



RETRATO  
DE  
LA *disección de un mural*  
BURGUESIA  
César Sánchez

Contiene el estudio:  
*«La génesis muralista de Josep Renau»*



DEVENIR

CIENT AÑOS DE MURALISMO

RETRATO  
DE *disección de un mural*  
LA  
BURGUESÍA



RETRATO  
DE *disección de un mural*  
LA  
BURGUESÍA

César Sánchez





En portada: Gráfica 3, Análisis estadístico del movimiento del espectador, Josep Renau, Emulsión sobre plata, IVAM, depósito Fundación Josep Renau.

*Tercera edición: enero 2023.*

D.R. © 2018, César Sánchez

[devenirarte30@gmail.com](mailto:devenirarte30@gmail.com)

[cesarsanchez.org](http://cesarsanchez.org)

ISBN: 978-607-29-3613-3

La presente obra no podrá reproducirse total o parcialmente, sea cual fuere el medio electrónico o mecánico sin el consentimiento del autor.

## AGRADECIMIENTOS

Karla Morales Senties / Elisa Morales Maya / Miguel Ángel Esquivel / Victoria Goberna / Eloisa García / Emili Pàya / Alberto Híjar Serrano / Jaime Brihuega / Fernando Bellón / Carlos Renau / Ruy Renau † / Antonio Rodríguez Serna † / Graciela Castro Arenal / Guadalupe Gaos / Jordi Ballester Bonilla † / Alfredo Pujol Canabe / Felipe Sánchez Ramírez.

Archivo Histórico Sindicato Mexicano de Electricistas / Fundación Josep Renau, Valencia España / Archivo Josep Renau, México / Fondo Miguel Prieto Anguita / Archivo Sala de Arte Público Siqueiros / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas / Ateneo Español de México / Ateneo Español de Madrid / Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM / Biblioteca Nacional de México / Biblioteca Pública Municipal Benito Pérez Galdós, Madrid, España / Biblioteca y Centro de Documentación Museo Reina Sofía, Madrid, España / Biblioteca Nacional de España / Archivo Fundación Pablo Iglesias / Instituto Valenciano de Arte Moderno, España / Archivo General de la administración, Alcalá de Henares, España / Archivo de la Memoria Histórica, Salamanca, España / Archivo Museo de Arte Moderno de Catalunya, Barcelona, España / Consejería de Cultura Embajada de España en México / Archivos de Las Brigada Abraham Lincoln, N. Y., EUA / Museo de la Ciudad de México / Fundación Friedrich Ebert-México / Archivo General de la Nación, Ciudad de México / Archivo de Relaciones Exteriores Genaro Estrada, Ciudad de México / Hemeroteca Nacional de México / Biblioteca México, José Vasconcelos, Ciudad de México / Archivo Luis Arenal, Cuernavaca, México



## Índice.

Introducción .....	I
Capítulo I	
La huelga electricista y el levantamiento de Franco en España .....	1
Capítulo II	
Solidaridad y expectación con la República Española .....	13
Capítulo III	
Impulso cultural y social del SME .....	23
Capítulo IV	
Contingencias políticas que incidieron en el mural .....	33
Capítulo V	
Todo inició en España ( <i>el caso León Trotski</i> ) .....	47
Capítulo VI	
La matriz del mural .....	61
Capítulo VII	
Metrópolis y Retrato de la burguesía .....	89
Capítulo VIII	
Primera versión del mural .....	95
Capítulo XIX	
Segunda versión del mural .....	107
<b>La génesis muralista de Josep Renau. (<i>Dos obras inéditas de su exilio mexicano</i>)</b>	
Disposiciones .....	119
Hallazgos .....	125
La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo .....	127
De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad (La obra del Pabellón L.F.C.) .....	135
Conclusiones .....	141



*Dedico el presente libro a mis hijos Bruno y Eliseo.*

*A Mauro Sánchez Ramírez,  
compañero de labor,  
hermano de clase y  
mi padre en el diario  
devenir.*



## Introducción

*Retrato de la burguesía, disección de un mural* es una investigación genealógica vinculante con sucesos capitales de la segunda mitad de los años treinta del siglo pasado como: la Guerra Civil Española, el exilio español en México, la pugna ideológica entre el comunismo y el capitalismo, así como el ferviente movimiento sindicalista en el sexenio del general Lázaro Cárdenas. Rastrea la idea germinal que dio origen a la obra, analiza la trascendencia e interacción establecida entre todos los personajes y entes sociales inmiscuidos que, directa o indirectamente, desempeñaron un papel en el mural. Se trata de un análisis, a partir del cual se esclarecen controversias tales como si el mural fue, en verdad, creación colectiva, cómo fue que llegó a realizarse en el edificio de un sindicato como el de los electricistas, cómo y por qué se dieron cambios y supresiones en el mural; lo que dio origen a dos versiones de él. Por otra parte, se desmonta su proceso de construcción para su mejor análisis, pues de esta manera logramos identificar los atributos de sus técnicas y métodos empleados, además de las imágenes, fotografías y obras de arte que influyeron o directamente se usaron en la creación del mural. Ejemplo de ello es la maqueta que el colectivo realizó para usarla como matriz del mural —maqueta hasta hoy inédita que damos a conocer en la presente obra y que cambia el rumbo de todos los estudios que se han realizado sobre este mural—, así como el diálogo que el colectivo de artistas de *Retrato de burguesía*, establecieron con el filme *Metrópolis* de Fritz Lang y la técnica del montaje del cineasta ruso Sergei Eisenstein.

Todo lo anterior con el fin de dar a conocer la problemática que guarda una obra mural y colectiva cuando es supeditada a las diferentes perspectivas y puntos de vista que exige la democracia, pues algunas voces han mencionado que el panorama estético-político que despliega el mural *Retrato de la Burguesía* no es sostenible cuando el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) —propietarios del edificio en donde se plasmó nuestra obra— estaba añadido a la Confederación de Trabajadores de México (CTM); problemática política-sindical que analizo en el capítulo IV, *Contingencias políticas*



*que incidieron en el mural*, capítulo que lo aclara y sin el cual no podríamos explicar la viva interacción que mantuvo la dirigencia sindical con el colectivo de artistas.

El lector encontrará a lo largo del texto, epígrafes que dan apertura a cada capítulo. En esta ocasión la mayoría de los epígrafes no necesariamente sugieren, ilustran o adelantan la idea que abordará el capítulo que le precede. En este estudio se conciben como cápsulas de tiempo que amplían la información; como piezas de rompecabezas que completan –en conjunto con el texto central– el suceso de la historia analizado. Esto se propone a manera de una buena solución, pues otra posibilidad hubiera sido anotarlas en pies de página, lo cual no creí conveniente debido a lo sugestivas que son desde el punto de vista histórico, como en lo tocante a lo ilustrativo que puede aportar a la historia.

Por otra parte, cabe señalar que las imágenes que acompañan al presente texto fueron seleccionadas dentro de un fondo documental de más de doscientos cincuenta documentos, entre los cuales se encuentran imágenes, cartas, obras artísticas, bosquejos, maquetas, revistas, etc. que pude compilar junto con mi excelente asistente de investigación, la latinoamericanista, Lic. Karla Morales Senties, en nuestra visita a más de veinte centros de documentación, archivos institucionales y particulares, así como a colecciones particulares y museos de España, EE.UU. y México, (la mayor parte del fondo documental, el lector lo podrá consultar en [cesarsanchez.org](http://cesarsanchez.org)). La selección que se presenta aquí constituye lo menos conocido dentro de los estudios que se han realizado del mural y lo que más ayuda al lector para una mejor comprensión del estudio, pues un aspecto a considerar es la exploración de la dimensión estética que guarda y guardó el mural *Retrato de la burguesía* para la clase trabajadora en México, cuestión que pretendo divulgar, debido a la trascendencia de esta obra, desconocida para muchos y, que muy bien podríamos catalogarla como una de las obras de arte más importantes del siglo XX a escala mundial.

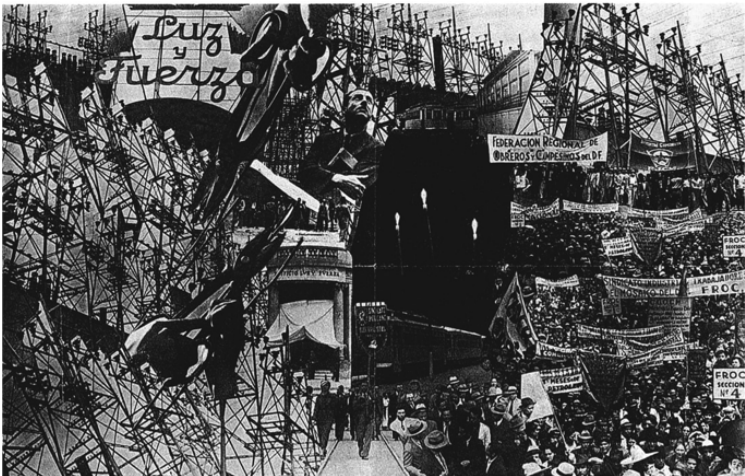
Finalmente, dedico un capítulo a dos obras hasta hoy poco conocidas del artista valenciano –en estos días llamado a su justo reconocimiento en el país Ibérico– Josep Renau. La primera de ellas es *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, una

obra que fue creada para ser plasmada en las paredes del lobby del edificio histórico del (SME) en el año de 1940, la cual no logró llevarse a cabo debido a los álgidos momentos políticos-sindicales del periodo y de la cual incluyo una reconstrucción fotográfica nunca antes vista. La segunda obra, *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad*, concebida para formar parte del panel que decoró el Pabellón de Luz y Fuerza del Centro en el año de 1946. Hasta hoy solo se cuenta con una secuencia de imágenes reproducidas en una hoja de contactos, a partir de la cual pude realizar la reconstrucción fotográfica que se muestra por primera vez al público. Son estas dos obras que, a la luz de casi ocho décadas, nos muestran la génesis muralista más innovadora de Josep Renau. Estos dos proyectos artísticos nos revelan el grado de influencia técnica y visual que, de forma personal, influyo en el muralismo temprano del artista valenciano el cinematógrafo, así como el encausado por el artista mexicano David A. Siqueiros, en la experiencia creativa que sostuvo cuando participo en la realización del mural *Retrato de la burguesía*.

Por otra parte, sostengo que este par de proyectos artísticos de Josep Renau nos abren un camino de interpretación novedosa en lo referente a su dialéctica imaginaria y, desde mi particular punto de vista, la más acabada y original en la obra mural del valenciano. No me queda más que agradecer a todas y a cada una de las instituciones y personas que directa o indirectamente abrevaron para que el libro que tiene entre sus manos culminara viendo la luz.



## Capítulo I.



**Figura 1.** *La Huelga del SME*, Enrique Guttmann, Hoja independiente incluida dentro de la Revista LUX, septiembre de 1936, colección particular.

—¡Se nos ha pedido, camaradas, que nos limitemos a hablar de lo que significa para el país la estancia del general Calles, del motivo por el que respaldamos los trabajadores la política del Presidente Cárdenas y, de qué es lo que demandamos de éste! —así dio inicio su discurso Francisco Breña Álvarez, secretario general del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME), ante la mirada atónita del presidente Lázaro Cárdenas que, a la sazón del mitin y desde el balcón presidencial de palacio nacional, daba cuenta de el poder de convocatoria, dinamismo y aspiración de transformación que había adquirido el ideario obrero en territorio nacional. Sin lugar a dudas, el Zócalo capitalino registraba la concentración de personas más nutrida hasta ese entonces—.

—¡Queremos repetirle a Cárdenas que el apoyo de los trabajadores conscientes nunca es incondicional (...)! —continuó con su discurso Breña Álvarez desde el pódium donde se encontraban todos los representantes sindicales que conformaban el Comité Nacional de Defensa Proletaria—.

—¿Cuál es, en el caso actual, el principio común que sirve de base a la amistad de Cárdenas con los trabajadores?, el impedir, como dice el Plan Sexenal y como lo deseamos nosotros, que la propiedad privada de los medios de producción no sea un instrumento definitivo de explotación de las mayorías por unos cuantos —los trabajadores congregados en la plancha del Zócalo de la capital mexicana reaccionaron con efusivo entusiasmo, agitando sus mantas y estandartes en respuesta a lo arengado por el líder electricista—.

De entre la infinidad de mantas hacinadas en el mitin, hay tres que por sus consignas sobresalen de las demás: «CALLES Y MORONES A ¡LAS MARÍAS!»; frase que consigna el desprecio de las masas por el llamado 'Jefe Máximo de la Revolución Mexicana'. La leyenda aconseja que, más allá de haber expulsado a estos dos personajes de territorio mexicano, hubiera sido mejor deponerlos en las Islas Marías; isla carcelaria donde Calles envió a un número importante de militantes del Partido Comunista Mexicano cuando ocupó la presidencia de la República. Otra manta que por su dicho atina en la sintomatología popular se despliega imperturbable ante sus iguales entre los gritos, aplausos y empujones de los manifestantes: «Para las gallinas de Sta. Bárbara el gallo de

Jiquilpan»; cuenta la leyenda popular que Calles por órdenes de Lázaro Cárdenas —oriundo de Jiquilpan, Michoacán— fue aprehendido, para repatriarlo de territorio mexicano, cuando descansaba en su recama leyendo «Mi Lucha» de Adolfo Hitler, en su finca de la Ciudad de México llamada Santa Bárbara y, un tercer estandarte que sobresale de las dos anteriores, es la de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, que con sus siglas L-E-A-R, pareciera celosa por cumplir con su programa a favor de contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera y en contra del imperialismo, el fascismo y la guerra de esos años.

**Del autor, realizado con base en la portada de Santos Balmori y el discurso del 22 de diciembre de 1935, publicados ambos en la revista LUX de enero de 1936.**

### **La huelga electricista y el levantamiento de Franco en España.**

Ciudad de México, año de 1936. El Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) encabeza una lucha histórica para todo el movimiento obrero nacional; el 30 de junio de ese año emplaza a huelga a la Compañía de Luz y Fuerza Motriz S. A., empresa de capital extranjero que abastece energía eléctrica al centro del territorio nacional. A pesar de las arduas negociaciones entre empresa y sindicato, intermediando entre éstos el secretario particular de el presidente y el mismo presidente Lázaro Cárdenas, al medio día del 16 de julio estalla la huelga electricistas. Mientras tanto en Marruecos, el 17 de julio, un grupo de militares encabezados por los generales Emilio Mola, José Sanjurjo y Francisco Franco, se levantan en armas en contra del Gobierno Republicano Español. Da inicio la Guerra Civil Española.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La similitud de conflictividad nacional tanto en España como en México son singulares: España, desde el 19 de febrero del 1936 al mando del Manuel Azaña, con el Frente Popular y, en México, desde el 1 de diciembre de 1934 con el general Lázaro Cárdenas y su enarbolado plan sexenal, se presentan como periodos de

Al amanecer del 17 de julio, del año en turno, en la Ciudad de México impera una tensa calma, han pasado solo algunas horas de haber iniciado la huelga electricista y, con el fluido eléctrico interrumpido, la mayor parte de las rotativas de periódicos de la ciudad están en un inevitable paro de labores, cuestión que suscita que la difusión de lo acontecido en España fuera tardía. Heinrich Gutmann, fotógrafo alemán, secretario de prensa y propaganda, y secretario de finanzas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR),<sup>2</sup> autonombrado en México Enrique Guzmán, capta inigualablemente la atmósfera reinante en el preludio de la huelga electricista en su fotomontaje titulado *La huelga del Sindicato Mexicano de Electricistas* (Fig. 1). Gutmann muestra, en el primer plano del fotomontaje, un par de manos accionando unas tijeras industriales en señal de amenaza de cortar los cables distribuidores de transmisión eléctrica y, aun lado de ellas, entre un caos de torres eléctricas, la figura del secretario general del SME, Francisco Breña Álvarez, aguardando el fallo con el que la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje legitimará la huelga —imagen utilizada por Gutmann de la original captada por el fotógrafo de la revista *LUX* y miembro de la LEAR, de apellido Díaz—. Bajo la imagen del dirigente electricista observamos la puerta de entrada del edificio de Gante, sede, en esos años, de las oficinas centrales de la Compañía de Luz y Fuerza Motriz S. A., resguardada por guardias huelguistas. De su puerta principal parte un camino por donde la vanguardia de algunos trabajadores en marcha, blanden el estandarte insignia de la agrupación obrera. Todo el lado inferior derecho del fotomontaje está colmado de manifestantes que

---

gobierno con gran número de huelgas estalladas en contra de empresas de capital extranjero. Los líderes de estas dos naciones iberoamericanas, al parecer, se encontraban dispuestos a buscar un equilibrio social entre el proletariado y el capital, a la sazón de su disputa.

<sup>2</sup> Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Es fundada en 1933, en la casa del artista plástico Leopoldo Méndez. Tenía como propósito contribuir con los medios del arte a la unidad de la clase obrera, y luchar contra el imperialismo, el fascismo y la guerra; la LEAR tuvo como medios de difusión la *Hoja Popular* y la revista *Frente a Frente*.

solidarizan con el movimiento y, al centro de la obra, en una oscuridad obscura y derruida, tres velas timoratas intentan alumbrar unos tranvías en paro forzado por el corte de fluido eléctrico acontecido al medio día del 16 de julio de 1936. Como presencia ubicua en el fotomontaje, torres y cables crean una trama que infunde caos y drama, la que es coronada con el letrero que da nombre a la empresa emplazada a huelga. Esta obra, como ya dijimos anteriormente, realizada bajo la técnica del fotomontaje —que para los años treinta del siglo pasado era identificada como una práctica ligada a la instrumentación política y de gran impacto para las masas— marcaría, sin lugar a duda, una tendencia estética entre los organismos obreros dado su realismo imaginario logrado mediante la composición dinámica de imágenes fotográficas ensambladas, así como por su característica técnica, al ser su ejecución de gran disposición para ser reproducida masivamente. Lo anterior tiene relación con nuestro mural, al ser una obra en la que la técnica del fotomontaje se instrumento como una de las fases principales para plasmar lo ideado por el colectivo de artistas del mural *Retrato de la burguesía*; de la maqueta (matriz) a los muros.<sup>3</sup> La reproducción seriada del fotomontaje *La huelga del Sindicato Mexicano de Electricistas*, de Gutmann, se realizó en tamaño póster (cuatro cartas), cada póster se alojó, para su distribución, dentro de las páginas de la revista *LUX* —órgano oficial del SME—, en el número perteneciente al mes de septiembre de 1936.

Dentro del comité de huelga del SME del año 1936, además de sus dirigentes sindicales —Francisco Breña Álvarez, secretario

---

<sup>3</sup> Josep Renau, uno de los miembros del colectivo de artistas que llevaron a cabo la mencionada obra, será un personaje de gran importancia al ser un experimentado fotomontador. Este artista valenciano será más tarde considerado uno de los mejores artistas de la técnica del fotomontaje en la historia del arte. Entre los fotomontadores que mayormente influyeron en Josep Renau podemos nombrar al alemán John Heartfield, pionero del fotomontaje y, que a principios de los años treinta del siglo pasado, sorprende con la práctica de esta técnica, al ser difundido su trabajo en la revista *AIZ (El Periódico Ilustrado de los Trabajadores)*, como miembro del consejo editorial de la revista. Heartfield, realizará fotomontajes políticos antimperialistas de gran impacto propagandístico contra el partido Nazi.



general; David Roldán, secretario del trabajo y Manuel Paulín, secretario de educación y propaganda—, figuraban personajes de acción cultural que propiciaban, a través de su cotidiana relación laboral, alianzas ideológicas o simples conexiones que alentaban la solidaridad o el interés común entre grupos o personas con intereses coincidentes; entre ellos, podemos nombrar al abogado Mario Pavón Flores, asesor jurídico de los electricistas en la huelga de 1936, miembro del Partido Comunista Mexicano (PCM) e integrante del Comité Ejecutivo de la LEAR, en donde se desempeña como responsable del área de literatura en la época en la que Silvestre Revueltas fue presidente de éste organismo y responsable de la sección de literatura en la segunda época de la revista *Frente a Frente*, órgano periodístico de la LEAR, en la época dirigida por el pintor y promotor cultural Fernando Gamboa, así como pieza clave en la contingencias políticas suscitada al interior del SME en el año de 1939, el cual estaría influyendo en los cambios y conclusión final de nuestro mural —tema que abordo más adelante—.

El 17 de julio de 1936, la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje dictaría el fallo en favor de los electricistas. El laudo daba sustento de legalidad a la huelga efectuada por el SME. En una jornada tensa de diez días de huelga el organismo electricista será apoyado, entre otras organizaciones, por el Comité de Solidaridad Pro-huelgas del D. F., agrupación creada al calor del citado movimiento. Entre sus filas, se contó con la participación de la recién creada Confederación de Trabajadores de México (CTM), la LEAR, el Frente Popular Mexicano, algunos diputados de izquierda, miembros del Partido Nacional Revolucionario (PNR) y grupos de trabajadores no vinculados a la CTM. Los miembros del SME, al no contar con un auditorio de asambleas que cumpliera con el espacio suficiente para grandes aforos, empleaban, en algunas ocasiones, el llamado Teatro del Pueblo, local ubicado en los altos del Mercado Abelardo Rodríguez, a dos cuadras de lo que fuera las oficinas centrales de los electricistas —localizadas, en aquellos años, en la calle de República de Colombia número 9, en el Centro de la Ciudad de México—. El Teatro del Pueblo, lugar por donde transitaban los asambleístas, era un centro cívico que

concentraba el mercado, locales comerciales, guardería, biblioteca y un teatro para cinematógrafo; además, era escenario de conferencias de diversa índole y de obras teatrales.<sup>4</sup> De 1934 a 1935, gran parte de los muros de este recinto fue pintado por artistas integrantes de la LEAR, entre los cuales destacan Pablo O'Higgins, Ángel Bracho y Antonio Pujol. Tres asambleas significativas, tocantes al proceso de emplazamiento y acontecimientos ocurridos en la huelga de 1936, son llevadas a cabo en este llamado Teatro del Pueblo: la del 29 de junio de 1936, día en que se decide por voto unánime ir a un movimiento de huelga; la del 15 de julio del mismo año, donde se ratifica el estallamiento inminente de la huelga a las doce del día del 16 de julio; y la del 20 de julio, en la cual se confirma, por parte de la base trabajadora, el respaldo al comité de huelga para continuar con el movimiento.

Con la expresión conceptual de las reformas que dieron ocasión al concepto llamado «conjunto cívico» del Abelardo Rodríguez, se daba cause a una de las primeras manifestaciones de la arquitectura funcionalista en México. Lo peculiar en este conjunto arquitectónico fue que, la concepción de inmueble con múltiples funciones se implementaba en un edificio que databa de la época de la Colonia; los asambleístas circulaban por espacios, pasillos, escaleras y pinturas murales del inmueble. Esta experiencia, bien pudo influir, años después, en la concepción arquitectónica y en la incorporación del mural de la llamado *Nuevo Hogar Social* del SME; inmueble receptor del mural *Retrato de la burguesía*, el cual se empezó a construir a mediados del año de 1937,<sup>5</sup> donde el

---

<sup>4</sup> Un inmueble popular reacondicionado por el arquitecto Antonio Muñoz García, localizado en la calle de República de Venezuela número 72. Este edificio, de múltiples funciones, fue inaugurado el 24 de noviembre de 1934, en lo que fuera, en la época de la Colonia, el Colegio de Indios de San Gregorio, impulsado por la orden de los jesuitas a mediados del siglo XIX, se convierte en el Colegio Nacional de Agricultura, después en el Colegio Militar y, más tarde, en escuela para hijos de obreros. El nombre original del teatro es Teatro Cívico Álvaro Obregón.

<sup>5</sup> A principios del año de 1936, el comité central del SME había adquirido como terreno un inmueble en las calles de Las Artes número 45 (hoy calle Antonio Caso 45, colonia Tabacalera, Ciudad de México) –inmueble que se utilizó como casa de seguridad para los miembros del comité de huelga–, con el propósito de que en un futuro próximo fuera construido un edificio que albergara las oficinas del

funcionalismo, al igual que el Conjunto Cívico Abelardo Rodríguez, se hizo presente respecto a las necesidades de los ocupantes, en el que se conjugaban las gestiones laborales, la reunión, la salud, la cultura y la diversidad de esparcimientos para el trabajador.

Al octavo día de huelga el secretario particular de presidente Lázaro Cárdenas, Luis A. Rodríguez, llama al comité de huelga del SME para mencionarles que la situación creada por la huelga era gravísima e insostenible, advirtiéndoles que tal situación ya era conocida por la gran mayoría de la ciudadanía; apoyando su dicho en fotografías publicadas repetidamente en algunos diarios que dieron seguimiento al proceso de huelga. Éste no sería el único acto de intimidación o amenaza contra el movimiento de los electricistas, dos más son dignos de mencionar. El primero se da la noche del sábado 11 de julio en Villa Juárez, Tamaulipas, cuando el asesor del gobierno Enrique Calderón –después de tener una reunión privada con el presidente Lázaro Cárdenas y con el señor José Cantú Estrada, Secretario General del Departamento del Trabajo–, pregunta a Breña Álvarez, Paulín y Mario Pavón Flores,<sup>6</sup> el «por qué ir a un movimiento de huelga, ahora que existía un gobierno obrerista, cosa que no habían hecho en el pasado cuando regían al país gobiernos divergentes al del general Lázaro Cárdenas», ante esto, los dirigentes electricistas contestaron que, precisamente, cuando los trabajadores contaban con el respeto a sus derechos constitucionales, era cuando mejor los podían ejercer, citando, al respecto, los casos de Francia y España, en los cuales, justamente al asumir el poder gobiernos de Frente Popular, netamente de izquierda, se registró el mayor número de huelgas del cual se tenga noticia, atajaron los electricistas al abogado Calderón.<sup>7</sup> Otro acto intimidatorio es el realizado por el secretario general de la CTM,

---

organismo. En: Rivera Melo, Joaquín, «Ing. Manuel Paulín Ortiz, Dic. 10, 1903», *ediciones Sindicato Mexicano de Electricistas*, Ciudad de México, 2001, p. 6.

<sup>6</sup> El abogado Enrique Calderón era un viejo conocido de la dirigencia electricista, al iniciar las pláticas para la revisión de su contrato colectivo con la empresa, en la primera quincena del mes de abril de 1936, nombran a Mario Pavón Flores y a Enrique Calderón como sus asesores legales, aunque éste último, dicen los electricistas, por sus múltiples ocupaciones sólo asistió a la primera reunión no pudiendo volver más. En: Revista LUX, septiembre de 1936, pp. 6 y 28.

<sup>7</sup> Revista LUX, Septiembre de 1936, p. 28.

Lombardo Toledano, al secretario de educación y propaganda del SME, Manuel Paulín; a cinco días del inicio de la huelga, Lombardo Toledano pide hablar con Breña Álvarez, quien, al no poder asistir, envía en su representación a Manuel Paulín, el cual narra lo dicho por Lombardo en la reunión: «compañero, ya han demostrado ustedes, los electricistas, con su movimiento, que existe en México el derecho de huelga, este es un logro importantísimo para los trabajadores de México. Pero, por otra parte, su huelga está causando gravísimos daños a nuestro país, por tanto, les pido que de inmediato levanten su movimiento». (Rivera Melo, Joaquín, 2001: 7 y 8). Es importante resaltar que el dirigente de la CTM, Lombardo Toledano, venía de obtener el triunfo para dirigir la CTM, para lo cual se enfrentó con duras críticas por parte del líder electricistas Breña Álvarez, quien le cuestionaba la falta de organización en los congresos convocados para la conformación de la confederación obrera, así como, los adeudos que la mayoría de organismo sindicales añadidos a la incipiente CTM tenía; tema que, por su insospechada relevancia, no solamente influyó en los organismos obreros congregados, sino también, de forma indirecta, en el proceso de labor y resolución final del mural *Retrato de la burguesía*.

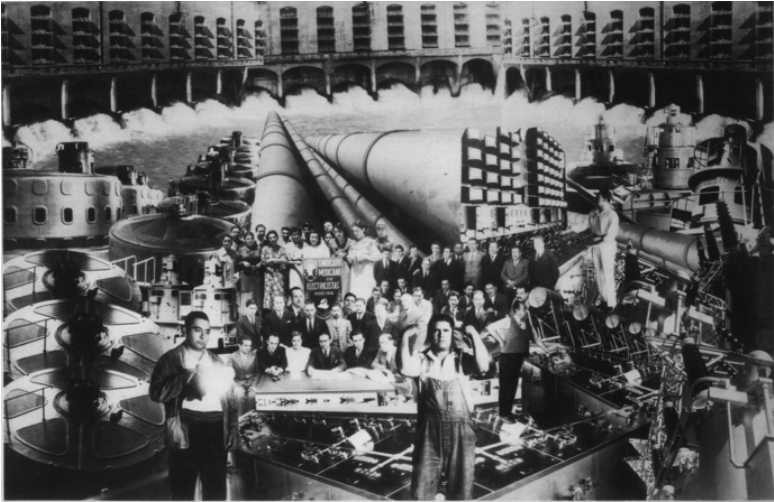
En tanto ocurría el tránsito tenso de negociación entre empresa y sindicato, la Compañía de Luz y Fuerza Motriz S. A. informaba a las grandes empresas nacionales y extranjeras de las demandas que pedía el SME se incluyeran en el cuerpo del Contrato Colectivo del Trabajo, advirtiendo que de obtener un triunfo sobre estas peticiones, muy pronto sus propios trabajadores les exigirían las mismas prestaciones sociales y condiciones laborales que los electricistas pedían. Lo que comenzó como un conflicto local, se convertiría, inesperadamente, en un choque frontal entre el proletariado nacional y la clase patronal nacional y extranjera afincada en el país.

Al décimo día de huelga y después de una plática efectuada en Torreón, Coahuila, entre la dirigencia del SME y el presidente Lázaro Cárdenas, la Compañía de Luz y Fuerza Motriz S. A. acepta el cien por ciento de las demandas exigidas por el organismo obrero. Algunas muestras de júbilo en torno a este triunfo sindical son

registradas, de nueva cuenta, por el fotógrafo y fotomontador Heinrich Gutmann, en un fotomontaje titulado *El Sindicato Mexicano de Electricistas* (fig.2) incluido en formato de póster, dentro de la revista LUX del mes de noviembre de 1936. Al centro de la obra, en segundo plano, podemos observar al comité central del SME y, detrás de él, a un grupo de mujeres trabajadoras que sostienen el estandarte del organismo electricista. Al centro y en primer plano, se observa un punto de fuga conseguido con el efecto de una serie de conductos de agua y unas turbinas eléctricas dominan la composición, las cuales, orientan y atajada nuestra vista hacia un horizonte conformado por la imagen de las compuertas pertenecientes a la hidroeléctrica Necaxa, las cuales, a su vez, circundan toda la obra. Diversidad de máquinas, turbinas y transformadores eléctricos acompañan la escena, consiguiendo desplegar una trama estética industrial convencional para el trabajador electricista. En la parte derecha observamos a un trabajador operando un tablero de control; una imagen similar se encuentra en la parte inferior de la intercepción del muro central y el muro derecho del mural Retrato de la burguesía. Gutmann reúne en el primer plano de la obra a dos personajes que, por su desempeño laboral, son de gran significado para el hecho expuesto: primero, un ‘sobrestante’ –persona encargada de conducir y ordenar las labores cotidianas para el sector– y, a su lado, un obrero de base vestido con el característico overol de mezclilla, el cual se encuentra con los brazos ostensiblemente flexionados en actitud de fortaleza y triunfo, expresión derivada de los logros obtenidos por su movimiento.

El 26 de julio 1936 la CTM cita, a las diez de la mañana en el Teatro del Palacio Bellas Artes, a un mitin de apoyo al proletariado español. Tanto en el cartel cómo en el volante que daba difusión al mitin, se anunciaba la participación de siete oradores; entre los más significativos participantes al mitin se encontraba el embajador de España en México don Félix Gordón Ordás, quien escuchó con atención al recién nombrado secretario general de la CTM, Vicente Lombardo Toledano, el cual inició su discurso con una disculpa por la reacción tardía en apoyo a la República

Española, pues explico que, tal retraso se debía al ‘apoyo’ que la CTM había brindado a la huelga electricista, sin embargo, «los trabajadores de México se encontraban muy cerca del corazón del pueblo trabajador que responde con sus vidas y las de sus familias a la rebelión» (Matesanz José Antonio, 1999: 57), continuaba Toledano.



**Figura 2.** *El Sindicato Mexicano de Electricistas*, Enrique Guttmann, hoja independiente incluida dentro de la revista LUX, noviembre de 1936, colección particular.

Por otra parte, Anselmo Carretero, militante del Partido Socialista Obrero Español, ofreció un discurso en el cual reseñó el desarrollo histórico de la situación en España y, por otra parte, ofreció un breve recuento de lo acontecido en la historia reciente del movimiento obrero mexicano; a la vista de un extranjero recién llegado a tierras mexicanas: «en el breve tiempo que llevo entre vosotros he tenido ocasión de presenciar algunos hechos que dicen mucho a favor del proletariado mejicano (sic): el paro general del 18 de junio en solidaridad con los trabajadores ferrocarrileros, la formidable huelga de los compañeros electricistas y la

manifestación celebrada el domingo pasado en esta capital a favor de los huelguistas».<sup>8</sup>

La victoria electricista fue de suma importancia para toda la clase trabajadora a escala nacional, pues con ella se garantizó el derecho a huelga en México, propiciando así un nuevo y mejor futuro en las relaciones de producción para el sector obrero. Particularmente, para el SME, ello significó organizar su clausulado contractual con el fin de escapar de ambigüedades e interpretaciones diversas e, incluso, poder desplegar garantías y prestaciones económicas, sociales y laborales en favor del trabajador. Si bien es cierto, que la empresa se las arregló para que algunas de estas prerrogativas obtenidas por el movimiento electricista fueran aplazándose a favor de su capital, por otro lado, el SME pudo subsanar su economía y ampliar la seguridad laboral y de vida para sus agremiados, ejemplo de ello fue el poner en marcha la construcción de su edificio sindical, inmueble que en un futuro próximo estaría albergando el mural *Retrato de la burguesía*.

