba once y Hemingway ocho, y tal diferencia de edad es enorme y decisiva a este nivel de la vida. Yo me limitaba a escuchar con suma atención y respeto a quienes consideraba —y sigo considerando como— dos colosos del arte contemporáneo.

La conversación entre ellos se había iniciado antes de que me recogieran, y Siqueiros se esforzó por ponerme escuetamente al tanto. Se trataba de una cordial discusión desde posiciones muy polarizadas. Hemingway, con una fuerte simpatía por los anarquistas españoles, trazaba un paralelo psico-simbólico entre la radical afirma-

ción del fuero individual en éstos y la gratuidad del trágico enfrentamiento. "a vida o muerte", del torero con el toro. Desarrollaba toda una metafísica alrededor de la violencia individual como comportamiento-tipo del hombre en situaciones extremas, que trata de forzar los factores de su destino individual considerándolo, sin embargo, como vulnerable y, por tanto, como un posible no-destino. Insistió mucho en que no trataba de teorizar, sino más bien de llegar a un coeficiente entre vivencias personales suyas y diversas constataciones de casos ajenos, que había vivido directa e indirectamente en las condiciones de España, muy privilegiadas al respecto a causa de la guerra. Hemingway asimilaba su coeficiente existencial al "temperamento violento y gratuitamente temerario de los españoles". En su opinión, gran parte de éstos y, lo que es significativo, de las capas más humildes de la sociedad, tratan frenéticamente de forzar, en la ruptura que supone la guerra, una situación revolucionaria capaz de condicionar la liberación total del individuo. En relación con otras crisis revolucionarias que hemos conocido, es esto —concluyó— lo más interesante y original de la

5

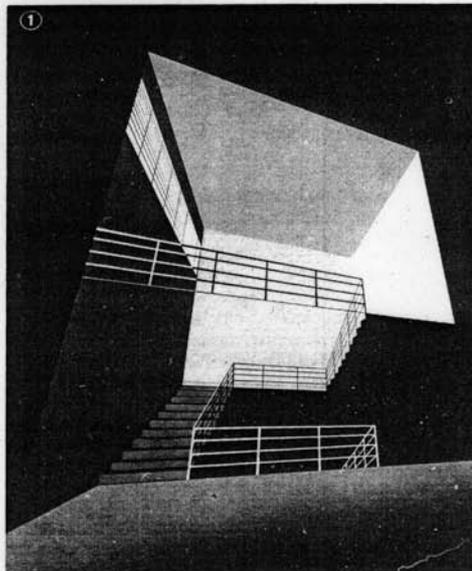
situación que estamos viviendo en España.

Siqueiros se cuidaba de no atacar de frente las afirmaciones de su interlocutor, y trataba de discutir las un tanto parabólicamente. Con su gran talento de platicador dijo a Hemingway que sus ideas le parecían un tanto subjetivas pues carecían, en su opinión, de las dimensiones pasado-presente en las que se han realizado, se realizan y pueden realizarse los comportamientos individuales en situaciones extremas. Aducía, de una parte, su conocimiento de los anarquistas españoles en el pasado reciente como iniciadores del movimiento sindical en México, en el cual él había posteriormente participado. Por otra parte, en sus encuentros con anarquistas latinoamericanos, italianos, franceses y otros, era para él evidente que, a pesar de tan diversos caracteres nacionales, los anarquistas que él había conocido se parecían entre sí como gotas de agua, por lo cual él creía que se trataba más de una cuestión ideológico-universal que psico-nacional. Naturalmente siguió diciendo, que por muy grande que sea su identidad ideológica, el comportamiento concreto de los anarquistas no puede ser el mismo en todos los casos, ya que una cosa es la semilla ideológica y otra la tierra en que germina. Y en esto hay cierta concomitancia, es cierto, entre el anarquismo y la idiosincrasia española, pero también con la mexicana, la italiana, etc. En cuanto al comportamiento presente de los anarquistas, estaban bien claras las tendencias cantonalistas y la obstinada resistencia que ofrecían a la necesaria transformación de las improvisadas milicias de los primeros tiempos de la sublevación militar en formaciones regulares del ejército republicano, frente a un enemigo compacto, organizado, disciplinado y altamente mecanizado. Citó numerosas anécdotas y casos concretos que él mismo había tenido que resolver en su unidad. Terminó preguntando a Hemingway que cómo podía explicarse el que esta resistencia sistemática viniera (según su propia experiencia y la de otros jefes militares que citó) exclusivamente de los anarquistas y no de los comunistas, socialistas, republicanos y hasta sin partido,

que eran tan españoles como aquellos...

Recuerdo muy bien que Hemingway no contestó a la pregunta de Siqueiros. Me puso la mano en el hombro: *And you, Ranau, what do think about?* Llevaba la cabeza vendada y una tenue mancha de sangre transparentaba en su parietal derecho. Con una mirada franca y acojedora me empujaba a meter baza en la conversación. Se levantó pausadamente de la mesa salió del restaurant y regresó al momento con una botella de whisky. Este gesto de sutil cordialidad me ayudó considerablemente a abrir la boca. Cosas que no se olvidan nunca. Mientras escuchaba, se me habían ido agolpando caóticamente en la cabeza una multitud de ideas, tangenciales al tema de la conversación pero, con derivaciones muy otras.

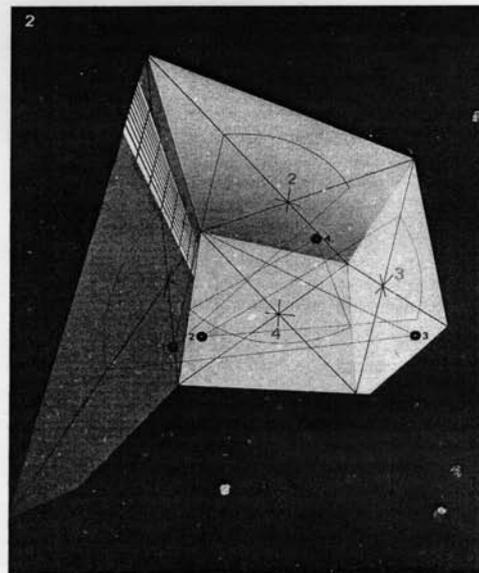
Estuvimos juntos más de siete horas. Yo hablé mucho también, en francés, de mis tiempos anarquistas y de mi experiencia con los anarquistas, pasada y presente, distinta de la de Siqueiros y en un plano distinto. De ello he escrito ya en otra ocasión y ahora me limito a evocar brevemente los aspectos que más relación tienen con el objeto de estas líneas.



Conté algo sobre las primeras incursiones de la aviación nazi sobre las ciudades españolas que impresionó mucho a Hemingway. Estaba terminantemente prohibido permanecer fuera de los refugios durante los bombardeos aéreos. No obstante, en las calles y plazas se formaban con frecuencia grupos de gentes que observaban silenciosamente las formaciones de bombarderos enemigos. Un amigo periodista, testigo presencial, relató que en uno de estos grupos un miliciano, ciego de rabia y con una navaja en la mano, gritaba mirando al cielo: *¡Baja aquí, cobarde...!* Este hombre comenté se hallaba dispuesto a todo, a vida o muerte. Pero lo más incoherente de su situación extrema residía en su trágica impotencia frente al lejano objeto de su indignación, en circunstancias en que el hombre no choca directamente con el hombre, sino por una mediación monstruosamente abstracta. Es evidente que nuestro hombre tiene que cambiar radicalmente de actitud, insertando su violencia individual en un orden activo superior, coordinado con los demás hombres que asumen su misma indignación so pena de tener que conformarse, con un gesto de teatralidad suprema rayano en

lo grotesco, a morir con la navaja en la mano.

Dije que el estado de terror y violencia que vivimos cotidianamente en España no provenía, obviamente, del anarquismo hispano ni de sus sucedáneos folklóricos, sino de la agresión fascista, con medios bélicos terriblemente poderosos y eficaces, contra una población pacífica y prácticamente inerte. La carne de nuestro pueblo está sirviendo de blanco experimental a los más refinados mecanismos de precisión, hasta hoy desconocidos, para el aniquilamiento masivo de las poblaciones civiles: *acero CONTRA carne humana*. . . Esta fría oposición es muy realista y lo dice todo, por lo menos para mí, que soy pintor y entiendo con los ojos. Claro que las cosas siempre han sido así, que el hierro siempre ha servido antes para matar gentes que para abrir surcos en la tierra. . . Parece ser que hasta mediados del siglo dieciocho no apareció el primer arado de hierro y ¿cuántos milenios llevaba ya la famosa Edad del Hierro. . .? Hace tiempo que la cosa está ya históricamente clara, lo cual no impide que el arado de madera constituya para mí una verdadera obsesión, cada vez que veo personas inocentes destrozadas por el hierro. . . Se han dicho y escrito muchas atrocidades sobre la pasada guerra mundial, pero testimonios como los dibujos de Otto Dix de *geules* horrendamente mutiladas tan sólo han quedado pegadas, por desgracia, en las retinas de algunos *amateurs d'estampes*. . . Y henos de nuevo con lo mismo. Y ahora a un nivel mucho más alto en las técnicas de destrucción masiva. . . Hoy, cualquiera puede ver mujeres partidas por el medio, con las fuentes de la vida esparcidas por el pavimento, niños acribillados por la metralla, cuerpos humanos literalmente estampados contra los muros de las calles. En los primeros días del asedio fascista a Madrid, me tocó ver un tanque pesado nazi con las orugas teñidas de sangre fresca y fragmentos de carne humana entre los engranajes metálicos: *acero CONTRA carne humana*. . . No entiendo, ni siquiera históricamente, por qué el nihilismo dadaísta, tan dado a las provocaciones extremas, ni el surrealismo,



con sus efusiones deliberadamente sadistas, no han tomado críticamente por su cuenta esta atroz y flagrante paradoja (quizás, creo yo, porque su enormidad no cabe dentro de los precarios marcos clasistas en que se suceden hoy los *ismos pictóricos*). . . ¿Y qué hacemos los pintores que nos autodenominamos revolucionarios? Uno piensa si estamos realmente a la altura de nuestros tiempos, si somos surrealistas, infra-realistas o si somos simplemente estetas. . . Uno se pregunta si pintamos para afirmar nuestra personalidad o para preservar la persona humana que existe fuera de nosotros, a nuestro lado y en nosotros mismos; si el *marchand de tableaux* es sólo un *modus vivendi* o bien una pseudo-garantía de posteridad y, en última instancia, si ambos extremos son hoy moralmente compatibles con la voluntad de un arte verdaderamente revolucionario. . . Es inquietante pensar el que al final de la gran hecatombe mundial hubiera, entre los principales ideólogos del vanguardismo como Marinetti, Apollinaire y otros, apologistas de la "belleza mecánica" de la guerra. . . ¡Que esto pasara en tiempos de Paolo Ucello pero hoy. . .!

Hasta que Hemingway me inte-

rrumpió, irónico: —*Usted sigue con la navaja en la mano. . . ¡Cuidado con las bombas!*

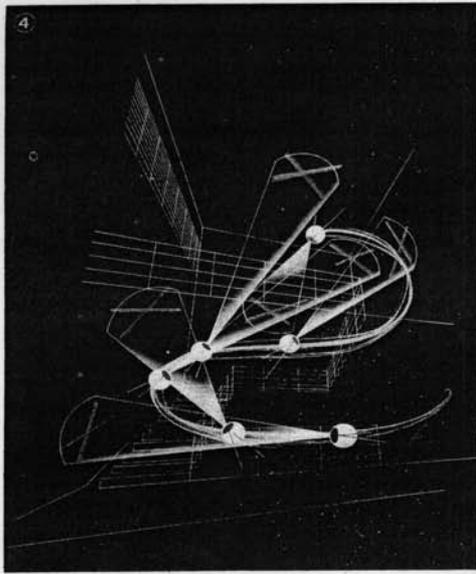
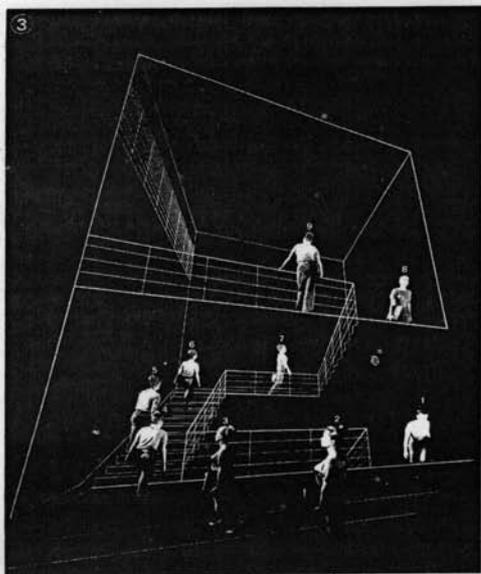
Fue la última entrevista que tuve con Siqueiros. Más tarde con motivo de la disolución de las Brigadas Internacionales por el Gobierno de la República, salió de España y no supe nada más de él.

II. EXILIO EN MEXICO Y LA COLABORACION CON SIQUEIROS

Febrero, 1939. Terminada la guerra de España con la derrota de la República Española, comenzaba la etapa del exilio. A principios de febrero crucé la frontera hispano-francesa junto con otros militares españoles. Fui internado en un campo de concentración para militares en Archelès-sur-mer. A mediados de marzo Miss Palmer, que yo había conocido en España como representante de las organizaciones de ayuda de los *Quakers* me sacó del campo con un visado USA. Ya en Toulouse, algo más tarde me reuní con mi familia, que había cruzado los Pirineos un mes antes que yo y se hallaba internada en el norte de Francia.

7

INBA-SEP
CENIDIAP
HEMEROTECA



Se planteaba el problema de escoger el lugar de exilio. Mi partido (el Partido Comunista de España) me ofrecía la alternativa de trasladarme a la Unión Soviética o bien tratar de permanecer en Francia. Por otra parte, tenía la posibilidad de escoger entre los USA (tenía visado de entrada) y México (invitación oficial). Opté, naturalmente, por México. Mi vocación por la pintura mural y mi encuentro con Siqueiros fueron decisivos a este respecto.

Pero mi opción estuvo a punto de frustrarse. Yo había salido de España con una familia numerosa: mi mujer, un hijo y una hija, más mi suegra y dos cuñadas, muy jóvenes aún (siete personas en total). La Embajada de México en París me comunicó que no estaba autorizada a sufragar los gastos de viaje de mi familia. Me vi forzado a renunciar a mi viaje a América. Mas al cabo de unos días todo se arregló.

Salimos de Francia a principios de mayo, formando parte de un grupo de quince intelectuales españoles, escogido por la Embajada mexicana como la primera expedición simbólica que abría oficialmente las puertas de la hospitalidad mexicana al éxodo masivo de

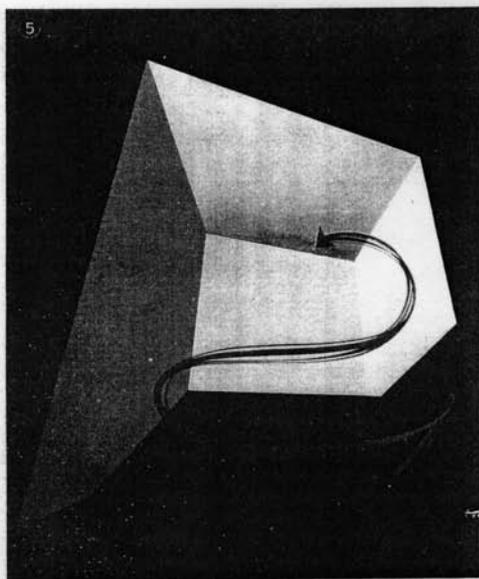
combatientes republicanos españoles. Embarcamos en el puerto de St. Nazaire a bordo del trasatlántico holandés *Veendam* (hundido meses después por un submarino alemán). Desembarcamos en New York el 17 de mayo de 1939, día en que yo cumplía treinta y dos años. Nos recibió el comité neoyorquino de solidaridad con la República Española. Un agente de la *RCA-Victor* me ofreció un contrato de trabajo para realizar cubiertas de discos, con la remuneración mensual de mil dólares. Con la idea fija de México ni siquiera tomé en cuenta la propuesta. Mis compañeros españoles quedaron estupefactos y me tomaron por loco.

Hicimos el viaje hasta México a bordo de autobuses especiales *Greyhound*, lo cual nos permitió conocer con cierta detención la parte atlántica de los USA. En las ciudades del sur tuvimos algunos incidentes desagradables. Un compañero de viaje cometió la imprudencia de meterse en un café para negros y tuvo que salir corriendo. En una parada de autobuses, mi mujer tomó en brazos a un bebé muy lindo de una señora negra: un grupo de gentes nos rodeó amenazadoramente y estuvimos a un tris de un incidente serio. Por fortuna,

el miembro del comité neoyorquino de recepción que nos acompañaba resolvió la situación, no sin apuros. Quedamos muy mal impresionados.

Aunque en otro sentido, la primera impresión de México no fue mejor: escenas de miseria inenarrable, como nunca habíamos visto, apenas cruzamos el río Bravo. Llegamos a la capital como a las once de la noche. Entramos por el norte que era la parte más desolada de la ciudad, y nos hospedamos en el Hotel Regis que, con el Reforma, eran por entonces los mejores. Todo nos pareció muy tétrico. La Alameda estaba completamente a oscuras y en la avenida Juárez apenas si se veía alguna luz y casi ningún neón. Con la luz del día fue peor: bandas de niños sucios y descalzos, que nos asediaban por doquier mendigando unos centavos. . .

Unos días después de la llegada Siqueiros, con un grupo de amigos mexicanos, organizó una fiesta en nuestro honor en un rancho de Texcoco. Hacía un calor sofocante, insoportable. Siqueiros y yo íbamos en el mismo coche, paramos en varias cantinas y él me invitaba a tomar *sincronisao*s, que me sabían muy bien pero parecían hechos con dinamita.



Aquel día Siqueiros me comunicó su intención de hacer realidad la propuesta que me había hecho en España dos años atrás y me preguntó si yo estaba dispuesto a ello. — *A eso he venido...* Nos abrazamos fuertemente. Con sendos vasos de pulque en la mano, cruzamos los brazos y convinimos el ritual juramento de compadrazgo: — *¿Te das cuenta de lo que haces David, con el rebaño de familia que traigo...?* Fue uno de los días cruciales de mi vida. Mi sueño se cumplía. Tomé una borrachera que por poco me muerdo. Desde entonces no he probado el pulque ni a más.

