



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MURALES DE GUERRA: *GUERNICA* Y *DIVE BOMBER AND TANK*

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

IDALIA SAUTTO FLORES

TUTOR PRINCIPAL:

DOCTOR RENATO GONZÁLEZ MELLO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

MAESTRO FAUSTO RAMÍREZ

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DOCTOR MIGUEL CABAÑAS BRAVO

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

MÉXICO D.F., MAYO 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi amado Alberto porque juntos nos apasionamos por la guerra civil española y creímos, fervientemente, haber encontrado el hilo negro del asunto tomando cañas en Pepe Botella.

A mi hermana Isolda porque aunque nada de esto le importa siempre está ahí para escucharme y quererme.

A mi mamá porque sabe de fotomontajes algebraicos.

A los gemelos, Paola y Claudia porque las quiero muchísimo y por todos aquellos atardeceres en el Barco.

A las gemelas, Gabriela y Sandra porque con ellas compartí este camino, y especialmente a Gabrit que me visitó en Madrid y celebramos un picnic en el Retiro y compramos ropa en la rebaja sobre rebaja de Mango y H&M.

A María porque juntas somos líderes del Hipotálamo Cofradía y también porque amo escucharla decir “I cross my heart” en su inglés superior.

A la Cofradía completa: Elva, Ninel, Gabriela, Paola y María.

A Grace porque su música, su voz y su compañía me acompaña en todo momento.

A Paco porque sus mails, sus pláticas, sus fotos y su buena vida me hacen feliz.

A Georgina porque su amistad y su solidaridad han prevalecido durante años.

A Miguel por contarme que Gijs Van Hensbergen después de terminar su investigación sobre *Guernica* decidió dejar la historia del arte y ser chef.

A mis asesores: Renato González Mello, Fausto Ramírez y Miguel Cabañas.

A la UNAM, máxima casa de estudios de México, por ser tan generosa con todos sus estudiantes y darme la oportunidad de estudiar una licenciatura y un posgrado.

ÍNDICE

Introducción	p. 9
Capítulo 1: España	p. 13
Capítulo 2: México	p. 33
Capítulo 3: Nueva York	p.51
Conclusiones	p.85
Bibliografía	p.89

¿Cómo iba a pintar mientras había gente muriendo a mi alrededor? No podía pintar la muerte. No quería pintar la muerte. No quería dar más importancia a la guerra de la que ya me estaba imponiendo ella. Pintar la guerra habría sido como rendirme. De alguna manera, habría aceptado que podía vivir una guerra como si fuera algo más o menos normal. Habría demostrado que se puede aceptar la guerra. Casi me daba miedo lo que podía provocar aquello dentro de mí. ¿Y si el cuadro era bueno? ¿Y si era el mejor trabajo de toda mi vida?

Zena el Khalil

Introducción

Ésta es una investigación que comenzó con la inquietud de analizar dos murales de guerra que se comunican en el tiempo y que retratan un mismo conflicto histórico: *Guernica* de Pablo Picasso y *Dive Bomber and Tank* de José Clemente Orozco. Renato González Mello dirigió esta tesis que comencé a escribir en la estancia académica en Madrid (semestre 2012-2) en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas con la asesoría de Miguel Cabañas Bravo. Esto fue posible gracias al apoyo económico por parte de la Coordinación de Estudios de Posgrado (CEP) y su Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes.

Esta tesis analiza los intereses, los conflictos y las circunstancias en las que cada mural fue creado y cómo, a su vez, comparten un contexto histórico similar que hace posible el diálogo entre Picasso y Orozco. En el primer apartado explico cómo y bajo qué circunstancias fue encargada la obra de Picasso que daría como resultado el *Guernica*; cuál era la situación política que vivía España y qué tipo de discurso se generó entorno al mural de Picasso. En el segundo apartado describo cuál era la situación política que vivió México durante la guerra civil española y cómo los artistas mexicanos se vincularon con los artistas españoles. En el tercer apartado analizo el *Dive Bomber and Tank*; por qué se encargó la obra, qué significado tuvo, qué tipo de discurso se generó y por qué se ha vinculado con el *Guernica*.

El *Guernica* de Picasso es una obra mundialmente conocida por representar el bombardeo a la población civil de la ciudad de Guernica, una ciudad del norte de España que pertenece al País Vasco. Cuando en numerosos catálogos de arte se comienza a analizar y describir el *Guernica* se suele olvidar que formó parte de la última exposición internacional en la que participó la II República Española. Por este

motivo pienso que es necesario volver a reflexionar sobre el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 en París¹ porque fue un escenario perfecto para diagnosticar la situación internacional de oposición entre bloques: por un lado la Alemania nazi y por el otro la Unión Soviética, con sus respectivos seguidores. Ahí ya se anunciaba lo que estallaría en 1939 con la segunda guerra mundial:

España se encontraba en plena guerra civil, una guerra entre las fuerzas del progreso y el fascismo que, no lo olvidemos, era una amenaza para el mundo entero. Por otro parte, bastaba con entrar en el recinto del Trocadero atravesando la Torre Eiffel para darse de bruces con los dos colosos enfrentados, los pabellones de la Unión Soviética y de Alemania, ubicados uno frente al otro, y proyectados, en su arquitectura, como auténticas armas ofensivas.²

En los años de la guerra civil con las Brigadas Internacionales de ayuda, así como con la Asamblea Nacional de Artistas y el II Congreso de Artistas y Escritores, los lazos entre artistas mexicanos y españoles fueron estrechos, lo que provocó diálogo, análisis y crítica de lo que ocurría en el mundo y de la posición que debían adoptar los artistas e intelectuales. Es en este preludio a la segunda guerra mundial en donde podemos rastrear los intereses y las preocupaciones que cada artista proyectó en su obra, quisiera destacar que José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron cabecillas de los sectores artísticos-políticos mexicanos del mismo modo que lo fueron Pablo Picasso y Josep Renau en los mismos sectores españoles.