---

<sup>8</sup> Jiménez Carretero, Anselmo, *Discurso en el mitin de apoyo al proletariado español*, texto mecanografiado, México, 26 de julio de 1936, Fundación Pablo Iglesias, p. 5.

1o. de Mayo de 1937.

**El Sindicato Mexicano  
de Electricistas:**



a los heroicos trabajadores españoles;  
a los trabajadores oprimidos por el fascismo;  
a los trabajadores que construyen un mundo nuevo;  
al proletariado de la República y del Mundo.

**¡Salud!**

**"Por el Derecho y la Justicia del Trabajador."**

**EL COMITE CENTRAL.**

**Figura 1.** El Sindicato Mexicano de Electricistas (desplegado), revista LUX, cuarta de forros, abril de 1937, colección particular.



A finales del año de 1937, David Alfaro Siqueiros invita a comer a Josep Renau a un restaurante cercano a la playa valenciana. Antes de entablar Renau dialogo alguno con Siqueiros, éste se ve ubicado entre dos fuegos discursivos; Ernest Hemingway –interlocutor vivaz que completa el trío– ofrece interpretaciones sobre una posible quintaesencia del ser anarquista español. Es domingo de un país sumergido en una guerra atroz, y esta terna, entre esperanzada y pesimistas por llevar a buen puerto su defensa a favor del gobierno republicano, hacen un alto en el camino. Frente a una botella de whisky esgrime ideales, interpretaciones de un combate abismal; tácticas y experiencias de ataque, o tal vez esta charla no sea más que la descripción real del drama personal, de aquel sufrimiento que experimenta una familia convencional ante el poder tecnológico armamentista. Josep Renau, al turno en la palabra, hace de su diálogo un fruir 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». Agolpado por un mundo de sensaciones, huella de las experiencias de calle y, 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 práctica de su lenguaje se basa 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». Acero CONTRA carne humana es la noción con la que Josep Renau trata de condensar sus vivencias de una guerra civil engendrada por la barbarie fascista, noción que será utilizada como una suerte de epílogo dos años después en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, y que esa tarde de refrigerio a la vista de una playa valenciana, destellaría como una bomba soltada en medio de la mesa de este trío, consiguiendo incrustarse contundentemente en la memoria de Alfaro Siqueiros, mientras que en el parietal derecho de la cabeza de Hemingway ya hacía rato que el líquido hemático humedecía la venda que envolvía su testa.

**Del autor, invierno de 2006, Valencia, España.**

## Solidaridad y expectación con la República Española.

El mundo estaba viviendo la disputa geopolítica entre dos corrientes antagónicas: el capitalismo y el comunismo. El vértigo doctrinario que suscitaban estas dos formas de pensamiento halla su epicentro inaugural en la nación española. Será en torno a estos sucesos, los cuales orillaban a individuos y a organismos a tomar partido, que el SME, con el referente directo del movimiento revolucionario mexicano, el anarcosindicalismo<sup>1</sup> inaugural del organismo y con el argumento de que «la causa de los trabajadores españoles es la causa de todos los trabajadores del mundo», guía su

---

<sup>1</sup> Es importante mencionar que el impulso del anarcosindicalismo en México se debió, entre otros factores, al flujo de inmigrantes españoles en la última década del siglo XIX. Debemos recordar que en España ocurría, tal vez, el más poderoso movimiento anarquista del mundo. A principios del siglo XX, fueron obligados a salir al exilio muchos de estos anarquistas procedentes, en su gran mayoría, de Barcelona, debido a la política represiva que ejerció contra ellos el gobierno español. Esta ciudad catalana llegó a ser nombrada capital del anarquismo. José Colado, originario de Asturias, España, socio activo de la Casa del Obrero Mundial, sastre de profesión, miembro del Club de Empleados de Comercio, propagador del anarcosindicalismo, del sindicalismo revolucionario, así como del proyecto de Escuela Moderna del barcelonés Francisco Ferrer Guardia, y expulsado de México por Victoriano Huerta (acusado de agitador, peligroso y perniciosos para la nación), fue pieza fundamental para el SME, al ser asesor y consejero en la redacción de la primera «Acta Estatutaria Constitutiva» y fundación del SME. Cuenta Ernesto Velasco (secretario y fundador del SME) que se comunicó con José Colado, quien se encontraba de nueva cuenta en México, ocupando el puesto de la Jefatura del Departamento del Trabajo —nombramiento otorgado por Villa y Zapata a su entrada a la Ciudad de México—. Para pedirle ayuda en la conformación de un sindicato, José Colado citaría a Velasco y a todos los empleados del ramo electricista interesados en el Departamento del Trabajo, en lo que ahora es el Palacio de Minería. En un salón de este recinto, José Colado sería el asesor y guía de la asamblea de fundación del cual, más tarde, llevaría por nombre Sindicato Mexicano de Electricistas. En dicha asamblea, el asturiano sería nombrado consejero por los ahora sindicalistas. Algunos miembros del Club Liberal de Empleados de Comercio de nacionalidad española: Emilio Serrano, José Rosales de la Vega, Antonio Calvillo, José Calvillo, Rafael de Ávila, Gonzalo Cervantes, Gumersindo Ruelas y el mismo José Colado, años después, formarían parte del SME. El Club Liberal de Empleados de Comercio se llegó a identificar como gran propagador de la doctrina anarcosindicalista en la Ciudad de México al ser parte fundamental y grupo detonante de la Huelga General de 1916, en la Ciudad de México.

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 los diez días de huelga y salir victoriosos, el SME hace un donativo económico al embajador de España en México, don Félix Gordón Ordás, por la cantidad de mil pesos, para que éstos fueran utilizados en la campaña contra la revuelta estallada en España. En un comunicado, el organismo sindical menciona que «aún 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».<sup>2</sup>

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 solo esa cantidad económica, lo cual «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».<sup>3</sup>

En octubre de 1936, el SME felicita abiertamente al general Lázaro Cárdenas 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 por que 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.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Periódico *Excélsior*, año xx, tomo IV, 4 de agosto de 1936, p.3.

<sup>3</sup> Periódico *Excélsior*, p.3.

<sup>4</sup> Periódico *Excélsior*, año xx, tomo V, 4 de octubre de 1936, p. 9.

Al interior de la revista *LUX*, en el número de marzo de 1935 se publica por primera vez, una obra de Josep Renau que, a juzgar por la técnica utilizada y la rúbrica plasmada en el ángulo superior derecho, podríamos valorar que fue realizada entre los años 1932 y 1934. La ilustración, no catalogada, acompaña un artículo intitulado *El Burgués y la Cocotte*, texto autoría de un tal Tinasesolini (fig. 2). Es singular lo que figura esta imagen a la vista del presente estudio, pues podríamos inscribirla como un preludio al *Retrato de la burguesía*. En el número correspondiente a enero de 1936, se publica por vez primera un gráfico antifascista, en página completa, en la cuarta de forros de la revista *LUX*; se trata de un fotomontaje sobre los acontecimientos sombríos del fascismo por venir, titulado: *El sombrío panorama mundial a fines de 1935*. En éste aparecen Mussolini y Hitler, envueltos por el accionar de sus tropas y la 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 1942. Gráficos, carteles, desplegados, reportajes y noticias tanto en portadas, contraportadas e interiores de *LUX*,<sup>5</sup> serán las muestras de apoyo y respaldo a la España republicana. Entre las portadas y contraportadas publicadas por esta revista, resalta la del número correspondiente a noviembre de 1936, titulada *La actual contienda en España...*, trabajo en fotomontaje que muestra escenas de soldados civiles victoriosos unificadas al centro por una combatiente republicana sosteniendo, en todo lo alto, una bandera en rictus de orgullo. Apenas perceptible, al centro del lado izquierdo del fotomontaje, se aprecia la foto del presidente

---

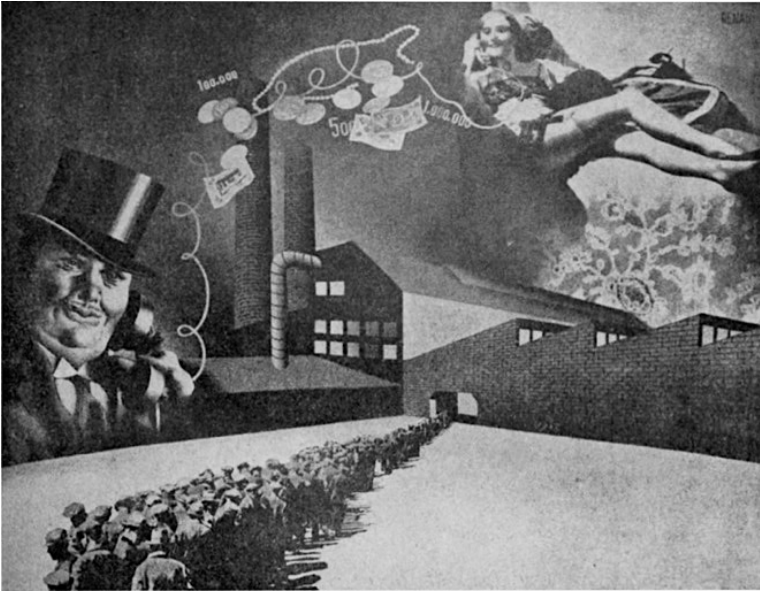
<sup>5</sup> Cabe hacer mención del origen y sentido social de esta revista: el órgano oficial del SME, la revista *LUX*, se publicaría por vez primera el 15 de enero de 1928, concebido como una herramienta de lucha y cultural laboral. En la segunda mitad de la década de 1930 la revista consigue apropiarse —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, 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 por escritores y artistas plásticos que comprendían, en su panorama ideológico, la lucha y solidaridad del proletariado.

de la Segunda República Española, don Manuel Azaña. En la contraportada de septiembre de 1936 aparece un dibujo del artista Santos Balmori con motivo del homenaje a las mujeres del Frente Popular Español, obra singular de este integrante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), impresa en la cubierta de una publicación realmente significativa, pues en este número se estaría conmemorando la huelga de 1936, además de incluir una exhaustiva y minuciosa semblanza del movimiento huelguístico. En la portada del mismo número, aparece otra obra gráfica del artista Santos Balmori, en la cual se representa 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 tiene acerca de lo acontecido en España. La primera corresponde al número de abril de 1937, en la cual el comité central del SME publica un desplegado 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!» (fig. 1). Le sigue la del mes de febrero de 1938, la cual se trata de un boletín de prensa firmado por Manuel Paulín y Francisco Breña Álvarez, secretario general y secretario de educación y propaganda respectivamente, fechado con el día 31 de enero de 1938 titulado *Los frutos del fascismo* (fig.3). De esta forma 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 toda la República Mexicana, a la embajada de España y a las legaciones alemana e italiana en México.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En la primera versión de nuestro mural, el equipo de artistas decidió que dentro de la llamada «Máquina Infernal» (muro central), se plasmaran cinco caras de niños masacrados por los bombardeos fascistas en España. Josep Renau realiza un fotomontaje para la revista *Nueva Cultura*, número 3, III-1937, titulado: «Testigos negros de nuestros tiempos: un film documental a cargo del Papá Noel de los niños españoles» en el que utiliza, por primera vez, caras de niños españoles masacrados.



**Figura 2.** Sin título, Josep Renau (rúbrica en el ángulo superior derecho), revista *LUX*, marzo de 1935, colección particular.

Existen seis gráficas más que aparecen en cuartas de forros de la *LUX*, las cuales han sido rastreadas, a su vez, como parte de la exposición de carteles del Frente Popular Español; una muestra celebrada en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional de la Ciudad de México entre mayo y junio de 1937, organizada por el Comité de Orientación Socialista Intercontinental. Los carteles participantes en la exposición y que coinciden con su aparición en las contraportadas de *LUX* son: *No pasarán*, de abril de 1937, *Pelemos...*, de mayo de 1937, *El mando único*, de junio de 1937, *¡Adelante Camarada! El SRI ampara a tus hijos*, de julio de 1937, *¡Madres, este es el fascismo!*, de octubre-noviembre de 1937 y *El oso de Madrid destruirá al fascismo*, de diciembre de 1937. La exposición fue marcada por un altercado violento en contra de las piezas expuestas, hecho consumado por estudiantes manipulados por fuerzas

anticomunistas; lo anterior fue reseñado por la redacción de la revista *Frente a Frente*.<sup>7</sup>

**SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS**  
**Boletín a la Prensa**

**LOS FRUTOS DEL FASCISMO**

El Sindicato Mexicano de Electricistas eleva pública e indignada protesta contra las salvajes matanzas de niños españoles llevadas a cabo por aeroplanos fascistas, la peor de las cuales tuvo lugar ayer domingo en Barcelona.

A las personas que preguntan **qué es eso del fascismo o qué significa el eje Roma-Berlin**, el Sindicato les recuerda el viejo proverbio: el árbol se conoce por sus frutos. He aquí uno de ellos:

Ayer domingo, mientras en Berlín las bandas militares recorrían las calles para despertar con sus alegres aires a la juventud hitleriana y recordarle que debía festejar el 50. aniversario del régimen nacional socialista (fascista), los aeroplanos de Adolfo Hitler y de su aliado Benito Mussolini, **tomaron también parte en los festejos asesinando en Barcelona a más de ciento cincuenta niños que, pretendiendo vanamente huir de la muerte, se habían refugiado en los sótanos de una guardería infantil.**

¿Nos damos los trabajadores y el pueblo de México mejor cuenta del sentido de la palabra fascismo, y apreciamos más a fondo la significación y la importancia del eje Roma-Berlin?

**"POR EL DERECHO Y LA JUSTICIA DEL TRABAJADOR"**

México, D. F., 31 de enero de 1938.

El Secretario General, **Manuel Paulin.** El Srío. de Educ. y Prop., **Fco. Breña Alvires.**

c. c. a las Organizaciones Obreras de la República.  
c. c. Embajada de España y Legaciones de Alemania e Italia.

Figura 3. Los frutos del fascismo, revista LUX, cuarta de forros, febrero de 1938, colección particular.

<sup>7</sup> Revista Frente a Frente, Num. 10, julio de 1937, pp. 12 y 13.

Siguiendo con las muestras de apoyo del organismo sindical, podemos mencionar la organización de conferencias y actividades de difusión e información de lo acontecido en territorio español y sus implicaciones internacionales. El 16 de febrero de 1937, en el Palacio de Bellas Artes, se conmemoraría el primer aniversario del triunfo electoral del Frente Popular Español, evento al cual asisten García Urrutia, secretario del Frente Popular Español en México; el profesor Rafael Ramos Pedrueza, del Frente Popular Mexicano; José Mancisidor, representando a la LEAR; Hernán Laborde, del Partido Comunista Mexicano (PCM), y Francisco Breña Álvarez, por el SME; este último se refirió al comunicado que se envió al embajador Gordón Ordás, el 3 de agosto de 1936, y al llamamiento realizado ante el Congreso Universal de la Paz de Bruselas a principios de septiembre de 1936, a fin de que los trabajadores se uniesen en defensa del gobierno legítimo de España. El líder electricista, se refirió también al poco éxito obtenido por los trabajadores de Francia e Inglaterra, quienes no lograron que sus gobiernos respetaran el *Pacto de No Intervención*. Finalizando el discurso de la siguiente forma:

Lo sorprendente no es que hayan caído Toledo y Málaga, sino que Madrid esté aún en manos del gobierno español. La responsabilidad de la derrota de los trabajadores españoles, cuya posibilidad —queramos o no confesarla— es cada día más amenazadora, no habrá seguramente que caer sobre los hombros de quienes, con su pecho, están defendiendo la democracia en España, sino sobre los que, pudiendo dar ayuda, la hemos dado insuficientemente o no hemos dado nada.<sup>8</sup>

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. El 23 de febrero de 1937, Marcelino Domingo, político republicano e intelectual español, da una plática en el salón de asamblea del SME, relativa a los momentos que estaba viviendo el gobierno republicano con el

---

<sup>8</sup> Revista LUX, marzo de 1937, pp. 29 y 32.



levantamiento de Francisco Franco.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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 el discurso «Los trabajadores ante la guerra» en el cual —el asesor en el sexenio cardenista y personaje clave en el exilio español a México— explica a los obreros reunidos en asamblea sobre las complicaciones reales de una guerra para la clase trabajadora en el mundo:

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.<sup>11</sup>

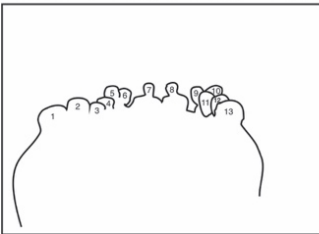
---

<sup>9</sup> Revista LUX, p. 15.

<sup>10</sup> Libro de actas n. 11, 8 de junio de 1939, Archivo histórico del SME, p. 131.

<sup>11</sup> Revista LUX, julio de 1937, pp. 14 y 15.

### Capítulo III



1. José Bergamín
2. Rodolfo Halffter
- 3.-Luis Arenal
4. Antonio Pujol
5. Mario Pavón Flores
6. Desconocida
7. Luis Espinoza Casanova
8. Seki Sano
9. Vicente Lombardo Toledano
10. Teresa Serna, esposa de Antonio Rodríguez Luna
11. Antonio Rodríguez Luna
12. Angelita Ruiz, esposa de Miguel Prieto
13. Miguel Prieto Anguita

**Figura 1.** Convivio de artistas pertenecientes al colectivo que realizo el mural Retrato de la burguesía y del Teatro de las Artes del SME, celebrado en un piso del recientemente construido edificio sindical del SME de la calle Artes 45 (hoy calle Antonio Caso), autor desconocido, emulsión de plata sobre papel, 1939, colección particular.

«Gran aula de la Universidad de Valencia. De pie en la tarima con vestido de militar republicano, un hombre atezado, el pelo indo, el pelo indomable, echa rayos por los ojos y truene con la voz. El puño cerrado aporrea la mesa. El aula está llena a más no poder, a pesar de, o por la guerra. En el patio de la hermosa casa estudio, a través de la ventana se ve la estatua de Luis Vives de pie.

El Coronel David Alfaro Siqueiros, habla —¡cómo no!— de la pintura mexicana; de lo que ha significado la Revolución Mexicana —de la revolución pictórica mexicana— a la obra en marcha de los pintores españoles empeñados en la defensa de su pueblo. El coronel David Alfaro Siqueiros habla de su concepción de la pintura, de sus métodos, de sus procedimientos técnicos. Todos lo oyen atentos. No tengo la seguridad de que convenza a todos, pero no importa, porque lo que representa el coronel Siqueiros no es su propia pintura, desconocida por la mayoría, sino la ayuda moral y material que México y su presidente el General Cárdenas, están ofreciendo a la República Española. Nunca se podrán olvidar para los españoles estas imágenes. Ni siquiera para considerar una de las obras más considerables de la pintura de nuestro tiempo».

«Un mural es un discurso permanente dedicado a ser leído». «La pintura mural debe expresar la conciencia del hombre, su drama y su tragedia». «Espero que mi pintura muestre el camino que les dé ideas, que les muestre lo que puede hacerse». «Lo importante es que la pintura hable a las masas, que exprese sus sentimientos más profundos, que una vez plasmados en el muro se conviertan en propiedad del pueblo y en su espectáculo permanente». Finalmente dijo: «No hay más pintura que la mural». Después de una cerrada salva de aplausos el moderador Emilio Gómez Nadal rogó a los asistentes que se abría el coloquio invitando a solicitar la intervención (...). Fueron bastantes los oyentes que intervinieron en el coloquio, cosa natural después de una conferencia tan cargada de contenido. En el transcurso de las peticiones de palabra el secretario de la Alianza d'Intellectuales de València, Nebot, hizo su petición y a continuación Rafael Alberti hizo su solicitud. Gómez Nadal le concedió a Nebot la palabra y antes de que éste hablase Rafael Alberti, con voz un tanto áspera, dirigiéndose a la mesa dijo: «yo he pedido la

palabra». Gómez Nadal le contestó: «sí, pero espere Vd. su turno». Se levantó Alberti, tomó del brazo a M.<sup>a</sup> Teresa y se dirigió a la salida del aula. Había que hacer el numerito. No podía pasar inadvertido.

**Max Aub, «El Coronel Sequeiro (sic)»,  
reseña de la conferencia intitulada:**

*El arte como herramienta de lucha,*  
**David Alfaro Siqueiros**  
**prensa de Valencia, España, 1937.<sup>1</sup>**

*La disertación es todo un espectáculo. Además de conferenciante, Siqueiros se revela como un actor excelso. Habla apasionadamente con todo su cuerpo y conoce el arte de la Pintura como pocos. Su decir extasia a los oyentes y, a medida que se enciende el verbo, se transfigura y sus facciones descubren su secreto destino de mascarón de proa en nave de conquista.*

**De la conferencia intitulada:**  
*El arte como herramienta de lucha,*  
**David Alfaro Siqueiros**  
**Juan Renau, Pasos y Sombras<sup>2</sup>**

## **Impulso cultural y social del SME.**

El programa solidario que se desplegó en favor de la República Española fue apoyado por una corriente claramente de izquierda que había dirigido de forma mayoritaria al SME desde principios de los años treinta, cuando robustece tanto su concepción programática-laboral como ideológica-sindical. A mediados de esta década el comité central en turno integra un comité supervisor de

---

<sup>1</sup> Conferencia en donde estuvieron presentes, entre otros artistas españoles, Josep Renau, Miguel Prieto y Antonio R. Luna. En: Pérez Contel, Rafael, *Artistas en Valencia 1936-1939, vol. II*, España, Editorial Cancillería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, pp. 475-477.

<sup>2</sup> Renau, Juan, *Pasos y sombras*, México, Autopsia, colección Aquelarre, 1953 p. 389.

la construcción del edificio, conformado, entre otros por Francisco Breña Álvarez, secretario de educación y propaganda; Manuel Paulín, secretario general; David Roldán, secretario del trabajo y, como coordinador del proyecto, Luis Espinoza Casanova,<sup>3</sup> ex secretario general en 1935 y persona clave en el impulso para la realización del mural.



**Figura 2.** Vista de los trabajos de construcción del edificio sindical, Alcalá, enero 13 de 1938, colección particular.

El comité lanzan la convocatoria para llevar a cabo un concurso del que se definirá el diseño arquitectónico de su edificio sindical, el cual será construido en el terreno que ocupaba una casona en la calle de Las Artes 45 (hoy calle de Antonio Caso número 45, colonia Tabacalera), edificio que se adquirió como terreno a principios de 1936, con la idea firme de construir un nuevo inmueble para los sindicalistas, dado que el edificio de la calle de República de

---

<sup>3</sup> Luis Espinoza Casanova, fue, al igual que Siqueiros, veterano de la Revolución Mexicana, miembro del PCM, pintor ocasional y, posteriormente, enlace entre el colectivo de artistas que realizaron el mural y el comité del SME.

Colombia número 9 ya era insuficiente «antes de la huelga de julio de 1936 se llevó a la calle de Las Artes 45 parte del mobiliario, de modo que, durante nuestro movimiento, algunos miembros del comité de huelga, incluyendo a nuestro secretario general, trabajaban en esa dirección, en tanto que otros lo hacían en el edificio de la calle de República de Colombia no. 9» (Rivera Melo, Joaquín, 2001: 7 y 8).



**Figura 3.** Vista del terreno donde se construiría el edificio contenedor del mural, calle de Las Artes 45 (hoy Antonio Caso 45, Colonia Tabacalera), autor desconocido, s/f, colección particular.

En tal convocatoria participaron nueve proyectos con igual número de 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 el momento que emprendía un viaje a la ciudad de Guadalajara. El proyecto arquitectónico del edificio del SME se convertiría después en la tesis con la que obtuvo Yáñez el grado de arquitecto en la Universidad Autónoma de México. Este edificio, considerado en aquellos años el primer inmueble diseñado ex profeso para las necesidades de un organismo sindical en territorio nacional, concebía un diseño calificado de estilo funcionalista.<sup>4</sup> En el marco del primer aniversario de la huelga electricistas de 1936, se llevó a cabo la

<sup>4</sup> En el Sindicato de Electricistas, además de los pintores españoles, participantes en el mural (...) también trabajaron otros artistas españoles, como el arquitecto y dibujante José Luis Benlliure, a quien a su llegada a México en 1939, como ha contado él mismo, los arquitectos mexicanos Enrique Yáñez y Rivas le propusieron trabajar junto a ellos en esta obra. En: Cabañas, Miguel, *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, p. 151.

ceremonia de colocación de la primera piedra. La denominada *Nuevo Hogar Social* fue construida sobre una superficie de 1,560m<sup>2</sup> y contó con servicio médico que incluía todas las especialidades, hospitalización, quirófano, laboratorio farmacéutico, escuela para 200 alumnos, una biblioteca para 30 mil volúmenes, imprenta, editorial, cooperativa de consumo con farmacia, gimnasio, sala de asambleas con aforo para mil butacas equipada con aparatos de cine sonoro, un casino obrero y las oficinas administrativas del comité central (fig. 2 y 3); se trataba de un edificio que ofrecía servicios sindicales, esparcimiento, alternativas económicas y divulgación educativa y cultural. La estética austera y vanguardista, propia del estilo funcionalista, era concebida para esos años, por la Unión de Arquitectos Socialistas de México como una prolongación del socialismo, perspectiva arquitectónica que más tarde se le estaría dando el nombre de *Funcionalismo Socialista*.

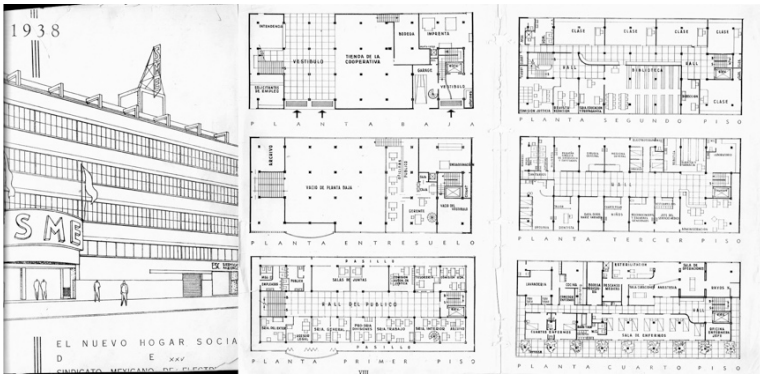
De julio de 1939 a 1941 –mismo periodo de tiempo en el que se realiza nuestro mural–, dentro del salón de asambleas de este edificio, se materializó el llamado *Teatro de las Artes*, «un teatro del pueblo y para el pueblo», rezaba su lema (actualmente llamado Auditorio Francisco Breña Alvarez). Éste constaba de una sección de títeres, una de cine y una escuela de teatro llamada Escuela Obrera de Arte, dirigida por el director teatral japonés Seki Sano,<sup>5</sup> quien condujo las modificaciones acústicas, de iluminación y el diseño de un proscenio semicircular, características que hicieron de este teatro y recinto de asambleas uno de los más modernos en México.

El Teatro de las Artes estaba conformado por Celestino Gorostiza como presidente; el grupo del Teatro de Bellas Artes Waldeen –Waldeen von Falkenstein Brokee–, en la sección de danza y dirección escénica; Silvestre Revueltas junto con el recién exiliado

---

<sup>5</sup> Seki Sano (1905-1966), sale de Japón en 1931, viajó a EUA, Francia, Alemania Inglaterra y Unión Soviética, donde sale después de la orden de expulsión de extranjeros ordenada por Stalin en 1939. Vía Cuba llega a México, después de enviar una carta al presidente Lázaro Cárdenas, Seki Sano es admitido en territorio mexicano como exiliado político.

español Rodolfo Halffter en el concejo musical,<sup>6</sup> que fue ocupado en 1940, por Blas Galindo, tras la muerte de Silvestre Revueltas; Gabriel Fernández Ledesma en el concejo escenográfico; Lola Álvarez Bravo en la sección de cine; y en la dirección escénica, Seki Sano, siendo el representante oficial del Teatro de las Artes el ingeniero Luis Espinosa Casanova, misma persona, como mencionamos anteriormente, que fue enlace entre el colectivo de artistas que realizaron el mural y la dirección sindical (Fig.1).



**Figura 4.** Portada y páginas VIII y IX de revista «El nuevo hogar social del SME», Arq. Enrique Yáñez, dentro de revista LUX, octubre de 1938. En el cubo de la escalera que va del primer piso al segundo —en el plano arquitectónico de en medio— se encuentra plasmado el mural Retrato de la burguesía, colección particular.

---

<sup>6</sup> El 24 de julio de 1937 se crea el Consejo Nacional de Música de España, donde Halffter se desempeña como vocal del consejo, más tarde el mismo Rodolfo Halffter dirigirá la revista *Música*, las dos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes cuando el presidente era Josep Renau. Véase: Bodí, Francesco, *Renau y el arte de la música*, en: Brihuega, Jaime y Piqueras, Norberto, *Josep Renau, compromiso y cultura. 1907-1982*, Valencia, España, editorial Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad de Valencia, 2009, pp. 174-175. Rodolfo Halffter viaja al exilio a México junto con Josep Renau, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna y otros once intelectuales más, en el buque holandés Vendamm, que los trasladaría a la ciudad de Nueva York, de donde abordarían un autobús con destino a la Ciudad de México.



Digno de mencionar —independientemente de que la citada edificación fue símbolo de progreso para la clase trabajadora electricistas— es su diseño arquitectónico, que no solamente cumplía con las necesidades de utilidad y servicios para el gremio, sino que, a su vez, se muestra como una obra rica en atributos arquetípicos que dan testimonio de cuáles eran las preocupaciones reales de los trabajadores en ese periodo. Ejemplo de ello son los macetones dispuestos en la terraza en donde se encontraba el sanatorio; desde los ventanales de las habitaciones se podía apreciar los grandes arbustos ornamentales que se alzaban de los macetones, los que, a su vez, colgaban plenos sobre la fachada del edificio. Su aspecto cumplía al interior, con una atmósfera de sanatorio conveniente y, en la fachada del inmueble, con una vista de ornato de gran anticipación ecológica (fig. 4). Otra pieza singular que caracteriza y refleja la necesidad de defensa y fortaleza que al interior demandaba el organismo sindical, se encuentra ubicada en la fachada del inmueble con vista a la calle de Antonio Caso, estos es un ‘búnker’ hecho con gruesas paredes de concreto, situado justo arriba y a todo lo largo de la entrada principal. Dicho fortín contaba con ranuras dispuestas como mira o como espacio para asomar el cañón de alguna arma de fuego, ya sea que fuera a todo lo largo de la calle de Antonio Caso o al interior del vestíbulo del edificio. Este fortín fue estratégicamente disimulado por medio de dos funciones adicionales: como balcón y a manera de remate ornamental de la fachada. En su parte frontal se encontraban las tres siglas del organismo sindical instaladas a todo lo largo de la pieza citada, las cuales eran acompañadas por dos astas bandera, una a cada lado de éstas. La techumbre del fortín servía de piso al balcón, de tal forma que la saliente fuera utilizada para que los oradores o líderes sindicales pudieran dirigir discursos a sus representados en concentraciones o mítines celebrados sobre la calle (Fig.5). La pieza alojada en el conjunto arquitectónico del edificio contenedor del mural, es realmente significativa y la podríamos interpretar en varios sentidos. Primeramente, como símbolo de la desconfianza que la clase trabajadora había adquirido hacia los gobiernos posrevolucionarios; como respuesta al peligro creciente que representaba para los trabajadores, el posible arribo del capitalismo

imperial y el llamado militarismo fascistas o, sumándose a estas dos anteriores, como respuesta de las circunstancias políticas que vivía la clase trabajadora en México y, en forma particular el anarcosindicalismo independiente enarbolado por el Sindicato Mexicano de Electricistas.



**Figura 5.** Fachada original del edificio sindical, Alcalá, s/f, emulsión de plata, colección particular.



## Capítulo IV



**Figura 1.** En espera del reconocimiento de la huelga de julio de 1936, en la Junta de Conciliación y Arbitraje, de izquierda a derecha: Manuel Paulín, Mario Pavón Flores, David Rolda, Francisco Breña Álvarez y Vicente Lombardo Toledano, Julio de 1936, emulsión de plata, Díaz, Colección particular.

—El compañero Breña Alvarez está tomando a nuestra revista Lux como medio personal de defensa a consecuencia de todo los ataques provocados y problemas suscitados por este compañero —le recriminaba Andonegui, al secretario de educación y propaganda del SME. Prosiguió:

—Debido a la mala relación que guarda con algunos organismos obreros, el compañero Breña ha llegado a tales niveles de incomprensión que inclusive en algunos artículos ataca directamente a la U.R.S.S. ¡Ya no entiendo tal contradicción, compañeros!, recordemos que, en mayo de 1936, la delegación que fue a la U.R.S.S. nos dijo todo lo contrario, ¡inclusive, camaradas, se publicó todo un número completo de nuestra revista Lux para reseñar y hacer alabanzas a favor del gobierno de Stalin!... Sinceramente, la posición del compañero Breña Alvarez es incoherente —un murmullo generalizado invadió el recinto de asamblea. Andonegui continuó con su intervención, alzando aún más la voz con la intención de tratar de acallar el murmullo—.

— ¡Por otro lado, compañeros, es preciso comentarles que en el seno de nuestro organismo se ciernen fuerzas netamente comunistas y, para muestra un botón! ¡El Abogado Mario Pavón Flores, miembro prominente del Partido Comunista, ha decidido participar en plenos y ahora quiere que nuestro sindicato se añada a ese partido!... ¡No existe otra salida, todos los compañeros del comité central deben renunciar esta misma noche por el bien de nuestro organismo sindical!

Ocupando un lugar en la mesa que se alza sobre el entarimado que vio nacer al Comité Nacional de Defensa Proletaria, Breña Alvarez levanta su brazo con la calma que le allana el saberse enterado de que después de esta asamblea, no tendría aspiraciones futuras posibles para ocupar un cargo en el comité central del organismo electricista. La mirada de Espinoza Casanova, presidente de debates, quien ocupa un lugar al centro de la mesa del presidium, alcanzó a ver por su flanco izquierdo a Breña Alvarez pidiendo la voz, al tiempo de dar un agradecimiento de trámite al anterior orador:

—Muchas gracias compañero Andonegui. El compañero Francisco Breña Alvarez con una aclaración. Por favor, compañero Breña.