En medio del vertiginoso tropel de impresiones nuevas, que iba descubriéndome la maravillosa fisonomía mexicana, llegaba, también, el momento de la cruda realidad. A las dos o tres semanas (no lo recuerdo bien) de nuestra llegada, expiraba el plazo de ayuda del Gobierno mexicano. Cada cabeza de familia de la expedición comenzamos a recibir, mientras no encontrásemos trabajo, un modesto subsidio del Gobierno Republicano español en el exilio, que en mi caso apenas si llegaba para dar de comer a la familia dos veces al día. Los amigos mexicanos nos invita-

ban con frecuencia, y esto me ayudó a capear los peores tiempos. Del Hotel Regis pasamos al polo opuesto: a una vecindad de la cercana calle de Rosales, maloliente, terriblemente sucia y plagada de chinches... En el mercado de San Juan compramos una mesa por seis pesos, ocho sillas a tres pesos cada una y siete patates para dormir sobre el santo suelo. Hasta que un buen día recibí la oferta providencial (que en otras circunstancias no hubiera aceptado por nada del mundo) de pintar originales de calendarios para la litografía Galas, con un crédito substancioso que me permitió organizar la vida familiar en el nuevo ambiente mexicano y comenzar a instalar mi estudio.

Al mes aproximado de la fiesta de Texcoco, Siqueiros me visitó y sostuvimos una larga conversación. Me dijo, antes que nada, que poco antes de llegar nosotros había tomado contacto con la dirección del *Sindicato Mexicano de Electricistas* y con los arquitectos de su nuevo edificio social, con miras a la realización de una pintura mural, y que la cosa estaba ya avanzada. Estaba aún por decidirse el lugar más adecuado. Había dos posibilidades: el vestíbulo de entrada

o el hueco de la escalera que conduce a las oficinas generales. Siqueiros creía que este último lugar era el mejor, porque la circulación de las gentes por la escalera era mucho más densa y constante que en el vestíbulo, lo cual planteaba problemas funcionales y espaciales de sumo interés, completamente nuevos. Quedamos en que uno de aquellos días visitaríamos juntos el edificio.

A una pregunta mía me contó todas su peripecias desde que nos vimos por última vez en Valencia. Con respecto a la conversación con Hemingway, me dijo que después de haberme dejado en casa, siguió la misma plática entre ellos, que la impresión de Hemingway fue que yo era un anarquista renegado, con muchos rescoldos aún, que mis ideas le parecieron un tanto ingenuas y demasiado "ideologizadas", pero que le había gustado mucho que me metiera con él con tanto desenfado y entusiasmo. Me dijo que le caí bien... Con un giro totalmente inesperado, me dijo que él también estaba muy preocupado por la creciente mecanización de la guerra, que constituía un tema capital de nuestros tiempos... y que mi idea *acero CONTRA carne humana* era una *trouvaile* "terriblemente siniestra y extraordinariamente plástica", que habría que desarrollar en nuestro mural. Dijo que tan pronto se formara el equipo, el mismo suscitara la idea que tendría que ser discutida como orientación básica de la visualización temática.

Aquella noche no pude dormir; un delirante tropel de imágenes giraba vertiginosamente en mi cabeza hasta hacerme daño: en una cámara oscura inverosímil, las imágenes caían inexorablemente por el lente de la amplidora en una pesadilla rápida y discontinua de relámpagos hasta reventar una y otra vez la fotolámpara: tanques fascistas allanan las alturas abisinias; Adis-Abeba: gases asfixiantes otra vez... Manchuria: festín nipón de sangre china; ejecuciones en masa de rutina, cabeza por cabeza... Confusión y terror en los Balkanes: asesinatos políticos casi a diario... España: desfile de morros con cabezas de mineros asturianos clavadas en las bayonetas... Turbios manejos imperialistas por

9

doquier y manos santas que bendicen los cañones... Niños muertos de Jetafe: primera estampa de la tragedia española; bombas incendiarias sobre el Museo del Prado... Piratas nazis frente a las costas de Almería: masacre de la población civil, el blanco y el azul salpicados de sangre... Bombas aéreas de 500 kilos en la calle de Aribau, en pleno mediodía: por primera vez, cadáveres de transeúntes colgados de los balcones y tejados de las casas... Cadáveres, cadáveres, cadáveres... Sangre, sangre y explosiones color de azufre y llamas que suben hasta el cielo... Y brazos, brazos, millones de brazos desnudos y tensos que luchan y mueren contra la ley de la selva, contra la miseria y la atroz dictadura del capital...

III. FORMACION DEL EQUIPO Y TRABAJOS PRELIMINARES

A mediados de julio se formó el equipo: por los mexicanos Luis Arenal, Antonio Pujol y Siqueiros; por los españoles Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna y yo. En la primera reunión comenzó Siqueiros exponiéndonos las condiciones contractuales convenidas con la dirección del SME: el sindicato pagaría a cada miembro del equipo, incluido Siqueiros, la cantidad de 17,50 pesos diarios (equivalentes al salario de un oficial electricista), y los gastos materiales que ocasionara la realización de la obra (preparación de los muros, colores, andamijes, etc.). En el plazo de seis meses la obra debería quedar terminada. El ingeniero Casanova, miembro de la dirección del sindicato que asistía a la reunión, asumiría oficialmente la relación con el equipo de pintores.

Siguió Siqueiros proponiéndonos su concepción personal sobre el carácter y régimen interno del equipo. En primer lugar, libre iniciativa y libre discusión de todas las cuestiones; decisiones colectivas, democráticas, sobre todos los problemas de forma, contenido y organización del trabajo. En segundo lugar, todos con los mismos derechos y deberes, y el dirigente del equipo sería quien mayor iniciativa y capacidad mostrara en la

práctica del trabajo. Yo alegué que esto me parecía pura cortesía por parte de Siqueiros, pues en el ánimo de todos estaba bien patente que el maestro era él, por derecho propio y en principio. Se aprobó la propuesta de Siqueiros.

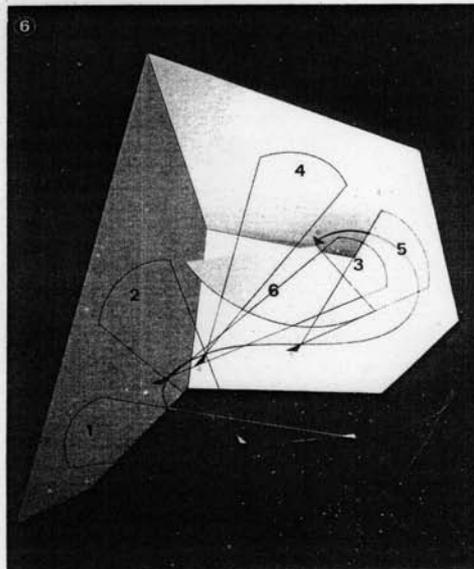
Se convino en trabajar ocho horas diarias como mínimo. Rogué a los compañeros que se me permitiera a mí trabajar sólo seis horas, pues tendría que trabajar diariamente otras seis en materiales de publicidad a fin de mantener a la familia; a cambio, yo renunciaba a mi salario, que propuse se distribuyera entre los demás miembros del equipo, y me comprometía a trabajar también los fines de semana para equilibrar mi tiempo de trabajo con el de los demás compañeros. Se aceptó mi ruego y se acordó iniciar el trabajo inmediatamente.

Las primeras jornadas de trabajo se dedicaron a discutir y organizar la problemática general, que se dividió en dos grandes problemas de principio. El primero era de carácter funcional y espacial, el más difícil y nuevo desde el punto de vista metodológico. El segundo problema, referente a la temática y contenido de la obra, *dependía enteramente de la solución del pri-*

mero, como se verá enseguida.

Siqueiros nos había ya hecho un planteamiento general del primer problema: el SME nos dejaba en libertad de decidir la superficie más apropiada para nuestro trabajo, uno o varios muros. Dado el escaso tiempo de que disponíamos, se trataba de definir con seguridad los límites de nuestro campo de acción. Siqueiros adelantó la idea de que se pintaran los cuatro muros que componían el cubo de la escalera (RM-1), que a mí me pareció temeraria en relación con el tiempo real de que disponíamos. Pero él nos animó diciéndonos que oportunidades como aquella se presentaban muy raramente, que debíamos tomar todos los riesgos con decisión y audacia y que las dificultades se resolverían sobre la marcha. Nos dijo que el problema capital consistía en determinar el criterio con que había que abordar los difíciles problemas espaciales que la decisión implicaba...

Y nos puso de nuevo ante un fascinante dilema: dos soluciones posibles, dos concepciones espaciales opuestas. Primera: u optamos por una concepción espacial discontinua, dividiendo el tema general en asuntos independientes para cada muro, siguiendo con ello la



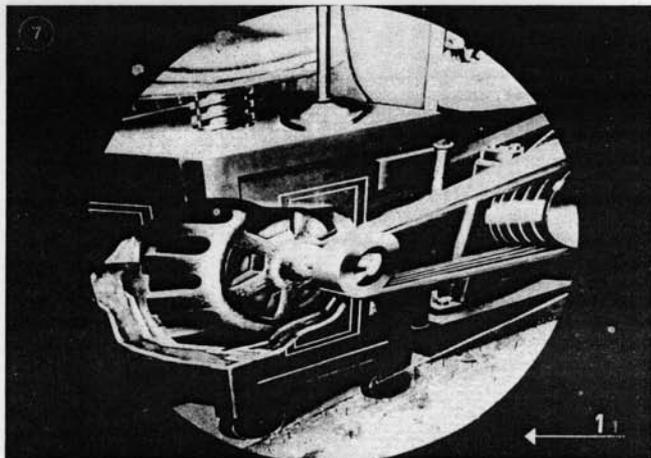
idea estática tradicional (RM-2). Segunda: o bien nos decidimos por desarrollar el tema general en una superficie pictórica continua, única, creando así un nuevo espacio que rompa ópticamente la estructura tectónica del cubo de la escalera, ensayando una concepción espacial sin precedentes, completamente nueva y revolucionaria... (he resumido mucho la exposición de Siqueiros).

Se discutió muy largamente sobre esta apasionante problemática y nos decidimos, naturalmente, por la segunda solución, haciéndonos solidarios de los puntos de vista de Siqueiros. Lo cual quería decir concretamente —y el propio Siqueiros lo subrayó— que cada uno de nosotros se consideraba individualmente responsable de los riesgos eventuales que implicaba el desarrollo de la obra, así como de la terminación de ésta, en caso de ausencia o defección de uno o más miembros del colectivo.

Luego de aprobada la propuesta de Siqueiros, alguien manifestó la reserva de si los arquitectos del edificio estarían de acuerdo con que "rompiéramos" ópticamente la estructura de la escalera y se decidió consultarlos al respecto. Poco después se nos informó que los arquitectos pensaban que siendo el cubo de la escalera un resultado tecnológico y no una solución estética, les parecía bien que los pintores trataran de buscar una solución distinta.

Llegaba la hora de la verdad: determinar los métodos más adecuados para resolver los aspectos concretos que se esprendían del primer problema general. El primero de estos aspectos estaba virtualmente claro: habiendo sido rechazada la solución estática y tradicional que supone un espectador abstracto e inmóvil situado frente a cada muro y cuyo punto de vista incide en el centro geométrico de cada uno de éstos (RM-2), la concepción adoptada, consistente en una superficie pictórica continua y única, requería lógicamente un punto de vista *continuado* y único también. Y esta unicidad dinámica no podía deducirse más que del movimiento real de un espectador concreto en acción de subir las escaleras. Desde el punto de vista operativo, este *espectador concreto*

10



11

no podía ser sino un espectador *estadístico*, es decir, la *media funcional* que expresara el denominador común de la inmensa mayoría de los espectadores en idéntica actitud de subir las escaleras. Por lo tanto, había que observar atentamente el comportamiento de las gentes que subían anotando los movimientos funcionales principales que cada persona ejecutara automáticamente.

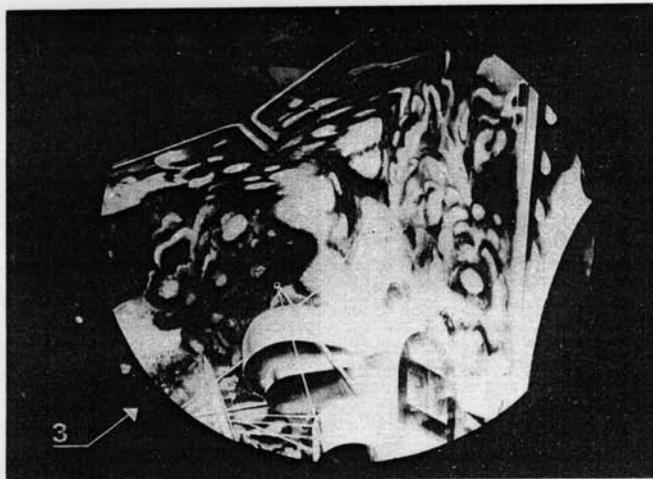
Dada la multitud de cuestiones prácticas que había que resolver con urgencia, se acordó que Miguel Prieto y yo nos ocupáramos de esta tarea.

En las horas de mayor afluencia a las oficinas del sindicato (aún no se había interrumpido la circulación por la escalera principal), observamos una muestra de cerca de cien personas, y nuestras anotaciones coincidieron casi exactamente. Los resultados de este análisis se expresan en las gráficas 2 a 6 de la reconstitución metodológica adjunta a este escrito. Hay que advertir que nuestro estudio estadístico se realizó durante la fase de preparación general del trabajo, cuando en las paredes de la escalera no se había aún trazado ninguna línea o signo gráfico, cosa que hubiera llamado necesariamente la atención de las gentes que subían, perturbando, por tanto, el ritmo automático de sus movimientos habituales.

Arenal y Pujol habían construido una maqueta del cubo de la escalera a la escala de 1:10, en la cual yo mismo anoté la resultante visual del citado estudio estadístico, con el fin de transportarla posteriormente a los muros.

Comenzaron los trabajos de preparación de los muros. Estos eran de cemento y de construcción reciente, por lo cual contenían una fuerte dosis de ácido. Y como no había tiempo que perder, después de limpiarlos de asperezas hubo que acelerar el proceso de desacidulación por medio de compuestos químicos especiales, recomendados por los técnicos en la materia. Luego vinieron los *primeros*, hasta que las paredes quedaron limpias, lisas y listas para ser pintadas.

Siguió la tramoya de escalera de mano, burros, reglas y listones, cordeles, etc., para el trazado de las líneas generales en la construc-



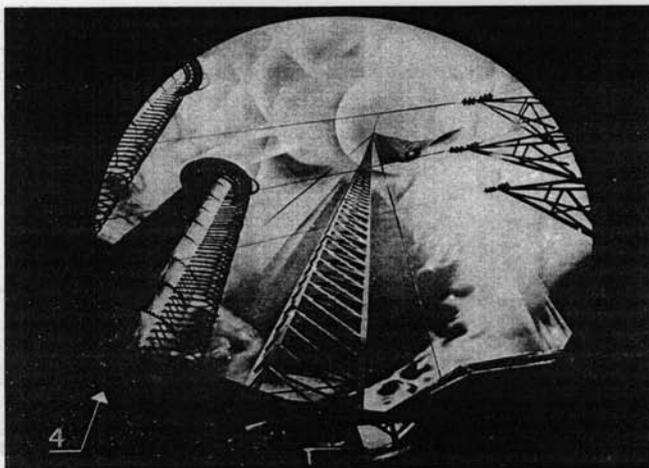
ción de un nuevo espacio (RM-13ª a 19). El reducido volumen cúbico y la estructura funcional de la escalera hacían particularmente penosas estas operaciones geométricas simples. Había que construir un andamiaje sólido y suficientemente "flexible" (variable) para ser rápidamente montado y desmontado con el triple objeto de permitir el trabajo simultáneo de varias personas, una constante visibilidad de la red de líneas trazadas sobre los muros y el libre juego del proyector eléctrico (epidiascopio).

Hemos dicho antes, y hay que repetirlo, que tal como estaba planteado el trabajo, el segundo problema de principio —la temática y el contenido propiamente dicho de la obra— dependía por entero de una solución adecuada del primero. Bajo la dirección de Siqueiros, todos los miembros del equipo participamos activamente, alguno con iniciativas propias, en la solución de las diferentes fases de esta etapa capital de la realización de la obra.

La concepción espacial escogida planteaba problemas teóricos y prácticos completamente nuevos en la experiencia pictórica común, que tenían necesariamente que re-

percutir en la determinación del contenido de la obra. Primeramente, la elección de una superficie pictórica continua y curvo-ascendente resultaba del todo incompatible con la definición clásica de la pintura como "arte del espacio", puesto que nuestro caso implicaba un determinado lapso de tiempo para que un espectador en trance de subir las escaleras pudiera aprehender el contenido total de la obra: el carácter curvo-ascendente de la superficie pictórica hacía imposible la visión de la totalidad de la obra de un solo golpe de vista y, menos aún, de cuatro golpes de vista correspondientes a cada uno de los muros, puesto que la definición geométrica de éstos tenía que ser ópticamente "destruida" en el proceso de construcción del nuevo espacio pictórico.

En segundo lugar, el complejo *espectador-cubo de la escalera* —caracterizado por una oposición dinámica entre ambos términos— se constituyó en el factor objetivo principal, ejerciendo una fuerte presión sobre el trabajo de visualización iconográfica en cuyo momento práctico teníamos que situarnos *simultáneamente* frente a la materialidad inerte del muro que soporta la imagen pintada y



en los sucesivos puntos de vista de un espectador móvil —que tiene que percibirla— con el fin de encontrar la ecuación óptica más apropiada (*tensión o distensión* horizontal, vertical u oblicua de las imágenes) en cada caso concreto de la oposición muro-espectador (RM-16).

Y en tercer lugar, en razón de esta problemática, la contradicción muros-espectador no podía ser resuelta, en principio, más que con una *ordenación iconográfica SINCRONIZADA con el movimiento ascendente del espectador*. En consecuencia, el imperativo de una tal sincronización constituye, de por sí mismo, un factor funcional y psicotécnico considerable de la secuencia temática y, por lo tanto, en la determinación del contenido de la obra.

De mi colaboración con Siqueiros en el SME se me grabó un principio que ha permanecido vivaz hasta la fecha. Según aquella experiencia (confirmada por todas las posteriores), la sedicente prioridad del contenido sobre la forma es tan insostenible como su contrario; en cuanto a la inseparabilidad de forma y contenido en la obra pictórica, es justa teóricamente y *a posteriori*, puesto que implica que la obra está ya objetivada, *terminada*. Pero la verdad es que en la práctica del pintor o equipo de pintores que producen la obra, ambas nociones son igualmente inoperantes, ya que en la praxis pictórica, sobre todo en la mural, sucede que el contenido real de una obra es siempre el *resultado* de la solución de una serie de problemas de índole generalmente funcional y tecno-espacial, cosa en la que muy raramente piensan los teóricos del arte. Y ello hasta el punto de que cualquier alteración eventual de dicha problemática previa afecta el carácter final de la obra y hasta puede cambiar radicalmente su contenido mismo. En el caso concreto del mural que nos ocupa y a la luz de los métodos y materiales de trabajo que se exponen en este texto, creo que no es difícil inferir que si se hubiera optado por pintar sólo dos muros en vez de los cuatro o, más aún, si se hubiera considerado cada uno de los cuatro muros por separado en vez de haberse concebido una superficie

13

pictórica continúa y única, el contenido final de la obra (que no hay que confundir nunca con su temática) hubiera sido evidentemente *otro*.