Guernica fue exhibido, por primera vez, en el pabellón español, en 1937, en París, y *Dive Bomber and Tank* fue creado explícitamente para la exposición de *Twenty Centuries of Mexican Art* del MoMA en 1940. Las dos obras se posicionan políticamente frente a la guerra desde el arte, generando en el espectador diversos

¹ “L’exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne” tenía como tema principal las artes y las técnicas en la vida moderna.

² Josefina Alix Trueba, coord., *Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937*, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 14.

cuestionamientos sobre el significado iconográfico. Finalmente quedan varias preguntas abiertas, cuál fue su lugar en el arte y en la política, cómo han llegado hasta nuestros días y qué lectura podemos hacer desde el presente.



José Clemente Orozco, *Dive Bomber and Tank*, Fresco, MoMA, 1940. 275 x 91.4 cm. Digital image. The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, N.Y. Tal como se encontraba acomodado en el MoMA.



Pablo Picasso, *Guernica*, Óleo, París, 1937. 349,3 x 776,6 cm. Se encuentra expuesto en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

1. España

El pabellón español tuvo como comisario general del gobierno español a José Gaos,³ como comisario de Cataluña a Ventura Gassol y del País Vasco a José María Ucelai. Sus arquitectos fueron Luis Lacasa y Josep Lluís Sert. Fue en esa época cuando el cartelista Josep Renau⁴ se desempeñaba como titular de la Dirección General de Bellas Artes y por esta razón se hizo cargo de la organización. Renau, en este sentido, emprendió la labor de invitar a los artistas que formarían parte del pabellón en donde se reunió a artistas plásticos, escultores, diseñadores y cartelistas.

Dentro del contexto de la guerra civil española, que había estallado en julio de 1936, Picasso había aceptado el cargo de director del Museo del Prado que Josep Renau, como director de la Dirección General de Bellas Artes, le había ofrecido. Esto es un hecho muy relevante, si pensamos que Picasso no tenía el perfil para tal puesto y que además llevaba años fuera de España, sumado a que tendría a su cargo la administración de un museo en un país atravesado por la guerra: “La reputación de Picasso dentro de España no fue tan favorable como fuera de ella. Su ausencia en el territorio hispano fue un factor determinante. A partir de 1904, cuando el artista malagueño se instaló definitivamente en Francia, su estancia en España se limitó a nada más que unos viajes

³ “A comienzos de febrero de 1937, Azaña firmaba el decreto de nombramiento de José Gaos como comisario general del pabellón español; luego le acompañarían, por parte de los gobiernos autónomos catalán y vasco, con la misma categoría, Gassol y Uzelay y, como adjuntos, Aub y Vaamonde”. (Javier Tusell, “Picasso, Guernica y los años de la Guerra Civil Española”, en María Teresa Ocaña *et al.*, *Picasso, guerra y paz*, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, L Cep i la Nansa edicions, Barcelona, 2004, p. 24.

⁴ Josep Renau (Valencia 1907-Berlín 1982). Tuvo un papel muy importante como cartelista, publicista y como introductor del fotomontaje político pero sobre todo fue de gran importancia su labor para salvaguardar el patrimonio artístico español (del Prado, Escorial, Catedral de Toledo, etcétera) durante la Guerra Civil Española. (Cf. Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau: arte y propaganda en guerra* [Exposición]. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, D.L., Madrid, 1978.)

esporádicos y breves. De hecho, hasta el viaje de una semana en 1933, Picasso estuvo quince años sin pisar la tierra española”.⁵

Al principio el mismo Renau no sabía si Picasso aceptaría el cargo como Director del Prado, se le veía como un personaje que estaba fuera del país y de la política⁶. Pensar la figura de Picasso como director del Prado fue sin duda una acción política que formaba parte de la gestión propagandística que hizo Renau en la Dirección General de Bellas Artes:

[...] su aceptación del cargo se convertiría en el primer síntoma de su apoyo a la causa republicana en el conflicto que se libraba, Picasso, ciertamente, nunca llegaría a viajar a Madrid para tomar posesión del mismo; aunque, sin embargo, aparte de lo pronto expresado con su creatividad, sí se pudo hacer un claro uso propagandístico de tal aceptación y de su apoyo a la política artística republicana en foros internacionales.⁷

Unos meses después de admitir el cargo de director aceptó la invitación de Renau para realizar una obra para la exposición internacional y de esta manera se sumó a la lista de artistas que conformarían el pabellón español en la Exposición Internacional en París. Picasso tuvo que elegir un tema cuando se le encargó la obra, para entonces ya había comenzado a trabajar en los aguafuertes *Sueño y mentira de Franco*, pero no fue

⁵ Kenji Matsuda, “La imagen de Picasso dentro y fuera de España durante los años treinta”, en Miguel Cabañas, coord., *El arte español fuera de España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, p. 626.