—Muchas gracias, presidente de la asamblea... ¡No creo como el compañero presidente de la asamblea cree, que sólo se trata aquí de satisfacer una mal sana curiosidad!; voy a tratar de explicar por qué he decidido renunciar y cuál es mi juicio de la situación en la cual se encuentra nuestro sindicato. Debemos, compañeros asambleístas, decidir si queremos que nuestra organización determine los asuntos sobre la base de conveniencias o si debe sostenerse bajo sus objetivos estatutarios. Luchar por la unidad, pero conservando en lo posible su independencia. —el todavía secretario de educación y propaganda, abría un espacio en su intervención para tratar de convocar la atención de todos los miembros de la asamblea. De súbito, con voz alta y teñida de ira, Breña daba rienda suelta a su aclaración—.

— ¡Se me ha acusado de que piloteo a miembros del SME, cuando mi acusador ha estado pilotado por fuerzas externas a nuestro sindicato!, ¡intromisión que ha causado la actual situación de crisis que impera en nuestra agrupación!... ¡Primera aclaración, yo no ataco a la Unión Soviética, sino a José Stalin, que ha mandado a asesinar a tantos destacados elementos revolucionarios! En nuestra revista Lux, la cual un servidor dirige, trato de informar de la tiranía que reina en la URSS, la que ha ahogado la libertad de expresión y pensamiento del pueblo soviético.<sup>1</sup>

Segunda aclaración, compañeros asambleístas: efectivamente compañero Andonegui, ¡el Partido Comunista decidió, que el que habla, fuera eliminado del SME!, este partido, compañero, somete sus acciones a lo que les dictan los corruptos dirigentes de la CTM y la directriz de la Internacional Comunista; que con su táctica de «unidad a toda costa» hace que su subordinación no tenga límites. De algún tiempo a esta parte, recordemos, compañeros electricistas, el

---

<sup>1</sup> El Sindicato Mexicano de Electricistas fue invitado a la U.R.R.S.S. por el sindicato Pan-Ruso de Obreros Electricistas. Luis Espinosa Casanova, Henri Deverdun y Agustín Salvat, en asamblea del 18 de febrero del 1936, son nombrados a integrar la 'delegación de estudios' que viajaría en los meses de abril y mayo de 1936, con el propósito de conocer los progresos del país, ser parte del desfile del primero de mayo y promotores del *paraíso de los trabajadores*. Será precisamente en la revista LUX de noviembre de 1936 (que dedica el número completo al tema), en donde la llamada delegación de estudios del SME, vierten todas sus apreciaciones y experiencia en tierras soviéticas.

Partido Comunista ha venido extendiendo, entre las masas trabajadoras del país este lema de «unidad a toda costa», cuando, por otro lado, es muy significativo recordar el momento de cuando fuimos víctimas del asalto organizado por pistoleros y mal vivientes mandados por los dirigentes de la CTM el jueves 7 de septiembre de 1937; hagamos memoria compañeros. Agrupaciones hermanas como los ferrocarrileros, los mineros, los maestros y partidos políticos como el comunista, organizaciones todas que hemos apoyado y servido, en cuanto nos ha sido posible, se rehusaron a levantar una sola voz de protesta por acto tan inalicable.

**Asamblea del 21 de julio de 1938,  
domicilio social del SME,  
calle República de Colombia No. 9,  
Ciudad de México.<sup>2</sup>**

### **Contingencias políticas que incidieron en el mural.**

Después de las declaraciones anti-obreristas y críticas que Plutarco E. Calles dirigiera sobre el tema en una entrevista en contra del general Cárdenas, la dirigencia del SME convoca a todas las fuerzas obreras del país a reunirse el 12 de junio de 1935, con el propósito de unificar fuerzas e integrar una postura que confrontara las declaraciones que el expresidente Calles había expresado en contra de la posición pro-obrerista asumida por el presidente Cárdenas y la actitud beligerante, la cual, según Calles, fue tomada por la clase trabajadora debido al gran aumento de huelgas registradas en el periodo cardenista.<sup>3</sup> El lugar de reunión sería la sala de asambleas

---

<sup>2</sup> Reseña elaborada con base en el texto a mano realizado por el secretario de actas en turno del organismo sindical, plasmado en el Libro de actas n. 10, año de 1938, qué sobre la asamblea citada se realizó. Archivo Histórico del SME.

<sup>3</sup> En una entrevista realizada a Plutarco E. Calles publicada el 12 de junio de 1935, el ex presidente critica duramente a las organizaciones obreras y a sus líderes, los que, decía: «buscan aprovecharse de la benevolencia del gobierno» viendo una fractura en la «familia revolucionaria» con la división de grupos de izquierda y derecha en las cámaras, subrayando que estaba «ocurriendo exactamente lo mismo

del sindicato convocante, ubicada en el edificio de la calle de República de Colombia 9, en el centro de la ciudad de México. Después de tres días de discusión, el 15 de junio de 1935, se acuerda la conformación del Comité Nacional de Defensa Proletaria (CNDP). Hacer un frente común en contra de Calles y de su lacayo Morones,<sup>4</sup> así como apoyar las acciones que el presidente Lázaro Cárdenas decidiera tomar respecto a estos dos personajes, sería el ánimo de los organismos adherentes. Al reparar las implicaciones y resultados positivos obtenidos con posturas unificadas desde un frente, el SME extiende su llamado a todas las organizaciones sindicales congregadas en el CNDP, con el fin de continuar en un rumbo común: la creación de una agrupación que reuniera a todos los sindicatos y organismos campesinos y sociales en territorio nacional; objetivo que, a ocho meses de haberse conformada la CNDP y después de un Congreso Unificador llevado a cabo del 21 al 24 de febrero de 1936, se estaría fundando con el nombre de Confederación de Trabajadores de México (CTM). No obstante, en el naciente organismo no todo fue miel sobre hojuelas; con su despliegue de honradez a toda prueba, partidario del anarcosindicalismo, trotskista y crítico acérrimo en auxilio de la disciplina colectiva, hacían del Ingeniero Francisco Breña Álvarez –secretario general del SME en ese momento–, un político de

---

que en el periodo del presidente Ortiz Rubio» declaraciones que fueron consideradas como una amenaza abierta al gobierno de Lázaro Cárdenas del Río. Anguiano, Arturo, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, edit. ERA, colección Problemas de México, 1975, p. 52.

<sup>4</sup> Luis Napoleón Morones, fue trabajador de la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz S. A., miembro de la comisión de redacción del primer órgano periodístico de los trabajadores electricistas (Rojo y Negro), separado, junto con otros trabajadores de la compañía eléctrica, debido a la creación de una mutualista. Funda el Sindicato Mexicano de Electricistas aunque muy pronto ve que su camino político será otro ‘el reformismo sindicalista’. En el año de 1913 se une a la Casa del Obrero Mundial y en 1920 llega a ser secretario general de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), 1922 funda el Partido Laborista Mexicano y es diputado federal en la XXX y XXXI legislatura, en el gobierno de Plutarco E. Calles es nombrado secretario de industria Comercio y Trabajo, fue culpado de cooperar más a las causas gubernamentales y élites empresariales que a la de los trabajadores, acusado de corrupción y enriquecimiento desmedido, su adhesión a Calles lo lleva al exilio en 1935.



aparición implacable y, hasta cierto punto, enigmático.<sup>5</sup> En la sesión de clausura de la asamblea de conformación de la CTM llevada a cabo el lunes 24 de febrero de 1936, la posición que el Ingeniero Breña toma en el momento de retirar su postulación a la secretaría de finanzas y de organización y propaganda de la CTM, más allá de considerarse como un desplante de arrogancia con respecto al organismo naciente al no haber obtenido un puesto de más relevancia, realmente fue en protesta por considerar que la actuación de los organismos añadidos era hipócrita, aduciendo que al interior del novel organismo obrero existía desorganización, falta de compromiso ante los acuerdos tomados y respecto a las cuotas que cada uno de éstos debía dar. Pero el líder electricista no paró ahí, recordó a los miembros de la CTM que, «el SME si había cumplido puntualmente con sus cuotas respectivas», declaración que provocó una incisión más profunda, pues Breña dejaba sentir al seno de la CTM un fuerte desprecio por la falta de compromiso de la mayor parte de los organismos adheridos, así como una suerte de autoridad moral ante lo que trascendía; que las cuotas al interior de algunos sindicatos adheridos a la confederación de trabajadores eran aportadas por el gobiernos cardenista pues, se decía, Cárdenas ayudaba y promovía a los líderes de la CTM en sus actividades: «El encargado de las finanzas de la CTM se quejaba constantemente de la falta de recursos provenientes de las cuotas, y en el informe de

---

<sup>5</sup> Una declaración publicada en *El Machete* nos ilustra la personalidad política de Breña Álvarez: «el obstáculo más temible y la tarea más difícil estriban en la eliminación de los líderes profesionales, es decir, de los líderes que explotan su calidad de tales viviendo a costillas de los trabajadores (...) Son estos desvergonzados los que en resumen de cuentas, constituyen el mayor obstáculo para la unificación (...) Debemos estar alerta; debemos saber que las huelgas que se declaran con el fin de venderlas a los patronos, de los paros y manifestaciones cuyo objeto es obtener chamba para los mangoneados, pero cuando se trata de demostrar con hechos que se tiene voluntad de trabajar, cumplir con los compromisos contraídos y prestar ayuda económica alegan, constantemente, la imposibilidad de hacerlo por exceso de ‘ocupaciones’ o de ‘gastos’». Breña Álvarez, Francisco, «Los líderes y la unidad», *El Machete*, 22 de febrero de 1936, tomado de León, Samuel y Marban, Ignacio, *La clase obrera en la historia de México, En el cardenismo*, México, Siglo XXI, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1985, pp.151-152.

cada concejo nacional se anotaba un aumento de deudas que nunca se saldaban» (Anguiano, Arturo, 1975:134).

Para Vicente Lombardo Toledano, secretario general, y para Fidel Velázquez, de organización y propaganda, la actitud tomada por Álvarez fue un rasgo de peligro, tanto para su ‘ejercicio de poder’, para sus ambiciones políticas futuras, así como para sus compromisos, anteriormente adquiridos. Cárdenas en conjunto con la CTM bregan para conseguir cohesión en las masas populares y de trabajadores, pues el Partido Nacional Revolucionario (PNR) –al cual pertenecía el presidente– era visto, por la mayoría de la población, como una institución burocrática, corrupta y sin orientación social. Por su parte, el PCM, en este plan cardenista, ve esperanzas en sus expectativas, las cuales nacieron del acuerdo emanado del VII Congreso de la Internacional Comunista,<sup>6</sup> en el que se llama a la «unidad a toda costa», dejándose influir por el cardenismo, la CTM y la burguesía nacional, pensando que, de esta forma, podrían conseguir un frente popular efectivo contra el fascismo, el imperialismo, en defensa de la Unión Soviética y, con la intención puesta en sentar las bases de un proceso revolucionario con vistas a culminar en el establecimiento de un gobierno socialista en México.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> El VII Congreso de la Internacional Comunista lo lleva al PCM a efectuar un brusco viraje de colaboración con el gobierno Cardenista, ante el ascenso presuroso del fascismo y el peligro de una nueva guerra en Europa, la Internacional Comunista impulsa la política de los frentes populares como una estrategia de unidad antifascista. Los delegados mexicanos al Congreso, Hernán Laborde, Miguel A. Velazco y José Revueltas, influidos por la discusión y las resoluciones del Congreso, elaboran la célebre *Carta de la Delegación mexicana al VII Congreso de la Internacional Comunista*, dirigida al Comité Central del PCM, en la que se propone un viraje radical de la política seguida hasta entonces. Además, reconocen la necesidad de integrarse en un poderoso movimiento popular en apoyo a las medidas antiimperialistas y antirreaccionarias del gobierno de Cárdenas con el fin de presionarlo, pues eso podía frustrar los intentos del imperialismo, con el objetivo, supuestamente, de impulsar a Cárdenas y al PNR hacia la izquierda.

<sup>7</sup> Durante los años del gobierno de Lázaro Cárdenas reinó en el país una atmósfera propicia al frente popular; el partido comunista desde 1935 y la CTM, a partir del momento de su fundación, desplegaron una importante labor para organizar tal frente, en el cual pensaban integrar al PNR y a la CTM. Anguiano, Arturo, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, p. 134.

La tensión entre los organismos obreros añadidos a la CTM sube de tono después de la victoria obtenida por los electricistas, en la huelga de julio de 1936, movimiento, recordemos, que conduciría como secretario general del SME el Ingeniero Breña Álvarez —en páginas anteriores al presente trabajo abordé la importancia que este movimiento huelguístico significó, no solo para los electricistas, sino para la clase trabajadora del país—. Es después de estos acontecimientos que la personalidad política de Álvarez crece en popularidad entre las capas obreras y políticas del centro del territorio nacional, las reacciones de envidia y descrédito, buscando manchar la imagen y poder de liderazgo del político electricista no se hacen esperar. En el II Congreso Nacional de la CTM, su dirección discrepa álgidamente sobre la falta de unidad de los electricistas, al haber permitido el apoyo y la participación de los trabajadores no vinculados a la CTM en su huelga.

El miércoles 27 de enero de 1937, la dirigencia del SME se distancia de la CTM; al momento de declarar unilateralmente nulo el III Congreso Nacional, los electricistas declaran que, en tanto no fuesen juzgadas y corregidas las numerosas y graves violaciones a sus estatutos, y se dejaran de ejercer las amenazas a sus representantes, las cuales el comité nacional de la CTM, así como algunos dirigentes de agrupaciones filiales cometían en contra de los electricistas, el SME no regresaría al congreso del trabajo. La postura electricista será secundada por otros organismos obreros como los ferrocarrileros. El 12 de mayo del mismo año, la CTM envía un dictamen a las oficinas del SME, mismo que será publicado en los principales diarios nacionales. En dicho dictamen se amonesta y desconoce al organismo electricista como sindicato industrial y se cita a una convención para conformar un sindicato de trabajadores de la industria eléctrica, hecho que alienta aún más el conflicto entre los organismos obreros. Manuel Paulín, secretario general del SME en ese momento, comenta al respecto:

Fuimos arbitrariamente consignados a la llamada Comisión de Justicia de la CTM, quien dictaminó el hacernos una severa amonestación y el desconocimiento del carácter industrial de nuestro sindicato (...), fuimos completamente abandonados por

los dirigentes de las demás organizaciones, a pesar de que varias de ellas reconocían la justicia que nos asistía. Posteriormente, (en) el IV congreso (...), más de veinte organizaciones, junto con la nuestra, decidieron hacer declaraciones que todos conocemos y en el que tres secretarios del comité nacional se solidarizaron con nuestra actitud (...), fuimos abandonados de nuevo, ya que dichas organizaciones decidieron reingresar a la CTM, sin que hubiera variado la situación que provocó la separación, por lo que la asamblea del 14 de octubre de 1937, acordó la separación de la confederación.<sup>8</sup>

Inserciones periodísticas ponen en tela de juicio la integridad política de Francisco Breña Álvarez y de todo el comité central del SME; intimidaciones directas en asambleas por parte de pistoleros pagados por líderes de la CTM,<sup>9</sup> infiltraciones políticas del PCM y de fracciones del PNR, a través de miembros del SME, opositores al grupo de Breña Álvarez,<sup>10</sup> será la táctica para desunir y,

---

<sup>8</sup> Revista LUX, enero de 1938, pp. 14 -15.

<sup>9</sup> Ciertos dirigentes obreros están recurriendo a cualesquier medio con tal de conservar el control de algunos grupos obreros, y con tal de desacreditar, por cuantos medios les sea posible, a los miembros de nuestro sindicato, quienes se han distinguido en la campaña tendiente a eliminar de las organizaciones obreras a tales dirigentes (...) Nos permitimos llamar la atención de usted, señor presidente, acerca de que el grupo de individuos que a toda costa pretende mantener el predominio de algunos sectores obreros con el objeto de continuar explotándolo en su beneficio personal, viene usando cada día procedimientos más descarados y más sucios para el logro de sus propósitos, los mismos elementos que llevaron pistoleros a las sesiones del IV Concejo Nacional de la CTM, los mismos que han aislado a los trabajadores petroleros del apoyo de los demás sindicatos industriales, los mismos que simularon una huelga en la Arena México el domingo 23 del pasado mayo para impedir con auxilio de la fuerza pública la celebración de un mitin en apoyo de dichos trabajadores, los mismos que han calumniado públicamente a quienes se mantienen fieles a los Estatutos de la CTM, son los que ahora no vacilan en llegar ante usted y mentirle con todo descaro, tratando de desprestigiar a personas que siempre se han distinguido por su absoluta honradez en la lucha obrera. Breña Álvarez, Francisco, «Carta del SME a Lázaro Cárdenas del Río», AGN, México, 7 de junio 1937.

<sup>10</sup> Pero un grupito de nuestros agremiados creyó más conveniente que el Sindicato abandonara sus conquistas nobles y generosas, (contratación de 1936) para canjearlas por aumentos de salario, he hicieron intentos para desorientar a los trabajadores prometiéndoles más sueldo y menos cuotas sindicales, aún cuando sabían que lo primero significaba una traición al SME (...) Las cosas llegaron al

posteriormente, destruir al grupo Breñista el cual había liderado al SME desde el año de 1936, ideado la creación de su programa obrero y que en, su mayoría, estaba en contra de ingresar a las filas de la CTM.

El 30 de marzo de 1938, a trece días de que el presidente Lázaro Cárdenas decretara la expropiación de la industria petrolera, se lleva a cabo la convención constitutiva del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y, dentro de ésta, el llamada «corporativismo de los trabajadores» al agruparlos dentro del recién reestructurado partido en cuatro secciones, entre éstas la sección obrera, constituida con la CTM, la CGT, la CROM, el sindicato de mineros y, más por agradecimiento que por convicción, el SME –la decisión tomada por el sustituto de Breña Álvarez, ahora nuevo secretario general Manuel Paulín, fue una decisión influida más por corresponder la ayuda mostrada por Cárdenas en el proceso de la huelga de los electricistas del año de 1936, que por un acuerdo democrático dirimido en asamblea–. Tal decisión desencadenaría, al interior del organismo electricista, una enconada discusión con el grupo Breñista la cual será el clímax que precede al desmembramiento del comité central, a tal grado que la dirigencia será orillada a citar a una asamblea general extraordinaria el 21 de julio de 1938.

El 22 de julio por la madrugada, por acuerdo de asamblea, se destituye a todo el comité del SME, cuestión que desembocaría en una división atroz. El grupo encabezado por el ingeniero Breña Álvarez, quien antes de esa asamblea fungía de secretario de

---

punto de que una de nuestras asambleas tuviera que ser suspendida por el desorden que se produjo cuando los obreros mismos se dieron cuenta de que estaban violando descaradamente su derecho fundamental de voz, al punto de que uno de nuestros agremiados, sintiéndose «ciudadano libre», se vio con el derecho de insultar, calumniar, difamar públicamente al sindicato y a su comité; al punto de que los más decididos del grupito en cuestión entraran en relaciones con los enemigos externos del SME. Los de la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria Eléctrica, los de la FROC y los de la CTM se quieren apropiarse del SME. Breña Álvarez, Francisco, Revista LUX, agosto-septiembre de 1937, pp. 23 - 24.

educación y propaganda, queda aislado,<sup>11</sup> los cetemistas, miembros del PCM y partidarios del corporativismo de Estado, ven más patente el alcance de sus intereses después de este hecho. Los dos últimos años de la década de los treinta permanecerán, tanto en el comité central como en el comité supervisor de la construcción del edificio, solo dos personajes de los que originalmente pertenecían al equipo supervisor de la construcción del edificio sindical; éstos serán David Roldán, como secretario general y cercano a Breña Alvarez, y Luis Espinosa Casanova, como secretario del exterior, miembro del PCM, personaje que presidió la mesa de debates de la asamblea de expulsión de Breña y su grupo, así como se mencionó anteriormente, promotor principal de la realización del mural y, posteriormente, enlace entre el colectivo de artistas ejecutantes de la obra pictórica y la dirección sindical.

En contra de la atmósfera reinante de la «unidad a toda costa»; opositores a sumarse al PRM, pues creían firmemente en el sindicalismo independiente;<sup>12</sup> opuestos a contender en puestos de

---

<sup>11</sup> «El proletariado y otros sectores sociales populares estaban ‘fatalmente’ condenados a vincularse con el gobierno y a presionarlo para que satisfacer sus reivindicaciones fundamentales y ‘las de la nación’. Todos aquellos que no estaban de acuerdo con el anterior punto de vista, o que vislumbraran siquiera otra probabilidad, eran atacados furibundamente por Lombardo y acusados de provocadores al servicio de la reacción y el imperialismo. En esto no había posibilidad de disidencia, los enemigos serían combatidos sin concesión. El resultado de la política esbozada sería el fortalecimiento del Estado y el desarrollo de la industria, que eran la preocupación esencial de Lombardo». Anguiano, Arturo, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, p. 121.

<sup>12</sup> Dentro del grupo liderado por Breña Alvarez éste fue uno de los temas coyunturales, el cual, de hecho provocó la ruptura de este grupo político. En la Asamblea del 21 de julio de 1938, donde se decide por la renuncia total del «Comité Breña Alvarez» David Roldán será el único personaje que permanecerá, de entre el comité renunciante en la asamblea, al ser votado para continuar en el comité central como secretario general del organismo. Manuel Paulín, secretario general del comité renunciante, la noche del 21 de julio de 1938, y, hasta ese momento, mano derecha de Breña Alvarez, se enfrascará en una enconada disputa con éste, marcando un distanciamiento a la vista de la asamblea con respecto al programa político de Breña. Luis Espinoza Casanova fungiría como presidente de debates de esta asamblea y, como conductor de ésta, emplearía toda estrategia que posibilitara llevar a buen término el objetivo de apartar del comité a Alvarez.

elección gubernamental; críticos con respecto a la tiranía que Stalin estaba imponiendo en contra del pueblo soviético; partidarios de Trotski y pertenecer al organismo obrero más democrático del conjunto de organizaciones obreras del país en ese periodo,<sup>13</sup> —no obstante, reducido en cuanto al número de sindicalistas adheridos, pues su demarcación industrial sólo incluía a empresas con servicios en no más de seis o siete estados de la República mexicana—, Breña y su grupo, forjaron una suerte de autoridad moral en torno a su marcado anarcosindicalismo, situación que engendro una férrea y natural oposición en contra de Luis Espinoza Casanova, el cual, como se menciona anteriormente, era militante del PCM, lo que lo situaba (aun que de izquierdas) como la antítesis de todo lo que representaba Breña Álvarez y su grupo. Esta oposición quizás empujo a Casanova a auto designarse o ser asignado como la persona elegida por el PCM y la CTM, —junto con el abogado Mario Pavón

---

Casanova, en su informe como secretario del exterior de la asamblea general del 14 de diciembre 1940, comenta lo siguiente: «dadas las condiciones particulares en las que se ha colocado nuestro sindicato, tropieza con un ambiente muy poco propicio para actuar favorablemente en relación con las organizaciones hermanas (...) el 15 de diciembre 1938 la asamblea aprobó el trabajar por un acercamiento a las organizaciones obreras, confirmar la posición de continuar dentro del PRM y actuar organizadamente en la entonces próxima contienda electoral, esto es; luchar por que nuestra organización pueda contar con elementos suyos en los puestos de elección popular y en especial en la Cámara de la Unión, más sin embargo nos apartamos de este programa debido a compañeros que no merece la pena de calificar (...), de nuestra agrupación quedó eliminada la lucha política franca, organizada y constructiva y se extendió, subterráneamente, la politiquería, el chisme y la intriga, sobre todo en contra de algunos miembros del comité central, culminando en la calumnia con la actuación hecha por el C. Breña Álvarez, en una asamblea, a nuestro secretario general y al suscrito, de que estábamos engañando (sic) a ustedes» Revista LUX, diciembre de 1940, pp. 12-13.

<sup>13</sup> En todos estos terrenos, mi padre me dejó claras lecciones; sobre el socialismo le oí muchas veces hablar con mi tío Luis Espinoza, quien siendo hijo de uno de los más grandes hacendados del país —el dueño de «La Angostura»—, se fue a la revolución con el general Felipe Ángeles, que peleaba en las huestes de Francisco Villa, y después se vinculó de por vida al Sindicato Mexicano de Electricistas. Con mi tío Luis y con los líderes “trotskistas” del sindicato —entre otros, Francisco Breña Álvarez— mi padre hablaba a menudo, sobre todo los domingos en la mañana, del socialismo, de Rusia y de Stalin. En: González Casanova, Pablo, *De la Sociología del poder a la sociología de la explotación, Pensar América Latina en el siglo XXI*, México, Siglo del Hombre Editores y CLACSO, 2009. pp. 55-69.

Flores—, para encausar la expulsión de Breña y sus seguidores, del comité del sindicato electricista e implantar una dirección más orientada al PCM. Para los líderes cetemistas y los miembros del PCM pertenecientes y no pertenecientes al SME, la expulsión de Breña y su grupo, por otra parte, destrabó un rencor ya de antaño guardado, pues daba cumplimiento a un obstinado afán de revancha contraído desde la misma creación de la CTM, pasando por la estela de envidias que había encausado su trayectoria meteórica en la política laboral, sin contar con el hecho de que, tal expulsión eliminaría uno de los más férreos opositores al programa cetemista y del PCM, situación que los dejaba en completa libertad para ir por el tan anhelado *frente popular* y todo lo que idealmente significaba ello en la congregación de los trabajadores adheridos a estos organismos.

En octubre de 1939, en una asamblea llevada a cabo en la Arena México —llamada por el mismo David Roldan, Sánchez Garnica y Casanova como tormentosa—. Democráticamente, la base electricista, influida por Breña y su grupo, deciden, por segunda vez, separarse del PRM y de toda pretensión por contender a un cargo político electoral en ese partido. Los dirigentes en turno, en más de un discurso y artículo escrito sobre el tema, recriminan tal actitud tomada por la mayoría sindical influida por el grupo Breñista, calificándola como *apolítica*, sospechosa y generadora de desconfianza con respecto a los demás organismos, lo que muy pronto, decían los dirigentes, sería traducido en aislamiento. El primero de noviembre del mismo año la dirigencia electricista cambiaría sus oficinas, de la calle República de Colombia a la calle de Las Artes 45 (hoy Antonio Caso no. 45).

De 1939 a 1940 —periodo en el que nuestro mural se ejecuta—, el SME se encuentra políticamente aislado con respecto a la vida política nacional. Desgastada el ala de izquierda ante los ojos de los sindicalistas, permite que paulatinamente vayan ganando electoralmente terreno en la dirección, personajes partidarios a adherirse al PRM, aun si esto les significaba perder independencia sindical, de hecho, su objetivo era uno muy contrario al del *frente*



*popular*, la *unidad a toda costa* o al anarcosindicalismo independiente; sentir el brazo paternalmente corporativo del gobierno en turno y contender a puestos de elección gubernamental era el verdadero interés de esta nueva corriente de dirigentes electricistas, incondicionales de Manuel Ávila Camacho, personaje que será nombrado presidente de México en diciembre de 1940. El 14 de diciembre de 1939, los electricistas eligen como pro-secretario de provisionales Juan José Rivera Rojas, un personaje que en el pasado había sido denunciado por Breña Álvarez por haberse extralimitación en sus funciones, lo cual causa su destitución como representante departamental. Por su parte, un tal Francisco Sánchez Garnica aparece en el juego político a mediados de 1939, integrándose, en sustitución de Germán Baz, a la secretaría del trabajo por causa de enfermedad de este último. La influencia política del dúo Sánchez Garnica y Rivera Rojas fue tal que, para el 14 de diciembre de 1940, Garnica será elegido como secretario general del organismo electricista y, a la postre, Rivera Rojas será secretario general por un periodo de diez años (1942-1952), diez años en los cuales los trabajadores pertenecientes al SME fueron sometidos y controlados por el dirigente, por el partido en el poder y sujetos a prácticas ominosas, las cuales, regularmente desembocan en este tipo de confabulaciones. Con estos dos personajes dentro del comité central, la nueva corriente oficialista del SME será la voz opositora visible a que se plasme expresión política alguna en el mural:

Yo recuerdo, camarada Siqueiros, que en aquel momento tuvimos ciertas cosas con la directiva del sindicato porque ahí había dirigentes que no eran 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 adentro.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> David Alfaro Siqueiros en el taller de Josep Renau, Berlín, Alemania, CD 1, IVAM, depósito Fundación Josep Renau, 1970.

## Capítulo V



**Figura 1.** Antonio Pujol cavando una trinchera como brigadista del Ejército Republicano Español, autor desconocido, agosto de 1938, Archivo de Las Brigada Abraham Lincoln, N. Y., EUA.

Después de permanecer casi un año en prisión por el atentado contra Trotsky, Siqueiros, de forma inesperada y sospechosa, es sacado por la parte trasera de la penitenciaría y conducido a la casa particular del presidente Ávila Camacho, éste interroga al artista con la intención de refrescar la memoria ante el azoro y sorpresa del muralista: «¿Usted ya no se acuerda de mí, señor Siqueiros? (...) No, no, usted ya no se acuerda de mí, pero es el caso que usted y yo hemos dormido juntos (...) A ver, recordemos –subrayó, a la vez que me observaba con gran amabilidad–, eso fue en el Castillo, cuando nuestras fuerzas tomaron Guadalajara, ¿ahora lo recuerda?», Siqueiros quedó atónito pues no recordaba nada, prosiguió el mandatario: «Lo he llamado para pedirle que, al salir en libertad, salga usted inmediatamente del país, porque según todos los informes que tengo, sus enemigos trotskistas lo quieren matar (...). Mañana a primera hora saldrá usted con su esposa y su hija en avión rumbo a Cuba y de ahí hasta la república de Chile».

Tiempo después, a su regreso a México, será con lo narrado por un invitado en una reunión que Siqueiros recordará la anécdota a la cual se refería el presidente: «estando nosotros en el caserío de la hacienda del Castillo, refugiados en un jacal debido a la tremenda tormenta que había caído (...) tocaron la puerta, tú abriste y apareció un teniente gordito que pedía posada, chorreando de agua el pobre. Entonces sucedió que Tomás Morán, le dijo: “No, amigo, vaya usted a otro jacal, aquí ya no cabemos”, pero entonces tú, tomándolo del brazo y en actitud pos más cristiana, le dijiste: “Está bien, pase, que se acostará conmigo en el petate”. Ese gordito es el actual Primer Magistrado de la Nación».

**Reseña realizada con base en el capítulo XVIII,  
«El accidentado viaje a Chile», David Alfaro Siqueiros<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, pp. 380 a 382.

## Todo inició en España. (El caso León Trotski)

A principios del año 1937, David Alfaro Siqueiros, Antonio Pujol y más de treientos combatientes mexicanos, viajan a España en apoyo a la República Española (figs. 1 y 2); son recibidos por el Director General de Bellas Artes de la República Española Josep Renau, en tanto que el 9 de enero de ese mismo año, León Trotski, junto con su esposa Natalia, llega asilado a México por instrucción del presidente Lázaro Cárdenas. A decir de Siqueiros, en el capítulo XVII, «Por qué el ‘atentado’ contra Trotski», de su libro de memorias *Me llaman el coronelazo*, el prestigio de los mexicanos recién llegados a combatir contra el franquismo en España fue minado por el mismo presidente mexicano cuando aceptó dar asilo al contrarrevolucionario y opositor de Stalin:

La cosa empieza en España. Al llegar a España, la noticia de que el general Cárdenas, sujeto a la presión sentimental de Diego Rivera y Frida Kalho, sobre todo de Frida Kalho, entonces prominente trotskista, había permitido el asilo de León Trotsky en el país, se produjo un tremendo movimiento de repulsa contra tal medida, el cual repercutió en forma directa contra los mexicanos (...) la tremenda simpatía, fruto de la gratitud que había por México, debido a las armas que enviara el gobierno de nuestro país al gobierno republicano de España, desde el muy primer periodo de la lucha contra el cuartelazo de Franco, se transformó en un impulso general de repulsa que los mexicanos éramos los primeros en padecer.<sup>2</sup>

Sin embargo, para Siqueiros, la decisión de atentar contra la vida de Trotski no fue incitada solamente por el asilo del opositor de Stalin en México por parte de Lázaro Cárdenas. En mayo del mismo año, en Barcelona, en las llamadas *Jornadas de Mayo*, para Siqueiros y varios de los mexicanos combatientes en España, sería el suceso

---

<sup>2</sup> Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo*, México, p. 355.

que radicalizaría sus posturas contra León Trotski. *Las Jornadas de Mayo* resultaron en la pérdida de un gran número de vidas y en la división de bandos con visiones diferentes de izquierda –provocada por una sublevación del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) de tendencia trotskista–, de la cual resultó en la división de, al menos, dos fracciones; por un lado, el Partido Comunista de Cataluña (PCC) y la Generalitat de Cataluña Republicana; las dos anteriores de tendencia stalinista y republicana, y, por otro lado, el POUM –de tendencia trotskista–, la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT), Federación Anarquista Ibérica (FAI) y la Federación Ibérica de Juventudes Libertarias (FIJL); estos tres últimos de tendencia anarquista, anarcosindicalista y antiestalinista. Al tener esta segunda fracción como rasgo común el ser antiestalinista, de forma natural, se unifican para hacerle frente a la fracción republicana, proestalinista. Siqueiros, narra, desde su personal perspectiva sobre tal suceso:

El POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), el partido trotskista de España, que respondía a la dirección de la cuarta internacional, con cuartel general en México, precisamente en la casa de Trotsky (...) produjo una sublevación en la extrema retaguardia del Ejército Republicano, en Cataluña, y exactamente en Barcelona, (...) La sublevación trotskista produjo cerca de 5 mil muertos, solamente en la ciudad de Barcelona y distrajo más de 30 mil hombres del frente, (...) Esta circunstancia nos reunió por primera vez a los pocos mexicanos que no habían dejado sus huesos en tierra española. La pregunta normal que nos hacíamos unos a otros era la siguiente: «¿Vamos a permitir que Trotsky continúe en México, protegido por el gobierno (...)»? es ahí mismo donde surge el compromiso ineludible, nuestro juramento de honor se manifestó impotente, nosotros los mexicanos cueste lo que cueste, pondremos fin a la ignominia. Lo haremos por el pueblo español, con cuya sangre hemos derramado la nuestra y por los intereses más vitales de México, que no puede detener la marcha iniciada por la Revolución Mexicana.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Alfaro Siqueiros, David, *Me Llamaban el Coronelazo*, pp. 35-360.