La lógica de esta argumentación puede leerse casi literalmente en la secuencia de gráficas que complementa este trabajo. Mas creo que se impone una importante aclaración al respecto. Esta reconstitución fue realizada en 1969 por necesidades principalmente teóricas de mi práctica muralista en la RDA. Después de treinta años de un olvido casi total, producido por una especie de trauma de frustración que la experiencia del SME me deparó en última instancia y que más adelante describo, este trabajo reconstitutivo no me ha sido nada fácil. No existe ni un solo documento fotográfico de la primera etapa de nuestro trabajo.

A pesar de mi buena memoria visual, tuve que operar por pura deducción: dado que en la ordenación y montaje de las imágenes (en los proyectos y fotomontajes documentales originales) nos atuvimos muy estrictamente a las líneas trazadas sobre los muros según la descrita oposición muros-espectador, logré poco a poco desentrañar los trazos generales de la composición, así como el desarrollo ideográfico de éstos, a partir de las imágenes concretas y de su secuencia tiempo-espacial en la obra ya terminada. Hay que advertir que en la práctica original la elaboración de esta composición no fue, naturalmente, tan lógica, sistemática y diáfana como muestran mis gráficas, sino que apareció paulatinamente en el transcurso de un proceso vivo y contradictorio de intuiciones, titubeos y sucesivas correcciones.

Parejas imprecisiones encontrará el lector en el entendimiento del proceso total de elaboración de las pinturas que trato de describir en estas líneas. El orden de incidencia de los factores y problemas no fue nada lógico, sino bastante caótico. Pues éstos fueron tantos y de tan diversa índole, tan nuevos e inesperados en los hábitos de cada uno de nosotros —y hasta, en cierta medida, en los de Siqueiros mismo— que las imbricaciones y sobreposiciones metodológicas e incluso las interpolaciones (como,



por ejemplo, la gran figura del obrero revolucionario, que se añadió cuando el proceso de trabajo estaba ya muy avanzado), hacen del todo imposible una descripción rectilínea de los hechos. Hay que añadir a esto que cuando abordé la redacción de este trabajo reinaba en mi memoria una densa niebla cronológica, que he tratado paciente y penosamente de sobremontar sin haberlo logrado, ni mucho menos, en lo que respecta a etapas cruciales de la vida del equipo, como la que precedió inmediatamente a la terminación de la obra y a esta misma etapa final.

Por eso estas líneas no pretenden ser una crónica de los hechos sino una primera aproximación a ellos, que tendrá que ser desarrollada y profundizada por mí mismo y por otros protagonistas y testigos presenciales, y hasta quizás investigada con mayor objetividad por terceras personas. Creo que el objeto lo merece. Pues, sino me equivoco, es esta la primera vez que se intenta describir un complejo proceso de creación pictórica *desde dentro*.

Hechas estas necesarias salvedades, podemos abordar los problemas de la temática y contenido de la obra.

IV. CONCRECIÓN TEMÁTICA Y METODOS DE REALIZACIÓN

En la ya citada entrevista sucesiva a la fiesta de Texcoco, Siqueiros me había informado también que la dirección del SME había sugerido para los murales una temática referente a la industria eléctrica. Convinimos que con el cariz que estaban tomando las cosas en el mundo y sus repercusiones en México, tal temática resultaba de una patente incoherencia y que tan pronto se formalizara la cuestión habría que tomar las medidas pertinentes para cambiar este criterio tecnocrático.

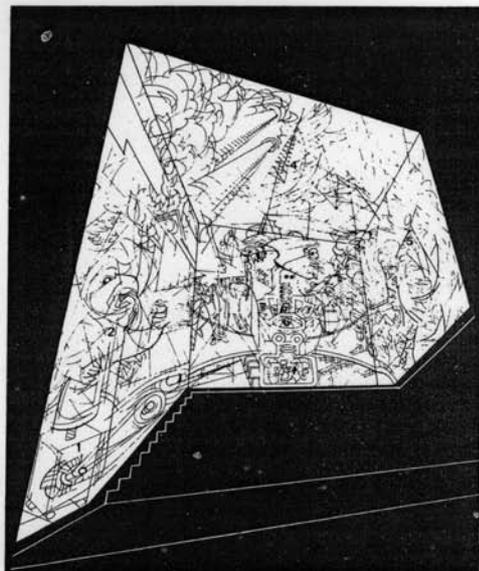
Por aquel entonces, la mayoría de los directivos del SME no simpatizaba con una expresión política de los murales proyectados, y menos aún en la escalera (como a la sazón se había ya decidido), acceso principal de los trabajadores a las oficinas generales del sindicato. Un grupo reducido de directivos, del cual formaba parte el Ing. Casanova, mantenían una actitud opuesta, mas éste, en su calidad de representante de la dirección, estaba obligado a mantener ante noso-

tros los puntos de vista de la mayoría.

No había tiempo que perder, pues tan pronto se montaran los andamios la escalera principal sería cerrada, efectuándose la circulación por un acceso secundario, con lo cual perderíamos toda posibilidad de contacto con los trabajadores que subían y bajaban. Y este contacto era vital y decisivo para nosotros. Iba con ello el contenido mismo de las pinturas.

Así pues, desde los primeros momentos del trabajo (preparación de los muros, análisis del "espectador estadístico", trazado de las primeras líneas de la composición, etc.) entablamos conversación con los trabajadores que circulaban por la escalera. Estaban éstos muy ufanos con su nuevo edificio social, mas en nuestras pláticas constatamos que a la mayor parte de ellos no les entusiasmaba mucho la idea de encontrarse en las paredes del sindicato con una representación del ambiente y artefactos habituales en su trabajo cotidiano. Nuestro trabajo político con ellos fue muy eficaz: les hablabamos de lo que pasaba en el mundo en aquellos momentos, de la avalancha de terror fascista que se nos venía encima, de la creciente amenaza del imperialismo petrolero sobre México, de la inminencia de una nueva hecatombe mundial, que había que evitar a toda costa... Los trabajadores electricistas escuchaban e interrogaban con mucho interés y simpatía a los pintores españoles sobre lo sucedido en la guerra de España... A los más decididos les sugeríamos hacer presión sobre sus dirigentes sindicales por una representación en los muros realista y actual, que reflejara los puntos de vista de clase de los trabajadores revolucionarios. Siqueiros realizó una enorme labor en este sentido.

Así fue como, con la ayuda de la parte más decidida de la dirección del SME y, sobre todo, en razón de la vertiginosa y explosiva evolución de los acontecimientos internacionales, obtuvimos carta blanca para desarrollar una temática abiertamente política en los murales. Mas no sin el compromiso de dedicar un tercio aproximado del espacio pictórico total a la representación de la industria eléc-



trica, lo cual nos pareció justo y temáticamente compatible.

Durante el transcurso de toda la primera etapa de trabajo, los miembros del equipo teníamos una idea muy vaga de la temática general de la obra. En la concreción de esta temática el papel principal correspondió a la organización de las fuentes de información iconográfica de que disponíamos. A este efecto, Pujol y Arenal habían juntado un archivo documental formado por recortes de revistas, de reducidas proporciones y muy incompleto. Por fortuna, lo único que pude salvar del desastre de España fue mi archivo de negativos de 35 mm, muy rico y bien organizado.

Poco antes de terminar la primera etapa, se reunió el colectivo para tratar especialmente sobre la orientación temática de nuestra obra. Siqueiros evocó nuestra conversación con Hemingway, me hizo repetir algunas de las ideas que expuse en aquella ocasión y propuso que las armas y los nuevos medios mecánicos de destrucción masiva jugaran un papel importante en la temática de los murales, añadiendo que la expresión plástica de éstos debería apoyarse en una base documental muy sólida y

objetiva. Propuso, además, que en una primera división del trabajo me ocupara yo de pintar todos los elementos mecánicos e inanimados del mural, aduciendo que mi experiencia en el fotomontaje y en el cartel me hacía especialmente apto para resolver estos elementos con la debida definición visual y fuerza plástica. Advirtió que en razón del imperativo de unidad pictórica de la obra ello no suponía establecer una muralla china entre unos elementos y intervendrían cuando fuese necesario en los elementos mecánicos e inanimados y yo podría también intervenir en los demás. Estuve de acuerdo y los demás compañeros también.

Por mi parte, me ofrecí para visualizar la temática general por medio de un montaje fotográfico de los temas concretos que se decidieran, siguiendo para ello la dirección y ritmo espaciales curvo-ascendentes de las líneas ya determinadas sobre los muros. A todos les pareció magnífica la idea, mas Siqueiros opinó que dado el escaso tiempo de que disponíamos y lo minucioso y difícil de este trabajo, a fin de que los compañeros no pasaran semanas enteras con los brazos cruzados en espera de mi fotomontaje general, lo mejor sería

15

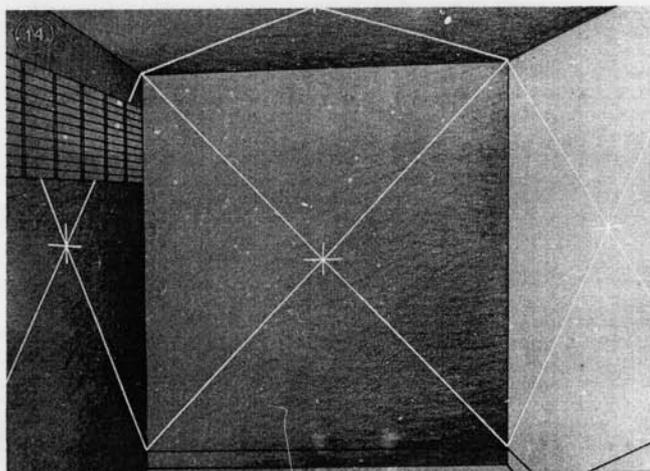
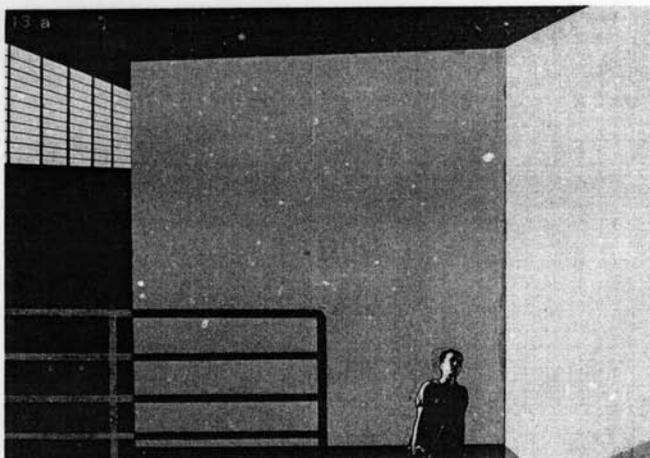
dividir el trabajo de forma que yo hiciera los fotomontajes de los muros más difíciles y complicados, mientras los demás elaboraran proyectos para los menos problemáticos desde el punto de vista documental con un procedimiento mixto, en parte dibujados y en parte fotomontados con mi ayuda técnica.

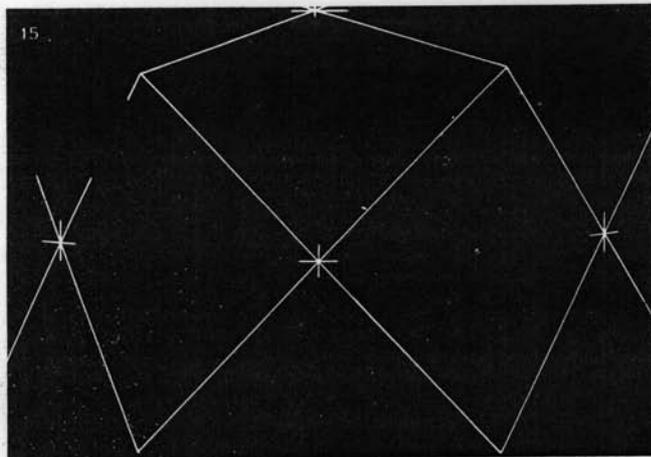
La opinión de Siqueiros nos pareció muy sensata y operativa y así se decidió, recomendándose a cada miembro del equipo un determinado examen del archivo documental y formarse una opinión personal lo más concreta posible para una próxima discusión, con vistas a decidir una secuencia temática de primera instancia que nos permitiera iniciar el trabajo sobre los muros.

En esta misma reunión se acordó dedicar a la representación de la industria eléctrica la totalidad del techo y la parte de abajo del muro central, limitada por la curva que forma el subsuelo (RM-16). Con este fin se me encargó elaborar una documentación fotográfica en la planta térmica de Nonoalco y en la central hidroeléctrica de Necaxa, que me costó una semana entera. El Ing. Casanova me acompañó y facilitó considerablemente mi tarea.

De regreso al sindicato me encontré con un panorama totalmente nuevo: además de haber sido montado el andamio, se había iniciado ya el trabajo en los muros izquierdo y central, sin esperar la terminación de los correspondientes proyectos y las fotocopias, tal como se había decidido. Los primeros trazos de los elementos principales del muro central —“máquina infernal” y figuras contiguas— se habían fijado ya sobre la pared ampliando y deformando directamente los recortes de revista por medio del proyector eléctrico. Rodríguez Luna había comenzado a dibujar un águila imperial que coronaba la máquina central, mientras que Prieto y Arenal trabajaban en la figura de Musolini en la marcha militar del fondo. En el taller contiguo, Pujol se afanaba en terminar el proyecto correspondiente a este mismo muro.

Finalmente no hizo falta la prevista discusión sobre la temática





general: las imágenes documentales fueron decididas rápidamente y con mucho tino, por medio de breves consultas sobre la marcha de trabajo... A los pocos días, una especie de caos febril reinaban en el cubo de la escalera, cerrado ya a toda circulación: A pesar de haberse dividido el espacio en dos niveles distintos de trabajo por medio del andamiaje, nos topábamos con frecuencia unos con otros, las luces que servían a unos quemaban los ojos a los otros y el espacio resultaba exiguo para tanta gente. El trabajo colectivo era particularmente arduo cuando trabajaba personalmente Siqueiros, que necesitaba todo el espacio para él... En estas circunstancias yo me quedaba frecuentemente inactivo y absorto, mirando cómo el maestro resolvía los problemas.

La praxis la había llevado sobre la teoría y la espontaneidad sobre la organización del trabajo. Pero sólo en apariencia. Pues resultó que el tiempo invertido en los trabajos preparatorios no había transcurrido en vano y, sin darnos cuenta cabal de ello, todos no hallábamos de pronto "metidos en la piel" de la temática de la obra. Nuestro "empirismo" colectivo funcionaba ya con una carga sufi-

ciente de conocimiento de causa... Fue la primera gran lección que recibí en mi vida sobre la superioridad del trabajo en equipo—cuando éste es *realmente colectivo*— sobre el individual: el resultado no equivalía a la suma de las aptitudes y niveles de los distintos miembros del equipo, sino que arrojaba un *haber* mucho más alto.

Se me dejó en libertad para resolver los fotomontajes correspondientes al techo y al muro derecho a partir del desarrollo temático ya iniciado en los demás muros, en el cual yo también había participado. Como estos dos muros formaban ángulo entre sí y con el muro central, la problemática espacial de los fotomontajes consistía en encontrar las imágenes documentales más adecuadas a las deformaciones ópticas necesarias para "destruir" visualmente los respectivos ángulos, sobre todo el rincón derecho superior, formado por los tres muros. El análisis del "espectador estadístico" nos había mostrado que este rincón es particularmente visible en el momento en que la gente remonta el primer tramo de la escalera y que, por lo tanto, constituía un importante punto nodal de toda la dinámica espacial del cubo (RM-6). El pro-

blema del rincón izquierdo no era tan importante a causa de que su visibilidad estaba muy mediatizada por la prolongación en *trompe l'oeil* de la ventana horizontal del muro izquierdo sobre el central (RM-18).

Había asimismo que resolver el paso iconográfico de la temática política a la tecnología de la industria eléctrica que debería concentrarse en el techo, ya que éste estaba en contacto con los tres muros verticales. Y, en fin, el tercer problema consistía en la determinación de un punto dinámico que sirviera de fuga cenital a la armonía geométrico-estática del conjunto de los muros verticales, es decir, que produjera un efecto óptico de prolongación de las respectivas diagonales de éstos (RM-15). Estas diagonales y sus prolongaciones óptico-cenitales formaban, por decirlo así, el "armazón" del espacio pictórico curvo ascendente que estábamos construyendo, como se ve en la RM-19.

En la confección de los fotomontajes, los elementos ferroviarios de la planta de Nonoalco diversos elementos de la central de Necaxa y la parte superior de un portaviones me sirvieron para resolver simultáneamente los dos primeros problemas, el de la "ruptura" óptica de los ángulos y el del paso de una temática a otra. El rincón derecho superior se resolvió con la humareda de una explosión sobre el portaviones, imagen particularmente "flexible" para este fin. Para el tercer problema se utilizaron diversos elementos de la industria eléctrica—chimeneas, torres de conducción, antena radiodifusora, etc.— en perspectiva diagonal hacia un punto de fuga cenital figurado por el disco solar (RM-10).

La solución de este último problema era tan importante que posteriormente Siqueiros imaginó instalar una serie de cables metálicos pintados de blanco y bien tensados que partiendo de la punta de la antena radiodifusora, se ligaran a distintos puntos de cada uno de los tres muros verticales con el fin de intensificar, con la colaboración activa del "espectador estadístico", la ilusión óptica de concavidad espacial en el cubo de la escalera. La

17

idea era muy buena y Arenal trabajó como un diablo en su solución. Mas hubo que abandonarla, pues en razón de la dificultad de anclar sólidamente en los muros los respectivos tensores, la cosa resultó técnicamente impracticable, ya que a la más leve flexión de los cables el efecto espacial resultaba contraproducente, tal como se verificó en las pruebas.

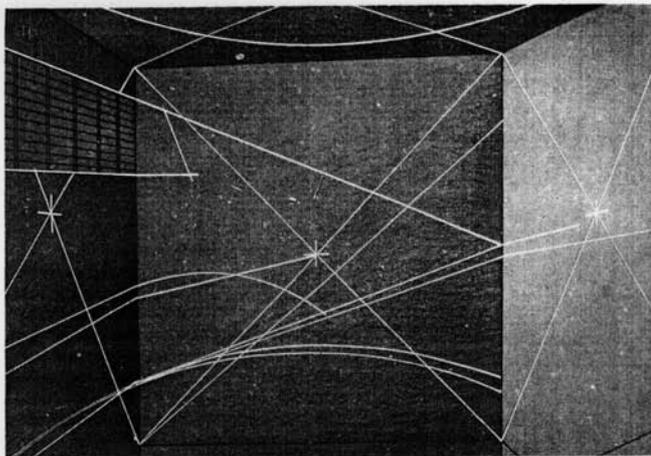
V. VICISITUDES DEL TRABAJO COLECTIVO

Todo el trabajo fototécnico lo realizaba yo personalmente en mi taller, pues en el equipo no había nadie con aptitud para ayudarme en este menester. La ejecución de los referidos fotomontajes coincidió con el primer incidente serio en el seno del colectivo. Si no recuerdo mal, cuando terminé este trabajo, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto ya no formaban parte del equipo.