⁶ “Antonio Deltoro, que fuera su secretario personal en la DGBA, en la cual éste comenta lo sucedido tras haber quedado vacante la dirección del Museo del Prado: “En una conversación con el entonces director general de Bellas Artes, José Renau, sugirió el nombre de Picasso para el cargo. En otras circunstancias, la idea de ofrecer la dirección del Museo a quien estaba tan de espaldas a todo lo ‘oficial’ y tan alejado durante años, física y moralmente, de España, hubiera parecido una humorada. Pero el entusiasmo contagioso de Renau se impuso y ahí mismo se escribió una carta de tanteo a Picasso. Pasó el tiempo, cerca de un mes, y cuando se pensaba en una salida en falso llegó la contestación emocionada de Picasso aceptando y poniéndose incondicionalmente al servicio del gobierno: pues nunca se había sentido tan español y tan penetrado con la causa que se estaba ventilando (ésta o parecidas eran sus palabras).” (Miguel Cabañas, “Renau y el pabellón español de 1937 en París con Picasso y sin Dalí”, en Jaime Brihuega, editor, *Josep Renau (1907-1982) compromiso y cultura*, Universitat de València y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia, 2007, p. 145.

⁷ *Idem.*

hasta que se enteró de los bombardeos en Guernica, a través del diario francés *Ce Soir*, que se decidió a pintar sobre ese tema:

The first newspaper account appeared on the same evening, 27 April (although it was dated 28 April), in *Ce Soir*. It was no more than a brief telegram filed by the newspaper's correspondent in Bilbao, describing the event as “the most horrible bombardment of the war”. Picasso’s friend Louis Aragon (future editor of *L’Humanité*) was editor of *Ce Soir*; the paper, founded only a month earlier and said to be financed by the Spanish embassy, was, of course, a strong supporter of the Republic.⁸

Renau utilizó el pabellón para hacer propaganda de la causa de la República. De esta manera el *Guernica* formó parte de un discurso que dialogaba con otra obras como la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder; la escultura de Alberto Sánchez *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* que se colocó frente al pabellón;⁹ *El payés catalán en rebeldía* de Miró; *Montserrat* de Julio González; y las esculturas *Cabeza de mujer*, *La mujer del vaso*, *Busto de mujer* y *Mujer*, también de Picasso; entre otras obras y artistas menos conocidos.¹⁰

El recorrido comenzaba por la segunda planta y terminaba en la planta baja con el *Guernica* y la *Fuente de mercurio* de Calder de la que colgaba el letrero “Almadén”.¹¹ También se expuso *Los aviones negros* de Horacio Ferrer, cuadro que

⁸ Herschel B. Chipp, *Picasso’s Guernica, History, Transformations, Meanings*, Thames and Huston, London, 1989, p. 39.

⁹ Una réplica de esta escultura está expuesta hoy en día frente a la fachada principal del Museo Centro de Arte Reina Sofía.

¹⁰ “Las esculturas expuestas en el pabellón pertenecen al periodo denominado de Boisgeloup, pequeña localidad francesa donde se realiza a juicio de numerosos críticos una de las etapas culminantes de la escultura de Picasso. Picasso, en 1931 instaló su estudio en un castillo del siglo diecisiete, cuya amplias dependencias le permitían trabajar a gusto así como desarrollar muchos de los proyectos a escala mayor de lo normal que por falta de un espacio adecuado se habían quedado en el papel. Fue precisamente en Boisgeloup, donde Julio González iba a enseñarle a Picasso las experiencias de la técnica del hierro soldado que más tarde sería tan trascendental en sus investigaciones”. (Fernando Martín Martín, *El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982, p. 93-94.)

¹¹ Calder fue el único artista no español que participó en el pabellón. “La historia se remonta al especial interés que tenía el gobierno de la República por mostrar al mundo la producción de mercurio español de las minas de Almadén y explicar así una buena parte del interés que los alemanes tenían en ayudar al ejército rebelde para, entre otras cosas, tener participación en la concesión de las mismas”. (J. Alix Trueba, coord., *op. cit.*, p. 96.)

abría la Sección de Artes Plásticas en la segunda planta del pabellón y que en su momento tuvo mayor impacto que el *Guernica*.



Horacio Ferrer, *Los aviones negros*, Óleo, París, 1937. 148 x 129 cm. Se encuentra expuesto en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Dentro y fuera del pabellón estaban expuestos los carteles hechos por Renau. En los diversos fotomontajes, que realizó expresamente con su equipo (para lo que se mudó seis meses a París), se mostraba el traslado de obras del Museo del Prado a las Torres de Serranos,¹² las misiones pedagógicas, la labor que impulsaba la educación en la República así como los argumentos por los que luchaba el pueblo español. Por fuera se habían expuesto carteles que hacían las veces de murales móviles, estos eran en realidad carteles rotativos y los mensajes versaban sobre los logros alcanzados por la República,

¹² Esto se llevó a cabo en los primeros días de octubre de 1936. “Se designaron dos edificios, la Torre de Serranos, antigua fortaleza gótica que en el siglo XV cerraba el acceso a la capital por el Norte y el antiguo Colegio del Patriarcado, construcción del siglo XVII. [...] Es una construcción en piedra de talla, con muros de tres metros de espesor y bóvedas interiores que en su clave miden un metro de espesor. Las bases de los arcos tienen de 6 a 8 metros. La piedra está cementada en declive y el todo está rodeado de un foso de 5 metros de profundidad y 6 metros de ancho. El edificio está formado por tres pisos superpuestos con una elevación total de 30 metros”. Los detalles de transporte, empaquetado y depósito se pueden leer en: Pablo Picasso, *Nuestra España. La protección del tesoro artístico de España durante la guerra. Número extraordinario con un suplemento ilustrado y dos dibujos de Pablo Picasso*, Comité Ibero Americano. Para la defensa de la República Española, París, 1938, p. 10.