Por otra parte, la transcripción de una entrevista realizada a un ex agente secreto de la KGB, rescatada por el escritor mexicano Carlos Montemayor, nos arrojan señales respecto a que el plan del asalto a Trotski no fue tan solo un plan nacido de la espontaneidad ingenua o de la pulsión iracunda de los militantes comunistas mexicanos combatientes en España, sino –sugiere el texto abajo citado– de un abordaje que hace el gobierno soviético al director de nuestro mural en tierras españolas ('Caballo' era el pseudónimo como era conocido Siqueiros por los agentes soviéticos):

*V. Para recapitular un poco. ¿Reclutaron a Caballo en España en 1937 con el compromiso de liquidar a León Trotsky?*

*Y. Claro. Fue muy inteligente por parte de Eitingon no matar a Trotsky por otro medio, por que de todos modos se llegaría a saber que detrás estaba la KGB. «David, aquí toma dinero, forma un grupo», le dijo.*

*V. ¿En España se conocía a Eitingon como el general Kótov?*

*Y. Sí. Pero en realidad era coronel. Era vicedirector del Departamento de la KGB Sudoplatov. ¿Has leído de esto? Yo después aclaré algo del mismo asunto.*

*V. ¿Kótov reclutó a Caballo?*

*Y. Sí, lo hizo cuando también reclutó a Caridad Mercader del Río, mamá de Ramón Mercader, que para salvarlo de la guerra lo introdujo en el grupo. (...)*

*Y. El verano del 39 Eitingon le reclama: «¿qué pasa, Siqueiros? El plan es muy bueno: matar a Trotsky a manos de sus adversarios políticos, de comunistas españoles y comunistas mexicanos. No hay nada que ver con la KGB».<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Montemayor, Carlos, *Los informes secretos*, México, Edit. planeta, 1999, pp. 197-201.



**Figura 2.** Antonio Pujol (de pie, el primero a la izquierda) junto a compañeros de una brigada republicana, España, mayo de 1938, Archivos de Las Brigada Abraham Lincoln, N. Y., EUA.

En su viaje de regreso a México, Siqueiros organiza al equipo que realizará el atentado contra Trotski, y, a su vez, al otro colectivo que pintará el mural en el SME; sin embargo, antes de proceder a realizar el atentado, el artista chihuahuense considera agotar toda posibilidad política con la intención de expulsar a Trotski del país antes de tener como única salida el atentado. En primera instancia, intenta ser escuchado por el presidente Cárdenas, del cual sólo recibe evasivas. En algunas ocasiones, para salir al paso de la insistencia del muralista, éste es atendido por el secretario particular del presidente; tal postura presidencial lo lleva a las oficinas de Ignacio García Téllez, secretario de gobernación, quien le ofrece servir de interlocutor sobre el asunto Trotski. La respuesta del mandatario a esta interlocución consistió en instruir a la Secretaría de Hacienda para dar 500 pesos a cada uno de los combatientes en España, con el afán de apagar sus exigencias con el asunto Trotski. Siqueiros utilizará los 500 pesos para mandar telegramas y «tratar de agobiar al general Cárdenas (...), ya no pidiéndole, sino emplazándolo de hecho, a que cerrara lo que yo llamaba ‘el cuartel contrarrevolucionario de Trotski en México’, pero sin el menor éxito al respecto» (Alfaro Siqueiros, David, 1977: 365). El artista

chihuahuense no cesa en su afán de resolución política con respecto al caso Trotski en México y recurre, finalmente, al dirigente de la CTM, Vicente Lombardo Toledano, quien había presentado la mejor batalla teórica tanto en discurso, conferencias y artículos de prensa contra Trotski; Siqueiros sabía de antemano que ésta era su última carta a jugar en el terreno político para evitar el atentado contra el opositor de Stalin. El líder cetemista, como los otros, no encuentra respuesta positiva por parte del presidente Cárdenas «así fue como nos vimos obligados los excombatientes de España, algunos de nosotros miembros fundadores y activos de la sociedad Francisco Javier Mina (...), a llevar a cabo nuestro asalto y toma de la llamada fortaleza de Trotski en Coyoacán» (Alfaro Siqueiros, David, 1977: 369).

El 5 de junio de 1939,<sup>5</sup> el SME invita a un grupo de artistas a participar en el concurso de la decoración del mural de su nuevo edificio sindical, a dicha invitación se anexa un anteproyecto (bases) del mural y la convocatoria para participar en una reunión que se llevaría a cabo el 9 de junio del mismo año, en la que —apunta la orden del día—, se discutiría las bases del concurso y los temas de composición. En otra carta fechada con el 13 de junio de 1939, la dirigencia habla de algunos resolutivos emanados de la reunión anterior, resaltando, en primer término, la forma en la cual el organismo sindical aspiraba a ejercer una mediación sobre los temas que les interesaba fueran plasmados por los artistas invitados. Podemos leer en el inciso [a)] del mencionado documento, la forma en la cual los dirigentes pedían se ampliase el tema número uno, agregando la escena «en 1934, Bojórquez declara a los Representantes del Sindicato que sí se deciden a declarar la huelga será suya toda la responsabilidad, obligándolos a aceptar el arbitraje».<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Cartas de la dirigencia del SME dirigidas al artista Miguel Prieto, «Decoración mural del edificio sindical», texto mecanografiado, Fondo Miguel Prieto Anguita, México, D. F., 5 de junio de 1939 y 13 de junio de 1938.

<sup>6</sup> Juan de Dios Bojórquez, fue un político muy cercano a Plutarco E. Calles; por instrucción de éste, en 1934, fue nombrado secretario de gobernación en el sexenio



En el séptimo punto de la misma misiva, la dirigencia del sindicato asevera la negativa para decorar el plafón del cubo de la escalera y se incluye un listado definitivo de los pintores invitados que podrán participar en el concurso; entre éstos destacan los seis artistas que, más tarde, conformarían el colectivo responsable de la realización del mural *Retrato de la burguesía*.<sup>7</sup> Cabe destacar algunas singularidades en las misivas dirigidas específicamente a Miguel Prieto por el organismo obrero, por ejemplo, en la sección destinada a las bases del concurso, anexa a la carta del 5 de junio del 1939, existen algunos espacios en blanco que suprimen datos de importancia como; el día y hora de la reunión que supuestamente convocó el SME para observaciones y resolución de dudas sobre los temas, así como, un espacio donde se debía apuntar el posible pintor que fungiría como jurado calificador del concurso. Estos indicios nos llevan a especular respecto a que la supuesta convocatoria fue diseñada y consensuada por, al menos, el responsable de enlace del SME con los artistas Luis E. Casanova y el pintor David A. Siqueiros. El propósito de ello consistía en darle un matiz democrático e incluyente al organismo convocante, pero que, a su vez, el jurado del concurso conformado por David Roldán, secretario general, Luis Espinosa Casanova, en ese momento secretario del exterior, y los arquitectos Enrique Yáñez y Ricardo Rivas, ostentaran el suficiente ‘control’ para su futura resolución.

Habría que recordar que el tema del avance en las pláticas con la dirigencia del SME, mencionado por Siqueiros a Renau en la fiesta en Texcoco, sucedió días antes de que el SME enviara dichas cartas de convocatoria (invitación) para decorar su nuevo edificio

---

de Lázaro Cárdenas, no obstante, el año siguiente y después de la ruptura entre Cárdenas y Calles, fue obligado a renunciar a su cargo.

<sup>7</sup> Los artistas invitados fueron: Anguiano, Raúl; Aguirre, Ignacio; Arenal, Luis; Bracho, Ángel; Chávez Morado, José; Dosamantes, Francisco; Guerrero, Javier; Fernández Balbuena, R; Ocampo, Isidoro; O’Higgins, Pablo; Orozco, José Clemente; Prieto, Miguel; Pujol, Antonio; Renau, José; Rodríguez Luna, Antonio; Siqueiros Alfaro, David y Zalce, Alfredo. En: Carta de la dirigencia del SME al artista Miguel Prieto, «Decoración mural del edificio sindical», 5 de junio de 1939.

sindical. Declarando la convocatoria desierta, el jurado orientaría su estrategia para ofrecer el proyecto, como si se tratara de una eliminatoria, a sólo dos artistas: David Alfaro Siqueiros y a José Clemente Orozco (se entiende que Diego Rivera, aún al ser considerado, junto a Siqueiros y Orozco como los tres grandes muralistas en ese momento, al ser de tendencia Trotskista, no es tomado en cuenta). Una delegación del SME se traslada a la ciudad de Guadalajara con la finalidad de reunirse con José Clemente Orozco, quien, a decir de un tal Juan R. Mar, en un artículo publicado en la revista "SÍ" del mes de noviembre de 1939, Orozco puso de condición a la comitiva sindical: «el 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».<sup>8</sup> Ante tales argumentos, el jurado decide que el director de los trabajos de los murales del edificio sindical, fuera el ex combatiente en la Guerra Civil Española, David Alfaro Siqueiros.<sup>9</sup>

Para Casanova y su corriente política, optar por David A. Siqueiros significaba el hecho de abrir la oportunidad de introducir al nuevo hogar social del SME una idea visual clara y contundentemente comunista, impulsora del frente popular contra el fascismo, el imperialismo y en defensa de la Unión Soviética y, por añadidura, asestar un golpe más al poder opositor del grupo Breñista, el cual, de hecho, había iniciado el 21 de julio de 1938 con la asamblea de expulsión de éste. Por otra parte, habría que añadir que Casanova y Siqueiros eran unidos por algunas similitudes meritorias de nombrar, por ejemplo, los dos eran veteranos de la Revolución Mexicana, pintores —ocasionalmente, en el caso de

---

<sup>8</sup> Nota publicada en la Revista LUX, diciembre de 1939, p. 57.

<sup>9</sup> Considero que si se quiere realizar una obra verdaderamente trascendental, digna del nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, y capaz de darle realce nacional e internacional a tal edificio, es indispensable que se ponga (...) bajo la responsabilidad de un solo director, director [que] señalará el lugar o lugares donde deberán pintarse obras murales y cuidará también de la decoración, o pintura general, de todo el edificio. En: Alfaro Siqueiros, David, «Criterio del suscrito sobre la pintura mural del edificio nuevo del SME», texto mecanografiado, Archivo SAPS, México, D.F., 18 de agosto de 1939.

Casanova—, militantes del PCM, estalinista y, por añadidura, anti-trotskyistas,<sup>10</sup> circunstancias que muy bien pudieron influir en la designación de Siqueiros como director del colectivo de artistas y ejecutante del mural en el SME. En tanto para Siqueiros hacerse con la designación de la realización del mural, no solamente cumplía con sus intereses artísticos e ideológicos, sino también, como una buena cuartada con la cual encubrir cualquier posibilidad de sospecha en la organización de ese otro colectivo que cumpliría con los afanes stalinista.<sup>11</sup>

Siqueiros, con una experiencia como secretario general del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores en 1923, y otros tantos cargos sindicales en su historia,<sup>12</sup> propuso de forma inmediata a los dirigentes, que los trabajos fueran conducidos por una sola persona, la cual decidiría el lugar en 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

---

<sup>10</sup> La militancia comunista interrumpida en 1930 a raíz de la indisciplina dentro de la prisión de Lecumberri y prolongada afuera cuando había que ser cauteloso ante el decreto de ilegalidad del PCM. La expulsión fue efectiva a medias porque Siqueiros encontró el modo de integrarse al Partido Comunista de los Estados Unidos (CPUSA) y de mantener la relación con el Partido Comunista de la Unión Soviética (PCURSS). Híjar, Alberto, «La propuesta revolucionaria en el SME», texto inédito, 2005.

<sup>11</sup> El acuerdo del mural en el SME se da a la par del complot para liquidar a Trotsky (...) «Ligar a los compañeros españoles, de manera objetiva, al movimiento muralista mexicano», era un objetivo explícito de Siqueiros con una intención política no dicha: la necesidad de dotar de sentido cultural, abierto y legal a la defensa de la República Española y al combate a sus enemigos entre quienes la influencia stalinista colocaba en primer lugar al trotskismo. (...) La conspiración exigía máxima seguridad y mando centralizado en tanto el proyecto mural debía ser su contraparte abierta y democrática. Había que probar la consistencia de dos colectivos con fines distintos: el conspirativo y paramilitar y el propagandístico. Híjar, Alberto, «La propuesta revolucionaria en el SME», 2005.

<sup>12</sup> David Alfaro Siqueiros además fue dirigente de las Comunidades Agrarias de Jalisco y Federación Minera del mismo estado, toma parte en la formación de numerosos sindicatos mineros, asiste en 1928 como jefe de la delegación mexicana al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja, además, fue miembro del Bloque Obrero y Campesino, participó en la Convención obrero-patronal que discutiría el proyecto de la Ley de Trabajo y Seguro Obrero. En 1929 es nombrado secretario general de la Confederación Sindical Unitaria de México.

binacional con los artistas que él considerara más adecuados. El colectivo quedaría conformado por los mexicanos Antonio Pujol y Luis Arenal, el Boliviano Roberto Berdecio,<sup>13</sup> este último por un lapso breve de tiempo, y, por los pintores españoles recién exiliados en México Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto. A lo largo de la creación del mural se contará con esporádicas participaciones, como la de la joven Polaca Fanny Rabel y la de Manuela Ballester, esposa esta última de Josep Renau.<sup>14</sup>

La madrugada del 24 de mayo de 1940, a diez meses de que el colectivo de artistas iniciara los trabajos en el mural *Retrato de la Burguesía*, se da el atentado no consumado al opositor estalinista León Trotski, comandado por David A. Siqueiros y, en el cual participan entre otros, Luis Arenal y Antonio Pujol, integrantes del colectivo de mural hasta ese momento. Al día siguiente, fuerzas policiales allanan las oficinas centrales del organismo obrero con el fin de encontrar pistas o rastros sobre el plan y de los personajes que habían realizado el asalto a Trotski. Gran parte de los documentos gráficos, fotomontajes y maqueta fueron incautados.<sup>15</sup> (fig. 3).

---

<sup>13</sup> Orlando S. Suárez, en *Inventario del muralismo mexicano*, menciona a Roberto Berdecio y Fanny Rabel. La artista polaca Fanny Rabel, era una joven judía recién llegada a México, de quien suele decirse que su participación se limitó esporádicamente al lavado de pinceles y preparación de soportes y materiales. Véase: Híjar, Alberto, «La propuesta revolucionaria en el SME», 2005. De Roberto Berdecio solo existen indicios sobre su participación en los primeros apuntes realizados por Siqueiros. En: Alfaro Siqueiros, David «Criterio del suscrito sobre la pintura mural del edificio nuevo del SME», 18 de agosto de 1939.

<sup>14</sup> «Renau va a cumplir el compromiso y a acabar [realizar los cambios pedidos por la dirigencia] con ayuda de su mujer, aunque ella sólo se limitaba a trabajar de asistente limpiando pinceles, ampliando cuadrículas y como una simple aprendiz». En: Forment, Albert, *Josep Renau, Historia d' un fotomontador*, Barcelona, Afers, 1997.

<sup>15</sup> «En un registro efectuado por la policía en nuestro taller del SME a raíz del atentado contra Trotsky, desaparecieron los originales de los fotomontajes, así como muchos documentos gráficos». En: Josep Renau, «Documentación gráfica, carta del autor a Laurance P. Hurlburt», texto mecanografiado, IVAM, deposito Fundación Josep Renau. Berlín, septiembre de 1974.



**Figura 3.** Vista del taller del colectivo después del ingreso de la policía. Josep Renau, 1940, IVAM, deposito Fundación Josep Renau, Valencia, España.

El mural nunca fue inaugurado por la dirigencia sindical en turno, ni por el presidente de la república Manuel Ávila Camacho, el que a una invitación expresa del secretario general Sánchez Garnica, da por inaugurado el edificio diseñado por Enrique Yáñez a fines de 1941, en el acto no fue nombrado ni se tuvo una leve aproximación al mural –aunque sería imposible creer que el presidente no supiera

de su existencia—. <sup>16</sup> Esta acción de velada censura no solamente afectó a la difusión del mural en sí, sino también, a todo su proceso de creación, a los personajes inmiscuidos y, ya no hablemos de su revolucionario significado, pues para los «nuevos dirigentes del SME», no dar la espalda a ello significaba no haber aceptado el cambio de régimen y de política nacional, ahora en manos de quien sería el último presidente militar emanado de la Revolución Mexicana y que relegaría cualquier resquicio de modelo socialista dejado por su predecesor.

---

<sup>16</sup> Alfaro Siqueiros, David, *Me Llamaban el Coronelazo*, pp. 380-382.



## Capítulo VI



**Figura 1.** Imagen del cubo de la escalera, tiempo antes de ser plasmado el mural Retrato de la burguesía. autor Alcalá, noviembre 4 de 1938, colección particular.



Análisis a la Primera Versión de el Mural  
Retrato de la Burguesía,  
Partiendo del Análisis Estadístico del  
Movimiento del Espectador.<sup>1</sup>

Trabajadores laborando bajo un subterráneo lúgubre dan vida al engranaje encargado de dotar de energía a un motor alojado dentro de una caja fuerte [posición 1-1=Gráfica 6], símbolo de la acumulación del capital; esencia objetiva y dinámica de la burguesía, de la cual sobresale un tornillo sin fin que anima a un poseído y excitado orador ataviado de uniforme militar y cabeza de perico. La alegoría es manifiesta, el gran demagogo fascista [posición 2-2=Gráfica 6] engaña maquinalmente a sus huestes militares mostrando una flor, al tiempo que incendia los parlamentos e incita a reprimir a los obreros revolucionarios que, al pie de las escalinatas del parlamento, están siendo dispersados a punta de tolete por la policía montada. En el frontón del parlamento que yace en llamas están inscritas las palabras “liberté, égalité y fraternité”, y sobrepuesto al lema un costal de dinero en respuesta a lo que el colectivo de artistas –creadores del mural– pensaban respecto de la república francesa y, de las democracias burguesas.

La marcha vorágine de las máquinas hace patente el postulado “acero contra carne humana”: una tanqueta destruye y tritura todo lo que encuentran a su paso; en tanto, por sobre éste avanza un amenazante portaviones al tiempo que ocurre una gran explosión; el borbotón de humo naciente crece y se expande alcanzándose a disipar en la bóveda [posición 3-3=Gráfica 6]. Por arriba de nuestra cabeza nace imponente una torre eléctrica acompañada por otros gigantes industriales, entre los que surge, combatiente entre el aire fétido, una torre de transmisión en oposición al sol. En su cúspide ondea una bandera roja que porta el escudo del organismo sindical [posición 4-4=Gráfica 6], vaticino de una conflagración revolucionaria cuando al continuar la “marcha estadística del espectador común”, se vincula con el embate del soldado obrero blandiendo un fusil con el cañón [posición

---

<sup>1</sup> Renau, Josep, «Mi experiencia con Siqueiros», en *Revista Bellas Artes*, núm. 25 (enero-febrero de 1976), p. 22.

5-5=Gráfica 6] en dirección de los representantes de las democracias burguesas (Francia, Gran Bretaña y E.U.A.) y los líderes del poder militar fascista (Hirohito, Mussolini y Hitler), los que flanquean cual celosos custodios la máquina infernal que es coronada por una águila de acero bicéfala, símbolo del capitalismo monopolista y financiero; suerte de aspa animada (generadora de energía) que gira un cigüeñal que prensa y tritura las cabezas de niños víctimas del bombardeo fascista, del pescuezo de una de sus cabezas cuelga ahorcado un hombre de raza afroamericana; representación de la opresión racista supremacista [posición 6-6=Gráfica 6] y, al pie de la Máquina Infernal, seis personajes de mismas seis diferentes razas se aprecian reclusos, en una suerte de calabozo bajo el peso del implacable “Moloch”. A lo largo de la mayor parte de la base del mural, un subterráneo es animado por obreros que trabajan para dar dinamismo a la dialéctica que sostiene al poderío imperial.

**Descripción a la primera versión de el mural  
Retrato de la burguesía, del autor, Valencia, España.  
Primavera del 2011.**

### **La matriz del 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 Rodríguez Luna y Josep Renau llagarían a Argelès-sur-Mer.<sup>2</sup> Fernando Gamboa, instruido por el embajador Narciso Bassols, los incluye en un listado de quince artistas e intelectuales que, junto con sus familias, serán uno de los primeros grupos de españoles autorizados para exiliarse en México por orden del

---

<sup>2</sup> De Antonio Rodríguez Luna se sabe que también estuvo en el campo de concentración Saint-Cyprien.

presidente Lázaro Cárdenas.<sup>3</sup> El 17 de mayo de 1939, este grupo arriban a Nueva York, procedentes de Saint-Nazaire, Francia, a bordo del buque holandés *Vendamm*,<sup>4</sup> en donde permanecen tres días. Los artistas españoles y sus familias continuaron su ruta en autobús. A su arribo a la Ciudad de México, se hospedan en el Hotel Regis del centro de la ciudad. Trascurridos algunos días, Siqueiros organiza una fiesta en su honor en un rancho cercano a Texcoco. Con tarro de pulque en mano, éste le pregunta a Renau si está dispuesto a realizar la propuesta que dos años antes le había hecho en Valencia, España. La imagen creada por la frase «acero contra carne humana» resurge en las mentes de estos dos artistas recién llegados de la Guerra Civil Española, cual si se tratara de una pulsión indomable por expresar sus experiencias vividas.<sup>5</sup> A principios del mes de junio, Siqueiros le 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 los estudiantes (Fig.1). Siqueiros se decidiría por el segundo, pues haber obtenido la experiencia con *Ejercicio Plástico* –mural de similares dimensiones, realizado en 1932 en la quinta Los Granados, localizada en Don Torcuato, población cercana a Buenos Aires– tal vez juzgó que era

---

<sup>3</sup> Véase: Carta de agradecimiento de Lázaro Cárdenas a Daniel Alonso, Secretario General Sociedades Hispanas Confederadas, 12 de abril de 1939, Brooklyn, N.Y. A.G.N., Ciudad de México.

<sup>4</sup> Véase: «En espera de 14 eminencias», *Excélsior*, año XXIII, tomo III, mayo 17 de 1939 y *Catorce intelectuales del sector republicano vienen a radicar a nuestro país*, *Excélsior*, año XXIII, tomo III, mayo 21 de 1939.

<sup>5</sup> 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. En: Perea, Héctor, *Jugarse el cuero bajo el brío del sol, brigadistas mexicanos en la guerra de España*, México, UNAM, 2008, p. 15 y 49. Se comenta que, entre los combatientes estaban David Alfaro Siqueiros y Antonio Pujol, este último participó en el cuerpo de tanquistas de Madrid y se contaba entre los heridos del contingente.

el momento propicio para hacer uso del conocimiento ganado y utilizarlo con más pericia en el edificio del SME.

El muralista mexicano estaba decidido en convencer a la dirección sindical tanto del método de trabajo colectivo, tema y técnicas a utilizar en la realización del mural. Algunas de estas ideas ya las había compartido con el artista Josep Renau desde su primer encuentro en Valencia, España, a principios de febrero de 1937.<sup>6</sup>

A mediados del mes de julio de 1939, el colectivo inicia labores. Siqueiros guía al colectivo a un recorrido autocrítico por los murales de la ciudad de México; hace un itinerario cronológico

---

<sup>6</sup> En su momento Rafael Alberti y su esposa María Teresa de 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 encargarse de un taller en el cual dé muestra de ese método. El pintor mexicano acepta y, a finales de enero de 1937, viaja a la España en guerra, en 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 con 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, en contra de las causas fascistas. Renau le contesta que eso es imposible, pues 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 las esperaba. Otro testimonio, prueba de ello, es la carta que Siqueiros dirigiera a su esposa Angélica Arenal: «Ya estoy en España y no he llegado tarde. Apenas se inicia la lucha verdadera. Todo el invierno será de guerra dura, y cuando llegue la primavera la pelea deberá tomar proporciones muy superiores a todo lo que ha habido hasta ahora».

Derivando de lo anterior, Siqueiros declara lo siguiente: «yo vine a trabajar en el arte de propaganda, pero el aspecto físico de la lucha es tan terminante que me fue imposible eludir el ingreso a las filas del nuevo ejército. Ya soy ayudante del comandante Carlos Contreras, jefe del V Regimiento, tan famoso. Se trabaja para que se me reconozca mi grado mexicano de capitán y creo que se me encargará la formación de dos brigadas de choque para encabezar la ofensiva próxima». Carta a Angélica Arenal, Madrid, 17 de febrero de 1937. Citado por Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996, p. 152.

a través del cual explica a los artistas españoles los procesos técnicos y metodológicos utilizados hasta entonces en los murales mexicanos. Este recorrido sería, de hecho, la segunda plática que sobre muralismo mexicano les había dictado Siqueiros a los recién exiliados artistas españoles pues, a finales de febrero de 1937, realiza una conferencia titulada *El arte como herramienta de lucha*, la que se podría considerar como la primera lección que el muralista mexicano imparte a los tres artistas españoles participantes en el mural del SME.<sup>7</sup> Continúan las reuniones del colectivo al interior de la nueva sede sindical; Siqueiros da a conocer a sus colegas las condiciones de pago convenidas con el SME, el cual consistía en una retribución equivalente al salario de un oficial electricista; es decir, 17.50 pesos mexicanos y el compromiso de terminar la obra antes del 14 de diciembre de 1939, día del vigésimo quinto aniversario del organismo sindical. Compromiso que no se alcanzó.

Con espíritu democrático, el equipo acuerda que todas las decisiones en cuanto a forma, contenido y organización del trabajo

---

<sup>7</sup> Como director general de Bellas Artes, Josep Renau le propone a Siqueiros impartir 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, hace algunos meses sede del gobierno republicano, en el paraninfo de la Universidad de Valencia 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. En: Pérez Contel, Rafael, *Artistas en Valencia 1936-1939, Vol. II*, España, Edit. Cancillería de Cultura, Educación Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, p. 475-477.

Debemos sumar a lo anterior otros acercamientos al arte revolucionario mexicano por parte de los pintores españoles, como el referido por el investigador español Miguel Cabañas: “Luna pudo llegar a ver en agosto de 1937, en el Ateneo Popular, la ‘Exposición de Artistas Plásticos Mexicanos’ que acompañó al II Congreso Internacional de Escritores y Antifascistas”. Aparte del acercamiento a las posibilidades revolucionarias del arte mexicano, ello permitió que Rodríguez Luna, al igual que Josep Renau, Miguel Prieto, Ramón Puyol y otros artistas, conocieran o contactarían en estas ocasiones con El Coronelazo”. Véase: Cabañas Bravo, Miguel, *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 100 -101.

deberían ser sometidas a decisión colectiva. No obstante, para Siqueiros la producción colectiva no acababa 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; desintegrando los estilos personales, pensaba, el mural obtendría más valor colectivo y se diluiría el sentido de autoría. Una suerte de actitud comunista llevada al trabajo artístico.<sup>8</sup>

Por otra parte, Alfaro Siqueiros desapruueba la fragmentación de los temas desarrollados en anteriores murales mexicanos, contrastando las ventajas de abordar el trabajo muralista como una unidad espacial que corresponda a una integración dialéctica entre los muros; propone plasmar el mural en las tres paredes y en la bóveda 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, una unidad espacial que rompiera óptimamente con la estructura del cubo y pusiera en juego la movilidad del espectador.<sup>9</sup> Los artistas se deciden por la segunda

---

<sup>8</sup> Alfaro Siqueiros, David, «Pintura mural, el fascismo, metodología de trabajo», texto mecanografiado, Archivo SAPS, México, D. F., 1939.

<sup>9</sup> Para tal fin, el equipo inicia un estudio sobre el cual Josep Renau, en su texto “Mi experiencia con Siqueiros” nos explica que se realizó en tres fases; ilustradas y explicadas, por el mismo artista, en 23 gráficas intituladas: *Reconstrucción metodológica de la construcción del espacio pictórico de los murales Retrato de la burguesía*, Berlín, septiembre de 1969. Para su mejor comprensión, estas 23 gráficas mencionadas, las incluyo en el presente trabajo, ordenadas en las mismas tres fases, con bloque descriptivo original y específico al pie de cada una de ellas —como originalmente fueron concebidas por Josep Renau— pero que, debido al trabajo editorial realizado en la Revista de Bellas Artes del año de 1976, no se obtuvo su total comprensión. Lo anterior nos servirá para avanzar, de forma más ordenada, en el desarrollo del presente estudio, el cual será de utilidad para hilar cada una de las fases del proceso de creación de nuestro mural. Primera fase: «I. Análisis crítico de la estructura cúbica de la escalera y adopción del punto de vista dinámico-funcional del espectador estadístico» [Gráficas 1 a la 6]; Segunda fase: «II. Ordenación temática de las imágenes principales, siguiendo el movimiento visual espontáneo del espectador (desarrollo espacial del contenido)» [Gráfica 7 a la 13] y Tercera fase: «III. Métodos óptico-espaciales aplicados en la construcción de una superficie

propuesta. Siqueiros ya contaba con una experiencia al respecto: el ensayo colectivo titulado *Ejercicio plástico*, realizado en 1932 en la quinta Los Granados, localizada en Don Torcuato, población cercana a Buenos Aires.<sup>10</sup> Si bien, el tema abordado fue, en buena medida, producto de un arrebato amoroso del artista con la uruguaya Blanca Luz Blum –modelo principal del mural–, la experiencia fortaleció su decisión de trabajar en el cubo de la escalera del inmueble de los electricistas. El haber puesto en juego la movilidad del espectador común y el incipiente intento de obtener unidad espacial entre los muros, techo y el piso del sótano destinado al juego de cartas y la degustación de vinos, fue para Siqueiros una experiencia que no dejaría de replantearse y proponer al colectivo con el fin de que fuera aplicado en el edificio del SME. Será en el año de 1951 que el muralista mexicano meditará sus conclusiones al respecto:

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, pisos, etc., son ruedas de esta máquina considerada no como un armatoste estático, sino como una máquina en movimiento rítmico, en juego geométrico de intensidad infinita. (...) Un muro, pues, dos muros, situados uno frente a otro, inclusive la combinación entre una bóveda y un paño o panel, son dueños de una máquina dinámica, rítmica, (...) aquí radica lo grandioso del fenómeno, cómo sólo es el espectador activo dentro de la concavidad mural, el único *switch* posible para poner en marcha esa máquina arquitectónica rítmica; es la corriente que le da el movimiento necesario. (...) Si el hombre espectador se detiene, la máquina

---

pictórica continua en el interior de la estructura cúbica de la escalera» [Gráfica 13<sup>a</sup> a la 22]. Renau, Josep, «Mi experiencia con Siqueiros», 1976, pp. 2- 25.

<sup>10</sup> 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. Por otra parte, en un folleto editado en Argentina en diciembre de 1933 se menciona lo siguiente: «Ejercicio plástico: demostración inicial de la justeza de nuestra teoría general sobre la plástica moderna, es apenas un primer paso tambaleante en el tremendo camino de la plástica dinámica para las masas universales que se abre ante nosotros». Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996, p. 107.

también se para. Siempre me ha parecido –y me extenderé en esta consideración– que la manifestación más poderosa de la vida del hombre la constituye el hecho de que todos los volúmenes, ya sea los que el hombre circunda o aquellos dentro de los cuales el hombre camina y palpita, se muevan 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 encogen y distienden de acuerdo con el ritmo mismo de nuestra marcha.

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 un pintor muralista. Por eso puede afirmarse, sin exageración alguna, que todo el muralismo del pasado, inclusive las obras de mis colegas muralistas mexicanos –como la mayor parte de mi propio muralismo– *no es todavía muralismo* (subrayado del autor). Y aunque parezca una blasfemia, las mejores pinturas murales de la antigüedad, como las mejores pinturas murales de la Edad Media y del pre-Renacimiento y el 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.<sup>11</sup>

Pero retrocedamos a enero de 1931, cuando el cineasta y teórico del cine, el soviético Serguéi Eisenstein visita a Siqueiros en Taxco, Guerrero –lugar en que el muralista se encontraba confinado desde noviembre del año anterior debido a sus actividades políticas–. El cineasta soviético y el pintor mexicano comparten puntos de vista sobre el cine y el arte mural; sobre la teoría de «Una aproximación dialéctica a la forma del cine»,<sup>12</sup> de lo que representaba, para el

---

<sup>11</sup> Alfaro Siqueiros, David, *Como se pinta un mural*, Cuernavaca, Mor., Ediciones Taller Siqueiros, 1951, pp. 96-98.

<sup>12</sup> *Una aproximación dialéctica a la forma del cine*, publicado originalmente en Moscú en abril 1929, con nota introductoria y traducción de Agustín Aragón Leyva. Un fragmento de dicho ensayo apareció en el número 36 (mayo de 1931) de la célebre revista *Contemporáneos*. Llama la atención el hecho de que Aragón Leyva haya traducido el concepto de «imagen móvil» o «imagen cinematográfica» como «cineplástica», que en los términos empleados viene a ser la síntesis de lo «visible-espacial» y lo «visible-temporal». Es probable, pues, que en la mente del traductor



artista chihuahuense, las herramientas cinéticas cuando se pusieran al servicio del muralismo; de las concentradas teorías del montaje fílmico del soviético y de lo que podría representar ello para el muralismo por venir:

Crucially, the painter and filmmaker shared an interest in the dynamic potential of cinematography to make a psychological or emotional impact on the spectator and developed an aesthetic based on the Marxist ideal of dialectic, The purpose of dialectics, or conflict, in film aesthetics was to convey the underlying psychological content of the scene through its structure, to jar and provoke the viewer on an emotional level in response to formal and narrative leaps, and ultimately to inspire political action.<sup>13</sup>

*Accidente en la mina*, de 1931, será la obra donde, por primera vez, Siqueiros usará la técnica del *montaje* según la noción vertida por Eisenstein en la ya célebre reunión de Taxco,<sup>14</sup> después vendrán

---

estuviera presente la gran influencia que las artes plásticas mexicanas tenían en la concepción estética de Eisenstein, toda vez que el ensayo del cineasta soviético fue ilustrado con *stills* de las escenas filmadas en Yucatán y Tetlapapayac. En: de la Vega Eduardo, *Del muro a la pantalla*, México, Instituto Mexiquense de Cultura y IMCINE, 1997, p. 57.