Me lo temía y lo esperaba desde un principio. Buenos camaradas y amigos, los conocía bien. No se encontraban a gusto en el colectivo. Para pintores habituados al aislamiento y tranquilidad del estudio, la estrechez y extremada incomodidad del trabajo colectivo no fueron ajenas del todo al incidente. Por otra parte, ninguno de los dos era un dechado de salud, y tan pronto se comenzó a pintar sobre los muros los oía quejarse de la atmósfera enrarecida por la piroxilina pulverizada por las pistolas de aire, realmente desagradable y nociva. Con todo, ello no constituyó más que un factor secundario.

Yo no estaba presente y tenía dos versiones distintas de los sucedido, que no recuerdo con precisión. Parece ser que estando Rodríguez Luna trabajando en el águila, Siqueiros le hizo observar que estaba tratando la piroxilina con la misma técnica que el óleo y que el resultado no encuadraba con la definición formal y compacta espacialidad que cada elemento debía tener para mantenerse en el conjunto mural. Rodríguez Luna se sintió mucho de aquella crítica, adujo que no sabía pintar de otra manera y presentó la dimisión. Prieto se solidarizó con él.

Desde luego, Siqueiros estaba



cargado de razón. Rodríguez Luna es muy buen pintor, pero yo lo veía desde un principio como desorientado y muy desafortunado en aquel trabajo. Y creo que el fondo real de la cuestión residía en que ninguno de mis dos colegas españoles sentía gran vocación por la pintura mural.

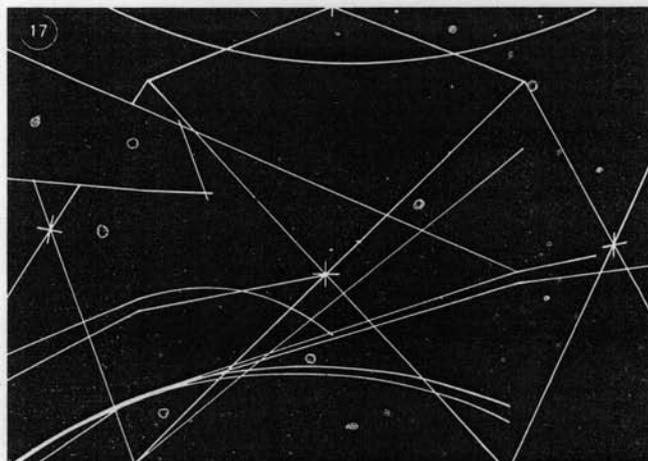
No fue ningún azar el que esta crisis sobreviniera en la primera fase de la etapa de la realización de las pinturas, la más dura en la confrontación y ajuste de los distintos modos de trabajar y las respectivas concepciones del objeto a realizar. En la pintura mural en equipo, el trabajo material ejerce una presión tremenda, a veces brutal sobre el ánimo de cada miembro del colectivo, y más aún al contacto con una personalidad tan fuerte como la de Siqueiros. También yo pasé lo mío precisamente por aquellas semanas. Y si llegué hasta el final es porque logré resistir esta presión y adaptarme a esta tensión constante, que es una de las premisas decisivas para un trabajo colectivo fructífero.

Quedé solo con mis compañeros mexicanos. El ambiente se distinguió, se clarificó y las cosas andarían mejor, pues a todos nos unía la misma pasión por la problemáti-

ca específica de la pintura mural y por el trabajo colectivo, pese a todas sus dificultades y tropiezos.

Terminados los fotomontajes, abordé la realización de los elementos mecánicos e inanimados del conjunto de la composición; comenzando por el techo, que caía por completo bajo mi jurisdicción, según la división de trabajo acordada.

Como los principales problemas visuales del techo estaban ya resueltos en el fotomontaje, bastaba con insertar cada imagen en la red de líneas abstractas ya trazadas sobre el muro. Sin embargo, para integrar las imágenes que tenían que resolver la conexión óptica de los muros entre sí, resultaba imprescindible la utilización del proyector eléctrico: la proyección de una imagen sobre dos o más planos distintos —formando ángulo recto en nuestro caso— puede producir una escala infinita de distorsiones ópticas, imposibles de visualizar y resolver con los medios pictóricos habituales (RM-24). Esta tarea resultaba particularmente ardua, pues para que las distorsiones ópticas tuvieran un sentido espacial adecuado, había que desmontar cada vez el andamiaje a fin de situar el proyector en los respecti-



vos puntos de vista del espectador, según el orden temático dinámico resumido en la gráfica RM-6. En este difícil menester el trabajo era realmente colectivo y Siqueiros sólo en última instancia decidía sobre cada problema de distorsión óptica. Dada la complejidad de nuestro espacio pictórico, había que hilar muy fino en la interrelación espacial y conexión formal de cada distorsión concreta con el conjunto y con cada una de las demás imágenes, deformadas o no.

En el contexto y desarrollo de esta apasionante problemática tuve el primer conflicto personal con Siqueiros. Lo recuerdo bien porque fue el rato más duro que he pasado en mi vida de pintor.

El techo andaba muy avanzado y su conexión óptica con el muro central estaba ya prácticamente resuelta. Llegó el turno al famoso rincón que forma el techo con los muros central y derecho. Proyectada la imagen documental del humo de la explosión sobre los tres planos murales, corregí los trazos iniciales de la ampliación, introduciendo las correlaciones gráficas requeridas, situándome para ello constante y sucesivamente, tanto en el punto de vista principal (RM-6) como en el anterior y pos-

terior a éste, con el fin de encontrar la ecuación dinámica apta para una visibilidad "fluida" de la imagen, según la variabilidad óptico-geométrica de los tres muros en función de un espectador en acción de subir las escaleras.

Comencé a meter color, a dar relieve y dinamismo a la estructura del humo. Puse mucho empeño en la tarea y tardé casi una semana en darla por terminada. El espontáneo consenso de mis compañeros de trabajo me dio una íntima satisfacción.

Hasta que un buen día Siqueiros, sin que mediara el menor comentario o cambio de opiniones, como era habitual, se puso frenéticamente a meter gruesas manchas de blanco puro en las partes claras de "mi" humo... Fue como si me hubieran tumbado de una bofetada. Para rehacerme del aturdimiento salí a tomar un café y de vuelta me ocupé de tareas de rutina.

El día siguiente era sábado. Los fines de semana los dedicaba enteros a la labor mural, trabajando doce y hasta quince horas diarias para compensar las cortas jornadas de trabajo durante la semana. Llegué a la hora habitual. Siqueiros y los demás compañeros habían ya comenzado a trabajar. Los saludé

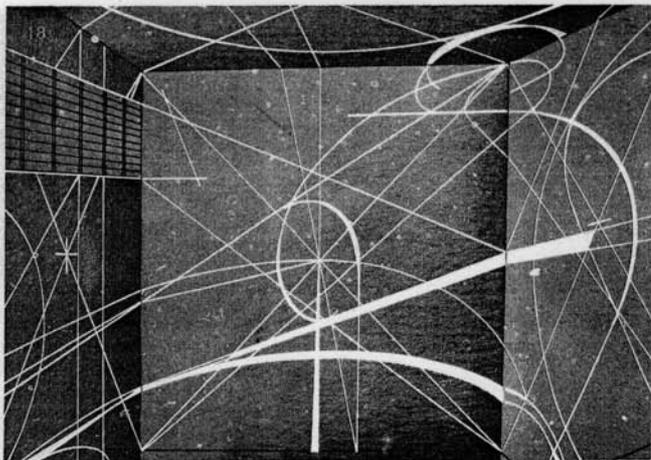
con la tranquilidad que estaba muy lejos de sentir. De cuando en cuando observaba, muy irritado, cómo Siqueiros trazaba con el pincel gruesas líneas negras, cómo modelaba, remodelaba y coloreaba los pegotes blancos con la brocha de aire y hacía cada vez más crudo el relieve del humo, que agredía insolentemente mis ojos: en el curso de una horas, consumó la demolición total de lo que yo me había afanado en construir durante jornadas enteras de trabajo... Consideré seriamente la posibilidad de abandonar el equipo: con Siqueiros resultaba muy difícil trabajar, como no fuera como discípulo o ayudante, imposible como colaborador.

Seguro que Siqueiros se daba cuenta de mi estado de ánimo. Aquel día estuvo más cordial conmigo que de costumbre, y al final de la jornada me invitó a cenar al día siguiente en *El Patio*. Llegué muy nervioso, temiendo encontrarme a solas con él. Pero estaba con el coronel Gómez, y pasamos el rato hablando de la guerra de España y de lo que pasaba en el mundo, sin cruzar una sola palabra sobre nuestros problemas... Fue una pausa que me ayudó a tranquilizarme. Me hice el propósito de plantear abiertamente la cuestión. En el colectivo me parecía demasiado abrupto, y decidí dirigirme personalmente a Siqueiros con franqueza fraternal.

En los días normales de la semana mi trabajo comenzaba a las 3 PM, y coincidía unas cuatro horas con el de los demás compañeros, que solían terminar a eso de las siete. Yo seguía trabajando dos o tres horas más, generalmente solo o bien en compañía de algún colaborador eventual.

En los días que siguieron a la invitación de Siqueiros, hubo más de una ocasión de hablar a solas con él. Pero tuve la prudencia de contenerme. Había algo en el aire que frenaba mi decisión. Por fortuna. Cuando quedaba solo en el lugar de trabajo observaba obsesivamente el humo "de" Siqueiros. Una y otra vez, durante semanas enteras. Hasta que, poco a poco, el insolente relieve del humo se iba suavizando sin perder su brusquedad. Al mismo tiempo sentía como un frío vacío que iba crecien-

19



dome por adentro, como si se me muriera una parte de mí ser. Fue una crisis dura y profunda. En efecto, toda una etapa de mi experiencia pictórica se acababa con aquel incidente. Pero amanecía otra: *antes y después de Siqueiros...*

Paulatinamente, fui viendo el humo "de" Siqueiros con otros ojos, *con ojos nuevos*. Me inquietaba cada vez menos si "su" humo era mejor o peor que el "mío", pues al fin comprendí que se trataba de categorías conexas y complementarias. Tardé en dar el salto, pero lo dí: el humo de Siqueiros era *el bueno*.

Mi humo estaba bien planteado y espaciado conforme a las leyes óptico-dinámicas del complejo angular. Y hasta bien pintado. Pero sucedía que se iba para arriba y para atrás, como el humo de verdad. Además, lo que en mi humo era *claroscuro* en el repinte era *relieve*: mi humo estaba pintado a *distancia* (se veía mucho la pistola), mientras que el de Siqueiros estaba hecho "de cerca", amasado con las manos, como el pan...

Estaba ya claro para mí que Siqueiros no había tratado de "concurrir" conmigo, sino de resolver un problema que estaba fue-

ra de ambos: había logrado "fossilizar" la imagen del humo, que ahora se venía hacia adelante, hacía los ojos del espectador, quedando materialmente incrustado en el ángulo mural con esa asombrosa fluidez que posee la dura materia calcárea de ciertas conchas para ceñirse a las anfractuosidades de las rocas marinas. Con lo cual el difícil problema óptico-espacial del rincón formado por los tres muros quedaba magistralmente resuelto, que era lo importante.

Se trataba nada menos que de la cuestión de la *materialidad del espacio pictórico*, problema capital de la pintura mural. Aunque a primera vista parezca incongruente, comprendí entonces todo el alcance de la experiencia cubista con respecto a la pintura mural —sobre todo al exterior—, que no tolera ninguna clase de naturalismo ni de ilusión óptica que perturbe la sobriedad del plano pictórico bidimensional. En nuestro caso, la ilusión consistía estrictamente en la eliminación óptica del ángulo con el objeto de incrementar el efecto curvo-ascendente de la superficie general, pero no afectaba para nada a la expresión pictórica bidimensional propiamente dicha. La imagen del humo está perfecta-

mente integrada a dos elementos más: la torre del portaaviones, pintada por mí y retocada ligeramente por Siqueiros, y la figura de Hitler, enteramente pintada por éste. Estos elementos sirven, así mismo, para eliminar ópticamente el ángulo que forma el muro central con el derecho. En mi opinión, este complejo constituye uno de los mejores trozos de pintura de toda la obra.

Y así, a medida en que me tranquilizaba, mi irritación inicial hacia Siqueiros se convertía en su contrario. Fui comprendiendo y aprendiendo otras cosas más de sumo interés, y creo que no sólo para mí. A fuerza de mirar y remirar el ángulo constaté con satisfacción que tanto la estructura general como las principales incidencias formales de "mi" humo se transparentaban a través del repinte maestro de Siqueiros, es decir, que "mi" humo subyacía muy visiblemente en la superficie pictórica poliangular terminada por éste. Por otro lado, Siqueiros había respetado escrupulosamente el trabajo preparatorio de este fragmento, en el que habíamos colaborado todos, como en el resto de la obra. Y estaba claro que sin este trabajo preparatorio colectivo y sin mi versión primera, el humo "de" Siqueiros no existiría tal como es. Lo mismo podría decirse de otros tantos fragmentos de la obra...

Así fue como comprendí que los extremos incidentales de mi reacción emocional —amor propio herido y reconocimiento admirativo hacia el maestro— expresaban y contenían un elemento racional de alta significación: el principio fundamental mismo de la práctica pictórica en equipo. Sentía que mi colaboración con Siqueiros constituía una simbiosis feliz y me propuse que siguiera en otras obras. Trabajé en el equipo con redoblado esfuerzo y mucha confianza, seguro de que Siqueiros cubriría los lados flacos de mi propia gestión pictórica.

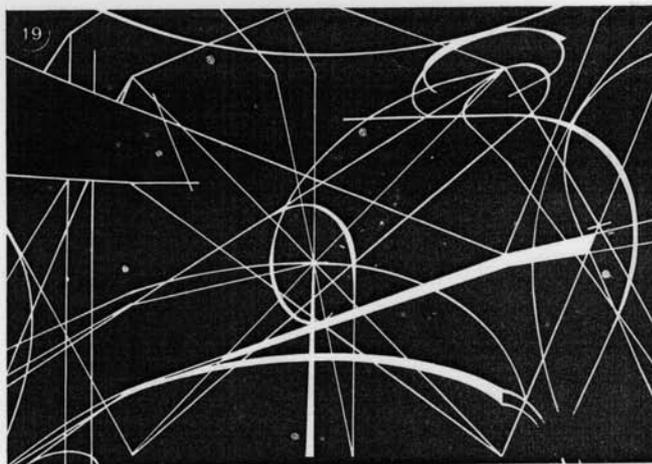
De los largos meses de mi experiencia con Siqueiros en los murales del SME, puedo dar fe de que, salvo en contadas excepciones (una de las cuales me tocó vivir a mí), sus intervenciones no eran ni avasalladoras ni excluyentes. Durante el proceso del trabajo, Siqueiros

trataba a sus colaboradores con sumo tacto y cordialidad, poseía la rara sagacidad de discernir los elementos positivos del trabajo de cada uno —hasta del último ayudante eventual— y fundaba con frecuencia su propia acción pictórica sobre estos elementos positivos, desarrollándolos a veces, transformándolos otras, pero nunca negando la aportación de los demás. Puedo afirmar que las intervenciones de Siqueiros consistían principalmente en *forzar los límites de nuestras respectivas experiencias individuales, llevándolas prácticamente hasta sus consecuencias últimas*.

Siqueiros no poseía secreto profesional alguno. Jamás se le vio sacar del bolsillo fórmula, esquemas o bocetos elaborados en la soledad del taller privado. El proceso completo de su acción creadora —inicios, titubeos, errores, correcciones, etc.— se desarrollaba *in situ*, diáfana y a la vista de todos. De ahí la enorme fuerza didáctica del trabajo en común con él a condición, naturalmente, de que cada quien tuviera el valor autocrítico de reconocer los límites de la experiencia propia y manifestara en la práctica la voluntad de superarlos, sin veleidades subjetivistas y *con la idea fija del objeto a realizar como punto de referencia único*. A este respecto, la actitud de Siqueiros consistía en todo momento en una servidumbre absoluta a la solución de los difíciles problemas objetivos que teníamos planteados. La categoría más importante que asimilé durante mi colaboración con Siqueiros fue precisamente esta *objetividad*, sin la cual el trabajo pictórico colectivo es impensable. La conciencia de esta *nueva objetividad* fue el factor decisivo que nos permitió, sobre todo personalmente a mí, sobremontar las diferencias, roces y dificultades psicológicas y llegar al final de la obra en el abrupto contexto en que tuvo que ser terminada.

Siqueiros quedará en la historia del arte no sólo como un pintor excepcional y como un audaz explorador de la función social del espacio pictórico, sino también como un pionero en la difícil práctica del trabajo pictórico colectivo propiamente dicho.

20



Reconstitución metodológica de la construcción del espacio pictórico de los murales *Retrato de la burguesía*, situados en la escalera principal del Sindicato Mexicano de Electricistas, en México, D.F., realizados colectivamente por David A. Siqueiros, José Renau, Antonio Pujol y Luis Arenal, en el año de 1939.

Berlín, septiembre de 1969

Serie de 23 gráficas realizadas por José Renau.

I. Análisis crítico de la estructura cúbica de la escalera y adopción del punto de vista dinámico-funcional¹ del espectador estadístico.

Gráfica 1

● Proyección convencional del cubo de la escalera, que sirve de base a las dos primeras fases de esta reconstitución (Gráficas 1 a 13).

● (El cubo de la escalera se compone de cuatro muros de 5.50 X 4.50 m aproximadamente —no poseo las medidas exactas—; dada la

estructura funcional de la escalera, los muros 1 y 3 son desiguales, pero se compensan mutuamente. Se trata, pues, de una superficie total sumamente reducida —unos 97 m² aproximadamente— equivalente a una habitación normal de techo alto).

Gráfica 2

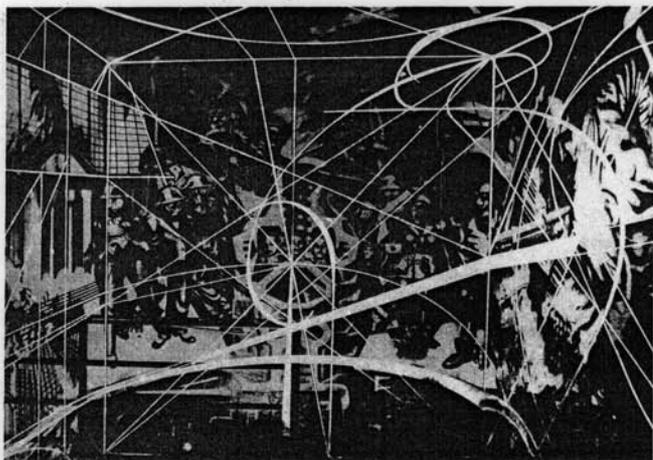
● Abstracción de los planos pictóricos.

a) 1, 2, 3 y 4 (números grandes): orden lógico-visual de los muros.

b) 1, 2, 3 y 4 (números chicos): puntos de vista de un espectador abstracto o inmóvil situado frente al centro geométrico de cada muro.