desde su proclamación en 1931, así como estadísticas de las escuelas de educación básica creadas por la República, como por ejemplo: “1930. Durante el último año de la monarquía 945 escuelas han sido creadas”. Los carteles combinaban el mensaje escrito y el fotomontaje y se hacía propaganda a la causa republicana frente a la causa fascista del otro bando que vivía España: “Hay más de medio millón de españoles con las bayonetas en las trincheras que impedirán el paso”.¹³

La guerra civil española se ha leído como prólogo a la segunda guerra mundial¹⁴ porque en ella se instrumentaron los primeros bombardeos aéreos sobre la población civil inocente. Italia y Alemania usaron el enfrentamiento civil de España para poner en práctica las nuevas técnicas de bombardeo y de terrorismo psicológico sobre la sociedad civil. Son estos bombarderos en picada los que sobrevuelan las ciudades arrojando bombas y se imponen como símbolo del horror.

[...] se olvida con excesiva frecuencia que aquella España constituyó un campo particularmente impune, para la experimentación de los nuevos medios bélicos de destrucción y exterminio masivos que tenían que culminar con Hiroshima y Nagasaki [...] después de sus pruebas en España –los bombarderos Stukas– aparecen por primera vez en el ataque a Noruega y muestran su terrible poder en la “Blitzkrieg” contra Francia¹⁵.

En las fotografías de prensa lo que se muestra son las ciudades bombardeadas, vacías. Esas mismas fotografías formaron, tanto para Renau como para Picasso, el primer detonante de las obras que posteriormente serían emblemáticas: los fotomontajes de Renau y el *Guernica*.¹⁶

¹³ F. Martín Martín, *op. cit.*, pp. 72-73.

¹⁴ “Ni Inglaterra ni Francia entendieron que España era el prólogo de una segunda guerra Mundial. En tanto que Italia y Alemania enviaban armas y técnicos, aquellas dos potencias, con el pretexto de que era una guerra civil, decretaron la política de *no intervención*, y los Estados Unidos se concentraron a observar desde lejos la marcha de los acontecimientos. (Fernando Benítez, *Lázaro Cárdenas y la Revolución Mexicana v. III. El cardenismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978 p. 176.)

¹⁵ Josep Renau, *Arte en peligro 1936-39*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1980, p. 37.

¹⁶ Las fotografías de prensa también fueron utilizadas por David Alfaro Siqueiros y otros artistas del momento. Esto lo mencionaré más adelante: “Both Pablo Picasso’s *Guernica* and Siqueiros’s *Echo of a Scream* foreground pained and howling faces to force the viewer to sympathize with the victims of



Josep Renau, *Guernica, 26 de abril 1937*, Fotomontaje. 70.5 x 50.5 cm. Reproducido en el libro de Josep Renau, *Arte en peligro, 1936 -1939*, Ayuntamiento de Valencia, 1985, p.137.

fascism. Siqueiros, using propaganda photographs of a child abandoned in a bombed train station in Shanghai, relied on the concept of montage to expand the scream to catastrophic proportions; the painting is a "call to action" informed by an actual event. Although Orozco's mural resembles *Echo of a Scream* in its similar emphasis on the twisted wreckage of a world in which apocalyptic bombardments had become common, it completely rejects the strident humanism fundamental to Siqueiros and Picasso." Cf. James Oles, "Orozco at War: Context and Fragment in Dive Bomber and Tank (1940)", en Renato González Mello y Diane Millotes, eds., *José Clemente Orozco in the United States 1927-1934*, Hood Museum of Art, New York: W.W. Norton and Company, 2002, p. 199.



Josep Renau, *La terrible picada de los Stuka*, Fotomontaje. 70.5 x 50.5 cm. Reproducido en el libro de J. Renau, *op.cit.*, p. 35.



Josep Renau, *Guernica-Picasso*, Fotomontaje, 1979. 50.5 x 70.5. Reproducido en el libro de J. Renau, *op.cit.*, p. 138-39.

El *Guernica* hoy se ha convertido en un icono de los desastres de la guerra pero en el pabellón de 1937 representó por primera vez cómo la población fue la principal víctima de una guerra que no tenía establecidas las fronteras del campo de batalla y que sería una práctica cotidiana en la segunda guerra mundial. *Los aviones negros* de Ferrer tuvieron un impacto mucho mayor que la obra de Picasso porque el estilo clásico y realista ocupado por Ferrer en la expresión de las mujeres, conmovía al público de