<sup>13</sup> De manera crucial, el pintor y el cineasta compartieron un interés en el potencial dinámico de la cinematografía para producir un impacto psicológico o emocional en el espectador y desarrollaron una estética basada en el ideal marxista de la dialéctica. El propósito de la dialéctica, o el conflicto, en la estética cinematográfica era transmitir el contenido psicológico subyacente de la escena a través de su estructura, para sacudir y provocar al espectador a nivel emocional en respuesta a saltos formales y narrativos y, en última instancia, para inspirar la acción política. [Traducción del autor]. En: Jolly, Jennifer, «Two narratives in Siqueiros, mural for the Mexican Electricians' Syndicate», *Crónicas*, n. 8-9, marzo 2001- marzo 2002, México, UNAM, p. 103. Citando a: *Sergei Eisenstein*, «Dramaturgy of Film Form and Montage 1937», en *Selected Works*, ed. Richard Taylor, (London, Indianapolis, Bloomington, 1987).

<sup>14</sup> Sin duda el cineasta soviético y el pintor ciudadano dedicaron su tiempo a discutir sobre el arte público y su sentido de la monumentalidad, fundado en la escala y no en las dimensiones de las obras. En sus pláticas, los dos artistas hallaron un denominador común, ambos reconocieron una especie de dualidad generatriz en el montaje cinematográfico, algo muy importante en el siglo del *collage* (...) Siqueiros integra a su obra el sentido pictórico y dinámico del montaje

*Mitín Obrero* y *La América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*, ambas del año de 1932,<sup>15</sup> y *Ejercicio plástico*, siendo este último el que más se acerca –en cuanto a espacios y disposición de muros– a nuestro mural. Teniendo como idea principal plasmar un ambiente acuático, Siqueiros introduce a Blanca Luz en una caja de cristal –construida *ex profeso* para ello–, la cual eleva hacia el techo y, dirigido por el muralista mexicano, el cineasta argentino León Klimovsky captura, con una cámara fotográfica, imágenes del cuerpo desnudo de la modelo suspendida; el resultado será el banco de imágenes para crear los fotogramas de *Ejercicio plástico* con los cuales, con ayuda de su proyección y auxiliándose de una cámara de cine y proyector de opacos, se ejecutarán los trazos iniciales y deformaciones dinámicas necesarias sobre el techo semicilíndrico, paredes y piso del sótano de la quinta Los Granados:

El carácter semicilíndrico de la arquitectura nos abrió las puertas hacia la clarificación de nuestra composición dialéctica. Por fin éramos capaces de resolver el problema de la plástica dinámica en pintura mediante la ‘magia’ ocular. Por fin habíamos entendido que la Geometría no es un sujeto muerto, sino vivo, por el carácter deambulatorio del espectador. La plástica tridimensional era una semilla tangible y no sólo una abstracción cerebral. Una estructura polifacética materializó el fenómeno. La superposición múltiple de formas completó la estructura. Ahora éramos capaces de crear una trascripción verdadera de la naturaleza activa, ocular y humana. Nuestro método se convirtió en el método clásico ahora perfeccionado y enriquecido. La foto fija y la cámara

---

cinematográfico y lo trabaja como meta central en sus espacios –cosmos– pintados, a partir de *Accidente en la mina*. En: de la Vega, Eduardo, «Del muro a la pantalla», p.105, citando a: Irene Herner, «Siqueiros: encuentro con Eisenstein», diario *Reforma*, noviembre 15 de 1996.

<sup>15</sup> Después de completar nuestros primeros bocetos, usamos la cámara y la fotografía cinematográfica para auxiliarnos en la elaboración del trazo inicial, particularmente de los modelos. Trazar las figuras a partir de modelos que posaran hubiera sido tanto como volver a la carreta de bueyes para transportarse (...) Para remplazar el costoso y lento método de trazar a lápiz y la proyección del patrón con puntos, usamos el proyector de cuerpos opacos, un método para ampliar (...) y, por lo tanto, proyectar nuestros trazos directamente sobre la pared. Texto escrito por David Alfaro Siqueiros en *Script Magazine* del 2 de julio de 1932. Citado por de la Vega, Eduardo, «Del muro a la pantalla», p. 101.

cinematográfica habían demostrado ser indispensables para los propósitos de la plástica espacial.<sup>16</sup>

*Ejercicio plástico* será el primer mural que tendrá como propósito consciente romper ópticamente con la estructura de un cubo con base en un *montaje* cine-fotogénico, y, a su vez, servirse de él como espacio que suscitará un habitáculo en acción; una *superficie activa*,<sup>17</sup> un efecto envolvente en el espectador común. Es por ello que, ante la burla referida por Diego Rivera respecto a *Ejercicio plástico*, Siqueiros pide irónicamente que se le preguntara sobre el mural referido «no cuántos metros cuadrados de pintura contiene, sino cuántos metros cúbicos, pues aseguraba haber pintado el ambiente». Esta «caja armónica»,<sup>18</sup> bautizada así por el mismo Alfaro Siqueiros, servirá—como de hecho más tarde fue nombrado—de *Ejercicio plástico* para una experiencia que años después, emplearía con toda sapiencia en el mural *Retrato de la burguesía*.

Continuemos con nuestro mural; el director del colectivo de artistas hace una revisión del capitalismo y el fascismo de esos años en medio de la polémica internacional propiciada por el pacto de no agresión—llamado también pacto Ribbentrop-Mólotov—entre Alemania y la URSS, debido a la anulación del Pacto de Múnich e instigado por la marcha de tropas Nazis en territorio

---

<sup>16</sup> Alfaro Siqueiros, David «¿Qué es Ejercicio plástico y cómo fue realizado?», Archivo SAPS, México, D. F. Citado por: Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA, 2004, p. 274.

<sup>17</sup> Llegará el día en el que se harán pinturas murales en superficies activas en extremo compuestas, conformadas con planos cóncavos, convexos, quebrados, adelantados, con rompimientos, etc., cuyo propósito esencial no será la pintura mural en sí, sino su reproducción cinematográfica. Alfaro Siqueiros, David, «Arte Público ¿Cabe hablar de pintura mural filmica?, Plástica Fílmica». Citado por: Herner, Irene «Integración de las Artes: de la perspectiva a la fotografía y al cine», en: *Siqueiros, el lugar de la utopía*, (catálogo de exposición) México, SAPS, CONACULTA/INBA, 1994, p. 135.

<sup>18</sup> Tibol, Raquel, *Arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 121. Citando a Diego Rivera, «Respuesta escrita a la polémica con Siqueiros», 1935.

checoslovaco y la declaración de guerra de Gran Bretaña y Francia a Alemania en respuesta al bombardeo que Hitler decide realizar contra Polonia; hecho que marca el inicio de la Segunda Guerra Mundial. *Monumento al capitalismo* es el primer título que propone el muralista mexicano para el mural del edificio de los electricistas. Siqueiros redacta diez enunciados en los cuales, en tono irónico, atribuye al capitalismo las ‘causas más justas’. Muestra esa práctica política –continuando con tono sarcástico– como la última utopía en beneficio de todo habitante del planeta;<sup>19</sup> dicho texto, junto con *Pintura mural: el fascismo* del mismo autor,<sup>20</sup> serán el bosquejo conceptual y los ensayos imaginario-argumentativos que darán el fundamento para el uso más eficaz de la iconografía a aplicar en el mural por el colectivo de artistas, por lo que, en discusión abierta, Siqueiros propone al equipo abordar el tema del imperialismo, el fascismo y la guerra.<sup>21</sup> El colectivo decide sostener y plantear estos temas a la dirección sindical, una mayoría de ésta quería que solo se representaran aspectos de la industria eléctrica. La tensión entre los adheridos al PCM (de tendencia estalinista), en contra de los anarcosindicalistas-trotskistas y los moderados oficialistas no se hace esperar, después de un debate tenso entre el colectivo y la dirigencia del SME, al cual se suma la renuencia de que el mural fuera plasmado en el cubo de la escalera, la dirigencia rechaza la propuesta de los artistas. El colectivo se propone encuestar a los

---

<sup>19</sup> Alfaro Siqueiros, David, «Monumento al capitalismo», texto mecanografiado, Archivo SAPS, México, D. F., 1939.

<sup>20</sup> Alfaro Siqueiros, David, «Pintura mural: el fascismo», cit.

<sup>21</sup> Existen algunas dudas respecto a los temas que abordaría el colectivo de artistas, ya que mientras Josep Renau comenta en su texto *Mi experiencia con Siqueiros*, (Revista Bellas Artes, n. 25, enero-febrero, 1976), que fue el equipo binacional de artistas el que propuso los temas del imperialismo, el fascismo, y la guerra, por otro lado Siqueiros explica que estos tres temas fueron, al principio, los que propuso la dirigencia sindical del SME. En: Alfaro Siqueiros, David, «Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el equipo Internacional de artes Plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas», Texto manuscrito, Archivo SAPS, México, D. F., 1939.

agremiados que subían y bajaban por la escalera cotidianamente para preguntarles si les gustaría que en su edificio hubiera una pintura sobre los instrumentos y herramientas habitualmente utilizados en su trabajo o sobre la problemática mundial, el fascismo y de 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» (Josep Renau, 1976: 22). El trabajo de sensibilización, las encuestas, así como los acontecimientos internacionales que fluían estrepitosamente ayudaron a que, finalmente, los temas propuestos por los artistas fueran aceptados por la dirección sindical, con la condición de que una tercera parte del mural se dedicara a la industria eléctrica.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> El vitral *El desarrollo e impacto de la electricidad en la iluminación y fuerza*, de Germán Reyes Retana, 1939, nos da evidencia en cuanto a que grado de interés había, por una parte de la directiva del SME, se plasmara la estética convencional laboral del sector eléctrico y no aspectos de la problemática mundial, el fascismo y de la posibilidad de una II Guerra Mundial y, así también su desacuerdo en que el mural se llevara a cabo en el cubo de la escalera de su nuevo edificio sindical y no en una superficie plana. Mencionado vitral recogería esos dos aspectos pedidos por la parte oficialista del SME, el cual fue llevado a cabo en el mismo año que nuestro mural, no obstante el inicio de trabajos de este fue posterior por un par de meses de diferencia con respecto al mural *Retrato de la burguesía*. El vitral se instaló en una superficie plana, específicamente en la pared del fondo de lo que originalmente se llamó *Área de fumador y sala de desabogo*, lugar de disposición más convencional para una obra bidimensional y una de las áreas dispuestas en la convocatoria que hace el organismo sindical a los artistas seleccionados. Por otra parte, había que mencionar que el autor del vitral dio lugar a que su obra comprendiera esencialmente motivos relacionados con la industria eléctrica. Reyes Retana presentó tres proyectos a la directiva sindical, esta aprobó lo que constituía un homenaje al inventor Thomas Alva Edison, compuesto de tres secciones, sección izquierda: representa a un trabajador de líneas aéreas sobre una torre de alta tensión, apreciándose en su horizonte aspectos de la hidroeléctrica Necaxa; sección central; representa a Thomas Alva Edison, inventor de la lámpara incandescente en 1879, suceso que Germán Reyes celebra con la representación del primer destello de luz producido por una bombilla y, la sección derecha: muestra a un trabajador operando un tablero de control —una imagen similar se encuentra en la intersección del muro central y en el muro derecho, en la parte inferior, de nuestro mural—. Por otro parte, la propuesta de mural que Josep Renau propone a la dirección del SME en el año de 1941, intitulada *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, muestra, en su composición, el grado de interés que tenía,

Reconstrucción 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.

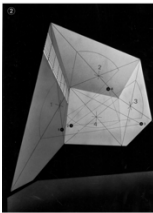
Serie de 23 gráficas realizadas por José Renau.

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



Gráfica 1

- Proyección convencional del cubo de la escalera, que sirve de base a las dos primeras fases de esta reconstrucción (Gráfica 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 tramo 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 estética e inoperante.

un sector de la dirección del sindicato electricista, por llevar a cabo una obra mural en la cual se plasmaran únicamente aspectos de la industria eléctrica y, que esta, fuera realizada en el *hall* de su nuevo edificio –lo que puede interpretarse como una segunda evidencia– al percibir este grado de interés por parte de un sector de dirigentes del SME, es que Renau plantea a la directiva realizar la obra mural citada. Del autor, «El vitral, El desarrollo e impacto de la electricidad en la iluminación y fuerza», Tríptico No. 1, Archivo Histórico del SME, 2006.



Gráfica 3

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

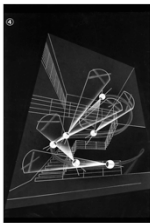
a) Se opta por considerar la superficie cúbica de la escalera como un *espacio pictórico continuo* y por desarrollar la composición partiendo del factor funcional que implica el *movimiento del espectador real* en actitud de subir las escaleras.

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 *repite automáticamente* dos movimientos visuales distintos:

1° 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).

2° En los intermedios de los tramos de la 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 decir, cuando la persona que sube las escaleras *se transforma en espectador* de las pinturas ya terminadas).



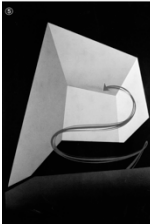
Gráfica 4

- 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.

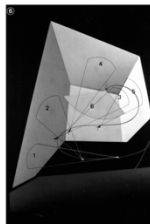
c) La sucesión de las cruces corresponde muy aproximadamente al orden lógico-visual de los muros (Gráfica 2, texto a).



Gráfica 5

- Descomposición de la Gráfica 4=A):

*Curva ascendente estadística* "trazada" en el espacio por los ojos de la gente que suben las escaleras. Esta curva determina una visión poliangular inlínita, 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 físico-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 la cual el espectador sintetiza en una sola ojeada el conjunto de las imágenes que ha ido paulatinamente percibiendo).

**Figura 2.** Reconstrucción metodológica de la construcción del espacio pictórico de los murales Retrato de la burguesía, de la Gráfica 1 a la 6, Josep Renau, *Revista Bellas Artes*, núm. 25 (enero-febrero de 1976), pp. 20 a 21. Imágenes, Josep Renau, IVAM, depósito Fundación Josep Renau.

Concibiendo al muro (cubo) como pantalla de proyección fílmica y retomando la experiencia de *Ejercicio Plástico*, Siqueiros dirige a los artistas con la finalidad de trabajar en la conformación de una maqueta del mural –escala 1:10– para realizar, en primera instancia, un levantamiento estadístico, una *Reconstrucción metodológica de la construcción del espacio pictórico de los murales*, de la que se desprende la primera etapa llamada: *I. Análisis crítico de la estructura cúbica de la escalera y adopción del punto de vista dinámico-funcional del espectador estadístico* (Fig. 2) (Josep Renau, 1976: 20). con la finalidad de establecer los puntos visuales a los cuales el espectador común vira su vista al subir la escalera. Resultado de la estadística, los artistas marcan en la maqueta seis puntos hacia donde, frecuentemente, vira la mirada del espectador común, de estos puntos nacerá la decisión y ordenación donde deberían ser colocadas las imágenes rectoras del mural. Inmersos dentro del arsenal de imágenes generado por la pugna ideológica del periodo, pasando por un proceso de conceptualización del tema e indiscutiblemente influido por sus experiencias recientemente vivida en la Guerra Civil Española, –sin dejar de lado su reciente revisión muralismo mexicano–, el colectivo de artistas se dispuso a definir la orientación temática, coincidiendo en que todo verdadero realismo debía ser documental y dinámico, por ello, la fotografía sería el aliado más importante en la creación de la obra. Siqueiros redactó al respecto: «entre los documentos fotográficos deberíamos escoger precisamente los más conocidos, por ser los más elocuentes y que para el efecto deberíamos sacrificar todo impulso abstractamente estético».<sup>23</sup>

Por su lado, Renau transmite y conecta con las nociones vertidas por Siqueiros con algunas ponderaciones tratadas tanto en su texto de 1932, *El cinema y el arte futuro*:

En *El cinema y el arte futuro*, ya encontramos a un Renau un tanto doctrinario, muy influido por el arte y el cine soviético, que aboga ya no sólo por un arte comprometido, sino por una plástica cuyo

---

<sup>23</sup> Alfaro Siqueiros, David, «Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el equipo internacional de artes plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas», cit.



sistema valorativo recaiga en el contenido ideológico de las obras de arte, y cuyas concepciones deben comprenderse como parte de la lucha ideológica emprendida por el Partido Comunista contra la sociedad burguesa.<sup>24</sup>

Como en su texto del año de 1937 intitulado *Función social del cartel publicitario*:

El nuevo realismo no podrá referirse nunca a la evocación de las escuelas o tendencias históricas que ligaban al artista a una servidumbre epidérmica al ambiente físico o anecdótico de la realidad exterior.

La significación actual de la palabra —excluyendo todo extremo formalista o normativo— implica esencialmente una posición nueva ante el mundo.

El impulso humano hacia el análisis de la realidad, cuando penetra en áreas superiores en el conocimiento de la misma, tiende como consecuencia natural a adoptar una posición activa ante el mundo, a influir en la realidad misma.<sup>25</sup>

Sirviéndose de imágenes de revistas, fotografías, imágenes compiladas por Arenal y Pujol, un banco de imágenes propiedad de Renau y referentes de obras plásticas de los mismos artistas pertenecientes al colectivo, inician la conformación de la maqueta del mural; lo que Josep Renau da en llamar *II. Ordenación temática de las imágenes principales, siguiendo el movimiento visual espontáneo del espectador (desarrollo espacial del contenido)* (Fig. 3), (Renau, Josep, 1976: 22). De este modo *Caja-fuerte* (Gráfica 7) será la primera imagen de la ordenación temática, siguiendo el movimiento visual del espectador; símbolo de acumulación de dinero y, que por su ‘trasparencia’, observamos que en su interior se encuentra alojado

---

<sup>24</sup> Forment, Albert, «Josep Renau. Vida y obra», en: Catálogo de la exposición *Josep Renau, 1907-1982, compromiso y cultura*, eds. Brihuega Jaime y Piqueras Norberto (Valencia, España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales SECC y Universidad de Valencia, 2009), p. 44.

<sup>25</sup> Renau, Josep, «Función social del cartel publicitario», *Nueva Cultura*, no.3, Valencia, España, (1937).

un motor, el cual le da dinamismo a la imagen número dos (Gráfica 8). Esta segunda imagen se trata del *Gran demagogo fascista*, un autómatas ataviado de militar con cabeza de perico, el que engaña a las masas portando en su mano una flor a la vez que, con la misma, porta una antorcha que prende el Partenón y reprime a la clase obrera. Dos meses antes de iniciar el mural, Luis Arenal y Antonio Pujol, utilizan una imagen similar a la de cabeza de perico para un cartel promocional de la Conferencia *El fascismo alemán*. La imagen tres (Gráfica 9), *la explosión sobre el portaaviones*; imagen que puede no tener gran significado con respecto a las demás, no obstante, para Siqueiros, desde el punto de vista plástico, era algo que lo ocupaba de años atrás –ejemplo de ello es su piroxilina sobre lienzo de 193...a 1945) *Explosión en la ciudad*, o *Fuego*, de 1939– son muestra de otras tantas pinturas de explosiones que ensayó Siqueiros en la segunda mitad de los años treinta del siglo pasado. La imagen cuatro (Gráfica 10), *la bóveda*; se trata de un conjunto de elementos industriales que apuntan a la profundidad de un cielo hecho diáfano por un sol idílico. Para *la bóveda*, el equipo utilizó, en su mayoría, imágenes que Josep Renau fotografió en la visita que hace junto con el Ing. Casanova a la termoeléctrica Nonoalco. La base de este muro se conforma por vagones de trenes característicos en esos años pues, sería necesario recordar que, junto a esta termoeléctrica se encontraba la estación de trenes de Buenavista, en donde las altas chimeneas eran el paisaje característico para los vecinos de la termoeléctrica. Al menos dos fotos realizadas por Renau dan testimonio de ello (Fig. 4 y 5). La imagen cinco (Gráfica 11), la figura de *civil con fusil*, asemeja a la imagen que se observa en el cartel de John Heartfield titulado *¡Paso al obrero! ¡Muerte a los verdugos!*, de 1933, que, a decir de Renau, para la realización de esa figura fue tomado como modelo Antonio Pujol. La imagen seis (Gráfica 12), *la máquina infernal*, fue tomada de una imagen publicada en la revista *Life*, la cual ilustra –como el pie de imagen señala– un modelo de turbina (fig. 6).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Renau, Josep, «Documentación gráfica, I Documentación fotográfica, carta dirigida a Larry Hurtbur», Texto mecanografiado, IVAM, Depósito Fundación Josep Renau, Berlín, septiembre de 1974.

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



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 –banda 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 las 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.



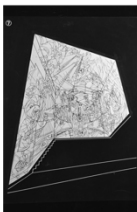
Gráfica 11

(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 financiada y coronada por el águila imperial, férrea y rapaz; a la izquierda figuran las principales democracias burguesas de la época (1939), Francia, gran Bretaña, USA; a la derecha los regimenes 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-espacio del conjunto.

**ACLARACIÓN:** El bloque descriptivo del par de gráficas aparecidas en la presente página, se encuentran ambas marcadas con el número 13, empero en cuanto al contenido de su texto es diferente. Por otra parte, la gráfica que se muestra arriba se encuentra marcada –en su esquina superior izquierda– con el número 7, en tanto existe otra gráfica, perteneciente a la sección II, marcada con el numeral 13a. Al leer con atención los dos bloques descriptivos y remitirnos a la cita 4 del texto original “Mi experiencia con ‘Siqueiros’” *Revista de Bellas Artes*, México, de 1976, podemos afirmar que lo que en verdad existió fue un error de correlación en la reconstrucción entre estas dos gráficas y sus bloques descriptivos, siendo la gráfica 7 realmente la número 13 y; el segundo bloque descriptivo que aparece en la sección III marcada a su vez con el número 13, es el que describe la gráfica número 13a. Lo anterior lo podemos corroborar al comparar el número de gráficas (23) con el número de bloques de descripción incluidas (22). En apariencia falta un bloque descriptivo, pero esto se debe a que existen dos bloques –como señalé arriba– marcados ambos con el número 13.

**Figura 3.** Reconstrucción metodológica de la construcción del espacio pictórico de los murales Retrato de la burguesía, de la Gráfica 7 a 13, Josep Renau, *Revista Bellas Artes*, núm. 25 (enero-febrero de 1976), p 22. Imágenes, Josep Renau, IVAM, deposito Fundación Josep Renau.

Al realizar una de mis últimas revisiones en los archivos y biblioteca del Archivo Histórico del SME, con la finalidad de dar por concluida la labor de investigación del presente trabajo, encontré una imagen dentro de una revista LUX, la cual, a simple vista, parecía ser una copia a dibujo realizada por un habitual admirador de nuestro mural, pero al contemplarla y compararla, de forma más minuciosa con la imagen que muestra la fotografía de la maqueta desmontada del mural (fig. 7) y, al ensamblarla con la imagen del portaaviones y el tanque de guerra –dos documentos fotográficos pertenecientes al archivo de la Fundación Josep Renau, en deposito en el Instituto de Arte Moderno de Valencia, España (IVAM)–, pude constatar, sin lugar a duda, que tal reproducción fue registrada a partir del original, es decir, de la maqueta realizada por el colectivo de artista. Específicamente, el fragmento reproducido

en esa revista nos muestra la parte de la maqueta que corresponde a los muros 1 y 4,<sup>27</sup> los cuales, sin temor a equivocarme, es la parte central del mural. No pude detener en mi memoria lo que mencionó Josep Renau a Larry Hurtburt, en su carta fechada de septiembre de 1974, por lo que el hallazgo me impresionó aún más «En un registro efectuado por la policía en nuestro taller del SME a raíz del atentado contra Trotsky (sic), desaparecieron los originales de los fotomontajes, así como muchos documentos gráficos y los negativos que yo hice de la Central Hidroeléctrica de Necaxa y de la figura de Antonio Pujol, como modelo para la gran figura del obrero revolucionario del muro no. 3» (Josep Renau, 1976: 6).



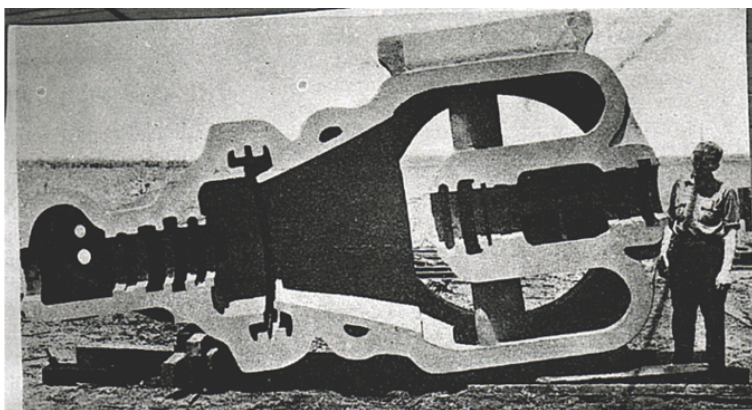
**Figura 4.** Estación de resguardo de vagones de carga, Terminal Nonoalco, Autor Josep Renau, 1939, IVAM, deposito Fundación Josep Renau.

---

<sup>27</sup> La numeración de los muros marca el orden que el colectivo de artistas asignó a cada uno de estos, con respecto al orden lógico visual que seguía un espectador común al subir la escalera. Para hacer más accesible su identificación nos apegaremos a la Gráfica 2, contenida en el presente trabajo, autoría de Josep Renau, en: «Mi experiencia con Siqueiros», p. 6.



**Figura 5.** Chimenea de Termoeléctrica Nonoalco, Josep Renau, 1939, IVAM, deposito Fundación Josep Renau.



*Above—Where turbines are employed the strength and pressure-tightness im-*  
**Figura 6.** Modelo de turbina para «Máquina infernal», Revista Life, s/f, IVAM, deposito Fundación Josep Renau.

Ensamblando la imagen parcial del muro 3 de la maqueta, tenemos visualizadas, aproximadamente, dos terceras partes del conjunto de la maqueta-matriz del mural.<sup>28</sup> El proceso del ensamble, anteriormente reseñado, me hizo traer a la mente las imágenes reproducidas en un reportaje editado en diciembre de 1939 dentro de la revista LUX, entre las imágenes aparecidas, constate que se encontraba la sección de la maqueta perteneciente a la bóveda,<sup>29</sup> muro 2; con la cual estaba completando, en su totalidad, la maqueta matriz de nuestra obra (Fig. 8), situación que me dio lugar para crear una interpretación más objetiva con respecto al proceso, la realización y el grado de participación que desempeñó cada uno de los artistas del colectivo en la primera versión del mural, así como respecto a las obras e imágenes referentes que llevaron a la concreción de nuestra obra.

En principio, puedo señalar, que la imagen encontrada nos ofrece ricos indicios sobre la participación de Antonio Rodríguez Luna,<sup>30</sup> siendo más que evidente en al menos tres características. La primera es el grupo de soldados que emergen del subsuelo por las fauces de una cabeza grotesca justo al lado derecho de la *Máquina Infernal*; es posible ver la similitud con su aguafuerte, el *Campo de concentración* de 1941, retomada de *El juicio final* de 1506-1508, de el Bosco, saltando a la vista una diferencia: en la maqueta los soldados emergen del subsuelo y en el aguafuerte *Campo de Concentración* se adentran a él. La segunda característica se encuentra en el banquete dispuesto del lado izquierdo de la *Máquina Infernal*; apreciamos, en

---

<sup>28</sup> Josep Renau, s/f, reproducción de fotomontaje muro 3, emulsión de plata sobre papel fotográfico, IVAM, depósito Fundación Josep Renau, Valencia, España.

<sup>29</sup> Juan R, «La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas», *Revista Lux*, diciembre (1939), pp. 57-61.

<sup>30</sup> La revolución de octubre del 34 fue un hecho decisivo para los artistas de nuestros nuestro país. Aquel acontecimiento revolucionario me llevó a un cambio total en mí caminar por el arte, decidiéndome a pasar toda mi fe en una pintura social y revolucionaria, no en su forma exterior, sino en un contenido profundo de la vida de nuestro tiempo, o lo que es igual, las luchas de la clase trabajadora. Antonio Rodríguez Luna, «Dibujos de guerra», *Nueva Cultura*, Valencia, España, (1937).

torno a una mesa, a tres catrines burgueses departiendo un banquete con una dama sentada con el pecho desnudo, el cual es tocado por uno de los catrines. Por debajo de la mesa, un personaje busca esconderse en el momento que es alcanzado por un hacha, lanzada desde lo que parece ser, una marcha miliciana organizada. En torno al «banquete», podríamos mencionar al menos dos obras pertenecientes a Rodríguez Luna en el que lo utiliza: *Las juergas del señorito andaluz* de 1937 y *Terrateniente andaluz* de 1938. En esta misma asociación representativa del banquete podemos citar, a su vez, la obra *Retaguardia de octubre* de 1934, de Miguel Prieto y *Santificaras las fiestas* de la serie *Los diez Mandamientos*, de 1934 de Josep Renau. Al respecto de la representación del *banquete* en la simbología del arte español el profesor Jaime Brihuega nos menciona al respecto:

La *mesa de banquete* no tiene un significado alegórico preciso, ni acuñado con una equivalencia semántica fija en el imaginario cultural español; en cambio, sí muestra una capacidad simbólica grande y asociable a diversas tradiciones culturales. Por una parte, está la tradición del bodegón barroco, contrarreformista, por la que la mesa con elementos lujosos o manjares suculentos funciona como "bodegón místico", alusivo a la fugaz caducidad de los bienes terrenos; significado hipócrita, ya que dichas mesas eran precisamente las de las clases poderosas que sustentaban el poder de la Iglesia surgida de la Contrarreforma, por lo que su utilización puede extrapolar este sentido original. Por otra, está la alusión a la "*juerga del señorito terrateniente*", banquete compartido con borrachera y presencia de prostitutas, que refleja una circunstancia real dentro de las desigualdades de la España agraria. El posicionamiento de la burguesía española terrateniente con el bando fascista posibilitaba la traducción automática de la escena de esta "*mesa de la juerga*" en un emblema de la abyección ideológica y moral del fascismo.

Creo que esta última es la razón por la que encontramos tan explícita dicha alegoría en la obra de Luna y de Prieto, como de caricaturistas de la guerra, como Puyol, Gaya o Mateos. También en la obra de Renau anterior a la guerra en su serie sobre "Los diez Mandamientos", concretamente en "Santificarás las fiestas" (publicada en la revista *Estudios*, nº 129, Valencia, mayo de 1934); aparecen dos millonarios sentados en una mesa, brindando con champagne y con sendas prostitutas en las rodillas. La mesa no



está representada, pero sí perfectamente sugerida mediante una elipsis visual. Bajo ella, los desempleados pasando calamidades, una gran turbina y el cartel de "no hay trabajo". Su paso a *Retrato de la burguesía* resulta obvio, tanto por tradición iconológica como por los protagonistas del equipo que inician el planteamiento del mural.<sup>31</sup>



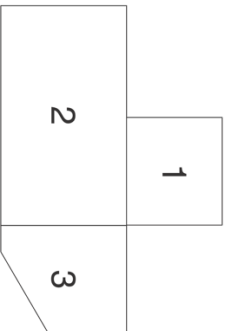
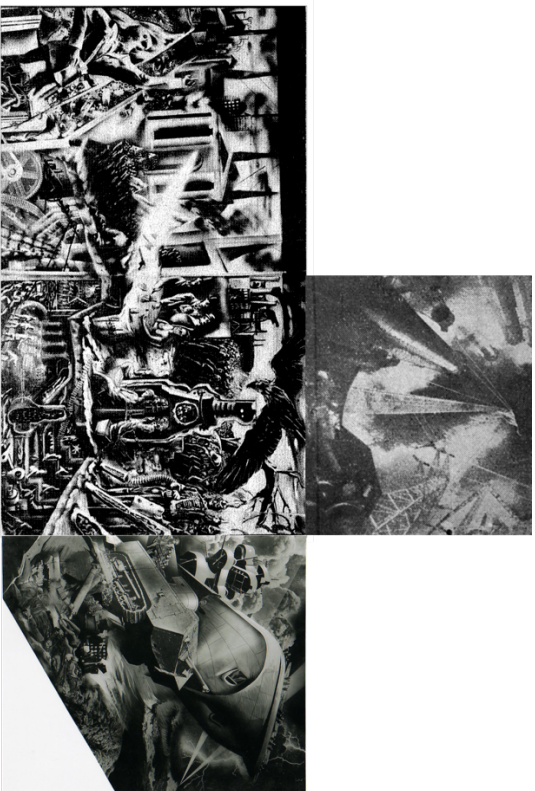
**Figura 7.** maqueta desmontada del mural, Josep Renau, 1939-1940, IVAM, deposito Fundación Josep Renau.