● Análisis crítico-funcional de la estructura geométrica del espacio cúbico:

a) Para observar el muro 1, el espectador tendría que *subir* un tramo de escalera, un rellano y otro medio tramo y situarse en el punto de vista 3; para observar el muro 2, el espectador tendría que *retroceder* medio tramo de escalera, un rellano y otro medio tra-



mo y situarse en el punto de vista 1; desde unos escalones más arriba (punto de vista 2), el espectador podría observar el muro 3 y, en fin, desde el punto de vista 4 podría observar el muro 4.

b) *Primera deducción crítica:* según esta concepción espacial, el movimiento del espectador al remontar la escalera *no coincide* (salvo en el punto de vista 4, muro 4) con el orden lógico-visual de los muros, es decir, con el *espacio físico-visual realmente recorrido por el espectador*.

c) *Segunda deducción crítica:* en este caso, la temática general de las pinturas tendría que *dividirse* en cuatro temas separados y limitados por los lados de cada muro, con un orden temático-espacial *distinto* al que "traza" la mirada del espectador sobre los muros al subir por la escalera.

d) Por lo tanto, esta concepción espacial es rechazada por estática e inoperante.

Gráfica 3

● *Análisis estadístico del movimiento del espectador* (efectuado antes de iniciarse el trabajo sobre los murales):

a) Se opta por considerar la superficie cúbica de la escalera como un *espacio pictórico continuo* y por desarrollar la composición partiendo del factor funcional que implica el *movimiento del espectador real* en actitud de subir las escaleras.

b) A este respecto, una observación atenta de varias decenas de personas en acción de subir las escaleras muestra que la inmensa mayoría de ellas *repiten automáticamente* dos movimientos visuales distintos:

1o. Al iniciar la subida de un tramo de escalera, la mirada se dirige *hacia los escalones* y al final del tramo *se repite el mismo movimiento* (posiciones 4 y 1).

2o. En los intermedios de los tramos de escalera, así como en los rellanos, la mirada del espectador se dirige *hacia la distancia más larga*, hasta encontrar un *obstáculo* (posiciones 2, 3, 5, 6, 7 y 8).

(En relación con este análisis, la posición 9 —la última— es convencional, puesto que sólo puede ser *estadísticamente reiterada* en el caso en que en los muros haya algo que atraiga la mirada, es de-

cir, cuando la persona que sube las escaleras *se transforma en espectador* de las pinturas ya terminadas.)²

Gráfica 4

● *Resultado del análisis anterior:*

a) Las cruces que se ven al final de los conos visuales representan los *obstáculos* (muros) que detienen la mirada de las gentes situadas en las posiciones 2, 3, 5, 6, 7 y 9. Gráfica 3.

b) A la posición 5 corresponde un espacio visual compuesto por los ángulos de los muros 2, 3 y 4. Gráfica 2.

e) La sucesión de las cruces corresponde muy aproximadamente al orden lógico-visual de los muros (Gráfica 2, texto a).

Gráfica 5

● *Descomposición de la Gráfica 4 = A):*

Curva ascendente estadística "trazada" en el espacio por los ojos de las gentes que suben las escaleras. Esta curva determina una visión poliangular infinita, con la consiguiente *dinamización visual* (deformaciones ópticas cambiantes y sucesivas) de los planos geométricos (muros) que forman el cubo de la escalera.

Gráfica 6

● *Descomposición de la Gráfica 4 = B):*

Sucesión de los ángulos focales principales que forman la visión poliangular. Esta sucesión es sumamente importante, pues sirve de base a la *ordenación espacial* de los motivos temáticos más importantes de la obra, a fin de que puedan ser percibidos por el espectador sin formar ni alterar su movimiento normal al subir las escaleras. Una tal ordenación temática, *paralela al esfuerzo fisio-funcional del espectador*, debe facilitar considerablemente a éste la aprehensión del contenido total de la obra.

(El último ángulo focal —tono verde— corresponde a la última posición —9, descrita al final del texto de la Gráfica 3—, desde li-

cual el espectador *sintetiza en una sola ojeada* el conjunto de las imágenes que ha ido paulatinamente percibiendo).

II. Ordenación temática de las imágenes principales, siguiendo el movimiento visual espontáneo del espectador (desarrollo espacial del contenido).³

Gráfica 7

● Habiendo sido ya determinadas las líneas generales del tema del mural, "Retrato de la Burguesía", la posición 1-1 (Gráfica 6) es psicotécnicamente decisiva: desde esta *primera posición*, el espectador recibe una impresión clara y contundente que expresa *la esencia objetiva y dinámica* de la burguesía: el DINERO (caja-fuerte *motorizada*, que inculca dinamismo (bandas de transmisión) a todo el conjunto temático.

Gráfica 8

(Posición 2-2 = Gráfica 6.) El Gran Demagogo fascista, directamente animado por el gran capital (tornillo saliendo de la caja-fuerte); elocuencia histórica en el halago a las masas; implacable movilización bélica; criminal represión de la clase obrera y de las fuerzas revolucionarias y progresistas.

Gráfica 9

(Posición 3-3 = Gráfica 6.) Explosión sobre el portaaviones: la GUERRA.

Gráfica 10

(Posición 4-4 = Gráfica 6.) En esta posición, el espectador recibe la ANTITESIS de la impresión anterior: la producción de energía eléctrica para la producción industrial de bienes. Los elementos industriales apuntan hacia el sol, fuente y símbolo de plenitud vital.

Gráfica 11

(Posición 5-5 = Gráfica 6.) La figura de mayor tamaño del mural simboliza la ANTITESIS HISTÓRICA de la burguesía: la clase obrera (el socialismo) en pie de lucha contra la guerra imperialista, el fascismo y la explotación del hombre por el hombre.



Gráfica 12

(Posición final: 6-6 = Gráfica 6.) Conjunto de las fuerzas sociales que se oponen a la transformación socialista de la humanidad: la MAQUINA INFERNAL de la propiedad privada sobre los medios de producción, movida por el capital monopolista y financiero y coronada por el águila imperialista, feroz y rapaz; a la izquierda figuran las principales democracias burguesas de la época (1939), Francia, Gran Bretaña, USA; a la derecha los regímenes fascistas, personificados por Hirohito, Mussolini y Hitler.

Gráfica 13

Esquema convencional de la composición para mostrar la interconexión de las imágenes principales con las secundarias y la secuencia tiempo-espacial del conjunto.⁴

III. Métodos óptico-espaciales aplicados en la construcción de una superficie pictórica continua en el interior de la estructura cúbica de la escalera.

Gráfica 13

El espacio cúbico de la escalera en su perspectiva real, visto desde la posición 6-6 (Gráfica 6), en la que el espectador totaliza la visión del conjunto del espacio pictórico.

(A diferencia con la falsa perspectiva utilizada en las dos primeras fases de esta reconstitución, esta perspectiva es *fotográfica* —tomada de la Gráfica 22— y sirve de base a la demostración de los mé-

todos óptico-espaciales desarrollados en las gráficas siguientes.)

Gráfica 14

Los planos murales del cubo considerados en sí mismos.

Gráfica 15

Abstracción de la armonía geométrica (estática) de la estructura cúbica de la escalera.

Gráfica 16

Introducción de los primeros elementos de un CONTRAPUNTO DINAMICO en la armonía estática de los planos murales. Los elementos de este contrapunto se derivan de la marcha del espectador:

Abajo: líneas curvas "trazadas" sobre los muros por la mirada del espectador estadístico, con fugas rectas que realizan la conexión con la geometría estática del cubo. Las dos curvas inferiores trazan los límites del subterráneo (ver Gráfica 22).

Arriba, izquierda: prolongación en *trompe-l'oeil* de la ventana del muro 1, con el fin de "romper" visualmente el ángulo que forman los muros 1 y 4.

Techo: curva convencional que tiene por objeto "romper" visualmente el ángulo que forma el plano del techo con los muros 1, 4 y 3. Esta línea se materializa como *horizonte dinámico* del conjunto ferroviario del techo (ver Gráfica 22).

Gráfica 17

Abstracción de la Gráfica 16.

Gráfica 18

Resultado final (muy simplificado) de las líneas óptico-espaciales que determinan la composición general de las pinturas murales.

Gráfica 19

Abstracción de la gráfica anterior, en la que puede observarse la conjugación espacial de la geometría estática de la estructura cúbica con el contrapunto dinámico introducido a partir del punto de vista del espectador estadístico.

Gráfica 20

Superposición de la anterior abstracción sobre una foto de la obra terminada (ver nota 4), que muestra claramente cómo el juego de líneas rectas y curvas ha servido de pauta para la ordenación espacial de las imágenes principales y para la conexión de éstas con las secundarias, determinando así la secuencia tiempo-espacial de la temática general de la obra.



Gráfica 21

Trazado de los muros superpuesto sobre la misma foto.

Gráfica 22

La estructura cúbica ha sido visualmente eliminada, la superficie pictórica continua ha sido construida y, con estos dos factores, el espacio real de la escalera ha quedado considerablemente amplificado.⁵

En la construcción de esta superficie pictórica cóncavo-esférica, la oposición funcional de la geometría estático-rectilínea de los muros versus punto de vista curvilíneo-ascendente del espectador, ha sido dialécticamente conjugada y superada en y por los métodos óptico-espaciales aplicados. Esta dialéctica, patente en las gráficas reconstitutivas, desaparece en la obra terminada, pero queda subyacente en la estructura de la composición y es claramente perceptible como coeficiente rítmico de esa dialéctica desde el punto de vista CONTINUO y ASCENDENTE del espectador en trance de subir las escaleras.

En razón de su parcelación estática, las fotografías de las pinturas, por muchas y variadas que sean, no pueden dar cuenta de este coeficiente rítmico, que constituye el aspecto más revolucionario de este primer intento de creación de un espacio pictórico no-euclidiano y no-naturalista (excepto el techo, a causa de la perspectiva aéreo-rectilínea con que ha sido deliberadamente resuelto). Sólo una cámara fílmica dotada de un lente zoom y siguiendo el mismo travelling curvo-ascendente del espectador, podría dar una impresión aproximada de esta superficie pictórica excepcional.⁶

NOTAS

1. Para comprender sin equívocos los términos de esta reconstitución, es necesario aclarar antes que nada lo que se entiende por *función y funcionalidad* en el lenguaje de la arquitectura y de la pintura mural. El sentido más corriente de estos términos está claramente expresado en los siguientes párrafos de un artículo de E. Langui sobre un conjunto mural del pintor surrealista Paul Delvaux (1955):

"... De pronto nos encontramos bien lejos del problema plástico que consiste en decorar muros desnudos en función de un volumen arquitectónico dado, en respeto de las servidumbres utilitarias impuestas.

"Paul Delvaux ha infringido deliberadamente las reglas del juego. En el sentido más propio de la palabra, Delvaux ha escamoteado la arquitectura y transgredido las leyes del buen sentido ornamental. En vez de decorar un recinto lo ha escamoteado, lo ha recreado, lo ha transplantado en otro universo, fuera del tiempo y de la razón.

"Confieso que hay en ello fundamento suficiente para condenar su obra sin apelación, como un peligroso ejemplo de realización antifuncional". (Véase nota 5-V).

A pesar de esta condena "sin apelación", Langui se deshace en alabanzas a la obra de Delvaux, que consiste en la decoración pictórica de los cuatro muros verticales de un recinto cuadrangular, realizada con una concepción neo-renacentista-surrealista a base de efectos perspectivos de profundidad espacial. Lo cual obliga al espectador a situarse en el medio de la habitación y a girar sobre sí mismo para poder observar cada muro desde el centro geométrico exacto en que ha sido perspectivamente visualizado por el pintor. Se trata, por lo tanto, del típico espectador abstracto de la pintura tradicional, del espectador único, elitista.

En el texto citado pueden discernirse con toda claridad el fetichismo que la inmensa mayoría de los arquitectos, pintores y críticos de arte de nuestros tiempos manifiestan con respecto a

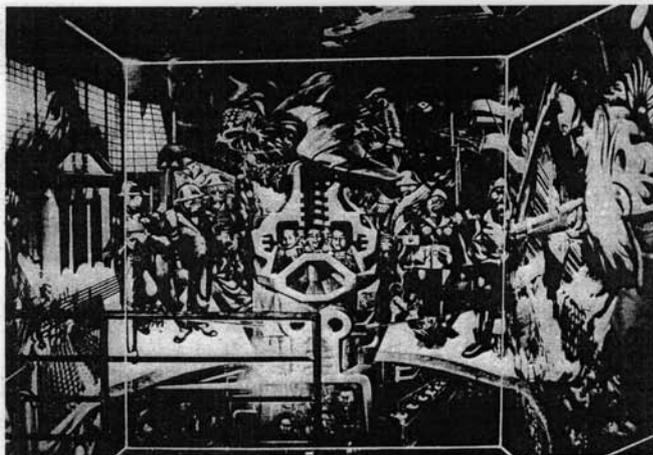
los elementos tectónicos de las construcciones, la rememora dictadura que estos elementos ejercen sobre las concepciones clásicas de la pintura mural, así como la acepción, en sentido único y excluyente, que normalmente asumen los términos *función y funcionalidad*, asimilados exclusivamente al factor arquitectónico. Según esta concepción, la pintura juega el papel subalterno de ornamentar, de "maquillar" la arquitectura.

Nuestra concepción funcionalista es radicalmente distinta. En primer lugar porque introduce un nuevo factor funcional: el espectador real, estadístico, de la obra pictórica mural, tan objetivo como la arquitectura misma. Y en segundo lugar porque expresa la relación dialéctica sujeto-objeto en términos activos, es decir, entre la función de la geometría arquitectónica estática (pasiva) y la función óptica poliangular (activa) de un espectador real y concreto desplazándose normalmente en el espacio arquitectónico (interior o exterior). Así, e la confrontación de estos dos factores funcionales y de su conjunción dialéctica concreta surge una funcionalidad cualitativamente distinta, mucho más compleja y rica, que da lugar a una nueva concepción del espacio pictórico mural más acorde con las tendencias democráticas de nuestra época.

2. En 1951, once años después de terminado el mural "Retrato de la Burguesía". Siqueiros definió teóricamente, por primera vez en la historia de la pintura, el principio fundamental de la pintura mural propiamente dicha:

"Es el tránsito normal del espectador en una topografía dada lo que determina la composición pictórica dentro de la misma" (Subrayado por el autor)

"Todo espacio arquitectónico verdadero, ya sea por dentro o por fuera, ya sea en su concavidad o en su convexidad, es una máquina y sus partes, muros, bóvedas, arcos, piso, etc., son ruedas de esa máquina considerada no como un armatoste mecánico estático,



sino como una máquina en movimiento rítmico, en juego geométrico de intensidad infinita..."

"...El espectador activo dentro de la concavidad mural (es) el único *switch* posible para poner en marcha esa máquina arquitectónica rítmica; es la corriente que le da el movimiento necesario. Ya veremos cómo si el hombre espectador se detiene, la máquina también se para. Siempre me ha parecido... que la manifestación más poderosa de la vida del hombre la constituye el hecho de que todos los volúmenes, ya sean los que el hombre circunda o aquellos dentro de los cuales el hombre camina y palpita, se mueven al impulso de su propio movimiento. He aquí que vamos por la calle, a pie o en automóvil, y los cubos de las casas, las formas compuestas de los árboles, las personas y los objetos en general se encojen y distienden de acuerdo con el ritmo mismo de nuestra marcha. Quizás esa sensación ha sido más fácil de percibir con el desarrollo contemporáneo de los vehículos de transporte. Recuérdese cómo desde el avión, la inclinación de nuestro vehículo levanta y hace bailar el plano de la tierra; recuérdese cómo desde arriba los volúmenes de las montañas, las profundidades de los valles, con todas las cosas microscópicas que se mueven abajo, toman una actividad geométrica superlativa, que no pudieron percibir con suficiente amplitud los hombres de la locomoción de ayer. Pues bien, este fenómeno "de afuera", en el grado de su velocidad propia, en el grado de su ritmo propio, es lo que acontece dentro de una zona arquitectónica.

"Lo esencial en la pintura mural, entonces, lo constituye precisamente el uso de tal fenómeno. Un pintor muralista que no se apoya en tal premisa, en tal magia, cabe decir, en tal fenómeno visual, que sólo vive, o existe, con la marcha del espectador, no es pintor muralista. Por eso puede afirmarse, sin exageración alguna, que todo el muralismo del pasado, inclusive las obras muralistas de mis colegas mexicanos —como la mayor parte de mi propio muralismo— no es todavía muralismo (subrayado por el autor). Y aunque parezca una blasfemia, las mejores pinturas de la antigüedad, como las mejores pinturas murales de la Edad Media y del pre-Renacimiento y Renacimiento italiano, no son aún pinturas murales. Y no lo son porque sus autores no consideraron con la amplitud necesaria la referida circunstancia de la movilidad del espectador humano".

"Hasta hoy, decía, en mi concepto, no se ha producido la pintura mural de sentido espacial. En realidad lo que se ha hecho, en el mejor de los casos, es organizar, con mayor o menor unidad de estilo un juego o equilibrio de paneles autónomos. Recuérdese un solo ejemplo, y quizás el mejor: la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Vemos en esa obra el cuadro mural del *Juicio Final*, y en el techo... una exposición genial, pero exposición al fin y al cabo de cuadros murales colocados en sentido horizontal y de arriba a abajo. Obsérvese como cada uno de esos paños o cuadros murales tienen su propio motivo y su propia composición unitaria..." (David A. Siqueiros: *Cómo se pinta un mural*; México, 1951, pgs. 106 a 108).

Estoy totalmente de acuerdo con estas ideas, tanto en su parte expositiva como en su parte crítica, intuitivamente desde antes de conocer a Siqueiros y conscientemente desde nuestra colaboración en las pinturas murales del SME. En mi opinión, después del descubrimiento renacentista de la perspectiva, después del descubrimiento de las leyes cromáticas por los impresionistas y de la invención del plano pictórico por los cubistas, la determinación de espectador como factor activo en la estética del gran plano pictórico hará época en el desarrollo ulterior de la pintura. El alcance histórico de este paso revolucionario de Siqueiros es incalculable, pues dista mucho aún de haber sido desarrollado, realizado y, más aún, de haber sido cabalmente comprendido por los pintores, arquitectos, historiadores y críticos de arte de nuestros días.

3. La concepción espacial escogida planteaba problemas teóricos y prácticos completamente nuevos en la experiencia pictórica común, que tenían necesariamente que repercutir en la determinación del contenido de la obra. (Ver subnota 1 al pie de ésta.)

Primeramente, la elección de una superficie pictórica continua curvo-ascendente resultaba del todo incoherente para la definición clásica de la pintura como "arte del espacio", puesto que implicaba, *a priori*, un determinado *lapso de tiempo* para que un espectador en movimiento pudiera aprehenderla plenamente.