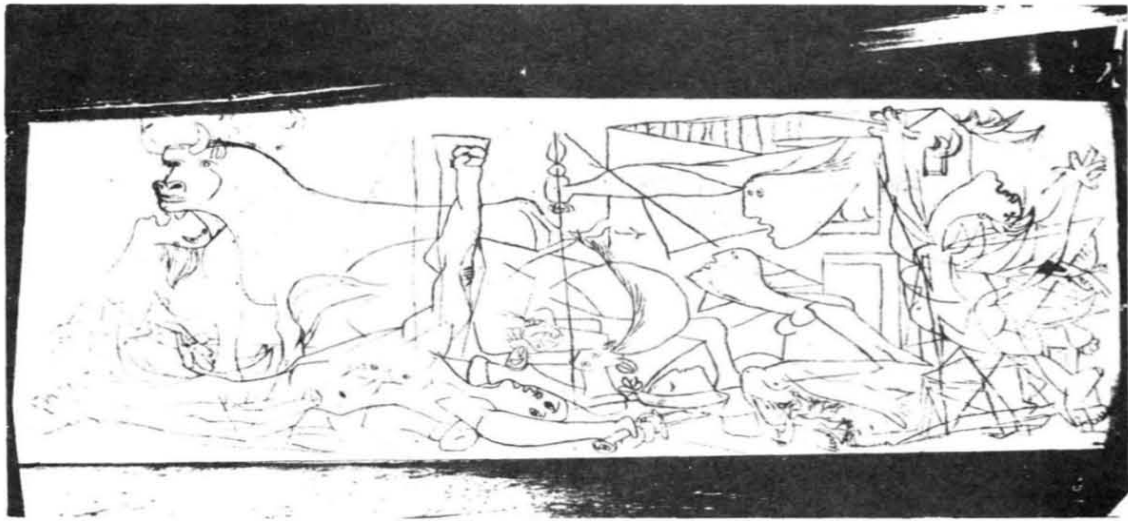
inmediato, mientras que frente al *Guernica* se mostraban más distantes, no tanto por el motivo de la obra como por el estilo empleado por Picasso. El pabellón español fue uno de los más visitados, a pesar de no haber sido tan espectacular como el de Alemania o la URSS, se posicionó como un pabellón que denunciaba y hacía una llamada sobre la situación de la guerra civil y propaganda sobre la causa republicana, esto lo hacía atractivo para el público.¹⁷

Al concluir la Exposición Internacional muchas de estas piezas no regresaron a España por estar en guerra, algunas se perdieron para siempre, como *El Payés...* de Miró. *Guernica* inició una gira por distintas ciudades recaudando dinero para la causa republicana y fue así como se embarcó hacia América. Renau había publicado las primeras fotografías sobre los estados previos de ejecución del *Guernica* en el número de junio-julio de 1937 en su revista *Nueva Cultura*¹⁸ y serían estas imágenes las que después se publicarían en México.

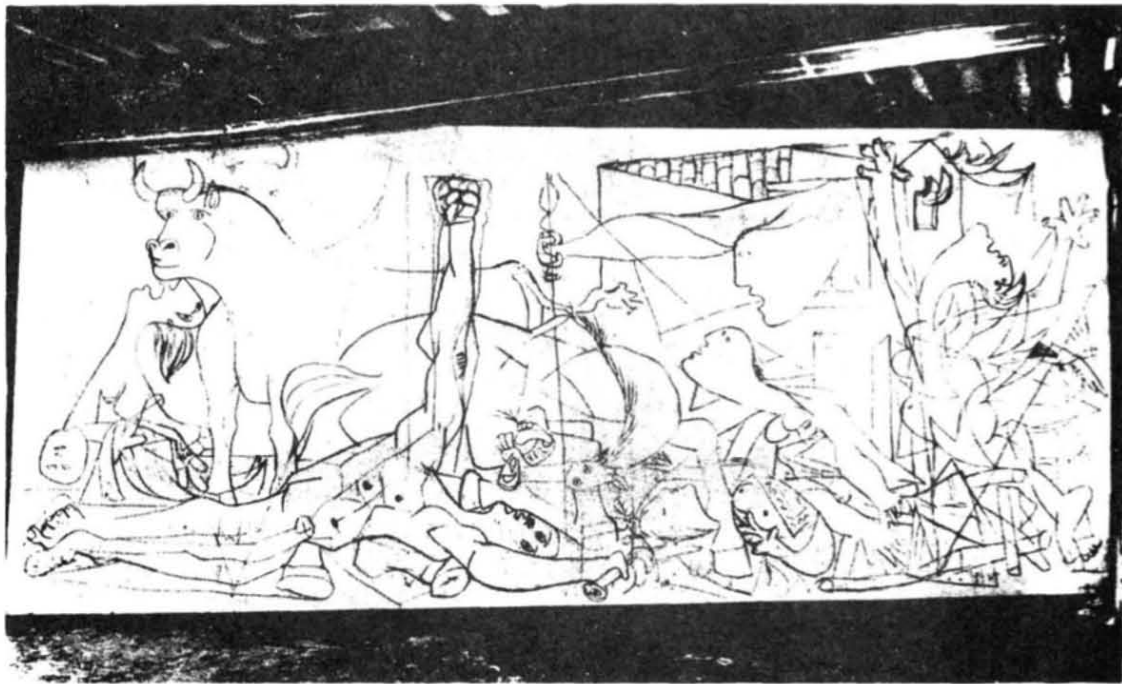
¹⁷ “El Pabellón de España fue el punto candente de la Exposición, muy a pesar de la frialdad “diplomática” del Gobierno francés y del hostil silencio de la gran prensa, pro-franquista casi en su totalidad. Desde los primeros momentos de su inauguración, el público se agolpaba ante el pabellón, hasta el extremo de que hubo que controlar estrictamente el orden de entrada [...] mientras los pabellones contiguos estaban casi vacíos”. (J. Renau, *op. cit.*, p. 197.)

¹⁸ “Renau trajo a Valencia las famosas fotografías sobre los diferentes estados de ejecución del *Guernica* [...] tomadas en el taller del pintor por Dora Maar, la fotógrafa y compañera de entonces del malagueño. Estas imágenes realizadas en el 7 Rue des Grands Augustins, donde el malagueño alquiló un amplio estudio para poder ejecutar el mural, según Renau, se las entregó personalmente Picasso para ser publicadas en la revista *Nueva Cultura*; donde efectivamente salieron a la luz en su número de junio-julio (junto a la serie de aguafuertes *Sueño y mentira de Franco*, realizada por Picasso entre el 1 de enero y el 7 de junio) adelantándose con ello a su publicación a finales de año en la reputada revista *Cahiers d'art*”. (M. Cabañas, *op.cit.*, 2007, p. 183.)