La tercera característica consiste en la elemental participación de Rodríguez Luna en la imagen encontrada, pues el trazo con el cual se realizó gran parte de los personajes en la imagen referida, es característico a la impronta de Rodríguez Luna, Los ejemplos saltan a la vista en cuanto comparamos gráficas y dibujos del artista de ese periodo. Prosiguiendo con la maqueta, podemos apreciar que el águila tenía proporciones naturales, pues contaba aún con una sola cabeza y no revestía la indumentaria metálica, con la cual termino plasmada en el muro, así también, se aprecia que el ave sobrevuela

---

<sup>31</sup> Texto inédito de Jaime Brihuega a pregunta expresa del autor.

custodiando la *Máquina infernal*, pues no había sido aún concebida por el colectivo, para ser fijada en la cúspide de la *Máquina infernal* como *aspa automática* generadora de la energía del conjunto burgués. En la parte del subsuelo que conecta a la sección del tanque y el portaaviones, que figura en la maqueta, podemos apreciar como, en el subsuelo, los trabajadores, a través del accionar de las máquinas, transmiten la energía por medio de conductores y mangueras, tanto a los representantes de las dictaduras militares fascistas como a las máquinas de guerra –portaaviones y tanque de guerra–; el ansía por no dejar un cabo suelto a la interpretación del *Retrato* que aspiraba el colectivo, crece a tal grado que deviene en una solución naïf del segmento referido. Por último, y siguiendo con la sección de la maqueta del muro 3 –donde aparece el portaaviones y tanque de guerra– observamos la ausencia revolucionaria del civil blandiendo el fusil.



- 1.- Reproducción de la maqueta, bóveda (muro 2), para el mural *Retrato de la burguesía*, Impresión tipográfica directa, Revista LUX, diciembre de 1939, año XII, no. 12, , p. 61, colección particular.
- 2.- Reproducción de la maqueta (muros 1 y 4), para el mural *Retrato de la burguesía*, Impresión tipográfica directa, Revista Lux, diciembre de 1974, año XXI, no. 240, Secc. *Portafolio gráfico*, p. 14, colección particular.
- 3.- Reproducción de la maqueta (muro 3), para el mural *Retrato de la burguesía*, SIF, emisión de plata, Instituto de Arte Moderno de Valencia, IVAM, Depósito Fundación Josep Renau.

**Figura 8.** Reconstrucción fotográfica digital de la maqueta (bosquejo) del mural *Retrato de la burguesía*, investigación del autor, 2009.

## Capítulo VII

**«Wer Füttert die Maschinen  
mit seinem eigenen Fleisch...?!»**

**Fig. 1.** Proclamación de María robot a los obreros, traducción: *¿Quién alimenta a las máquinas con su propia carne?!*, del film *Metropolis*, Harbou von, dirigido por Fritz Lang, 1927, Alemania, UFA, replica de la original.

## **Metrópolis y Retrato de la Burguesía.**

Otro aspecto que ilustra la maqueta ensamblada, es el referente a la temática que guarda en su origen el *Retrato de la burguesía* con respecto a *Metrópolis*, filme realizado en 1927 y dirigido por Fritz Lang. Es muy probable que los artistas en su empeño por saldar el compromiso establecido con la dirigencia del SME en ocupar, como mínimo, el 35% del mural con el tema de la industria eléctrica, los haya comprometido a explorar e investigar obras en las que se abordara con anterioridad este ámbito industrial y, es entendido que el acercamiento del colectivo se deba, en primera instancia, a la similitud imaginaria que guarda el filme con respecto a las herramientas operativas de trabajo comunes a la industria eléctrica (tableros de control, turbinas, estatores, rotores, etc.), en todo caso, para esos años, *Metrópolis* era un referente artístico, el cual se erigía como una pieza filmica en donde el tema tecnológico y el de los instrumentos comunes a la industria eléctrica (industria relativamente nueva, la cual estaba causando grandes cambios sociales a escala mundial) eran sus escenarios comunes.<sup>1</sup> No obstante, lo verdaderamente importante son una serie de aspectos estéticos como imaginarios dignas de mencionar, debido a los puntos sustanciales que implica a las obras citadas; el primero de ellos consiste en el referente imaginario que el colectivo del mural usó para derivar en la realización del segmento del subsuelo de la imagen perteneciente a la parte de la maqueta hallada. Al comparar la imagen hallada con los primeros minutos del filme, veremos que son de un parecido casi fotográfico. Recordemos que, el colectivo había acordado usar lo más conocido en cuanto a documentos

---

<sup>1</sup> El filme *Metrópolis* se estrena el 29 de mayo de 1927, en el cine Iris Park de Barcelona. En el periódico *La Vanguardia*, de la fecha señalada, p. 23, se anuncia con el eslogan: «Metrópolis, la ciudad sobre las ciudades». En 1936 la empresa productora UFA llevaría a cabo el reestreno del filme en una versión más corta. Cabe mencionar que la primera investigadora, de la que tengo noticia, que relaciono el mural *Retrato de la burguesía* con el filme *Metrópolis* fue la estadounidense Jolly, Jennifer, «Two narratives in Siqueiros, mural for the Mexican Electricians' Syndicate», *Crónicas*, UNAM, México, 2001, pp. 99-118.

fotográficos se tratara, al ser más elocuente con el realismo de la obra a plasmar, en el que, el proyector, sería la herramienta idónea para plasmar sobre los muros los elementos de características cinéticas —próximos a los efectos de la pantalla de cine—. Tal vez, la acción inversa —de la pantalla de cine a la *maqueta-matriz*— fue operada por el colectivo en el fragmento del subsuelo perteneciente a la imagen de la maqueta encontrada.

Otro aspecto que guarda una relación directa entre nuestra maqueta y el filme, es la metáfora que mantienen, estas dos, con respecto al submundo obrero, el que es obligado a sacrificar su vida y trabajo en aras de dotar de energía a la ciudad que vive en la superficie, por sobre ellos. A pocos minutos de iniciar el filme aparece la frase: «So tief die stand der arbeiter unter der erde lag, so hoch über ihr türmte sich der Häuserblock, der «klub der söhne» hiess, mit seinen hörsälen und bibliotheken seinen theatern und stadions» [tan profundo como esta la ciudad de los obreros, se levanta alto el complejo conocido como ‘el club de los hijos’ con sus salones de lectura, bibliotecas, sus teatros y estadios]. *Retrato de la burguesía* al igual que *Metrópolis*, parte de la lucha de clases, en la que los obreros, cuál si se tratara de una metáfora jerárquica social y síquica, trabajan oprimidos bajo tierra, en la penumbra, con un solo fin: sostener la opulencia y el poder de los propietarios de los medios de producción; pico de la pirámide clasista que desarrolla su existencia *por encima* de la superficial terrenal. Casualidad o causalidad, pero el llamado nuevo *hogar social del SME*, sería un conjunto arquitectónico que ofrecería salón de lectura, biblioteca, teatro, cine, gimnasio etc., a los obreros e hijos de estos.

Más adelante en el filme, *María robot* proclama a los obreros un enunciado que nos recuerda a aquel acuñado, por Siqueiros y Renau en la tarde de almuerzo junto a Ernest Heminguey a la orilla de una playa valenciana: «¿Wer füttert die Maschinen mit seinem eigenen Fleisch?!» [¿Quién alimenta a las máquinas con su propia carne?!] (fig. 1), así como el enunciado embrionario de *Retrato de la burguesía* —«Acero contra carne humana»—,<sup>2</sup> son dos decantaciones enunciativas de sus obras sin lugar a dudas: la del

---

<sup>2</sup> Harbou von, Thea, *Metrópolis*, dirigido por Fritz Lang, (1927, Alemania, UFA).

filme como un presagio futurista resultado de la desmedida utilización tecnología en manos de una oligarquía rapaz y, en el caso específico de nuestro mural; de la utilidad de la tecnología de guerra instrumentada por los líderes fascistas e imperiales para doblegar y sembrar miedo en las masas. La clase obrera en vías de emanciparse, es el objeto común de ambas.

Por otra parte, la similitud entre la *Central de poder* (Moloch) en *Metrópolis* y la *Maquina infernal* en *Retrato de la burguesía* es digna de destacar: en *Metrópolis*, los obreros-esclavos son el engranaje de una maquinaria implacable; cualquier desatención laboral implica comprometer la *Central de poder* –núcleo energético de *Metrópolis* (ciudad)–, como la propia vida. La esclavitud laboral se muestra a los ojos de Freder, hijo del amo de *Metrópolis*, como pesadilla atroz, cual espejismo delirante cuando se dan cita varios grupos de esclavos seguidos por filas de obreros autómatas, que son enfilados por capataces, directamente a ser tragados –cual ritual de sacrificio místico– por la *Central de poder* que trasfigura, cual espejismo, a unas fauces de *Moloch-machine*, núcleo energético de *Metrópolis*. Por su parte, en la imagen hallada de la maqueta de *Retrato de la burguesía* –la cual es en sí, la más próxima en cuanto a semántica dialéctica se trata, con respecto a la primera versión plasmada en los muros del edificio del SME—, la energía es animada, al igual que en *Metrópolis*, a costa de las vidas ofrecidas a la *Máquina Infernal* –como el *Moloch-machine* de *Metrópolis*–. Es posible observar cráneos humanos, así como esclavos sometidos y encadenados dentro de sus oquedades, ‘El Moloch’, en el caso de *Retrato*, primera versión, es coronado por un émbolo en forma de águila imperial bicéfala, lo que sugiere una acción giratoria sobre su eje (generador de energía) que tritura los cráneos, de los que emana una corriente de sangre que da impulso al movimiento de la maquinaria subterránea, que es acuciosamente vigilada por obreros sometidos en el subsuelo.

*María-robot* (Futura), personaje del filme, guarda una similitud inminente con el *Perico demagogo* de *Retrato de la burguesía*. Cuando el amo oligarca de *Metrópolis*, se entera de la existencia en ciernes de un posible sabotaje obrero orquestado por una mujer de nombre María –a quien su hijo Freder le tiene un singular aprecio–

recurre a la ayuda de Rotwang, un científico a su servicio que, en tal coyuntura, le da a conocer su más reciente creación; un autómatas robot capaz de sustituir al humano. El amo, tramando un engaño, le pide a Rotwang que le ponga la cara de María a el robot, para ello Rotwang rapta a María con el fin de implantarle su personalidad androide. Ahora bajo el disfraz de María, el robot engaña a los obreros incitándolos a cometer actos *ludistas*, pues las máquinas, sentencia, son las culpables de la condición que ellos padecen. Enardecidos los obreros destruyen máquinas que provocan se desborde e inunde sus propias colonias subterráneas y, con ello, corra peligro la vida de sus familias. El engaño tramado por el amo de Metrópolis sería consumado después del complot que hace *María-robot* –programada para ello por el tecno-científico sirviente Rotwang– al movimiento obrero. Por su parte, en *Retrato de la burguesía*, el llamado *Perico demagogo* –animal que tiene connotaciones populares de hablar de más y repite solamente lo que escucha– es animado por la sangre obtenida de personas trituradas por la *Máquina Infernal*, instrumentada por la desmedida codicia de los líderes fascistas y burgueses, es un autómatas atornillado a una caja fuerte –que a su vez es el pedestal que la soporta– dentro de la que se aloja un motor destinatario de la energía obtenida de la trituradora *Máquina Infernal*, este perico autómatas, al tiempo que extiende su brazo para alcanzar con su mano una pequeña flor a las masas militarizadas, empuña, con la misma, una antorcha con la que incendia un Partenón, en tanto, sobre sus escalinatas, se dan cita revueltas de civiles reprimidos por militares. En los dos casos – *María-robot* y *Perico demagogo*–, se lleva a cabo un artificio de engaño manifiesto. En *Metrópolis*, el oligarca ordena programar a *María-robot* para incitar a un auto sabotaje del movimiento obrero subterráneo insurrecto, en tanto, en *Retrato* las democracias burguesas y militares animan a un autómatas *Perico demagogo* para manipular e instaurar un régimen fascista o imperial que los guarezca.

En cuanto a su talante semántico y finalidad concluyente, podemos decir que, en *Metrópolis*, María busca un líder que posibilite una mediación con el amo, siendo Freder –hijo del amo de Metrópolis–, quien María presagia será el mediador (*corazón*), entre el amo, dueño de los medios de producción (*cerebro que planea*), y los



trabajadores (*las manos que laboran*). Pareciera que la aspiración semántica de los realizadores de *Metrópolis*, a este respecto, es la gestión equilibrada de las clases sociales a partir de una mediación externa al grupo obrero no organizado, pues la trama del film sugiere que, en un momento de la historia de las relaciones de producción (*Torre de babel*), el lazo o la relación entre (*cerebro y manos*) se rompió, o se romperá, pues recordemos que *Metrópolis* se contextualiza en el año de 2027. La jerarquización, desde el punto de vista aristotélico, se hace evidente en el filme, pues el obrero no puede pensar por sí mismo, necesita de una figura retórica invocada por María, la cual terminará trasladando el mando, no a un líder obrero, sino al hijo del amo oligarca, así mismo, los obreros de *Metrópolis* buscan salir de la *caverna* sin razonar que la lucha de clases no será concluyente al continuar ceñidos a un amo (*cerebro que planea*). En *Retrato de la burguesía* la aspiración es marcada en dos sentidos: el obrero o civil que apunta con un rifle a los líderes burgueses y fascistas, es un símbolo de lucha por la apropiación de los medios de producción; aspira a una implantación del socialismo: la de la clase trabajadora al poder, contrario a *Metrópolis*, pues en *Retrato* la jerarquización aristotélica se derrumba cuando el obrero aparece en un escenario que lo posibilita como líder político y laboral. La utopía del fin de la historia para Marx.

Capítulo VIII

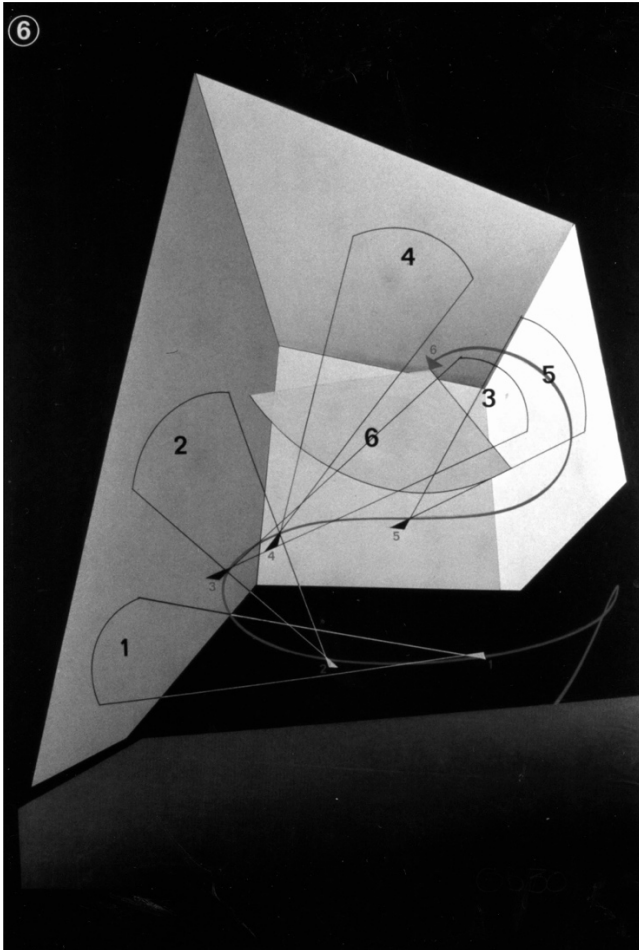


Fig. 1. Gráfica 6. Descomposición de la Gráfica 4=B, Josep Renau, 1976, IVAM, deposito Fundación Josep Renau. Valencia, España

## Primera versión del mural.

III. *Método óptico-espacial aplicado en la construcción de una superficie pictórica continua en el interior de la estructura cúbica de la escalera* (Figura 2).

Para esta tercera fase de trabajo, el equipo se aparta por un momento de la fase II con el propósito de detenerse en contemplar el mural desde la posición 6-6 (Gráfica 1); posición en la cual el espectador común puede ver la totalidad de la obra, «a diferencia con la falsa perspectiva utilizada en las dos primeras fases de esta reconstrucción, esta perspectiva es *fotográfica* –tomada de la Gráfica 22– y sirve de base a la demostración de los métodos óptico-espaciales desarrollados en las gráficas siguientes» (Renau, Josep, 1976: 22).

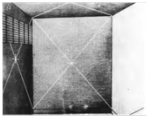
### III. Métodos óptico-espaciales aplicados en la construcción de una superficie pictórica continua en el interior de la estructura cúbica de la escalera.



Gráfica 13 (13 a)

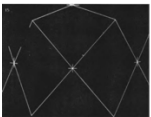
El espacio cúbico de la escalera en su perspectiva real, visto desde la posición 6-6 (Gráfica 6), en la que el espectador totaliza la visión del conjunto del espacio pictórico.

(A diferencia con la falsa perspectiva utilizada en las dos primeras fases de esta reconstrucción, esta perspectiva es *fotográfica* –tomada de la Gráfica 22– y sirve de base a la demostración de los métodos óptico-espaciales desarrollados en las gráficas siguientes).



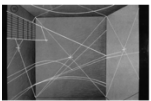
Gráfica 14

Los planos murales del cubo considerados en sí mismos.



Gráficas 15

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



Gráfica 16

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

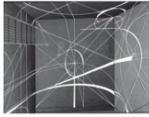
Abajo: líneas curvas "trazadas" sobre los muros por la mirada del espectador estadístico, con fugas rectas que realizan la conexión con la geometría estática del cubo. Las dos curvas inferiores trazan los límites del subterráneo (ver Gráfica 22).

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).



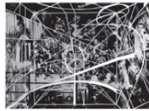
Gráfica 17  
Abstracción de la Gráfica 16.



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-espacio de la temática general de la obra.



Gráfica 21  
Trazado de los muros superpuestos 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. En la construcción de esta superficie pictórica cóncava-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 ópticos-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 cuanta 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 filmica dotada de un lente zoom y siguiendo el mismo travelling curvo-ascendente del espectador, podría dar una impresión aproximada de esta superficie pictórica excepcional.

**Figura 2.** Reconstrucción metodológica de la construcción del espacio pictórico de los murales *Retrato de la burguesía*, de la Gráfica 13 (13a) a 22, Josep Renau, *Revista Bellas Artes*, núm. 25 (enero-febrero de 1976), pp. 22 y 23. Imágenes, Josep Renau, IVAM, depósito Fundación Josep Renau.

Eliminando la apariencia cúbica del espacio pictórico –lo que Renau le llama geometría *estático-rectilíneo* de los muros–, a la vista del colectivo, se estaría creando un espacio continuo, dinámico y amplificado, llamado por el mismo Renau: una *superficie pictórica cóncava-esférica* (Renau, Josep, 1996: 23).

Para iniciar su implementación el trabajo es ubicado, en principio, en tres *puntos dinámicos*. En primer lugar, en la parte baja del mural; el colectivo considera trazar los límites del subterráneo, pues a decir de Renau, son «líneas curvas *trazadas* sobre los muros por la mirada del espectador estadístico»; esta línea, además, corre a lo largo de los muros 1, 4 y 3, lo que hace una conexión visual idónea con lo planteado. El segundo punto será la parte superior izquierda, en la arista que hace el muro 1 con el 4; se prolonga en trompe-l'oeil; trampa óptica que el equipo consigue dando continuidad a la perspectiva pictórica-visual del ventanal más allá de sus límites originales. Mencionado ventanal, originalmente, fue ideado por el arquitecto Enrique Yáñez, para ofrecer luz al cubo de la escalera que provenía de la fachada perteneciente a la oficina del encargado de la Comisión de Justicia del organismo sindical aún antes de saber que, en ese muro, se pintaría la obra mural. El tercer *punto dinámico* se encuentra en la bóveda, la cual conecta los muros 1, 4 y 3. La supresión visual en conjunto de sus aristas, se consigue gracias a la parábola que hacen las techumbres lúgubres de lo que se aprecia –observando detenidamente la toma fotográfica realizada por Renau, modelo para la base del muro 2– es una estación de resguardo de vagones cisterna. Ello fue una solución magistral, pues no solamente se consigue suprimir visualmente dichas aristas, sino que, a su vez, el conjunto gana cuando logra un segundo propósito, que consiste en contrastar este conjunto –predominantemente sombrío– con la claridad de la bóveda celeste. Estos tres *puntos dinámicos* mencionados, serían solo el inicio para eliminar la apariencia cúbica del espacio pictórico, pues conforme el colectivo avanza en el proceso del montaje e intervención pictórica sobre los

muros, la implementación de estos llamados *puntos dinámicos*, se vería acrecentada en número.<sup>1</sup>

Con la conclusión de la maqueta —la cual podríamos determinar *matriz* de nuestra obra— se da inicio al montaje directo sobre los muros. Se realizan fotogramas sección por sección de la maqueta y, con la ayuda de un proyector eléctrico, muro por muro, se proyectan los fotogramas con el fin de ensayar un primer montaje sobre las paredes para tener la oportunidad de corregir, perfeccionar o cambiar imágenes, así como, trazar las deformaciones comprendidas y más idóneas sobre los muros; esto, con la finalidad de continuar eliminando, visualmente, la forma cubica de la escalera. Efectuados los primeros trazos en los muros, el colectivo inicia el trabajo pictórico adoptando a 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, una mayor gama de resolución representativa.

Ante tal elección, el equipo decide emplear herramientas como la compresora, el aerógrafo y el proyector de opacos; instrumentos y técnica ya experimentadas por los artistas mexicanos del colectivo en el año de 1936, cuando abre sus puertas el Taller Experimental Siqueiros o Word Shop, en la ciudad de Nueva York.<sup>2</sup> El carácter experimental del taller cobra relevancia artística con

---

<sup>1</sup> Siqueiros diseño una escultura policromatica para la parte superior del descanso de la escalera (manuscrito inédito, «Arte civil», 1941-1942, Archivo SAPS), solución que posteriormente cumple (como lo señala Hurburt) en el mural *Cuaubtémoc contra el mito*, de 1944. Originalmente pintado en la casa de la calle de Sonora no. 9, trasladada en 1963 a su actual recinto en Tlatelolco; escultura autoría de Luis Arenal. En: Hurburt P., Laurance, *Los muralistas mexicanos en E. U. A.*, México, Patria, 1983, p. 295.

<sup>2</sup> El Taller Experimental Siqueiros abriría sus puertas en abril de 1936, en la 5ª West Street, en Nueva York. Los mexicanos Luis Arenal y Antonio Pujol, entre otros artistas, se integran al taller. Tenía por 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.

respecto a nuestro mural, cuando referimos las pinturas de caballete realizadas por Siqueiros *El nacimiento del fascismo* (primera versión),<sup>3</sup> *Detened la guerra* y *Suicidio colectivo*, las dos últimas de 1936. La temática 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 su valor empírico en las prácticas del esténcil, la pistola de aire, el uso del proyector y la piroxilina, las que se observa, son de interés primordial en la implementación de dicha obra. De hecho, es notorio que lo verdaderamente importante en la realización de estas obras reside, precisamente, en su carácter de ejercicios experimentales. Siqueiros y los miembros del taller las conciben como incubadoras de técnicas modernas, sabedores de que vendría 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 se emplean con total dominio de su práctica, David A. Siqueiros pensaba que no hay arte revolucionario verdadero si el artista no va a la par con los cambios técnicos e industriales del momento, si no emplea técnicas que ayuden a establecer una relación visual más próxima entre el mensaje y el observador.

Tras una semana de viaje emprendido por las instalaciones de la termoeléctrica Nonoalco y de la hidroeléctrica de Necaxa, con el fin de capturar imágenes fotográficas de componentes comunes de la industria eléctrica, en compañía del dirigente sindical del SME

---

<sup>3</sup> En el año de 1936, David A. Siqueiros realiza *El nacimiento del fascismo*, en lo que sería su primera versión: se aprecia a una mujer (representación del capitalismo) recostada encima de una balsa, pariendo a Mussolini, Hitler y W. Randolph Hearst (magnate estadounidense), en medio de una tormenta que está a punto de hacerles naufragar. En Retrato de la burguesía se recurre a Mussolini, Hitler (agregando a Hirohito) y, en la parte baja de la *Máquina Infernal*—de la primera versión del mural— se contaba con la representación de tres imágenes; la faz que porta una máscara antigás tiene rasgos parecidos al millonario estadounidense W. Randolph Hearst.

Luis Espinosa Casanova,<sup>4</sup> Renau se encuentra con la sorpresa de que los trabajos del muro 1 y 4 ya iban adelantados: «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 por medio del proyector eléctrico» (Josep, Renau, 1996: 15).

El segmento de mayor alcance, en cuanto a propuesta crítica a las democracias burguesas y al militarismo fascista, en esencia, estaba definido. El *monumento al capitalismo* se revelaba a la vista de los miembros del colectivo y la dialéctica atroz del capitalismo imperial quedaba al desnudo; el *Retrato de la burguesía* había sido capturado, no obstante, en la implementación del montaje sobre los muros aún existieron cambios con respecto a la *maqueta-matriz*. Con el fin de continuar eliminando aristas por medio de *puntos dinámicos* entre el muro 1 y 4 se decide emplazar el personaje que originalmente representaba la democracia imperial inglesa entre estos dos muros. En el muro 1 se perfecciona el personaje del *perico demagogo*, en tanto, en el muro 4 se suprime la *mesa del banquete* para ajustar a los personajes de las democracias burguesas y los representantes de regímenes militares fascistas personificados por Hirohito, Mussolini y Hitler, en una composición concéntrica similar a un cartel realizado por Luís Arenal, entre los años de 1938-1939, titulado *¡El Fascismo y la guerra imperialista avanza!* —cartel en el cual aparece un paternal personaje del gran capital que, en cada uno de sus costados, agazapa a dos representantes de la milicia fascista—, por otra parte, pintan la bandera y escudos patrios de cada uno de estos personajes a la altura de su vientre; se concluye pintar el águila, no con una, si no con dos cabezas (águila bicéfala) y, emplazarla como aspa del cigüeñal de la *maquina infernal*, como una suerte de generador de energía animado por el poder imperial, así también, dentro de la *maquina infernal* se intercambia a los prisioneros encadenados, que

---

<sup>4</sup> Renau, Josep, «Documentación gráfica, I Documentación fotográfica, carta dirigida a Larry Hurtburt», cit.



originalmente figuraban en la *maqueta-matriz*, por las caras de los niños masacrados en Madrid –caras utilizadas en la portada de *Testigos negros de nuestros tiempos: un film documental*, de Josep Renau en 1937–, así mismo, se suprime la cabeza grotesca atribuida a la autoría de Rodríguez Luna que retoma de su aguafuerte *Campo de concentración* de 1941.<sup>5</sup>

En continuidad con el trabajo, Renau sería el artista designado por Siqueiros para realizar los fotomontajes faltantes y hacer el trabajo foto-técnico de los muros 3 y 2.<sup>6</sup> Apoyado plenamente en su archivo fotográfico, Renau construye lo que sería la mitad del fotomontaje para el muro 3; colosal e inclemente, un portaviones surca un mar de fuego, por debajo, un tanque destructor derrumba ciudades –original de un bombardeo en Madrid ejecutado por aviones nazis, archivo Josep Renau (Fig. 3)– y tritura cuerpo masacrados por la batalla –cadáveres de soldados italianos de la división Vittorio, destrozados por el Ejército Republicano en la batalla de Guadalajara, España, 1938–.<sup>7</sup> Este montaje de gran semejanza a las obras del valenciano de 1934, *No matarás, de la serie: Los diez mandamientos* y la *muerte en el frente es la más bella*, litografía del año 1933.

Surgen las primeras discrepancias en el grupo. La incomodidad de trabajar en los espacios estrechos del cubo de la escalera, la disposición de los andamios, el intenso olor a pintura y la presión ejercida por Siqueiros sobre los artistas tienen un papel significativo en la salida de Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto, pero ellos no serían los únicos que pasarían un mal sabor de boca con el director del equipo, más tarde, Renau tendría una divergencia con

---

<sup>5</sup> Rodríguez Luna había comenzado a dibujar un águila imperial que coronaba la máquina central, mientras que Prieto y Arenal trabajaban en la figura de Mussolini y en la marcha militar del fondo. En el taller contiguo, Pujol se afanaba en terminar el proyecto correspondiente a este mismo muro. Renau, Josep, «Mi experiencia con Siqueiros», p. 15.

<sup>6</sup> Renau, Josep, «Documentación gráfica, I Documentación fotográfica, carta dirigida a Larry Hurtburt», cit.

<sup>7</sup> Renau, Josep, «Documentación gráfica, I Documentación fotográfica, carta dirigida a Larry Hurtburt», cit.

Siqueiros al disentir en la forma de pintar el humo que intercede la bóveda entre los muros 3 y 4. Al contrario de sus coterráneos y después de digerir paulatinamente el tema durante algunos días, Renau decide continuar trabajando. Es precisamente en el montaje del muro 3 –basado en su fotograma que lleva a cabo para la mitad del muro (fragmento no. 3 de la Fig. 8 del capítulo VI)– en donde Renau se enfrascaría con el humo que intercede el muro 2, 3 y 4, emanado de la explosión que parece suceder sobre el portaaviones. El humo, así como el personaje que representa a Hitler, en conjunto con el portaaviones, se sumarían a los *puntos dinámicos* dispuestos para desintegrar visualmente las aristas que forman dichos muros. Renau considera solamente un cambio sobre este muro 3; intercambia el tanque de guerra, que es un modelo nacido de la Primera Guerra Mundial por uno más actual.<sup>8</sup>

El artista valenciano construye el fotomontaje de la bóveda bajo el compromiso consensuado por la directiva del SME, en cuanto que una tercera parte del mural debía contener referencias a la industria eléctrica. En el montaje de éste, el muro 1 es unido a la bóveda con el humo que nace del Partenón en llamas, el cual termina acrecentándose hasta sobrepasar la chimenea inspirada en la termoeléctrica Nonoalco (Fig. 5 del capítulo VI). Terminados los trabajos pictóricos en la bóveda –*esperanza del proletariado*–, Siqueiros toma la última decisión y decide incluir la figura del *obrero revolucionario* en el muro 3 con dos finalidades a saber; la primera consiste en integrar ese muro a la idea general de la obra y conectarlo con el sentido de la *esperanza del proletario*, transmitido por la bóveda –*idea nacida de la ordenación temática de las imágenes principales, siguiendo el movimiento visual espontáneo del espectador*–, por medio de una amplia bandera roja, la cual ondea por detrás del *obrero revolucionario*. La segunda finalidad consiste en ilustrar lo que el mismo Siqueiros escribió en el punto siete de su escrito: «*Pintura mural: el fascismo*», y, que a la letra dice: «El fascismo

---

<sup>8</sup> Este tanque de guerra se intercambia, una vez en el muro, por un modelo reciente. Renau, Josep, «Documentación gráfica, I Documentación fotográfica, carta dirigida a Larry Hurtburt», cit.

es, en suma, la última forma del capitalismo en crisis irremediable, que solo podrá destruir la revolución de los pueblos oprimidos, bajo



**Figura 3.** Ataque aéreo Nazi sobre Madrid, Revista *Life*, s/f, IVAM, deposito Fundación Josep Renau.

la dirección y hegemonía del proletariado internacional»,<sup>9</sup> de esta forma queda concluida la primera versión de nuestro mural (fig. 4).

---

<sup>9</sup> Alfaro Siqueiros, David, «Pintura mural: el fascismo», cit.



Figura 4. Primera versión del mural Retrato de la burguesía, 1939-1940, colección particular.



## Capítulo IX



**Fig. 1.** Josep Renau pintando la bóveda del mural Retrato de la burguesía, revista LUX, diciembre 1939, p. 61, colección particular.

*Estas pinturas, concebidas y realizadas colectivamente por David A. Siqueiros, José Renau, Antonio Pujol y Luis Arenal, fueron comenzadas en julio de 1939 y terminadas en octubre de 1940. ★ Retratando el proceso actual del Capitalismo hacia su muerte ★ El Demagogo, movido ocultamente por la fuerza del Dinero empuja a las Masas hacia la Gran Hecatombe ★ Un mecanismo monstruoso, coronado por el Águila Imperial, resume la función general del Capitalismo, transformando la Sangre de los Trabajadores –que forman la infraestructura del actual sistema económico– en raudales de oro que alimentan a las distintas encarnaciones del Imperialismo Mundial generador de la Guerra ★ La Revolución surge impetuosa, dispuesta a acabar con la explotación y la matanza sobre las que se sustenta el Régimen Clasista de nuestros días ★ Coronándolo todo, el Sol de la Libertad resplandece sobre un conjunto simbólico de elementos de Trabajo, Solidaridad, Paz y Justicia.*

**Inscripción plasmada en técnica de estencil, sobre la cabecera frontal del descanso superior de la escalera (posición 4) del mural, atribuida a Josep Renau, octubre de 1940.**

## **Segunda versión del mural.**

A unos días de que Siqueiros comandara el fallido asalto a Trotsky del 24 de mayo de 1940, en la casa de la calle de Viena en el barrio de Coyoacán, el mural –a decir del artista mexicano– había sido prácticamente terminado. Siqueiros asevera en su manuscrito *Arte civil* que:

La obra quedó prácticamente terminada durante la primera mitad del mes de mayo de 1940. Después, José Renau hizo por su cuenta algunos cambios en su propio estilo de cartelista comercial, debido a condenables presiones políticas por parte de miembros del comité ejecutivo del Sindicato Mexicano de Electricistas. Sin embargo, esto no estorbo a la base autocrítica de la obra tal como la habíamos expresado previamente.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Laurence Hurlburt, «Los muralistas mexicanos en E.U.A.» tomado del manuscrito de Alfaro Siqueiros, «Arte civil».