En segundo lugar, el complejo espectador-cubo de la escalera —caracterizado por una oposición dinámica entre ambos términos— se constituye en el factor OBJETIVO principal, ejerciendo una fuerte presión sobre el trabajo de *visualización iconográfica* en cuyo momento práctico el pintor tiene que situarse *simultáneamente* frente a la materialidad inerte del muro —que soporta la imagen pintada— y en los sucesivos puntos de vista de un espectador móvil que tiene que percibirla con el fin de tratar de encontrar la ecuación gráfica más adecuada (*tensión o distensión* horizontal, vertical u oblicua de las imágenes) en cada caso concreto de la oposición muro-espectador.

En razón de esta problemática, la contradicción muros-espectador no podía ser resuelta, en principio, mas que con una *ordenación temática SINCRONIZADA con el movimiento del espectador* al subir las escaleras. Por lo tanto, el imperativo de una tal sincronización constituía, por sí mismo, un factor psicotécnico y funcional considerable en la determinación del contenido mismo de la obra en su conjunto.

La conjugación de todos estos factores no era posible, naturalmente, sin la sección de los siguientes factores *subjetivos*:

a) Una concepción revolucionaria común a todos los miembros del equipo

b) Una certera determinación de la situación política muy particularmente en aquellas circunstancias de la situa-



ción internacional: con el Pacto de Munich y el aplastamiento de la República Española por el fascismo internacional, la segunda guerra mundial había ya comenzado de hecho; se trataba de una caracterizada guerra inter-imperialista por un nuevo reparto del mundo (la invasión de la Unión Soviética no había comenzado todavía). Tal fue el esquema político que sirvió de fondo al "Retrato de la Burguesía".

c) Una especial aptitud y cuidado en la determinación de la *función política y psicotécnicas* de cada una de las imágenes, así como en la solución de los problemas de *expresión formal*, tanto generales como concretos, que estas imágenes suscitaran, principalmente en los problemas de interconexión y secuencia tiempo-espacial de éstas.

(Subnota 1) = De mi trabajo en el SME se me grabó un principio que ha permanecido vivaz durante toda mi vida. Según aquella experiencia, la sedicente "prioridad" del contenido sobre la forma es tan insostenible como su contrario; en cuanto a la "inseparabilidad" de forma y contenido en la obra de arte es teóricamente justa *a posteriori*, puesto que implica que la obra está ya objetivada, *terminada*. Pero la verdad es que en la práctica es decir, para el pintor o equipo de pintores que producen la obra—ambas nociones son igualmente inoperantes, ya que en la praxis pictórica mural sucede—cosa en la que muy raramente piensan los teóricos del arte— que el "contenido" de una obra artística es *siempre un resultado* de la solución de una serie de problemas de índole generalmente funcional y tecno-espacial, es decir, "extraartísti-

cos", siguiendo la jerga esteticista de hoy. Y ello hasta tal punto que cualquier alteración aventural de dicha problemática previa afecta el carácter de la obra y hasta puede cambiar radicalmente su contenido mismo. En el caso que nos ocupa, por ejemplo, estoy seguro de que si se hubiera optado por pintar sólo dos muros en vez de los cuatro, el contenido de la obra hubiera sido muy otro.

4. En estricto respeto de la gestión colectiva, este esquema resume el trabajo realizado por el equipo hasta el momento mismo de su dislocación y dispersión a raíz del "affaire Trotsky" (el trabajo implícito en la fase siguiente—gráficas 14 a 22— está también incluido en el esquema). En razón de ello, la Gráf. 13 no refleja la obra *tal como realmente existe*, ya que ésta fue terminada por mí después de disuelto el equipo. Esta circunstancia se explica con todo detalle en mi ensayo adjunto a esta reconstitución, que traza la historia de las incidencias teóricas y prácticas de esta obra mural hasta su terminación.

5. Esta amplificación óptica del espacio real de la escalera fue más bien un resultado que un propósito inicial puesto que, a la sazón, ninguno de los componentes del equipo éramos conscientes de este problema, uno de los más importantes de la pintura mural en espacios cerrados. El propio Siqueiros no ha hablado ni escrito nunca, que yo sepa, acerca de la posibilidad de amplificación óptica de los espacios cerrados por medio de métodos pictóricos, ni aún después de terminado el "Retrato de la Burguesía".

Por mi parte, apenas si intuí el problema sobre la marcha del trabajo, recordando algunos casos de ilusión óptica en la pintura mural barroca en bóvedas y cúpulas, pero sin darme cuenta cabal del alcance teórico y práctico de esta problemática. Posteriormente he logrado reunir una reducida BIBLIOICONOGRAFIA sobre el tema, muy raramente tratado por los críticos e historiadores del arte:

I. Decoración de S. Dalí en la habitación de la princesa Gurielli ("ventana abierta" a un espacio metafísico-surrealista), publicado en "VOGUE", USA, 1 de marzo 1943.

II. Información gráfica sumamente interesante sobre el estudio de Federico de Montefeltro, duque de Urbino (siglo XV), decorado con marquería, como notable ejemplo de agrandamiento óptico de un espacio reducido (17 I 13 foot at great area) por medio de efectos de ilusionismo pictórico. Publicado en "LIFE", mayo 24, 1945, sección "Speaking of pictures".

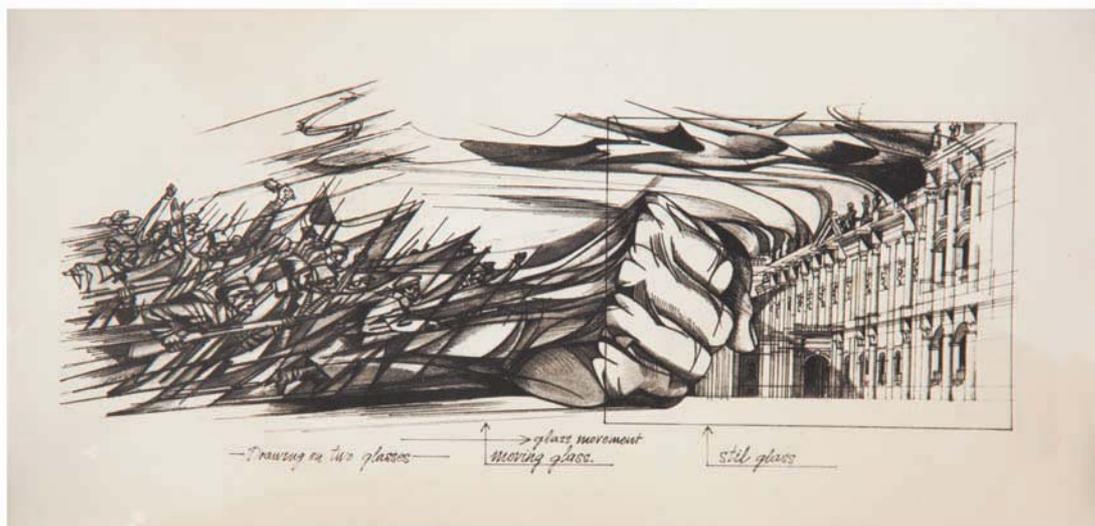
III. F. Arcangeli: "TARSIE" (marquetry), Roma, 1943. Idem anterior, con una documentación más extensa sobre esta problemática renacentista.

IV. F. Clerici: *The Grand Illusion*. "Some considerations of Perspective, Illusionism and Trompe-L'oeil", on "ART NEWS ANNUAL", New York, 1954. Magnífica documentación histórica hasta el siglo XIX gráfica y literaria, sobre el naturalismo pictórico en espacios limitados y cerrados.

V. Z. Langui: "Les peintures murales de Paul Delvaux". Publicado en "QUADRUM", no. 1, Bruselas, mayo 1956. como en el caso del SME y del citado ejemplo renacentista del estudio del duque de Urbino, se trata de la amplificación óptica de un recinto reducido por medio de métodos pictóricos, naturalista-clásicos en este caso.

Es curioso constar que tanto estas ediciones como las obras murales modernas mencionadas (Dalí, Delvaux) son todas posteriores a 1939. Hasta ahora no he logrado conseguir ninguna otra publicación o noticia importante anteriores a esta fecha.

6. Después de treinta años de olvido (1939-69), esta reconstitución no me fue nada fácil. A pesar de mi buena memoria visual, he tenido que operar por pura deducción: dado que en mi trabajo de ordenación y montaje de las imágenes (en los fotomontajes documentales originales) me atuve muy estrictamente a las líneas trazadas sobre los muros según la descrita oposición muros-espectador, pude lograr poco a poco deducir los trazos generales de la composición a partir de las imágenes concretas y de su secuencia tiempo-espacial en la obra ya terminada. Hay que advertir que en la práctica original la elaboración de esta composición no fue, naturalmente, tan lógica, sistemática y diáfana como aparece en mis gráficas, sino que apareció paulatinamente en el transcurso de un proceso vivo y contradictorio de intuiciones, titubeos y sucesivas correcciones.



Poema de Lenin, s.f
Fotografía, 18 x 65 cm
Colección Gaos



LENIN POEM

JOSEP RENAU

Die Illustrationen dieses wie der zugehörigen Seiten 2-4 sind eines ansehnlichen großformatigen Films „Lenin-Poem“ entnommen, den Professor José Renau 1967 in Madrid, Renau ist dem SCHNITT-TAG beim Unikatcenter, seitdem in Grafiken und Fotomontagen seit dem sind in den letzten Jahren und neuen Inhalten erarbeitet, darüber hinaus eine Reihe politischer Beiträge, eher zur menschlichen Materie, in politischen und kulturellen Problemen. Spanien, Professor für Malerei an der Hochschule der Bildenden Künste in Valencia von 1932 bis 1950, war Renau Mitglied der spanischen republikanischen Regierung, 1939 emigrierte er nach Mexiko, wo er die Mitarbeiter von David Alfaro Siqueiros wurde. Seit 1958 lebt er in der DDR. Sein wohl bedeutendstes Werk der letzten Zeit, ein Zyklus von 42 farbigen Fotomontagen, betitelt „John Margesco USA“, wird vornehmlich in den USA, im Westen kein Einheitspreis, Berlin, in Buchform erachtet. Sehr verbreitete literarische Texten finden im „Lenin-Poem“ ihre Anwendung, natürlich vermischen die Autoren, die sie wählen, nur einen sehr geringen Teil. Ein Werk als auch von Bewegungsbild dieses über 400 Malerarbeiten und mehreren hundert Zeichnungen (darunter viele in der Welt) ist nicht selten der Wirklichkeit in die Leitlinie nach, sondern ist in Bildern, die die Theorie des Marxismus-Leninismus in revolutionärem Bild und Wirklichkeit wurde. Nebenstehende Passagen – auch sie wiederum nur als Fragment, da es die endgültige Wiedergabe des einzelnen Bildes bis hin zum neuen Bildes nur in ihnen Hauptpersonen erkennen ist) – sagt den revolutionären Gedanken, wie er, über das Petersberger Winterpalast – Krongelände, die gesamte Ebene erfüllt, bis das Bild sich schließlich zur geographischen Karte der Sowjetunion lenkt.

Für und jede Anklage „sein“ abzuheben, davon ist die Menschen schon lange, aber sehr lebendige, ja lebendige. Doch diese Jahre blauen Zeiten, solange die Millionen der Angehörigen nicht begreifen, wie in der ganzen Welt zum konsequenten, beherzten und allseitigen Kampf für die Veränderung der kapitalistischen Gesellschaft in der Richtung der eigenen Entwicklung dieser Gesellschaft zusammenzuschließen. Die sozialistischen Teams vereinigen sich erst dann in den sozialistischen Kampf von Millionen Menschen, als der wissenschaftliche Sozialismus von Marx die Umgestaltungsbewegungen mit dem Kampf eines bestimmten Klasse verbindet. Außerdem, das Eisenkampf in der Sozialismus eine neue Phase über ein neuer Traum.

Lenin

Josep Renau, «El poema de Lenin»,
Berlín, 1967, en Sonntag
Impreso, 47 x 31,7 cm
Colección Gaos

La Derrota

¡No nos veréis llorar,
ni encontraréis en parte alguna los restos del naufragio,
~~ni los papeles rotos.~~

Jamás sabéis nuestro nombre verdadero,
ni el antiguo ni el nuevo, que cambia ~~con el viento~~,
con ese viento ~~que nos obliga a cambiar de nombre a cada esquina~~
para no tener que arrojarnos tanto de vosotros,
para que ~~no seáis~~ sigáis viviendo como antes.

en pugna
en vuestras loterías montadas en el cruce de todas las miradas,

¡tú, naturalmente!

~~como si no pasara nada,~~
como si no quedase dignidad sobre la tierra!

¡Cambiaríamos de cara si queréis para que ~~no seas el paria~~ ^{insultadamente!}
~~para que nuestra impunidad matemática~~ ^{justificando} la pequeña parcela de eternidad que en suala
a sacar leche del queso - como decía mi querido amigo. [ahora os ha tocado,

Levantáis academias a la ciencia, palacio de suísmol para el arte y ^{escondido, se llave en la conciencia;}
~~el la hora de la angustia, ~~leamos~~ al primer escarabajo que vuela;~~

¡Nuestro miedo canoniza los parapájas.
¡Todo remedio vil que os puerre del vendicio riengo de lo hermoso
¡al puro de vida, indulgencias y toda dase de condones -
os parece artículo de fe si lleva marca antidada.

~~¡No sabéis ya poner la voluntad sobre la suza~~
¡No sabéis ya poner la voluntad sobre la suza

¡No sabéis ya poner la voluntad sobre la suza ^{primera}
como hacen los valientes en los trances duros, [os mata;

¡hasta casi habéis perdido la noción de lo que debe hacerse cuando una mujer os toma con los dedos encendidos,
~~¡hasta casi habéis perdido la noción de lo que debe hacerse cuando una mujer os toma con los dedos encendidos.~~

la contrapartida!

~~Yo me preparaba a defenderme de la tibia que perforaba mi espalda lateral para tener el valor de morir!~~
 y yo nos amamos juntos cada vez en esos hoyos,
 cada vez era mayor el confort que la muerte iba sembrando entre todos los amigos.

Ad., caballero, no puede imaginar lo bueno que era esto.
 creyó siempre ~~de~~ las grandes fotos del "Paris-Soir";
 mistifican los muros como vulgares simas sin fondo para el miedo,
 no notó jamás la falta del olor a pólvora.
 la obra de bluff con tanta tinta.
 temeroso, cuando es terrible, no puede trasplantarse.
 tanto de que Ad. nunca ha visto lo demás, ni lo contrario.

¡Que extrañables somos!
 sentir el frío acerado que penetra los nervios bien tensados,
 sentir la angustia formada en batallones,
 voluntad de ser desfilando en marcha obligatoria;
 sentir la amistad en filas apretadas, decirse
 calor de la sangre que pugna por salir en nuestros venos...

¡No he parido esa imagen ^{imperativa} ~~importante~~ en el espléndido espejo del primer día de batalla!
 mi amigo estaba en la cumbre.

espíritu y en pie como nunca estuvo.
 las balas silbaban cada vez más cerca
 la frente de mi amigo era como un panel para las balas...
 brotó el suceso con micronismo imperceptible en el radio mismo de mis brazos
 un hervor magnífico, inenarrable, salto horizontal de su cabeza.
 Pálido de alegría le dije: - ¡Hermano
 amarrada de un mundo ardiente, ~~que limpio espejo!~~ que limpio espejo! Esta misma noche
 voy a sorprender brutalmente a mi mujer en tu nombre
 y traspondré en mi vientre un hervor de tu sangre derramada que también intenta abrirse paso por mis venas.

Desde aquel tumulto en la sangre de los hornos,
 mi cuerpo tembló más que tembló

4- y de lo que cum ri fue pasando en esta ~~instancia~~ ^{hora} sin tanto
 portar ban nuestra propia voz ^{que} pueden confundir la
 con lo que ^{es} la ley es deplorablemente bueno,
 justo,
 modesto
 o menurado.

① Nos vamos lejos de lo que lleva contrabando en las estancias,
 de lo que tiende a pacotilla.

~~¡Nos vamos lejos del contrabando general!~~

~~¡Entra el llanto y la desgracia por ventura!~~

② ~~¡Nos vamos!~~
~~¡Nos vamos!~~
 con la amarja saliva resumiendo en los extremos de los labios de tanto gritar contra las piedras,
~~¡Nos vamos!~~ Con la gran evidencia y quiapas sin pasaporte,
 pero con todo el equi paje.

No queremos dejar aquí ni rastros del naufragio,
 ni un solo papel:

~~¡No queremos dejar aquí ni rastros del naufragio!~~

No verán morir la pesachilla de tres dios en el tinte ^{cubo, de la quincia} ~~por el color blanco~~,
 ni cojerán con las pinzas de la ropa ningún dentado caducado!

¡Contemplad ahora tranquilos el ~~cuco~~ ^{enredo} torbellino que ~~dejarán~~ ^{dejarán} atrás,
~~el drama~~ ^{discreto} que no quisierais ver cuando nuestra angustia estaba en pie!
~~¡Ya es tarde para hablar mas y es imposible el descanso!~~ ¡Hasta para esto se hace tarde aqui.

~~¡No queda que fundar templos
 o ir a la guerra de estos pedales.
 ¡No queda que fundar templos
 o ir a la guerra de estos pedales.
 ¡No queda que fundar templos
 o ir a la guerra de estos pedales.
 ¡No queda que fundar templos
 o ir a la guerra de estos pedales.~~

Pro Ruan
 7 de Mayo de 1929

afin de que no terminara nunca la amistad.

Vivisteis como no se viene nunca,
recibiendo alegremente cada nuevo día
tal como se encuentran y se copen las cosas verdaderas.

Caminasteis como los hombres hacen
y se prohíben al sol sin finestro, nicho ni resposos,
tan sencillamente,
mientras los demás requirimos el camino.

¡Mal podríais haber deplorado de antemano el fin de tanto como se nos dio de balde
sin hacer lo como herencia,
sin saberlo,
sin tener ninguno derecho sobre lo que aun no habia sucedido!

Esta presencia quedará emplazada entre las vertientes de mi espalda
donde pesa todavía vuestra mano en la misma postura varonil de aquellos días,
y en las plantas de mis pies,

que siguen con otros sazonadas el ~~camino~~ paso que iniciamos juntos.
Esta memoria ocupará el conducto que va de mi corazón a mis testículos
donde la sangre levanta cada día una ola de amor irrevocable.

Viviréis así mismo a toda hora,
en el vientre de mi esposa y en el pulso de mis hijos.
Y cuando mas agrios sean los sudores que la lucha sejuna de mi cuerpo,
mas cerca sentiré vuestra presencia,
mas lejos el recordamiento de no haber arrojado ~~mi~~ a vuestro entiero.

Vivisteis ~~así~~ sin presenciamiento alguno de
vivisteis como viven los que esperan ~~la muerte~~
siempre

¡ No temáis!
 fijo como antes y me sería imposible cambiar
 o hacer algo diferente:
 nunca os tomaré como testigos para decir que estoy cansado,
 para jurar que ya he cumplido con lo mío,
 ni mostraré jamás vuestros cuerpos destrozados para poner los pelos de punta a la evidencia.
 ¿ No era esta la misma reflexión que invariablemente nos hacíamos
 siempre que era necesario apretar el paso, camaradas?