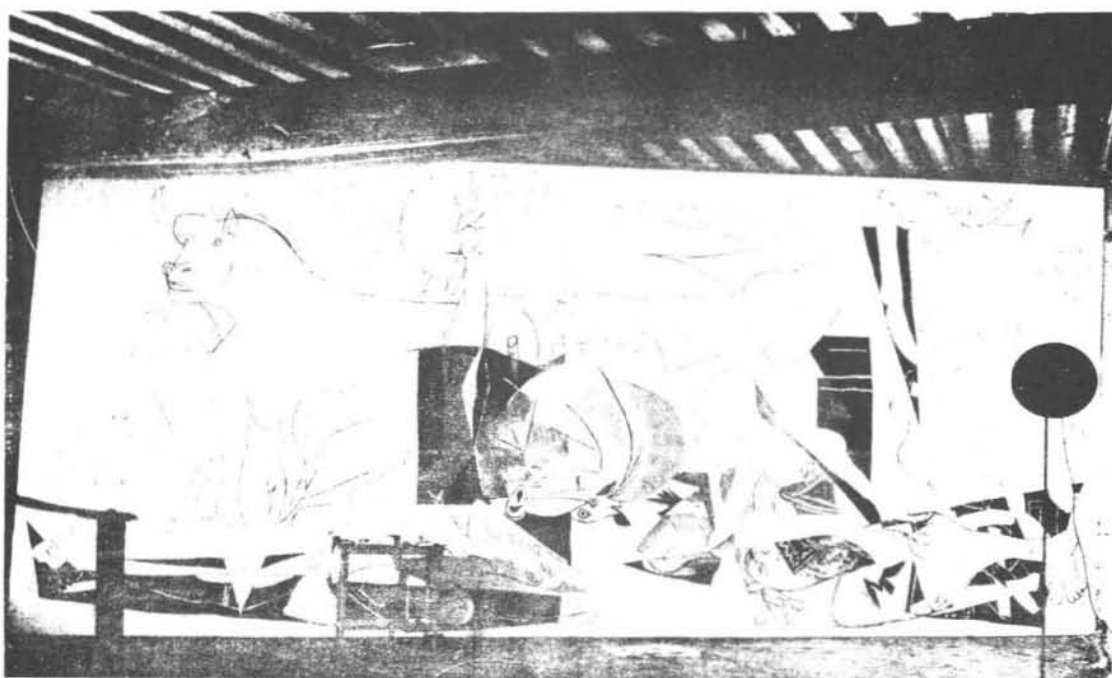
**PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA GRAN PINTURA MURAL
LA DESTRUCCIÓN DE GUERNICA**