En la cita del párrafo anterior, salta a la vista la frase «*prácticamente terminada*», pues contextualizada en el uso costumbrista del lenguaje –al menos en territorio mexicano– ésta se usa comúnmente para connotar que una tarea en tránsito está a un porcentaje corto de ser terminada al cien por ciento. Es necesario mencionar esto para entender de forma más clara lo expresado por David Roldán y Luis E. Casanova –secretario general y secretario del exterior del SME respectivamente–, en la carta que ambos rubrican y que es dirigida a Josep Renau el 22 de junio de 1940, a un mes del asalto fallido a Trotski. En ésta podemos leer que el asunto general se trata de la «terminación de la pintura mural», empero dos asuntos particulares son los realmente interesantes: la solicitud a Renau para concluir las partes «que han quedado inconclusas por haber abandonado el trabajo las personas que antes estaban encargadas de ejecutarlo» y la segunda, que efectué las «ligeras modificaciones verbalmente convenidas».<sup>2</sup> La primera solicitud se vincula necesariamente con la cita extraída del manuscrito *Arte civil*, arriba señalada, en donde Siqueiros menciona que «*la obra quedó prácticamente terminada durante la primera mitad del mes de mayo de 1940*». Tomando en consideración las imágenes publicadas en el catálogo *Siqueiros, por la vida de una pintura neorrealista o realista social moderna en México*, editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, México, en el año de 1951 –presumiblemente, único catálogo en donde se ilustra la primera versión del mural–, podemos precisar que solo faltaban algunos detalles de completar en la parte del piso que da soporte a los líderes militares e imperialistas; en esta parte Renau añade algunas grietas, con la idea de aparentar un piso a punto del colapso, Además de incluir en el subterráneo –en específico, a un lado del motor que da vida al *perico demagogo* del muro 1 y 4 del lado izquierdo– a tres obreros en la tarea de abrir una cepa, seguido de una fundidora junto a un personaje supervisor y, generando una perspectiva de bifurcación al conjunto, la puerta

---

<sup>2</sup> David Roldán y Luis Espinoza Casanova, «Terminación de la pintura mural», carta mecanografiada dirigida a Josep Renau, IVAM, depósito Fundación Josep Renau, Ciudad de México 22 de junio de 1940.



de salida –en perspectiva de punto de fuga– de lo que posiblemente sea un depósito ferroviario.

Por otra parte, en el subterráneo del muro 3 y 4, en su parte derecha Renau pinta a un obrero accidentado debido a la explosión y al fuego proveniente de un banco de transformadores –esto último pintado con anterioridad–, se incluyen detalles en los tableros de control frente al cual Renau pinta a un personaje tomando lectura de ellos y, en el piso sobre el que se encuentra parado este personaje, el valenciano decide pintar un suelo con trama cuadrículada. A un lado del personaje, el artista valenciano añade un espacio, dentro de una nave industrial, apenas iluminado por una lámpara y dentro dos obreros reunidos dialogando.

Al concluir con los detalles anteriormente mencionados –los que mayormente se vinculaban al compromiso establecido con la dirigencia del SME, en relación con ocupar no menos del 35% del mural con el tema de la industria eléctrica–, Josep Renau estaba concluyendo, formalmente, con la primera versión de nuestro mural ideada por todos los miembros del colectivo que originalmente participaron en un principio.

El mismo artista valenciano confirma esta cuestión cuando se detiene a explicar la gráfica 13 de su reconstrucción contenida en «*Mi experiencia con Siqueros*», en donde, por medio de una nota al pie de página aclara que el trabajo representado en la totalidad de las gráficas contenidas en su reconstrucción fue elaborado por el colectivo «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)» (Josep, Renau, 1976: 25).

El segundo asunto tratado en la misiva suscrita por la dirigencia del SME tiene que ver con lo que los dirigentes dan en llamar «ligeras modificaciones verbalmente convenidas». Estas consistían en cambios con el motivo de enmascarar lo crudo y abominable de la guerra, temas que el colectivo había conseguido retratar de forma descarnada y contundente, pues ése era el compromiso establecido desde las primeras reuniones, el cual, seguramente, contrariaba la atmósfera costumbrista de lo que se

espera en un paso habitual de personas por oficinas laborales; debiendo sumar a lo anterior, los sucesos estrictamente políticos abordados con amplitud en capítulos anteriores.

Otro aspecto tiene que ver con la existencia de insignias que identificaban las nacionalidades de los custodios de la *Máquina Infernal*, lo que podía comprometer la política interna y externa del sindicato electricista. Pues el SME, además de representar trabajadores que prestaban sus servicios a compañías eléctricas de capital canadiense y sueco, venía ampliando –de hacía dos lustros atrás– su representatividad a escala nacional, por lo que estaría en grandes posibilidades de repercutir en las posibles relaciones contractuales futuras entabladas con empresas de capital estadounidense o británico, las que mayormente estaban asentadas en territorio mexicano.

Las modificaciones se realizan básicamente en el muro central; Debajo del personaje ahorcado de raza negra que cuelga de uno de los pescuezos del *águila imperial*, se encontraba otro de menores proporciones frente al representante custodio estadounidense –en apariencia de raza latina–, este se suprime; A los pies del representante de Japón e Italia se suprimen dos personajes sufrientes, uno de estos en apariencia oriental arrojando a un niño; Cinco rostros de niños masacrados en Madrid ubicados en la parte media superior dentro de la *Máquina Infernal* –rostros utilizados en la portada de *Testigos negros de nuestros tiempos: un film documental*, por el artista valenciano en el año de 1937–, se suplen por monedas: símbolo recurrente en varios trabajos de Renau, ejemplo de ellos es el cartel *Hitler, el nuevo Mesías del capitalismo*, de 1932, el cuál, a su vez, tiene una marcada influencia con el cartel *Adolf der Übermensch* de 1932, autoría de John Heartfield; Un torrente de sangre que se torna en tentáculos de pulpo, es el conjunto que se superpone a cuatro de los rostros originalmente pintados en esa suerte de calabozo al pie de la *Máquina Infernal* –los rostros suprimidos tenía gran parecido, como se menciono anteriormente, con Emiliano Zapata, con el *Premio Nobel de literatura* de 1913, Rabindranath Tagore y, un personaje portando una máscara antigás de rasgos parecidos a los del millonario

estadounidense W. Randolph Hearst—<sup>3</sup> los tentáculos de pulpo son apéndices que cobran vida con la sangre emanada de la acuñación de monedas, estos se alargan y se enroscan ciegamente amenazantes y represores de los obreros que laboran en el subterráneo. Por último, Renau borra las insignias de identidad de los custodios de la *Máquina Infernal*: en el caso de Inglaterra, Francia, E.U.A. y Japón, se suprimen las banderas y, en el caso de Italia y Alemania se suprimen los escudos –insignias– que portaban al nivel de su cincho.

Las modificaciones realizadas por Renau a la primera versión del mural suscitarían el enojo y la recriminación de Siqueiros contra el artista valenciano, ello será expresado en una carta fechada con el día 23 de diciembre de 1941. Siqueiros la escribe en Chillán, Chile, lugar de refugio después de atentar contra Trotsky, en esta misiva el muralista mexicano va narrando amenamente la experiencia cuasi tortuosa que esta viviendo con el equipo de artistas que se encuentra trabajando en el mural *Muerte al invasor*. Súbitamente y aprovechando un comparativo con respecto al mural Retrato de la Burguesía, el artista mexicano arremete veladamente contra Josep Renau:

Imagínate que en el Sindicato Mexicano de Electricistas hubiéramos firmado nosotros al pie de las figuras u objetos que cada uno realizábamos parcialmente. Es difícil imaginarse una irrupción más categórica del cuadro de caballete en aquellas cuatro paredes en donde hace tres meses rebotaban todas mis rabias. Claro que con todo esto no quiero referirme a tu perfidia, mejor dicho, a la perfidia de tu obligada deserción. Sólo «te hablo de mis penas» con música de guitarra.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> En el año de 1938 Siqueiros pinta por primera vez, la faz del millonario estadounidense en la obra *El nacimiento del fascismo*, en lo que sería su primera versión.

<sup>4</sup> Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, FCE, 1996, México, p. 175.

Será hasta el año de 1970, en una visita que hace David A. Siqueiros a Renau a Berlín, Alemania, que éste le podrá declarar, en tono reconciliatorio a Josep Renau que «el Mural Retrato de la Burguesía era tan suyo como de él»<sup>5</sup> (fig. 2).

---

<sup>5</sup> David Alfaro Siqueiros en el taller de Josep Renau en Berlín, CD 1, IVAM, deposito Fundación Josep Renau, 1970.







## Interpretación a la Segunda Versión del Mural Retrato de la Burguesía.

«Partiendo del Análisis Estadístico del Movimiento del Espectador»

*Trabajadores laborando bajo un subterráneo lúgubre dan vida al engranaje encargado de dar movimiento a un motor alojado dentro de una caja fuerte, símbolo del dinero (esencia objetiva y dinámica de la burguesía) de donde sobresale un tornillo que anima a un poseído y excitado orador con cabeza de perico. La alegoría es manifiesta, mientras el perico (El gran demagogo fascista) seduce maquinalmente a sus huestes militares, al tiempo, incendia los parlamentos e incita a reprimir a los obreros revolucionarios que, al pie de las escalinatas del parlamento, están siendo dispersados a punta de toletes por policía montada. En el frontón del parlamento en llamas, están inscritas las palabras «liberté, égalité y fraternité», mas frente al lema, se sobrepone un costal de dinero, en oposición a lo que el colectivo de artistas pensaba con respecto a la república francesa y de las democracias burguesas; las que más tarde lo tomarían como grito de lucha.*

*(La guerra) ... una explosión sobre el portaviones crece y se expande, mas no consigue parar la marcha vorágine de las máquinas de guerra. El tanque va destruyendo todo lo que encuentran a su paso, incluso dispuesto a triturar a los combatientes caídos. Un borbotón de humo sobre el portaviones se disipa; nace una torre eléctrica que crece gigante y se da cita por arriba de nuestra cabeza, junto a otros gigantes industriales (elementos que profundizan la perspectiva apuntando hacia el sol). Se vislumbra una disputa: la guerra destructora en oposición al sol (símbolo de plenitud vital). Es el vaticino de una conflagración revolucionaria.*

*Surge combatiente una bandera roja y negra por los aires fétidos de una guerra de acero contra carne humana. En sincronía con el movimiento del lábaro, embate con toda furia un obrero revolucionario blandiendo un fusil con el cañón en dirección de los representantes de las democracias burguesas y los líderes militares fascistas, siempre en custodia de la maquinaria imperial (infernial); la que se encuentra coronada por una águila de acero bicéfala, símbolo del capitalismo rapaz (monopolista y financiero), suerte de aspa automática (generador de energía del conjunto custodio) que gira un cigüeñal con el propósito de acuñar monedas de oro que caen delante de sus custodios. Fluye a todo lo largo de la máquina infernal sangre que se torna en tentáculos ciegos que se alargan y se enroscan amenazantes en busca de oprimir a los obreros*



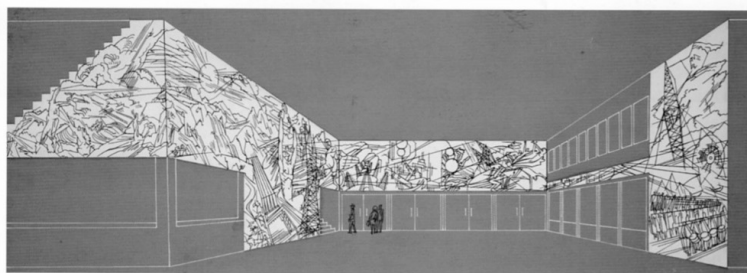
*del subterráneo, que infatigables, animan el circuito voraz que da vida al poderío que sostiene el aparato imperial, llegando a dar, inclusive, hasta su propia vida.*

*El colectivo de artistas creadores del mural Retrato de la burguesía eleva la obra a un estado mítico en el momento que se decide fusionar el acto revolucionario del obrero con el punto de fuga cenital de la bóveda, cielo infinito donde se dan cita chimeneas, torres eléctricas y tanques de almacenaje, todos escoltando una bandera roja con la insignia del Sindicato Mexicano de Electricistas, la cual yace en lo más alto de una torre de telecomunicación, coronada por un radiante sol idílico.*

**Del autor, marzo de 2021.**

\* \* \*

La génesis muralista de Josep Renau  
*(Dos obras inéditas de su exilio mexicano)*



**Figura 1.** Josep Renau, *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* (boceto 3), 1941, Tempera, 21.5 x 53 cm., IVAM, deposito Fundación Josep Renau, Valencia, España.

## Disposiciones

Josep Renau emprende en solitario, un proyecto de mural para decorar los muros del *ball* del edificio de la calle de Las Artes no. 45 (hoy, calle Antonio Caso no. 45), perteneciente al Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) titulado: *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*. Después del compromiso establecido en la misiva del 22 de junio de 1940, en la cual los dirigentes del organismo sindical le piden a Renau hacer modificaciones al mural *Retrato de la burguesía*<sup>1</sup> –luego de que Siqueiros, Luis Arenal y Antonio Pujol, se apartaran de los trabajos del mural mencionado debido al asalto fallido en contra de León Trotski en mayo de 1940–, el artista valenciano intenta renovar la confianza con los dirigentes llevando a cabo el diseño de portadas para la revista *LUX*,<sup>2</sup> concibiendo que sería una buena forma de reavivar la relación y tender un puente con los dirigentes sindicales, con el fin de proponer la realización del nuevo mural. En diciembre de 1940, *LUX* publica lo que sería la primera portada que Renau ilustra para tal revista,<sup>3</sup> en la portada aparecen, en segundo plano, las chimeneas de la termoeléctrica Nonoalco –representación utilizada, a su vez, en la bóveda del *Retrato de la burguesía*– y, en primer plano, dos manos; una con manga de saco y otra desnuda, las que se estrechan en un saludo fraterno como símbolo de unificación entre los dirigentes sindicales y la base obrera. Paradójicamente, al interior de esta revista se publica el informe del secretario del exterior, Luis Espinoza Casanova, por medio del cual

---

<sup>1</sup> Carta de la dirigencia del Sindicato Mexicano de Electricistas a Josep Renau, «asunto: terminación de la pintura mural», texto mecanografiado, IVAM, depósito Fundación Josep Renau, México, D. F., 22 de junio de 1940.

<sup>2</sup> El órgano informativo oficial del SME; en sus números de diciembre de 1940, así como las de los meses de enero, febrero y marzo de 1941–esta última con título inscrito en la p. 5, la cual la distingue de las otras, intitulada: *Hay que ILUMINAR la verdadera situación social de las masas mexicanas*–.

<sup>3</sup> No sería la primera vez que el órgano informativo del SME publicara un trabajo de Josep Renau, en la revista *LUX* de marzo de 1935, p. 8, aparece publicada una obra, autoría de Renau, la cual acompaña un artículo intitulado «El Burgués y la Cocotte».

éste se despidió del cargo que ostentaba y, por tanto, como coordinador comisionado de la llamada *Casa social del SME*. Resulta necesario recordar que mencionada comisión impulsó la creación del mural *Retrato de la burguesía*, así como la promoción de programas culturales; ejemplo de ello es el *Teatro de las artes*, el cual divulgaría la transmisión de conocimiento y cultura en el ámbito teatral, musical y dancístico, no solo para los electricistas, sino para todo el sector obrero de la ciudad de México. Así, también, llegó a ser fuente de trabajo y desarrollo profesional para creadores y artistas, quienes más tarde serían importantes personalidades en el panorama cultural en México.<sup>4</sup>

Uno de los enlaces más firmes para suscitar la realización del mural *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, había renunciado a su cargo, sin embargo, Josep Renau no cesa en conseguir su cometido, para lo cual fija una estrategia en, al menos, tres frentes; en primer lugar, continuar con la realización de portadas para la revista *LUX*, acción que lo mantendría a la vista de los agremiados y de los líderes electricistas. En segundo lugar, buscar entrar en el gusto de la dirigencia sindical, con base en la configuración que guardaba el proyecto del mural propuesto, en el cual observamos que Renau despliega una trama estética industrial convencional para el trabajador electricista, acorde con las pretensiones buscadas originalmente por la dirigencia sindical, dicha trama industrial es tomada como marco para revelar el orden teleológico que guardaba el proyecto específico. Al observar el proyecto de mural, no podemos dejar de recordar el plan *Goelro* de la URSS, el cual propugnaba una reestructuración profunda de la economía soviética basada en la electrificación total de su país, tema conocido tanto para el SME como para Renau; recordemos que a finales de abril de 1936, una delegación del SME viaja a la URSS,

---

<sup>4</sup> El Teatro de las Artes estaba conformado por Celestino Gorostiza como presidente; el grupo del Teatro de Bellas Artes Waldeen –Waldeen von Falkenstein Broke–, en la sección de danza y dirección escénica; Silvestre Revueltas junto con el recién exiliado español Rodolfo Halffter en el concejo musical, que fue ocupado en 1940 por Blas Galindo tras la muerte de Silvestre Revueltas; Gabriel Fernández Ledesma en el concejo escenográfico; Lola Álvarez Bravo en la sección de cine; y en la dirección escénica, Seki Sano, siendo el representante oficial del Teatro de las Artes el ingeniero Luis Espinosa Casanova.

invitada por el Sindicato Pan-Ruso de Obreros Electricistas.<sup>5</sup> Entre otras actividades, visitan el *Dnieprogres*, una de las hidroeléctricas más grandes en territorio soviético. Un aspecto de esta hidroeléctrica será utilizado por Renau en la perspectiva que le da sustento a la figura de un Lenin arengando a las masas, cartel sin título realizado por el valenciano en 1935.<sup>6</sup> El tercer frente en la estrategia del valenciano consistía en conseguir refrescar la memoria de los dirigentes sindicales con respecto a uno de sus propósitos originales, el cual se encontraban inscritos en la carta de la convocatoria para decorar su edificio sindical, con fecha del 5 de junio de 1939. En ésta se decía que uno de sus propósitos era proyectar la decoración de dos muros; uno situado en el costado poniente del *hall* de la entrada del edificio y otro más situado en el cubo de desembarque de la escalera principal.<sup>7</sup> Ceñido a este propósito, Renau trabaja por hacerse visible y por convencer a la dirigencia del SME de proseguir con sus intenciones originalmente programadas. El proyecto del cubo de la escalera ya había sido concluido, ahora restaba decorar las paredes del *hall* del nuevo inmueble, las cuales se encontraban aún intactas.

La expectativa de realizar el mural para el valenciano culmina el 14 de diciembre de 1940, cuando el secretario general David Roldán es relevado de su cargo, personaje próximo, ideológicamente hablando, a Luis Espinosa Casanova y último miembro existente dentro de la dirigencia, hasta ese momento, del histórico comité de huelga de 1936, asimismo, integrante del grupo de izquierda que concibió la *Casa social del SME*, sin embargo Renau insiste y publica tres portadas más, las del mes enero, febrero y marzo de 1941 y, como último recurso, una publicación amplia en interiores del mes de abril de 1942, titulada: *Proyecto mural para decorar el vestíbulo del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*.

---

<sup>5</sup> La delegación del SME estaba conformada por Luis Espinoza Casanova, Enrique Verdún y Agustín Salvat, véase: «Impresiones sobre nuestra delegación en la URSS». En: Revista LUX, noviembre de 1936, p.3.

<sup>6</sup> Renau, Josep, cartel *sin título*, fotomontaje, 30×21 cm, 1935. Biblioteca del IVAM.

<sup>7</sup> Carta de la dirigencia del SME dirigida al artista Miguel Prieto, «Decoración mural del edificio sindical», texto mecanografiado, Fondo Miguel Prieto Anguita, México, D. F., 5 de junio de 1939.

El mural *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* será, de hecho, el segundo proyecto de mural que emprendía el valenciano en total dominio autoral; sin embargo, *La electrificación total de México* será el primero con el cual aspirará a desplegar en muros las nociones técnicas y formales alcanzadas y respaldadas por una deliberación ideológica más meditada con respecto al momento que estaban viviendo las vanguardias artísticas del periodo.<sup>8</sup> Textos como *El arte y la vida social* de Plejanov, de 1934, o su conocimiento del arte alemán de los años veinte del siglo pasado, como escribe el biógrafo de Renau, Fernando Bellón, marcarán en definitiva al valenciano:

A fines de los años 20 Renau salió de su etapa abstractizante y fue imbuido por el arte revolucionario alemán de la primera postguerra, gracias a que en Valencia había una librería especializada en revistas y libros revolucionarios alemanes, propiedad de un judío galo, quien le traducía desinteresadamente al francés pies de grabado, pequeños textos y hasta capítulos enteros; gracias a lo cual, Renau conoció a Otto Dix, Grosz, Käthe Kollwitz, Heartfield, Domela-Nieuwenhuis. Esto compensó la desilusión que le había producido la vida intelectual española conocida en Madrid, y la incoherencia ideológica de las vanguardias pictóricas europeas.<sup>9</sup>

No obstante, textos de su propia autoría como *El Cinema y el arte futuro* publicado en «Nuestro Cinema» en 1933 o *Función social del cartel publicitario*, Nueva Cultura, Valencia, 1937, dan testimonio de sus meditaciones y de su apuesta por un arte apegado al real socialismo. A esto debemos sumar la cercana experiencia que Renau obtuvo –en un periodo menor a tres años– con el muralista

---

<sup>8</sup> Su primer mural lo haría en el año de 1933, en la sede de la Marítima Terrestre, lugar del Sindicato de Estibadores de la Federación Anarquista Ibérica (FAI), Puerto de Valencia, España, destruida tras la Guerra Civil Española. Forment, Albert, «Cronología», en: *Josep Renau 1907-1982, compromiso y cultura*, ed. Brihuega, Jaime y Piqueras, Norberto, (Universidad de Valencia Edit. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), 2008, p. 493.

<sup>9</sup> Bellón, Fernando, «Un optimista en las trincheras de la Guerra Fría» en: *Agroicultura, perinquets*, Capítulo 14, <https://agroicultura.com/general/renau-un-acrata-en-el-socialismoreal-i/>, 29 de noviembre 2006.

mexicano David Alfaro Siqueiros, así como la vivencia que, podríamos llamar indirecta, empero, seguramente de gran introspección ideológica como estética, que obtiene al ser observador del proceso de creación del (mural) *Guernica* de Pablo Picasso. Si bien, *La electrificación total de México* se vio lamentablemente truncado, no ha sido inhabilitado. El tiempo y una adecuada administración de archivos fotográficos en dos continentes —archivística de imágenes que el mismo Renau metódicamente practicaría desde muy joven y que ahora emergen cual cápsulas de tiempo— nos dan una segunda oportunidad para conocer las dimensiones iniciáticas y muralistas del artista valenciano. Será meritorio, antes de proseguir, reseñar los hallazgos, inscribirlos y dejar testimonio, en particular, del proyecto para mural *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* en la genealogía artística de Renau y en la historia del muralismo mexicano e internacional.

## Hallazgos.

después de algunos años de investigación enfocados en el mural *Retrato de la burguesía*, fui compendiando un fondo documental, el cual, al revisitarlo, no solamente pude observar y ensamblar —a partir de reproducciones— la maqueta del mural *Retrato de la burguesía*, sino que, a su vez, y de la misma forma, logré ensamblar dos obras más, la primera de estas es el fotomontaje preparatorio del mural *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, el cual fue ensamblado con reproducciones fotográficas obtenidas de un fondo, propiedad de Guadalupe Gaos (sobrina de Josep Renau), en Ensenada B. C. N., México, hoy depositado en el archivo perteneciente a Carlos Renau (sobrino del artista) en Ciudad de México y en la colección del galerista López Quiroga, así como, por otra parte, con imágenes obtenidas de la Fundación Josep Renau, archivo depositado en el Instituto de Arte Moderno de Valencia (IVAM), España (fig. 4). Por otra parte, es meritorio nombrar la reconstrucción de una segunda obra, la cual fue concebida para la decoración de un pabellón de la empresa Luz y Fuerza Motriz, S. A., esta obra se encuentra reproducida, en su totalidad, en una hoja de contacto (fig. 5).<sup>10</sup> Al tenerla ante mi vista, me percaté de la gran similitud, en cuanto a su orden dialéctico y semántico, con *La electrificación total de México*. En esta segunda obra titulada *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad*, la cual para los fines del presente texto la nombraré *La obra del Pabellón*, se puede leer, en la esquina inferior derecha, una inscripción que textualmente dice: «Lo pintó en 12 días Renau 1946, con la ayuda de Manuela Ballester, David Antón y Rosita Ballester» (fig. 6). Efectivamente, en febrero de 1946, Josep Renau, Manuela Ballester, David Antón y Rosita Ballester,<sup>11</sup> realizan, en doce días

---

<sup>10</sup> En la hoja de contactos referida, se aprecia una obra fotografiada en veinte fragmentos, con asignatura No.: 9-Cul., folio. 000001 a 000020, numerado a mano por Josep Renau (se encuentra una numeración tachada que antecedió a la citada, que va del número 293 al 312).

<sup>11</sup> Manuela Ballester, esposa de Josep Renau; Rosita Ballester, cuñada de Josep Renau y esposa de Ángel Gaos y, David Antón, prolífico escenógrafo mexicano y diseñador de vestuario teatral, nacido en San Miguel de Allende, Guanajuato, México, hijo de un comerciante español exiliado en México.



de trabajo, una pintura sobre *masonite* de más de dos metros de largo, la cual fue concebida para la decoración del pabellón que la empresa Luz y Fuerza Motriz, S. A. presentó en la Exposición Industrial de 1946, en la Ciudad de México. Dicha obra fue creada respondiendo a una invitación expresa que el Ing. Luis Espinoza Casanova –ya sin cargo sindical y solo como empleado de dicha empresa– hace al artista valenciano el 10 de agosto de 1945.<sup>12</sup> El banco de imágenes utilizado para esta obra consistirá en las tomas fotográficas que Renau haría en su visita a la termoeléctrica Nonoalco e hidroeléctrica Necaxa en el año de 1939 –varias de éstas utilizadas en la creación de *Retrato de la burguesía* y *La electrificación total de México*–, otras tantas fueron fotografiadas por Renau en el mismo año de 1946, cuando el Ing. Casanova invita al matrimonio Renau, a visitar las instalaciones de la hidroeléctrica de Necaxa.<sup>13</sup>

Es primordial nombrar y puntualizar la existencia de estas dos obras, pues, hasta hoy en día, no se sabía plenamente de ellas o, en el caso de *La electrificación total de México*, se cometía el error de confundirla con otra obra, o creer que solo un fragmento de ésta comprendía la obra completa. Ahora ensambladas, a la vista y debidamente documentadas, servirá tanto para el conocimiento del público lector como para enunciar las líneas que dan continuidad al presente texto.

---

<sup>12</sup> Ballester, Manuela, *Diario inédito 1944-1948*, colección particular.

<sup>13</sup> Ballester, Manuela, *Diario inédito, vol. 1 (1944-1948)*, en: Renau, Carlos, *Josep Renau, carteles de cine*, México, SEP, CONACULTA, 2014, p.144.

## La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo.

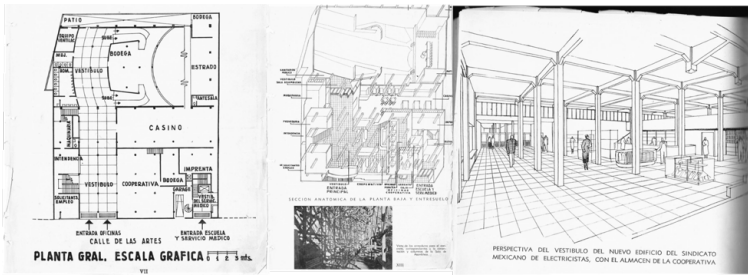
El mural estaba concebido para realizarse sobre planchas de masonite, para después colocarlo en los muros del *hall* del nuevo recinto sindical del SME (fig.2). Renau realiza tres bocetos preparatorios en técnica de témpera para tal motivo. Boceto 1: estudio de composición a partir del análisis geométricos y espaciales; boceto 2: estudio a escala del conjunto mural; boceto 3: boceto a escala (fig.1).<sup>14</sup> El artista pretendí iniciar la obra en el muro perteneciente al cubo de la escalera, el cual conduce al primer piso del inmueble, después pretendí seguir a través del muro poniente del *hall* que atraviesa por arriba de un ventanal –originalmente concebido para la recepción y guardarropa del visitante común– y, continuar por el muro que pasa por arriba de la entrada a la escalera que conduce al gimnasio del recinto sindical. La obra deb  doblar en un ángulo de noventa grados, para avanzar a todo lo largo del muro norte, el cual franqueaba por arriba de las puertas de acceso al auditorio y, cuatro metros después, dar vuelta de nueva cuenta, en un ángulo de noventa grados, hacía el muro del lado oriente, el cual cruzaba por arriba del acceso que conducían, originalmente, al área de casino, para rematar con un panel de piso a techo, a la altura de lo que fuera la tienda de la cooperativa del organismo sindical.

La obra estaba comprendida para colocarse en una superficie aproximada de 18 metros lineales, un setenta por ciento de ésta, a una altura de 230 centímetros del nivel del piso. Josep Renau plantea un método de trabajo análogo al aprendido y llevado a cabo, en meses anteriores, con el colectivo del mural *Retrato de la burguesía*; analiza la marcha convencional que realiza un visitante común al momento de entrar al *hall* del edificio y da cuenta de que la primera vista que tiene el visitante es el muro perteneciente al cubo de la escalera que conduce a las oficinas del primer piso del inmueble y, que una de las diferencias más palpables a considerar

---

<sup>14</sup> Los tres bocetos preparatorios de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, en: IVAM, depósito Fundación Josep Renau, Valencia, España.

en este nuevo trabajo con respecto a *Retrato*, sería la forma en cómo el espectador común circunda el espacio. Mientras que en *Retrato* el espectador transita a través de una escalera –en espiral–, en *La electrificación total de México* la marcha del espectador transita en un solo plano –en semicírculo–; este examen inicial de Renau, le arrojará a un planteamiento *técnico-muralista* el cual repercutirá, posteriormente, en algunos de sus más importantes proyectos futuros, en cuanto a muralismo se refiere.



**Figura 2.** Enrique Yáñez, «El nuevo hogar social del SME», octubre de 1938, Revista LUX, pp. VII, XIII y XXII. Imágenes en las que se muestra el vestíbulo donde Josep Renau propuso realizar el mural *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, colección particular.

Este planteamiento *técnico-muralista* implica una relación íntima con el ámbito fílmico, cuestión que, tanto para el valenciano como para Siqueiros, habría que recordar, era de gran importancia formal, con el fin de establecer un montaje propicio en relación con la dialéctica planteada por el cineasta ruso Sergei Eisenstein. Empero, para el caso de Renau, esta relación se da en concordancia con el interés estético previo que el artista valenciano tiene con respecto al cinematógrafo (*imagen en movimiento*) y el cual venía explorando desde el año de 1936 con su cartel *El pueblo en armas* y, lo estará depurando, con la experiencia que tiene con Siqueiros en el mural *Retrato de la Burguesía*. Pero cual es este planteamiento *técnico-muralista* al cual me refiero; Renau muralista, se apropia de la solución del *plano secuencia* fílmico para aplicarlo, por primera vez, en las dos obras que dedico el presente estudio. Solución técnica que no dejará

de explorar y perfeccionar a través de una parte importante de su obra futura y, en específico, la sucesión de la técnica del *plano secuencia* en el valenciano podemos apreciar que se torna en una suerte de línea trasversal que corre a todo lo largo de su quehacer artístico: se inaugura con su cartel *El pueblo en armas* de 1936, el cual estaría retomando muchos años después en su filme gráfico inconcluso *Petrograd 1917 (Lenin Poem)* y, con ello, me refiero específicamente al fragmento de la *Toma del Palacio de invierno*. Unido a lo anterior, se encuentra el mural *La marcha de la juventud hacia el futuro*, Berlín, 1974, en donde podemos observar, que la temática contenida y su lectura dialéctico-lineal son manifiestas en *La electrificación total de México* y *La obra del Pabellón* –lo cual abordaré más adelante–. Por ello, podemos afirmar que, el par de obras que nos ocupa en el presente texto, son la génesis formal del muralismo más genuino, en cuanto a solución *técnica-muralista* aplicada se refiere. Con esto hago referencia, específicamente, a la lectura dialéctica lineal que Renau consigue o aspiraba llevar a cabo en los muros y, que hace patente, cuando se apropia del *plano secuencia* fílmico, donde *La marcha de la juventud hacia el futuro* –parte del proyecto mural de Halle-Neustadt, Berlín, 1974– será su corolario (Fig. 3).

**1936**  
El pueblo en armas, IVAM, depósito Fundación Josep Renau, Cataluña

El cartel muestra una gráfica en la que una columna de soldados armados, traslada su vanguardismo (movimiento) en la potencia furva de un gran puño cerrado. Es de gran espesor, casi está en un nivel que deja adivinar una jornada popular de películas multicolor. Cita: Guerra Civil.



**1940**  
La electrificación total de México acabará con la miseria del Pueblo, IVAM, depósito Fundación Josep Renau, Reus, L.U.A.  
Reconstrucción fotográfica

Renau plantea un método de trabajo analógico aprendido en el mural Retirado de la burguesía: En tanto en Retirado el espectador traslada a través de una escultura «en espacio», en La electrificación total de México, el espectador traslada en un solo plano –en semi-círculo–, este examen le inspira un planteamiento técnico-muralista, vinculado con el ámbito por primera vez, se está apropiando de esta técnica fílmica para llevarla a los muros.



**1946-1950**  
España hacia América, colección Josep Renau, México.  
Mural

El tema es distinto con los anteriores: La obra muestra un mundo que la amosiera de nueva cuenta al igual que la amosiera mítica y barroca de las fuerzas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la



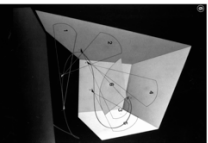
**1968**  
La marcha de la juventud hacia el futuro, IVAM, depósito Fundación Josep Renau, Proyecto del mural.

En esta obra mural, vamos conjuntando todos los elementos que se han ido creando en la obra de Renau hace patente cuando se apropia del plano secuencial fílmico, el sentido estático acabados con la miseria del Pueblo, el arte fílmico como alimentamiento de los sistemas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad. Y el arma; la variante es que éste es precedido por la marcha energizante de civiles y creativos del ámbito fílmico, los que lo transforman en la madfóra céntrica del cine lo intercambia por un puño metálico desbordante de energía que desmenuzaba en sí, sober, camificos, sí menos en su

**1939-1940**

Sucesión de los ángulos locales principales que forman la visión poligámlar, IVAM, depósito Fundación Estudio preparatorio para el mural Retirado de la burguesía.