José Pruan

Versión realizada en el Vendôme
 el buque no nos llevó de Francia a
 Nueva York. (véase el reverso de las
 cuartillas) en un buque Holandés de
 la Holland-América Line

NO LO OLVIDARÁ USTED NUNCA

...Y entonces,
rompiendo de nuevo el silencio embarazoso,
dije a mi interlocutor ~~respetuosamente~~:
-No pensaba encontrarme con Vd.
Perdone pues si alguna vez tiro la colilla a sus pies, sin darme cuenta,
si le quemó el pantalón.

Vengo sin saber ^{restimada} como y sin quererlo,
de una tierra ~~desconocida~~, perdiendo el rastro de mí mismo.
Mis recuerdos ~~truen~~ ^{truen} dos vertientes, ^{de} una violencia tan impertinente
como Vd. jamás imagino. ~~en la tierra~~ (y tan incómoda
de sed y de calor atravesados fulminantemente por el sol de mediodía
si no tuviésemos tanto mar alrededor;
moririamos de frío sin remedio
si la sombra no fuese tan sumamente acogedora,
si desoiessemos en ella el discurso de amistad,
si fuésemos incapaces de sufrirnos tanto ~~en~~ a la hora de ^{conversar} ~~conversar~~ las lentejas juntos.

Ella,
mi mujer,
mi padre,
mi hermano,
y todos ^{mis} ~~mis~~ amigos,
han vivido como nunca se vivió.
~~en la tierra~~ ^{de} amaron ~~indistintamente~~,
y aunque no saben deslindar a ciencia cierta lo elegante de lo feo, lo grosero y lo brutal
dicen "sí" y "no" con gran aplomo, sin quedarse ^{para} ~~en~~ las ramas ~~de~~ (de lo precioso,
Y hasta suerren de pasión contra las piedras cuando ~~las cosas~~,
(llega la hora forzosa de salir ~~de~~ la monja,
insobornable, ^{del mundo}
sin calculos que lentifiquen la lógica viril;
por eso hace tres años salimos todos juntos y aun estamos sin volver a casa.

Hemos aprendido cosas nuevas
a mi mujer la excitación ^{de} las sirenas ~~de~~
y hemos sabido lo hermoso que es el talamo que prepara / la trillita celeste sobre el suelo.
¡Feliz contrapartida!
Ella y yo nos ^{hemos} ~~amado~~ ^{amado} juntos ~~en~~ en esos boyos,
y cada vez era mayor el confort que la muerte iba sembrando entre todos los amigos.

- 4 -

Pues bien:
haga lo que quiera;
pero piense que, forzosamente, si el crimen se comete según el plan preconcebido,
su lengua no servirá ya más para otra cosa por toda la historia de su vida.

Y en tal caso,
¿Con que complacera Vd; a su señora en adelante?

JOSE RENAU

Toulouse Abril de 1939

Guernapaco, 6 Dic. 1946

Aquel color púrpuro y caliente que vive aún en mi memoria
 se ha impregnado, sin transición, con el verde y los colores
 (pico que esperaba en la edad madura)

Ahora me envuelve un color intranquilo
 y ya todo es gris en la conciencia.
 ¡Presentimiento de que el tiempo y el espacio van
 (a unirse al fin, sin mi presencia,
 sobre mi cabeza muerta y sin opción...

¡No dejar la sombra implacable sobre los lugares
 los cementerios me rodean con los últimos destellos de
 (ellos en las Fúnebras.

¡Vivir con los muertos! ¡Vivir de los muertos!
 ¡Vivir ^{todavía} de lo muerto que tenemos cada uno por herencia!

Me siento como la rebaba en la cabeza de alabastro
 que marca la junta o la reparación de las dos formas;
 como gozne inmovil de una puerta que no se ha ab-
 (erto aún ~~delante~~ delante de mi rostro,
 y que acaba de cerrarse a mis espaldas...

¡Qué lejos aquellos días de la infancia, luminosos
 donde todo ardía en una presencia unánime
 en los ojos primitivos, impecables...!
 ¡Qué lejos de mis ojos las misivas totales!

tembas geométricas, ~~se~~ ^{reflejando para el}
 exacto, primas donde la luz se quiebra, ^{indiferenciando al hombre}
 Fúnebras de los hombres, de las cosas y de dios, de para bolas celestes
 al borde estoy ~~de la vida~~ ^{o lo que debería estar en}
 y aún no veo claro lo que ~~me~~ ^{me} nuestro fondo que

Poema «Aquel color púrpuro y caliente que sirve aún en mi memoria...», 6 de diciembre de 1946

Original autógrafo de Josep Renau

Colección Gaos

A Manuel Alegre, poeta y comunista

"La gran industria ha creado el mercado mundial,
ya preparado por el descubrimiento de América".

Marx y Engels: Manifiesto Comunista

Vértice del ojo al risco,

del risco a la estrella,

de la estrella al ojo.

A las velas.

Triángulo.

¡Regimiento del astrolabio y del cuadrante,

ARROGANTE,

divina escala del hombre!

Primera intuída dimensión del mundo como brillo, como estrella.

Inefable magnitud.

UNIVERSO.

Mientras otros,

escondidos en las alcobas del ser,

inquirían

cegos y oscuros cómo cuadrar el círculo,

Vos y Nos, hermanos iberos,

hermanos de risco y riesgo, puro pueblo

desbordando las feudalidades,

salpicábamos

de ansiedad y sangre

el risco, la costa incógnita, la enormidad salada y tenebrosa,

hacando nuestra carne en la carne de otros pueblos

temerariamente,

para acceder a geometrías intactas y tangibles,

rutilantes de aventura:

del ojeriscoestrella

al timón: mano del hombre,

DUEÑO por primera vez

de los ámbitos indivisos de su casa.

Cuanto en la saga milenaria era

balleña, elefante, tortuga, disco, dado o mujer tendida

--cuadratura al fin--,

Poema «A Manuel Alegre, poeta y comunista», 23-24 de enero de 1967

Original mecanográfico de Josep Renau

Colección Gaos

Vos y Nos lo trasmutamos
en esfera cuasi lobulada, vertiginosa y trécula
y sin límites, mundo
cuasi como corazón.
Y lo entregamos sin pensarlo,
en bandeja,
a instancias más avisadas que las nuestras
en eso de contabilizar las horas y los euros por venir.

.....

Portugal España, España Portugal...

Tanto monta. Hemos aquí,

Vos y Nos, pobres hermanos iberos,
anegados aún por el lado siniestro y metálico de la misma marea.

¿Cómo acceder de nuevo a la aventura del mundo..?

¿Rescataremos el astrolabio y el cuadrante..?

¿Encontraremos definitivamente el rumbo

MAS ALLA

de lo siniestrometálico..?

Uno a la tuya mi voz

y mi esfuerzo.

Para que del dicho al hecho medie el menor posible trecho.

Berlín, 23-24 enero 1967

TRANSCRIPCIÓN DE LOS ORIGINALES MANUSCRITOS DE JOSEP RENAU RELATIVOS A LA DECORACIÓN MURAL DEL CASINO DE LA SELVA DE CUERNAVACA.

Aparte de otras pinturas que decoran el bar del hotel, el conjunto mural más importante se desarrolla en el Gran Salón de Fiestas (28,60 x 11,25 m).

Los cuatro muros de este rectángulo dividen el tema general, ESPAÑA Y MÉXICO, en cuatro temas particulares ligados entre sí por un sentido histórico, espacial y plástico; de estos cuatro muros, tres se dedican a la historia de México y uno a la de España. El primer muro desarrolla una síntesis de la historia de España, hasta la conquista de México, subrayando el carácter fundamental de un impulso histórico hacia América. El segundo muro (frente al primero) expresará el dramático sentido cósmico-mitológico de las civilizaciones mexicanas, describiendo muy particularmente la historia y la cosmografía Azteca, en contraste con el camino místico racional de la civilización clásica española. La composición de estos dos muros, desarrollándose paralelamente y en la misma dirección, vendrá a determinar en el tercer muro (que los une) el violento choque de dos corrientes históricas distintas entre sí, consumándose el hecho de la conquista, de la consubstanciación física y espiritual entre los dos pueblos. El cuarto muro representará el México actual, los valores de su nacionalidad y de su independencia, mirando a un porvenir de progreso y superación.

El total de la superficie pintada en este conjunto mural medirá 343 metros cuadrados.

El muro en vías de terminación es el primero y más extenso: 28,60 x 4,25 m (131,50 metros cuadrados). El tema «España hacia América» se desarrolla en este muro comenzando por un conjunto de montañas, glaciares y nubes, como escenario de huecas formaciones geológicas en que apareció la cultura paleolítica española, en cuyas manifestaciones artísticas, sobre todo, se manifiestan los más viejos valores conocidos de la cultura humana.

En primer término se representan unas pinturas rupestres de tipo mediterráneo y una gran osamenta de mamut. En las pinturas rupestres aparece la figura esquemática del toro español, de la misma especie del utilizado hoy en la fiesta taurina. Más adelante, entre las olas de un mar agitado, se representan elementos de las variadas invasiones y colonizaciones que sufrió la península Ibérica durante la Edad Antigua; y, en primer plano, figura una escultura ibérica y un capitel dórico. Sigue, como elemento simbólico de la resistencia de las tribus ibéricas a la penetración de fuerzas exteriores, el episodio de Numancia: un montón de hombres y mujeres, envueltos por las llamas, se suicidan en masa antes de caer en manos de los romanos. Escipión el Africano, el menor, noble e impasible, entrega al pueblo español el derecho romano. Los legionarios romanos son representados, frente a la humana simplicidad de los numantinos, como una fuerza impersonal y mecanizada, con la fuerza de una implacable necesidad histórica. Dando un salto en el proceso histórico, el episodio inmediato lo constituyen las guerras de reconquista entre musulmanes y cristianos. Aquí se subraya el carácter invertebrado de estas luchas, la abigarrada promiscuidad de tipos, de trajes, de armas y de elementos, tan característica de la Edad Media española. Se ha querido dar a esta parte de la composición, en formas y colores, la sensación vertiginosa de un torbellino, de donde saldrán, por impulso centrífugo, las energías imponderables de los hombres del descubrimiento y de la conquista. En este punto temático aparece el brazo de una gran figura de mujer, que, atravesando todo el muro, gravita sobre la composición general, como empujando toda la energía histórica hacia América. Esta mujer simboliza a España: ni joven, ni vieja, flaca y dura, como una campesina estragada por los trabajos y los partos, con su expresión excitada e histérica dirigida hacia los horizontes de lo desconocido. En el centro de las luchas medievales de reconquista aparece El Cid, cuyo mandoble expresando su naturaleza de primera fuerza en la unificación española coincide con la mano derecha de la figura de España. El ritmo dinámico de la composición se quiebra aquí en las espigas de un campo de trigo verde, hollado por los luchadores y en una colina rocosa, en cuya cima, ruinas superpuestas de monumentos arquitectónicos de distintos estilos—romano, árabe, gótico—quieren expresar el mestizaje de nuestra cultura medieval.

Estamos ya en el centro geométrico de la composición mural. En la parte superior puede verse la cabeza de la gran figura de España, y debajo de ésta, sobre la silueta de la Alhambra de Granada, el grupo, compacto y estático, de los más significativos representantes de la cultura española hasta el Siglo de Oro. En la parte de arriba (de izquierda a derecha): Alfonso X el Sabio, el Arcipreste de Hita, Abderramán III, Luis Vives, Luis de León, Juan de la Cruz, Lope

de Vega, Diego Velázquez, El Greco e Íñigo de Loyola. En la parte de abajo (sentados): Séneca, Teresa de Jesús, Cervantes y Francisco de Herrera con una maqueta de Escorial. En el primer término de este grupo nos encontramos con una serie de objetos de cultura: libros y pergaminos que en un desorden dinámico van a confundirse con las formas ondulantes de la tierra fresca recién abierta por un arado. Con esto pretendo expresar el carácter popular de nuestra cultura clásica, fuertemente arraigada a la tierra campesina, en oposición al carácter intelectualizado de la cultura europea de la época. Con este último tema complementario se inicia de nuevo el ritmo dinámico de la composición; siguen al arado y a las tierras de labranza unos campos de trigo ya maduro, que los campesinos recolectan afanosamente coincidiendo con el momento de mayor plenitud histórica. En la expresión de este momento crucial se representan en la parte inferior de la composición, dentro de un recinto amurallado, a Carlos I, Felipe II y los Reyes Católicos. En el mismo plano y ya fuera de las murallas, como a bordo de un navío imaginario, están los navegantes y los descubridores: Magallanes, Elcano, Colón, y Martín Alonso Pinzón, en actitud de expectante inquietud frente a lo desconocido. En la parte inferior de este mismo muro, se representan a los conquistadores y adelantados: a caballo, Cortés y Pizarro, y a pie, Ponce de León, Núñez de Balboa y De Soto; en el primer término de este grupo se ve a la soldadesca, con todos los pertrechos militares —artillería de campaña, etc.—, y a la vanguardia de todo el grupo, por delante de los cañones, a las especies de animales domésticos que los españoles llevaron a América en un empeño colonizador: caballos, bueyes, corderos, cabras y cerdos. Volviendo atrás en la descripción de este grupo temático, podemos ver como los frailes españoles, metidos en sus cuevas, van despertando de una contemplación mística y son arrastrados, por el entusiasmo vital del momento, en la retaguardia de las tropas, a cumplir con su papel misionero en América.

Este grupo es completado por un remate simbólico: un brazo masculino con un sistema venoso muy resaltado en acción de recoger toda la energía histórica y concentrarla en tres manos que del propio bajo surgen, sosteniendo los símbolos de la cruz, la espada y el libro, como concreción de los tres estímulos históricos que impulsaron los movimientos de descubrimientos y conquista: Religión, Imperialismo y Humanismo. Estas tres manos simbólicas forman como el mascarón de proa de una nave que destroza con su quilla una columna jónica, marca de los límites del mundo antiguo, con el lema de «Non plus ultra» abriendo así a la acción y al progreso de la civilización occidental la redondez absoluta de la Tierra.

Con el grupo anteriormente descrito llega a un punto culminante el ritmo ascendente de la composición general. Luego sigue una especie de silencio en ausencia de toda figura humana, con la representación de las aguas oceánicas, del legendario *Mare Tenebrorum* poblado de imaginarias tinieblas y monstruos marinos. En estas aguas, ya en costas americanas, las llamas consumen las naves de Cortés. El muro termina con la aparición de las costas antillanas, primeras tierras que pisaron los españoles. Se intenta representarlas como un esplendoroso paraíso botánico, con primarias y desnudas indias bañándose en un arroyo, rodeadas de plantas y frutas exóticas, tal como las primeras imágenes del Nuevo Mundo aparecieron en las mentes febriles de la época, pobladas por las utopías humanistas del Renacimiento.

Cuernavaca, 31 de mayo de 1947

Llegué de México hace como cuatro días. Cuando fui allá con Manolita y los chicos ya no me encontraba bien. He pasado unos días bastante malos, con un persistente dolor de cabeza que no he podido aplacar con nada y con un prolongado desarreglo intestinal, cosa rara en mi aparato digestivo que siempre se porta como un reloj.

A este malestar físico han concurrido otros estados psíquicos desagradables. Recientes disgustos de familia han dejado en mí una huella profunda de escepticismo sentimental. Tengo, habitualmente, pocos amigos. Así es que todo el impulso afectivo lo concentro en pocas personas, las más próximas a mí. Además de mi poca predisposición a ganar más amistades —actitud creciente en mi conducta—, voy perdiendo poco a poco las que tengo.

Recuerdo hace meses, aquí mismo en Cuernavaca, tuve unas conversaciones con XXXXXX. Luego de haber estado casi diez años sin verle. Hablamos, mejor dicho «hablé», de muchas cosas. El interés que él ponía en lo que le decía

—cuestiones íntimas de índole profesional e ideológica— parecía, por momentos, trasladarme a otros tiempos muy lejanos, cuyo calor en la amistad y en la solidaridad no he vuelto a sentir desde entonces.

Luego de aquellas horas de conversación, que levantaban en mí suaves espejismos de posibles perspectivas sentimentales, toda una serie de síntomas negativos han ido enfriando en mí la imagen de un amigo viejo y entrañable con quien he compartido las etapas más caras de mi desarrollo espiritual. Luego, un hecho tonto y simple, pero lleno de elocuente significación psicológica, lo ha echado todo a rodar. Ya nada queda de él para mí, fuera de la sombra de un pariente. Muchos ratos amargos he pasado, sobre todo, reflexionando en cómo se vienen abajo las normas que uno ha creído firmes, y a las que se han sacrificado no pocas energías de la vida propia. El mundo no es nunca como se lo imagina uno, y por mucha experiencia que se acumule, jamás la realidad obedecerá a la idea que uno se forma de ella, y mucho menos se ajustará a los propósitos de la voluntad por buenos y desinteresados que éstos sean.

La parte buena de estas cosas es que, como dice certeramente mi mujer, va uno convenciéndose de que no hay que contar demasiado con los demás. De algún tiempo a esta parte son varios los desencantos de esta naturaleza que he tenido que experimentar, y todos ellos con gente de la familia.

Poco a poco va uno quedándose solo con sus problemas, renunciando a posibles ayudas y colaboraciones afectivas en lo que uno creía ingenuamente como la «causa común». Y cada día que pasa estoy más convencido de que no hay más posibilidad de convivencia que a la que obligan los intereses secundarios de la vida, las conveniencias vulgares, ni otra comunidad tolerable que la de las propias contradicciones internas. Creo que en el fondo iré mejor así con mis problemas. Limitándome a ellos cada vez más, será más fértil mi esfuerzo.

De lo que me he dado perfecta cuenta, en resumen, es de que el afecto y la amistad no nacen en mí de una *fuerza inagotable*, sino que, como el dinero, se gastan y se agotan. Con la agravante de que el dinero se puede reponer, y el afecto gastado nunca más se recupera. Me siento ya algo cansado de amar a mis semejantes. Las experiencias que tengo a este respecto forman la imagen de la esterilidad y de la inconsecuencia. La amistad y el afecto constituyen un capital limitado que no hay que arriesgar jamás en negocios dudosos.

Por si eran pocas mis preocupaciones en estos días, anteayer me trajo Candela la noticia de que los asuntos de Don Manuel andan muy mal.

Me dijo que corren rumores de que está intentando vender o traspasar muchos de sus negocios, hasta el extremo de que *se dice* que la «Eureka» ya no es suya.

Sin que mi ánimo esté demasiado dispuesto a creer estas cosas en toda la gravedad que les presta el chisme, hace meses que ya me huelo yo que, aparte de la situación de crisis general en los negocios, hay *algo* más particular en la situación de Don Manuel.

Aún estoy sobre el influjo de esta impresión desagradable. Se me han ido por completo las ganas de trabajar en el muro. Pero estoy intentando a toda costa hundirme en el trabajo. No quiero ni pensar en las consecuencias que para mí tendría el que lo que me han dicho pudiera ser cierto.

Están ya picando la pared para hacer el aplanado de nuevo.