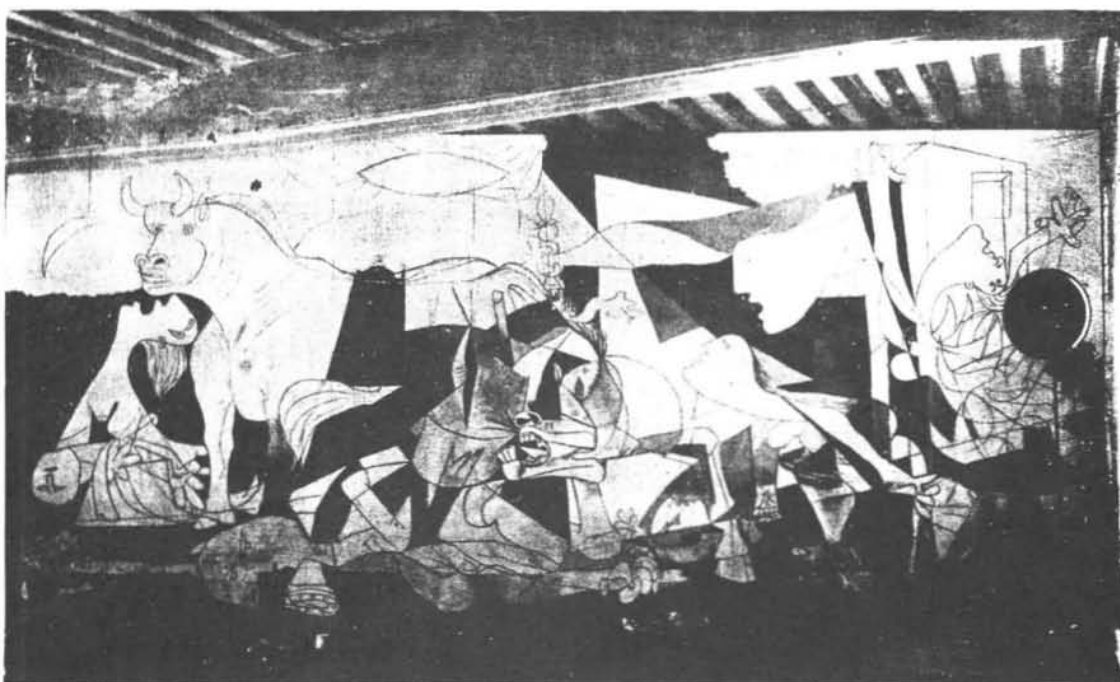
PRIMER ESTADO



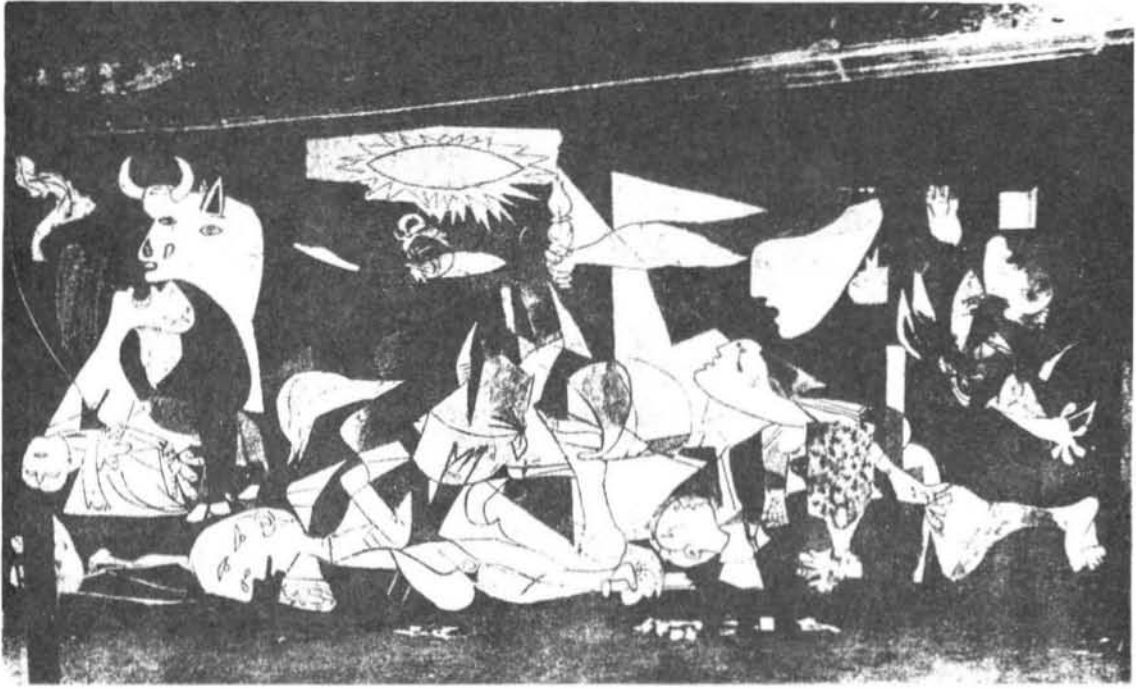
SEGUNDO ESTADO



TERCER ESTADO



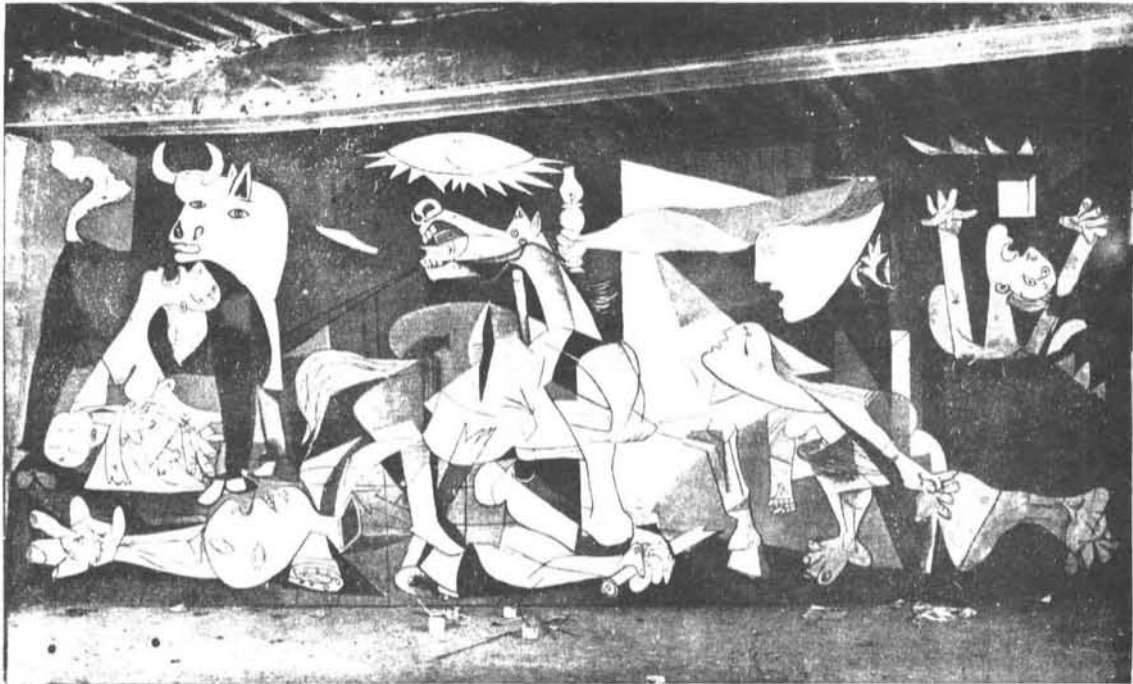
CUARTO ESTADO



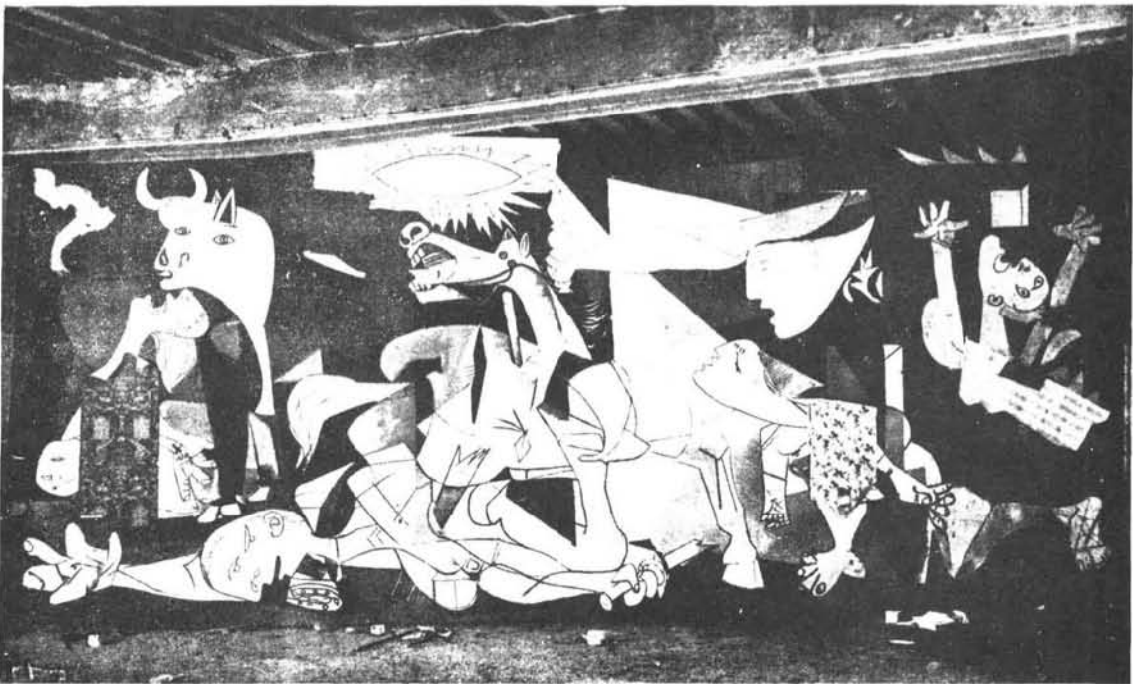
QUINTO ESTADO



SEXTO ESTADO



SEPTIMO ESTADO



OCTAVO ESTADO

Fotografías de Dora Maar, *Guernica* de Pablo Picasso durante el proceso de creación. Nueva Cultura, Valencia, Junio- Julio, 1937. Año III Nums. 4-5.

De vuelta a España, Renau continuó con la movilización de obras de arte para su salvaguarda. Esta empresa había comenzado los primeros días de octubre de 1936 y en noviembre el Prado, la BNE, el Palacio de Liria, la Academia de San Fernando fueron bombardeados por los sublevados. Después en Madrid se intensificó la evacuación de obras de arte. Finalmente el 3 de febrero de 1939, con la ayuda internacional, se conviene el traslado del Tesoro Artístico a Ginebra custodiado por la Sociedad de Naciones:

Mientras algunas gentes estúpidas o malvadas preguntan si es verdad que hemos vendido el Museo del Prado, nosotros defendemos tenazmente ese y otros tesoros bombardeados con predilección por los aviones fascistas, erigimos nuevas escuelas, multiplicamos nuestras publicaciones, exhibimos en el extranjero a nuestros intelectuales y hacemos, en suma, una valoración del pensamiento tan grande o mayor que la de nuestra defensa armada. Y es que estamos enterados de que, a la larga, el destino de los pueblos no lo trazan los explosivos sino el cerebro.¹⁹

Es importante reiterar que el trabajo llevado a cabo por Renau, con el apoyo del Gobierno de la República, para resguardar el Tesoro Artístico fue sometido a una trama de silencio y esta tarea que realizó Renau para salvar el patrimonio artístico de España fue suprimido de las páginas de la historia oficial durante toda la dictadura. Esta exclusión comenzó desde que el tesoro artístico evacuado llegó a Ginebra, en donde por primera vez se exponía arte español, porque “todas esas obras nunca habían salido de España desde que fueron pintadas”.²⁰ El valenciano, años más tarde, recordaría el