La experiencia con Siquiros repicote en Renau en varios sentidos, uno de los más relevantes es el valor que cobra, en el momento de la obra, el valor que cobra, en el común frente a la obra mural, técnica que sustento el montaje muralista como proyección fílmica. Las películas y la teoría del film del cineasta ruso de Sergei Eisenstein, en el momento de la obra, murales tanto de Siquiros como de Josep Renau.



**1946**

Las formas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad (Paellón L.F.C.), IVAM, Reconstrucción fotográfica.



En este trabajo Renau repite el mismo planteamiento didáctico, se apropia del mundo natural, se apropia del mundo de una pareja mitificada en plenitud. A diferencia de la obra anterior, el valenciano invoca una atmósfera mítica, un mundo de fantasmas, un mundo de enigmas, un mundo de enigmas y jirones que sirven de enjambres entre escenas los que propician ritmo e inercia lineal al tránsito visual de la obra.



**1959-1961**

Patogad 1917 (Lenin Poem), IVAM, depósito Fundación Josep Renau, Fragmento de secuencia para un film gráfico.

En este fragmento de la secuencia fotográfica para el film gráfico inconcluso Patogad 1917 (Lenin Poem), respecto la gráfica del año de 1936 El Pueblo en armas, con una variante secuencial, el punto directo a estreñarse con el Palacio de Invierno, en tanto que, gradualmente, prompupe el agrupamiento armado como importante del la dimensión de esta obra, pues Renau tiene en mente, como desde el año de 1936, la aspiración de conjuntar el arte gráfico con el fílmico.

**Figura 3. Línea de tiempo del proceso creativo que a Renau le llevo a consolidar la apropiación fílmica del plano secuencial en su obra mural, 2001/9, todas las obras autoría de Josep Renau, investigación del autor, IVAM, depósito Fundación Josep Renau, Valencia, España y Archivo Josep Renau México.**

Dispongámonos a realizar la marcha de un espectador común imaginario que se da cita en el *hall* del edificio, cual si el mural se encontrara plasmado en los muros anteriormente señalados (fig.4). Podríamos observar que el mural inicia figurando un caos, el muro – panel sur del cubo de la escalera que conduce al primer piso de oficinas– evoca la catástrofe natural y la destrucción. Continuando nuestra marcha nos encontramos con el muro poniente, en el cual, de forma opuestamente radical, transita hacia un paisaje montañoso con una puesta de sol en su máximo esplendor, horizonte que nos recuerda las pinturas de caballete del valenciano de los años de 1939 a 1944, el tránsito por este horizonte montañoso da lugar a una impresión aérea de una presa de características usuales a una hidroeléctrica –imagen tomada de la *hidroeléctrica de Necaxa*–, pero el valenciano nos sorprende con su intención:

Estos elementos geológicos están dispuestos de tal forma que provoquen en la facultad panorámica normal, tan común en las gentes, la visión de una monumental figura de mujer recostada; su cabeza coincide con el sol naciente; el cuerpo y los miembros están formados por una trasposición de rocas, montañas, etc. Esta figura subjetiva representa a la Naturaleza, pródiga y generosa con los hombres que extraen de ella por medio de la Ciencia, la Tecnología y el Trabajo, todo lo necesario para la vida. En el fondo, sobre el horizonte, se alza un gran volcán de cuyas vertientes nevados nace un río de suave curso que forma con el brazo izquierdo de la mujer apoyado entre dos cordilleras, en uno de cuyos accidentes de ha construido una presa para contener sus aguas. El río desagua el sobrante de su caudal por su curso natural, hasta precipitarse en un salto de agua por entre los dos senos de la mujer, formados por dos grandes rocas.<sup>15</sup>

Para Renau era llevar al muro, por primera vez, una intensidad surrealista a un plano con total impresión realista y público; aproximación simbólica a su obra de 1931 *El hombre ártico*. A un lado de la presa acontece la espiral de un tornado que, en su centro, deviene una represión de manifestantes a mano de uniformados, en

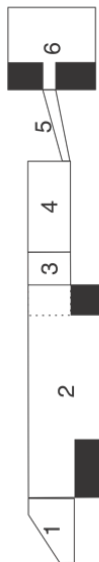
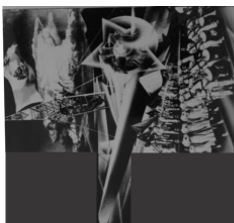
---

<sup>15</sup> Renau, Josep, «Proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas», Revista LUX, abril de 1942, p 34.

tanto se levanta, cual gigante, el torso desnudo de un obrero que con brazos extendidos y cara al cielo, empuña con su diestra un mazo y con la otra sujeta el radio y el cúbito de un esqueleto humano que se alza entre edificios corporativos, a decir de Renau «representan a las dos fuerzas sociales contrarias, identificando una de ellas a las fuerzas progresivas de la humanidad, en contraposición a la que representa a las fuerzas negativas que intentan detener la marcha del progreso social y económico»<sup>16</sup> —la imagen del esqueleto había sido, anteriormente utilizado, en su obra de fotomontaje *Nuevos métodos de estabilización capitalista*, 1933—. En medio de esta riña atraviesan transversalmente cables de energía de alta tensión que nacen de una torre eléctrica, alusión del peligro de muerte, al cual, día a día corren riesgo los obreros del sector. En tanto, en el costado contrario de la torre de alta tensión se da cause a una marcha obrera organizada de la cual emerge una gran mano; el desarrollo de su movimiento sugiere una actitud de cuidado y protección con respecto a un banco de transformadores —eufemismo de apropiación de los medios de producción—, en tanto un reflector, propio de la luminaria de la realización de filmes —la portada de la revista LUX de marzo de 1941, es ilustrada con semejante instrumento— alumbra la ciencia, la tecnología y la plenitud atlética e idílica del pueblo cuando se ve beneficiado por la electrificación de su territorio y de todos lo derivado de ello. En la sección que hace referencia a la tecnología se observa un generador electrostático Van der Graff, el cual sería utilizado, anteriormente, en el efecto del globo terráqueo aparecido en la portada de la revista LUX de febrero de 1941.

---

<sup>16</sup> Revista LUX, p 36.



- 1.- Reproducción de fotomontaje (área de escaleras), s/f, Revista LUX, abril de 1942, emulsión de plata, Colección particular, Ciudad de México.
- 2.- Reproducción de fotomontaje (muro poniente), s/f, emulsión de plata, Instituto de Arte Moderno de Valencia, IVAM, Depósito Fundación Josep Renau.
- 3.- Reproducción de fotomontaje (muro poniente y norte), s/f, emulsión de plata, Instituto de Arte Moderno de Valencia, IVAM, Depósito Fundación Josep Renau.
- 4.- Reproducción de fotomontaje (muro norte), s/f, emulsión de plata, Instituto de Arte Moderno de Valencia, IVAM, Depósito Fundación Josep Renau.
- 5.- Paradero desconocido.
- 6.- Reproducción de fotomontaje (muro oriente), s/f, emulsión de plata, Instituto de Arte Moderno de Valencia, IVAM, Depósito Fundación Josep Renau.

**Figura 4.** Reconstrucción fotográfica del mural *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, Josep Renau, 1941, investigación del autor, 2009.



Continuando con nuestra marcha, nos encontramos de frente al muro del lado oriente, por el cual corre una suerte de friso que, dada su angostura, solo es utilizado para dar unidad entre los muros opuestos por medio de líneas que trazan la perspectiva que guardan las imágenes con las cuales concluyen cada una de estas. Transitando la vista al final de este friso, vemos nacer la punta de un ala de avión militar, que vemos posar, en su totalidad, en la parte media del panel final. El avión escoltando una marcha organizada de sectores obreros y, emergiendo sobre éstos, una torre de comunicación que ondea una bandera nacional mexicana en su cúspide. Para Renau conseguir conjugar el tema eléctrico dentro del panorama científico, le podría resultar en un panorama pedagógico con los siguientes resultados:

- 1.- Mostrar a los asociados la grandeza humana de esa energía cósmica –la electricidad– que mueve al mundo moderno, haciendo nacer en su conciencia la importancia de su papel en el desarrollo de la civilización.
- 2.- Hacer comprender a los electricistas que el puro mejoramiento profesional constituye ya en una categoría humanística y revolucionaria y, que la cuestión del perfeccionamiento técnico de la industria, lejos de ser un exclusivo interés de las empresas, es en última instancia, de un valor capital para los trabajadores, forjadores y herederos de todo cuanto significa civilización y cultura.
- 3.- Afianzar en sus voluntades la necesidad de la lucha sindical para defender sus propios intereses y los del proletariado en general.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Revista LUX, p 33.

## De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad (La obra del Pabellón L.F.C.)

Al observar detenidamente la hoja de contactos en donde se encuentra reproducida esta obra, apreciamos que originalmente se encontraba fragmentada, esto quiere decir que la obra era un políptico conformado por veinte piezas; cada pieza tenía una medida aproximada de 22 cm de largo por 16 cm de alto (fig.5). La obra fue realizada sobre masonite en febrero de 1946, con una longitud lineal total de más de dos metros de largo por 32 cm de alto, aproximadamente.



**Figura 5.** Renau, Josep, *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad*, Pabellón L.F.C. 1946, Hoja de contactos sobre cartón, 30 x 42 cm., Archivo Josep Renau México.



**Figura 6.** Renau, Josep, *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad*, Pabellón L.F.C. 1946, Hoja de contactos sobre cartón, fragmento 312, Archivo Josep Renau México. Se lee: «Lo pinto en 12 Días Renau 1946, con la ayuda de Manuela Ballester, David Antón y Rosita Ballester, 1946.

*La obra del Pabellón L.F.C.* (fig. 7), tiene gran parecido en su lectura dialéctico lineal y temática contenida con *La electrificación de México*; inicia en lo que parece ser una tormenta, de la cual un grupo de personas se resguarda bajo el follaje de un árbol. En ésta, al igual que en el proyecto de mural *La electrificación de México*, aparece la presa de la hidroeléctrica Necaxa, la cual por medio del flujo del agua mueve los generadores de energía eléctrica que abastecen de electricidad a los poblados y, con ello, de tecnología, ciencia y esparcimiento. La obra finaliza con una pareja mitificada en plenitud, e irradiada, en segundo plano, por los rayos del sol. En la sección que Renau dedica al esparcimiento, alude de nueva cuenta al cinematógrafo, al pintar un proyector dentro de una sala de cine. El artista valenciano, por otra parte, repite la representación de un generador electrostático Van der Graff, como alusión a la ciencia y, remata, como en *La electrificación de México*, con la representación idílica del humano en plenitud. Una diferencia por destacar entre

estas dos obras, tiene que ver con sus atribuciones ideológicas, pues, en tanto *La electrificación de México* llama a la reapropiación de los medios de producción —con el símbolo de la mano protectora que nace de la marcha obrera organizada—, en *La obra del Pabellón L.F.C.*, excluye la intermediación de la fuerza de trabajo del obrero, connotando a la empresa como total benefactora del pueblo. Por otro parte, es digna de mención, la marcada influencia iconográfica que tiene esta obra con respecto a su mural *España hacia América* del mismo año, en específico, con las *rizaduras* que toman presencia y protagonismo en el total de la superficie de las dos obras, ya sea como representación de elementos naturales, por ejemplo: el agua, la tierra, la vegetación, el viento o las nubes, o de elementos artificiales, como pueden ser las banderas y ropajes. El artista valenciano invoca una atmósfera mítica, un barroquismo que se torna en fluidos orgánicos y jirones que sirven de engarces entre escenas, los que propician, a su vez, una rítmica y una inercia lineal al tránsito visual (*plano secuencia*) y lectura de la obra. Estas llamadas *rizaduras* las vemos, por primera vez, en sus óleos *Paisaje fantástico* de 1939, *Marina con caracol* de 1940, *Retrato femenino* de 1943 y en el dibujo *Nacimiento de Venus* de 1943. Manuela Ballester, Esposa de Renau, nos ilustra la cotidianidad vivida en la realización de esta obra a través de su diario:

**10 de agosto de 1945**, Casanova propone a Renau diseñar el pabellón de L. y F. para la exposición industrial de 1946.

**22 de febrero de 1946**, preparación de bocetos para el pabellón.

**27 de febrero**, Renau ha comenzado y acabado el proyecto, dos metros y pico de dibujo y composición.

**1 de marzo**, Renau presenta el proyecto a L. y F., a gusto mucho.

**12 de marzo**, empieza a preparar las planchas para el proyecto.

**20 de marzo**, he pasado el día pintando lo de la electricidad. En la noche Rosa y yo.

**25 de marzo**, pintura, pintura y pintura, estamos de nitrocelulosa hasta la coronilla.

**26 de marzo**, estoy inquieta y preocupada por Renau. Tiembla, piensa que no podrá cumplir el compromiso, estamos muy cansados.

**27 de marzo**, continuamos pintando a ratos, veo a Renau pesimista.

**28 de marzo**, continuamos trabajando a toda marcha en la pintura de la cámara de la electricidad.

**1 de abril**, continuamos trabajando en los paneles de la cámara de la electricidad.

**2 de abril**, hemos colocado esta noche las últimas piezas de los paneles.

**3 de abril**, Casanova nos avisa hoy que la exposición se inaugura el domingo ¡respiramos un poco! El viernes vendrán a llevarse las piezas del mural.

**4 de abril**, Renau a las dos de la madrugada ha puesto la última pincelada en el mural del pabellón de la electricidad, después el y yo hemos destapado una botella de manzanilla.

**5 de abril**, a las tres de la tarde han venido por la pintura. Renau se fue a la exposición y a regresado a las dos de la madrugada diciendo que ha quedado muy bien. En la mañana hemos hecho las fotografías.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Ballester, Manuela, *Diario inédito, vol. 1 (1944-1948)*, (ed.) C. R., *Josep Renau, carteles de cine*, México, SEP, CONACULTA, 2014, p.144.



**Figura 7.** Reconstrucción fotográfica digital de la obra *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad, fiel servidora de la humanidad*, Pabellón de L.F.C., Josep Renau 1946, Investigación del autor 2009, Archivo Josep Renau México.

La decisión tomada por Renau, de no firmar contrato con la RCA-Víctor, en su paso por Nueva York, cobra sentido. Exiliarse en México no solo le significaba poder imbuirse y ser parte del muralismo del país de exilio, sino que también le representaba la oportunidad de obtener una experiencia de la mano del muralista David A. Siqueiros, pues bien sabía que, además de sostener similares expectativas técnicas, ideológicas y artísticas —la relación entre el muralismo y el cinematógrafo—, tal experiencia le ofrecería completar un panorama de solvencia técnica y formal, el cual le estaría proveyendo el poder de abordar, con genuina propiedad, el arte público que ambicionaba.

## Conclusión.

Después de transitar por el presente estudio podemos decir, en primera instancia, que el mural *Retrato de la burguesía* fue una obra realizada de forma colectiva. La directiva pidió que se hicieran los cambios asignados cuando Josep Renau se encontraba culminando detalles en la primera versión de el mural, en soledad, debido a que los otros miembros de el colectivo estaban en huida por el atentado fallido contra Trotski. Estos cambios no marcan o desvirtúan la idea original emanada de la maqueta realizada por el colectivo ni de la primera versión del mural, pues mucho se ha dicho que las supresiones y cambios realizados por Renau hicieron que el mural, en su segunda versión, se inclinara más a la autoría del valenciano que a la del colectivo. La maqueta, el método realizado por el colectivo y lo dicho por Renau en *Mi experiencia con Siqueiros* (Josep, Renau, 1976: 25), son evidencias que echan abajo la autoría de un solo hombre y comprueban la labor de un trabajo colectivo.

Por otra parte, podemos juzgar que los cambios y supresiones que dieron lugar a dos versiones del mural se debieron a dos factores principales. En primer lugar, a la lucha política que en los sectores de la izquierda mexicana se vivía; recordemos que el SME, al ser uno de los pocos sindicatos con una real autonomía y democráticos del periodo, lucha por defenderse de los embates y propósitos de centralizar el poder sindical mexicano de los líderes de la CTM y el PCM, con su llamado de «Unidad a toda costa», Vinculados estos dos, trabajan por dismantelar la autonomía y la democracia interna del SME para conseguir sus propósitos políticos particulares, pues una parte de la dirigencia electricista, era de tendencia trotskista y anarcosindicalista; antítesis de la CTM y el PCM, que eran de tendencia estalinista. Los cetemistas y comunistas actúan, tanto al interior como al exterior del SME, para poder dismantelar a la dirigencia opositora a ellos, y, de hecho, lo consiguen por medio de una asamblea infiltrada por miembros del PCM. En segundo lugar, he indudablemente implicado con lo anterior, es el asalto fallido a Trotski orquestado por, al menos, tres miembros del colectivo creadores del mural, situación que terminó por exacerbar las posiciones ideológicas de los diferentes sectores



de izquierda que rivalizaban al interior del SME, hasta verse desgastados a la vista de los miembros sindicalizados. Estas dos cuestiones, sumadas al cambio de régimen cardenista por un presidente más centralista –como fue el de Ávila Camacho–, hacen que la mayoría de miembros integrantes del SME, opten, democráticamente, por ser liderados por personas más afines al partido oficial. Este nuevo liderazgo es el que inclina la balanza para que se lleven a cabo los cambios y supresiones en la obra mural.

En lo tocante a las imágenes y obras plásticas que se utilizaron e influyeron en el colectivo, debemos decir que es un hecho la utilización de imágenes tomadas de revistas, fotografías de su autoría y diversidad de obras artísticas bajo la premisa que David A. Siqueiros redactó al respecto: «entre los documentos fotográficos deberíamos escoger precisamente los más conocidos, por ser los más elocuentes y que para el efecto deberíamos sacrificar todo impulso abstractamente estético»<sup>1</sup>. El colectivo llevó esta premisa hasta sus últimas consecuencias, pues no solo hicieron uso de material fotográfico retratado por ellos mismos o tomado de revistas, sino también de más de veinte obras artísticas pertenecientes a la autoría de cada uno de los miembros de el colectivo, así como de obras emblemáticas como por ejemplo, *Ejercicio Plástico* de Siqueiros, del film *Metrópolis* de Fritz Lang o la técnica dialéctica del montaje utilizada en la obra cinematógrafo de Sergei Eisenstein y que los artistas la apropian para desplegar en las cuatro paredes del mural *Retrato de la burguesía*.

Por último, debemos hablar de cuáles fueron los principales factores para que el mural *Retrato de la burguesía* haya encontrado su lugar dentro del edificio perteneciente al SME. En los tres primeros capítulos del presente estudio, se hizo un recorrido histórico que nos da a saber que no fue completamente casual que el mural haya sido plasmado en el novel recinto sindical del SME. El empuje que mostró el organismo sindical por obtener representatividad jurídica

---

<sup>1</sup> Alfaro Siqueiros, David, «Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el equipo internacional de artes plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas», texto mecanografiado, Archivo SAPS, México, D. F., 1939.

laboral, así como mayores garantías sociales y económicas para sus agremiados, por medio del resolutivo a favor del organismo en su huelga llevada a cabo en el año de 1936, fue resultado de lo que la agrupación venía realizando en anteriores años cuando ajustan, organizan y dan claridad al clausulado de sus estatutos sindicales, del cual emanan cláusulas de verdadera vanguardia colectiva y de gran importancia para su democracia interna. Sin embargo, algo de lo que poco se ha hablado es de su dimensión cultural. En estos estatutos creados en 1935, específicamente en el Artículo 6, Objeto del sindicato, cláusula II, inciso c, dice a la letra:

Fomentar su unión y progreso económico, intelectual, social y físico de sus agremiados en particular y de los trabajadores en general, a cuyo fin luchará por: la elevación cultural y moral de la clase trabajadora mediante la difusión del conocimiento científico, artístico y ético en sus diversas formas, tendiendo este último a realizar el bien de la colectividad de preferencia al bien del individuo.<sup>2</sup>

Lo anterior nos da muestra de la importancia de la divulgación de la cultura y el conocimiento para el SME, no tan solo para beneficio de sus agremiados, sino para la clase trabajadora en su conjunto. Es por ello que años después no solo veremos plasmado el mural dentro de su edificio sede, sino también se estaría creando el *Teatro de las artes* con la intención de crear y difundir cultura desde y para la clase trabajadora, así como la revista LUX, en la cual el lenguaje escrito e iconográfico, influido por el amplio gabinete simbólico y argumentativo originado por el imaginario comunista, se ve desplegado. De esta forma, el organismo sindical cobra relevancia, en el plano político-sindical y en el plano cultural, concordando con el *realismo socialista*,<sup>3</sup> corriente estética llamada a implementarse por

---

<sup>2</sup> Sindicato Mexicano de Electricistas, «Estatutos» Facsímil del original de 1935, México, D. F., s/f.

<sup>3</sup> La corriente estética del Realismo Socialista, es el llamado que hace la Unión Soviética para llevar a cabo la expansión del comunismo a escala internacional, donde los escritores y artistas de tendencia liberal, anti-imperial y antifascista deberían acogerlo como herramienta e instrumento de propagación del socialismo

Joseph Stalin a través del Partido Comunista de la Unión Soviética, el cual será presentado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934. Debemos aclarar que esta concordancia en el SME se realiza antes de que Francisco Breña Alvarez denunciara en la revista LUX la tiranía de Stalin.

Otro factor a destacar es el origen anarcosindicalista del SME, del cual se implica, a su vez, el llamado hispanoamericanismo; ánimo humanístico que surge en la Colonia y se origina a raíz de los lazos que se fueron entreteniendo a través actos solidarios y exilios comunes de grupos e individuos liberales, tanto de España como de México, los cuales tenían como similitud una ideología opuesta a la subyugación colonial y, más adelante en el tiempo, al fascismo e imperialismo internacional.<sup>4</sup> Uno de estos exiliados españoles, a principio del siglo pasado, fue José Colado, un anarcosindicalista y sastre de profesión que integraba el Club Liberal de Empleados de Comercio, el cual estaba conformado por comerciantes de nacionalidad española que, más tarde, integrarían las filas del SME. Esto origina el primer ánimo o espíritu de solidaridad de hispanoamericanismo en el SME, a tal grado, que será el primer organismo obrero en México en hacer un donativo económico al Gobierno Republicano Español después de la sublevación de Franco. Esta solidaridad hispanoamericana, junto con la efervescencia del comunismo, la veremos fortalecida cuando una representación de miembros pertenecientes a la LEAR –organización a la cual pertenecía Pujol y Arenal; que marchaban y se manifestaban junto al SME y quienes escriben y publicaban gráfica, así como portadas y carteles en la revista LUX– participan en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en Valencia, España. Entre estos personales de la LEAR debemos destacar al músico Silvestre Revueltas, pues más tarde será director del área de música en el *Teatro de las Artes* del SME. Así bien, vemos cómo antes y después del levantamiento de Franco el SME participa plenamente en solidaridad con la República Española, hasta verse reflejado en la participación de

---

con el propósito de desaparecer, gradualmente, toda clase de tendencias estéticas que tuvieran rasgos vanguardistas o burgueses.

<sup>4</sup> Perea, Héctor, *La rueda del tiempo. Mexicanos en España*, México, Cal y Arena, 1996.

exiliados españoles en la revista LUX; en la construcción de su edificio –sede del mural–; en el *Teatro de las Artes*, así como en el mural *Retrato de la burguesía*. La figura 1 del capítulo tres es muestra inmejorable de hasta qué punto estaban involucrados personajes pertenecientes al PCM y al exilio republicano con el SME. En la imagen vemos a Luis Espinoza Casanova presidir una mesa para compartir alimentos, a su derecha se encuentra Mario Pavón Flores y a su lado izquierdo el cetemista Lombardo Toledano. Por otra parte, observamos a los integrantes del colectivo creadores del mural –a excepción de Siqueiros y de Renau– y a José Bergamín, personaje de gran relevancia que venía de presidir la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura y la agregaduría cultural de la embajada española en París. Es justo cuando Bergamín tenía este cargo cuando solicita, junto con Josep Renau, la realización de una obra mural a Pablo Picasso, para la Exposición Internacional de París de 1937, petición de la cual surgiría el *Guernica*. Para los historiadores del arte, críticos y analistas en la materia, pienso que ha llegado el momento de alzar la vista, analizar y contrastar el mural *Retrato de la burguesía* con el *Guernica*, no solo por que estas dos obras nacen del mismo conflicto bélico, si no por que casi de forma espontánea al contrastarlas se desencadena un orden dialéctico digno de estudio. Desarrollar un análisis comparativo con la intención de abrir un panorama de interpretación en lo tocante a lo histórico, político y lo estrictamente estético, de lo que podrían ser las dos obras pictóricas de guerra más importantes del siglo pasado, será una misión futura por concretar. En tanto, prosigamos con nuestro mural, el cual nos impone aún retos por dilucidar, como lo tocante a la cuestión del cambio o no en su sentido dialéctico, entre la primera y la segunda versión.

Comprendo que para Renau no fue fácil concebir el cambio, y lo digo en singular, pues creo que el más significativo, entre la primera y segunda versión, se da en la parte central del mural, específicamente en lo que se da en llamar la *Máquina infernal*: recordemos que en la primera versión, existían las caras de niños masacrados de Madrid y, de forma magistral, Renau los intercambia por monedas, concibiendo a la máquina no como trituradora de

humanos, sino como un troquel de monedas de oro de las que emana sangre, gran solución metafórica del valenciano para suplir a la más explícita que contenía la primera versión. En la base de esta misma *Máquina infernal*, en donde anteriormente veíamos las caras de seis personajes de rasgos similares a personajes históricos y públicos, Renau los intercambia por unos tentáculos voraces de pulpo que cobran vida de la sangre emanada de la acuñación de monedas, de tal forma que el simbolismo de la *Máquina infernal* cobra más sentido en la segunda versión, pues con este intercambio se comprende con más claridad que, la *Aguila bicéfala* —símbolo que corona el conjunto— es una suerte de aspas generadora de la energía del imperio, la cual es girada por esa *mano invisible* a la cual se refería metafóricamente Adam Smith en su *Teoría de los sentimientos morales* (1759), como «justa distribuidora del libre mercado». La metáfora de el padre del capitalismo en la realidad fue errónea, como lo es para el mural, pues la energía que pone en marcha la *Máquina infernal* es manipuladora de masas, acumuladora de riqueza imperial a costa de opresión y muerte, además de monopolizadora de poder, al rendirle pleitesía y custodia los representantes de los países de mayor influencia económica. Éste es, en sí, el retrato concreto de la burguesía. El soldado civil unido con la bóveda celeste, último punto focal en la dialéctica del montaje pictórico, será la acción revolucionaria propuesta por el colectivo, lo que ha sido caracterizado de manera perspicaz, dependiendo del contexto histórico acontecido por los sindicalistas.

## Bibliografía.

- Alfaro Siqueiros, David, *Como se pinta un mural*, Cuernavaca, Mor. México, Ediciones Taller Siqueiros, 1951.
- Alfaro, Siqueiros David, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977.
- Anguiano, Arturo, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, edit. ERA, colección Problemas de México, 1975.
- Ballester, Manuela, *Diario inédito, vol. 1 (1944-1948)*, (ed.) C. R., *Josep Renau, carteles de cine*, México, SEP, CONACULTA, 2014, p.144.
- Brihuega, Jaime, «Renau, de nuevo», (ed.) J. B. y N. P., *Josep Renau, compromiso y cultura. 1907-1982*, Valencia, España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad de Valencia, 2009, pp. 22 - 37.
- Bodí, Francesco, «Renau y el arte de la música», (ed.) J. B. y N. P., *Josep Renau, compromiso y cultura. 1907-1982*, Valencia, España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad de Valencia, 2009, pp. 174 - 175.
- Cabañas Bravo, Miguel, *Rodríguez Luma, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005.
- Eduardo Vega de, *Del muro a la pantalla*, México, México, Instituto Mexiquense de Cultura y IMCINE, 1997.
- Escrivà, Joan Ramon, «Los exilios de Renau», *El exilio en México 1939-1958*, Valencia, España, Instituto de Arte Moderno de Valencia, 2021, pp. 14 – 106.

- Esquivel, Miguel Ángel, *David Alfaro Siqueiros: poética del arte público*, México, UNAM y CENIDIAP, 2010.
- Forment, Albert, «Cronología», (ed.) J. B. y N. P., *Josep Renau, compromiso y cultura. 1907-1982*, Valencia, España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad de Valencia, 2009, p. 493.
- Forment, Albert, *Josep Renau, Historia d' un fotomontador*, Barcelona, Afers, 1997.
- Forment, Albert, «Josep Renau. Vida y obra» (ed.) J. B. y N. P., *Josep Renau, compromiso y cultura. 1907-1982*, Valencia, España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad de Valencia, 2009, pp. 44.
- García, Isabel, *Antonio Rodríguez Luna, hacia el horizonte de la vanguardia*, Fundación, Córdoba, España, CajaSur, Fundación Rafael Botí, 2006.
- González Casanova, Pablo, *De la Sociología del poder a la sociología de la explotación, Pensar América Latina en el siglo XXI*, México, Siglo del Hombre Editores y CLACSO, 2009.
- Herner, Irene «Integración de las Artes: de la perspectiva a la fotografía y al cine», *Siqueiros, el lugar de la utopía*, México, CONACULTA/INBA, 1994, p. 135
- Herner, Irene, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA, 2004.
- Hurburt, Laurance, *Los muralistas mexicanos en E. U. A.*, México, Patria, 1983.
- Jolly, Jennifer, «Two narratives in Siqueiros, mural for the Mexican Electricians' Syndicate», (Coord.) I. R., *Crónicas* n. 8-9, México, UNAM, marzo 2001- marzo 2002, p.103.

— León, Samuel y Marban, Ignacio, *La clase obrera en la historia de México, En el cardenismo*, México, Siglo XXI, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1985.

— Matesanz Ibañez, José Antonio, *Las raíces del exilio, México ante la guerra civil española 1936-1939*, México, Colegio de México-UNAM, 1999.

— Montemayor, Carlos, *Los informes secretos*, México, Planeta, 1999.

— Perea, Héctor, *Jugarse el cuero bajo el brío del sol, brigadistas mexicanos en la guerra de España*, México, UNAM, 2008.

— Renau, Juan, *Pasos y sombras*, México, Autopsia, colección Aquelarre, 1953.

— Tibol, Raquel, *Arte y política*, México, Grijalbo, 1979.

— Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, FCE, 1996.

— Pérez Contel, Rafael, *Artistas en Valencia 1936-1939, vol. II*, España, Editorial Cancillería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986.

## **Hemerografía y Revistas.**

— Periódico *Excélsior*, México, 1934 a 1945

— Renau, Josep, «Función social del cartel publicitario», *Nueva Cultura*, no.3, Valencia, España, 1937.



— Renau, Josep, «Mi experiencia con Siqueiros», *Revista Bellas Artes*, núm. 25 (enero-febrero), México, 1976, pp. 2-25.

— Revista Frente a Frente, órgano de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios, 1934 a 1938.

— Revista «LUX, órgano oficial del Sindicato Mexicano de Electricistas» *SME*, México, 1929 a 1945.

— Renau, Josep, «Testigos negros de nuestros tiempos: un film documental a cargo del Papá Noel de los niños españoles», *Revista Nueva Cultura*, número 3, III-1937.

— Rivera Melo, Joaquín, «Ing. Manuel Paulín Ortiz, dic. 10, 1903», *ediciones Sindicato Mexicano de Electricistas*, Ciudad de México, 2001.

— Sánchez, César, «El vitral, El desarrollo e impacto de la electricidad en la iluminación y fuerza», *Archivo Histórico del SME*, Triptico No. 1, México, 2006.

### **Documentos en archivo.**

— Alfaro Siqueiros, David, «Criterio del suscrito sobre la pintura mural del edificio nuevo del SME», texto mecanografiado, México, Archivo SAPS, 18 de agosto de 1939.

— Alfaro Siqueiros, David, «En el taller de Josep Renau», Berlín, Alemania, CD 1, IVAM, deposito Fundación Josep Renau, 1970.

— Alfaro Siqueiros, David, «Pintura mural, el fascismo, metodología de trabajo», texto mecanografiado, México, D. F., Archivo SAPS, 1939.

- Alfaro Siqueiros, David, «Monumento al capitalismo», texto mecanografiado, México, Archivo SAPS, 1939.
- Alfaro Siqueiros, David, «Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el equipo Internacional de artes Plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas», Texto manuscrito, México, Archivo SAPS, 1939.
- Anselmo Carretero Jiménez, «Discurso en el mitin de apoyo al proletariado español», texto mecanografiado, México, 26 de julio de 1936, Fundación Pablo Iglesias.
- Ballester, Manuela, *Diario inédito 1944-1948*, México, colección particular.
- Cárdenas, Lázaro, «Carta de agradecimiento a Daniel Alonso, Secretario General Sociedades Hispanas Confederadas, Brooklyn, N.Y.», Ciudad de México, 12 de abril de 1939, A.G.N.
- Híjar, Alberto, «La propuesta revolucionaria en el SME», texto inédito, 2005.
- Libros de actas n. 7 a 12, 1938-1941, México, Archivo histórico del SME,
- Renau, Josep, «Documentación gráfica, I Documentación fotográfica, carta dirigida a Larry Hurtburt», Texto mecanografiado, España, Intituto Valenciano de Arte Moderno, depósito Fundación Josep Renau, Berlín, septiembre de 1974.
- Roldan, David y Espinoza Casanova, Luis, «Decoración mural del edificio sindical», texto mecanografiada dirigida al artista Miguel Prieto, Fondo Miguel Prieto Anguita, *5 de junio de 1939*.

—— Roldan, David y Espinoza Casanova, Luis, «Terminación de la pintura mural», texto mecanografiada dirigida a Josep Renau, España, Intituto Valenciano de Arte Moderno, depósito Fundación Josep Renau, 1940.

### **Recursos electrónicos.**

—— BELLÓN, Fernando, «Un optimista en las trincheras de la Guerra Fría», *Agroicultura, perinquiets*, Capítulo 14, 29 de noviembre 2006, disponible en: <https://agroicultura.com/general/renau-un-acrata-en-el-socialismoreal-i/>



RETRATO  
DE *disección de un mural*  
LA  
BURGUESÍA