Ayer me puse a preparar los materiales para concluir el proyecto del primer muro. Al reconsiderar la situación en que se encuentra el proyecto he constatado que las reservas que inconsecuentemente han ido afirmándose en mi ánimo con respecto a la terminación de la zona que me falta por pintar en el muro (fragmento de la Guerra de Reconquista) tienen un fundamento, efectivamente, en una falta de noción de continuidad con el resto del proyecto. Al desplegar todos los materiales que tengo medio esbozados, me he dado cuenta claramente de que el resto del proyecto está falto de trabajar con la parte ya hecha, y los elementos representativos con una concepción demasiado literaria y convencional, faltos de la digestión plástica necesaria. Hay que borrarlo todo y hacerlo de nuevo, desde su planteamiento mismo.

Con objeto de ver las cosas más claramente, he tenido que subrayar el esquema de líneas coordinadas que sirve de base a la composición, y pasarlo a una cartulina blanca aparte.

Afortunadamente el esquema está muy acertado y obliga realmente a una estructura mucho más sólida que la que tengo esbozada.

La parte central (los intelectuales) y la del final (proa del barco) voy a cambiarlas casi por completo, metiendo los elementos representativos (considerados por mí con excesivo respeto hasta ahora) *con calzador*, dentro de la estructura

básica de la composición general. Sobre todo la última parte y el murillo complementario del rincón va a sufrir una transformación a fondo con respecto a la primera idea: quiero que sea la parte más poética de todo el muro.

Aunque estoy en América y creo conocer en sus dimensiones reales los caracteres del trozo de esta tierra en que los españoles recibieron sus primeras impresiones, no quiero caer demasiado en ese objetivismo honrado a que conduce la pintura realista. Quiero representar un Nuevo Mundo más que como es en realidad, como apareció a la vista de los primeros conquistadores, como lo imaginaban quienes, en aquellos tiempos heroicos, escuchaban ávidamente el relato de tantas maravillas. Además, y principalmente, el final del tema –paisaje de las costas de América descubierta– tiene que justificar en parte la tensión de toda la composición dirigida dinámicamente a este final. Los ojos de las gentes que corren la aventura tienen que encontrar en este paisaje final cierto incentivo a la histórica red de paraíso terrenal que los tenía en vilo.

Una honda exuberante de vegetación tropical, sin tener demasiada preocupación por la fidelidad botánica. Entre un claro del paisaje en las playas, alguna escena muy simple de la vida idílica de los indígenas. El mar, entre la proa del barco y la costa americana, algo dramático y poblado de monstruos marinos legendarios, de forma que responda a aquel sentido con que el *Mare Tenebrorum* se aparecía a la imaginación de las gentes.

Así es que el encanto pictórico de esta parte final debe lograrse con la representación de temas muy poco buscados y nada naturalistas, sino con la representación de todos los lugares comunes con que el descubrimiento se manifiesta a través del sentimiento de lo maravilloso.

Cuernavaca, 1º de junio de 1947

Están ya picando la pared para hacer el aplanado de nuevo.

Ayer me puse a preparar los materiales para concluir la segunda mitad del primer muro. Al reconsiderar la situación en que se encuentra el proyecto he constatado que las reservas que inconscientemente han ido afirmándose en mi ánimo con respecto a la terminación de la zona ya dibujada que me falta pintar en el muro (fragmento de la Guerra de la Reconquista) tiene un fundamento, efectivamente, en una falta de noción de continuidad con el resto de la composición, no dibujada todavía sobre el muro ni resuelta satisfactoriamente en el proyecto. Al desplegar todos los materiales que tengo esbozados me he dado cuenta claramente de que la segunda parte del proyecto está falta de trabajar con la primera, ya resuelta, y los elementos representativos, con una concepción convencional y demasiado literaria, faltos de la digestión necesaria. Hay que borrar todo y hacerlo de nuevo, desde su planteamiento mismo.

Con objeto de ver la cosa más claramente he tenido que subrayar el esquema de líneas coordinadas que sirve de base a la composición, y pasarlo aparte sobre una cartulina, para tenerla constantemente a la vista. Afortunadamente este esquema está muy acertado y obliga realmente a una estructura mucho más sólida que la que tengo esbozada.

El tramo central del muro (los intelectuales y místicos) y el último (proa del barco y manos simbólicas) voy a cambiarlos casi por completo, metiendo los elementos representativos (considerados hasta ahora por mí con excesivo respeto) dentro de la estructura básica de la composición general. Hay que disminuir, con un criterio más sintético, el número de los personajes a representar. Hay que encontrar elementos complementarios que refuercen la dirección plástica del impulso general de la composición, y que separen los cuatro grupos principales de figuras (intelectuales, reyes, navegantes y conquistadores). Estos elementos deberían ser duros y de gran peso específico con el fin de aligerar la pesadez de las figuras humanas, concebidas, en un principio, en grupos demasiado cerrados.

Podrían ser: montañas, rocas, murallas, etc.

La dificultad reside en lo contradictorio de la necesidad plástica que deben cubrir estos elementos: primero, dividir el desarrollo temático de la composición estableciendo claridad en los caracteres propios de cada uno de los grupos, y segundo, establecer y subrayar la continuidad general de la composición, aumentando progresivamente su ritmo dinámico, amenazado por la compacta presencia de los grupos de figuras.

Al llegar al tercer tramo (el central) la idea abstracta principal y original de la composición (el impulso) ha estado a punto de naufragar a causa del imperativo representativo, que en este tramo y en el siguiente es de una mayor responsabilidad.

Así pues, hay que restablecer el predominio de esta idea dinámica abstracta como el objetivo principal de la composición.

A este respecto, hay que tener muy presente que la idea del color rojo que comenzando en la hoguera de Numanca se funde con el manto de la gran figura de España es la idea fundamental que debe acentuar el dinamismo de la composición.

Así pues, cuando el ritmo ascendente de la composición alcance el clímax de tensión, el celaje deberá estar como encendido por el sol poniente, recibiendo el rojo de la túnica de la figura de España, continuándose el desarrollo de esta coloración hasta rodear las manos simbólicas que figuran el mascarón de proa de la nave, con las legendarias llamaradas con que Cortés hizo destruir sus naves, para impedir la deserción de sus hombres.

Cuernavaca, 16 de junio de 1947

[...] Estoy terminando la segunda mitad del proyecto del mural *España hacia América*. El conjunto es como una urdimbre irracional, poética, de todos los lugares comunes del conocimiento histórico y de la expresión plástica realista.

[...] Cuando el ritmo ascendente de la composición alcance el clímax de su tensión dinámica, el celaje deberá estar como encendido, recibiendo el rojo de los ropajes de la figura de España. Continuando el desarrollo de esta coloración hasta rodear las manos simbólicas con las llamaradas legendarias con que Cortés hizo destruir sus naves, para impedir la deserción de sus hombres.

Luego, de este apoteosis en que enfrenará el impulso de toda la composición, el tema seguirá hasta el rincón, con una representación del mar, del *Mare Tenebrorum*, que deberá representarse con sus aguas oscuras y agitadas, dentro de las formas barrocas que dominan la concepción general. El color de esta parte, sin embargo, deberá jugar el papel de contrapunto a la agitación de las formas, creando un espacio de cierto descanso para los ojos a base de coloraciones verdes y profundas, y en la parte superior del mar, casi en la línea del horizonte, un rayo de sol aclarará la coloración del mar, haciéndola más transparente y opalina. La parte inferior de este mar y el trozo de costa correspondiente deberán participar de esa expresión sombría, de melancolía y violenta vitalidad con que se me apareció por primera vez el mar tropical, en la playa de Veracruz, en Boca del Río.

Acentuar esta impresión con la inquietante inmovilidad de esos troncos muertos que con tanta frecuencia se ven en las playas veracruzanas. La parte inferior de este quinto tramo correrá el peligro de quedar en una desnudez plástica un poco arriesgada; la arena de la playa y las olas que mueren en ella tienen poca presencia, poca densidad, para «sostener» toda la parte superior de la composición, que es la más movida y violenta del conjunto.

Poner algunas conchas en la playa, animar, retorcer y acentuar las formas de los troncos muertos con el fin de compensar la fluidez del agua, la finura de la playa y la minuciosidad de las conchas.

Sería también conveniente representar algunos monstruos marinos entre las olas del océano, animales legendarios siempre que respondan a la concepción que las gentes tenían de este inmenso y desconocido piélago antes de ser hollado por las quillas de los españoles. Mucho cuidado de que estas representaciones fabulosas, por un excesivo pintoresquismo, no se coman demasiado el interés general del tema.

Mucho cuidado, sobre todo, con la representación de las aguas. Es preferible sacrificar la «calidad» de este elemento a los valores de forma, sobre todo porque en este tramo de la composición las aguas deberán representar un factor importante, de «primer plano»: no olvidar que aquí, más que parte alguna del tema general, el concepto de

las «formas sustentantes» debe prevalecer sobre cualquier otro imperativo de la necesidad representativa. Componer en arabescos curvilíneos abstractos el juego de las olas, reduciendo la fluidez de las formas al más estricto concepto universal de volumen.

Cuidado también con el color verde del mar. Tener en cuenta que la máxima vibración del verde debe expresarse en el murillo lateral, donde deben predominar los elementos vegetales, y que aun este tono verde de la floresta no debe ser extremado. Del tono y matiz que se dé a las aguas del mar depende en gran parte el grado de expresión lírica que debe darse a la costa americana, cubierta de verde vegetación tropical.

Recordar, a este respecto, que uno de los caracteres principales de la flora tropical americana (selvas de Veracruz) es la monótona brillantez de sus verdes. No caer en el fácil decorativismo de una excesiva diferenciación entre los verdes de las plantas, carácter típico de las zonas templadas.

Recordar aquellos árboles impresionantes de la selva veracruzana cuyos troncos relucientes, contrastando con el verde de las hojas, parecían de carne humana, con circulación sanguínea, en vez de savia vegetal. Utilizar este color rojo de los troncos como recurso para acentuar la vibración del verde, sin acentuar éste demasiado.

[...] deberá acentuarse más aún el carácter planimétrico de toda la composición, es decir, evitar en lo posible la expresión de los distintos términos por otros medios que no sean los formales y los de volumen. Recordar los tapices franceses de los siglos XV y XVI, los de asuntos vegetales, y, sobre todo, tener en cuenta el concepto «táctil» a que obliga la técnica del tapiz.

Cuernavaca, 28 de julio de 1947

[...] Hoy lunes he comprobado que el aplanado del espacio restante del muro que llevo en marcha ya está completamente seco. Hace cuatro semanas justas que terminaron de extenderlo. Ahora sólo falta la capa de fondo que debe servir de base a la pintura. Creo que esta semana que viene los pintores pondrán manos a la obra. Y aun después de que éstos terminen, tendré que esperar por lo menos ocho días más, a fin de dar tiempo al fraguado de la preparación, antes de poder trazar la cuadrícula.

Por eso ahora, abocado ya a tomar en consideración la totalidad del muro, siento la necesidad de trazarme un plan de trabajo y de desarrollar la fuerza de voluntad necesaria para cumplirlo a rajatabla. Sólo así podré acabar con esa agotadora dispersión de mis energías en esta última temporada. Bien es verdad que he conseguido dar un giro total a la estructura de la segunda mitad del tema logrando inculcarle un impulso dinámico superior al de los dos primeros tramos de la composición. Pero esto ha sido a costa de un esfuerzo mental tan grande que temo de verdad el volverme a ver en la necesidad de realizarlo. Estoy sumamente agotado, sobre todo mentalmente. He tenido que entrarle al toro de verdad y lo he hecho con todas las consecuencias, después de estar durante muchos meses pegado al muro rehuyendo la temible cuestión. He de convencerme prácticamente de que en la pintura mural no valen ni bromas ni rodeos, ni mucho menos divagaciones.

Me es más agradable pintar en la pared que resolver los problemas del proyecto. Y en este camino de goce sensual, a no ser por un cierto sentido de inseguridad que iba tomando cuerpo en mí a medida que iba pintando y que me hizo detenerme a tiempo, hubiese metido la pata sin remedio. En este género de pintura casi nunca puede hacerse lo que a uno le agrada sino atenerse siempre a lo que es necesario. Hay que condicionar las emociones y los impulsos a los imperativos casi brutales de este género pictórico.

Ahora que ha pasado la parte más dura y que todo está resuelto satisfactoriamente, necesito organizar mi trabajo de manera que pueda encontrar en él un placer y un descanso.

Tengo que sujetarme al siguiente plan:

Desde mañana 29 de julio, dedicar la mañana a trabajar en el andamio pintando en lo que hay ya dibujado (hasta el límite del segundo tramo).

Por la tarde seguir en la terminación de los detalles del proyecto hasta terminarlo, inclusive el murillo lateral derecho.

Una vez terminado el proyecto y que la preparación del muro esté en condiciones, trabajar como sigue:

Por la mañana, ponerse a ampliar sobre la pared el dibujo del 5.º tramo y del murillo final. Luego de terminado esto, seguir pintando en la parte ya dibujada anteriormente y seguir lo mismo con este 5.º tramo. Seguir así hasta que estén listos los dibujos ampliados del proyecto correspondientes al 3.º y al 4.º tramos.

Los fragmentos del proyecto que hay que dibujar de nuevo a mayor tamaño son los siguientes (trabajar en ellos todas las tardes):

- 1.º Cabeza y cuerpo de la gran figura de España.
- 2.º Grupo de rocas y ruinas en la unión del 2.º y 3.º tramos.
- 3.º Conjunto de intelectuales y místicos, y elementos del primer plano del 3.º tramo.
- 4.º Grupo de reyes, navegantes y muralla.
- 5.º Campos y campesinos en labor.
- 6.º Grupo de frailes, soldados y conquistadores.

Hay que hacer por separado, asimismo, 22 dibujos al tamaño definitivo que tienen que tener en el muro, correspondientes a los retratos de los intelectuales, místicos, reyes, navegantes y conquistadores.

Tanto los fragmentos ampliados como los retratos convendrá mucho ejecutarlos en el orden indicado con el fin de llevar un cierto paralelismo con el desarrollo del trabajo en el muro. Y en la medida en que se vayan terminando, pasarlos al muro con la mayor rapidez posible suspendiendo la pintura en la pared y dedicando la mañana a este trabajo.

(Hay que tener muy en cuenta la experiencia del 1.º tramo —sobre todo en el rincón— que, una vez dibujado, se comenzó a pintar con demasiada precipitación, sin dejar pasar el tiempo necesario para que los ojos, en una prolongada contemplación, vayan descubriendo poco a poco en el dibujo ya transportado en el muro, las partes o los elementos débiles de la idea primera. Así se podrán establecer con toda naturalidad las correcciones o cambios necesarios, como sucedió felizmente en el grupo de los desnudos y en el primer término del principio del primer tramo.)

El objetivo principal de este plan debe ser el recordarme en cada momento que lo que más me conviene en esta etapa no es tanto el seguir pintando lo ya dibujado, como el que la totalidad de la composición esté trabajada sobre el muro lo antes posible.)

Finalmente, habrá que hacer otro dibujo, en un solo papel, de todas las posiciones de las manos de las figuras de los tramos 3.º y 4.º. Este dibujo debe ser hecho con estudios del natural y sin tener en cuenta la escala de relación con el tamaño definitivo. Hasta creo que, con el fin de poder insistir lo más posible en la necesaria simplificación de las formas en cada caso particular, convendría hacer este dibujo a mayor tamaño del que tengan que tener en el muro.

Hay que rechazar definitivamente la primera idea de hacer todos estos estudios al lápiz compuesto, pues aunque se conseguiría una mayor precisión en la línea, los volúmenes y la expresión general saldrían perdiendo en un realismo demasiado forzado.

El carbón es más maleable, más rápido y más adecuado para la calidad de las formas que quiero conseguir.

9 de noviembre de 1947

Plan para terminar el mural de España

- Terminar dibujo_____	10 de diciembre (21 días)
- Comenzar a pintar. Terminar parte alta figura de España completa, ruinas, fondos y ropajes. _____	1.º de enero (20 días)
- Terminar zona media - batalla, figuras intelectuales _____	20 de enero (20 días)
- Terminar zona inferior - hasta la cueva _____	10 de febrero (20 días)
- Terminar zona alta - reyes y navegantes, brazo y manos con emblemas, llamas, sol, árbol _____	1º de marzo (20 días)
- Terminar zona media - campos y labradores, rocas, murallas, cabezas conquistadores, barco, mar y vegetales _____	1º de abril (30 días)
- Terminar zona inferior - frailes, conquistadores, soldados, columna, mar, tronco y figuras desnudas _____	5 de mayo (35 días)
	= 166 días

Jornada de 7 horas diarias de 9 a 2 y de 3 a 5

Jornada de trabajo: 10 horas 7 días a la semana

(Acostarse a las 12 y levantarse a las 8)

- Mural por la mañana: de 9 a 1_____ (cuatro horas)	4
- Tarde: de 4 a 8_____ (cuatro horas)	3
- Noche: de 9 a 12_____ (tres horas)	3

10 horas

Manolita:

- Levantarse a las 7 1/2	
- Hasta las 9 desayunos y niños a la escuela	
- de 9 a 10 organizar trabajo casa	1.30
- de 10 a 1: pintura mural	1
- de 1 a 3: asuntos caseros	3
- de 3 a 4: libre	2
- de 4 a 6: pintura mural	2
- de 6 a 9: asuntos casa	3
- de 9 a 12: libre	

12.30 horas

Cuernavaca, 17 de enero de 1948

Modificaciones para la composición de las Guerras de Reconquista
(menos pintoresquismo y más geometría).

(Acentuar el ambiente medieval con más escudos y emblemas y más colores.)

1.- Vestir el primer caballo de la izquierda con las telas con cruces y transformar al soldado que lo monta en un caballero con armadura.

2.- Añadir entre estos primeros caballos (izquierda) y los grupos de los de El Cid y el que está caído un soldado en el acto de acuchillar a otro que tiene sujeto (este último no debe verse sino adivinarse por la acción del otro).

3.- Transformar el infante moro que hay ante El Cid: hay que hacerlo más recio en general, con el brazo visible armado de hierro y una capa roja sobre la espalda, a fin de llamar más la atención sobre esta parte central del muro. Quitar el escudo y ponerle en la misma mano un arco.

4.- Unas flechas clavadas sobre el escudo de El Cid.

5.- Al guerrero árabe (con armadura) que está bajo la cabeza del caballo de El Cid hay que ponerle sobre la armadura un jubón a cuadros azules y rojos; sobre el yelmo una cabeza de venado rojo y detrás de él una banderola con los mismos cuadros rojos y azules que tapen algo el hocico del caballo de El Cid, y el estandarte musulmán.

6.- A la derecha de la composición, sobre las rocas, habría que poner un estandarte con los escudos de Castilla y de León, y otros estandartes con emblemas nobiliarios (todos en dirección vertical).

7.- Cambiar las caras del grupo de luchadores más bajo (junto al trigo). Menos expresión psíquica, más hieratismo en los rostros. Sobre el jubón del guerrero barbado poner un león horizontal.

8.- Quitar la cabeza de caballo de la derecha (junto al trigo) y poner otro infante cristiano.