¹⁹ Josep Renau, *apud* M. Cabañas, “Renau y el Pabellón español de 1937 en París con Picasso y sin Dalí” en Jaime Brihuega, editor, *op.cit.*, p. 158

²⁰ “Es bien patente la conspiración de silencio que se ha abatido por doquier sobre la épica defensa del tesoro artístico español. No sólo por parte de Franco, sino también de su correlato histórico: aquella guerra fría que tanto lo abrigó. Y no sólo en España, fuera de ella también, que es lo más grave del asunto. Muchas obras de la vieja pintura española de entre las más insignes fueron expuestas tal como ahí las dejó el Gobierno de la República. Los ciudadanos helvéticos pudieron comprobar con sus propios ojos, aparte del esplendor de estas pinturas, el perfecto estado en el que se hallaban. Mas nadie se ocupó de explicar al pueblo español, propietario legítimo de estas obras, quiénes las llevaron a Ginebra y por qué tuvieron que ser llevadas ahí. Esta exposición fue tristemente “célebre” para el franquismo, y para

traslado del Tesoro Artístico a través de los Pirineos como “la trágica y ejemplar retirada de los luchadores republicanos hacia la frontera francesa”:

[...] me gustaría describir –dice– la trágica y ejemplar retirada de los luchadores republicanos hacia la frontera francesa, que me tocó parcialmente controlar en mi función de comisario político de batallón. [...] Con el fin de preservar en lo posible la suerte de quienes no pudieran salir, iban sistemáticamente quemándose ficheros y archivos de ministerios, sindicatos, etc., que contenían documentos que hoy serían de un valor inestimable. Y nosotros lo sabíamos. Como sabíamos también lo que se nos venía encima con la derrota de la República. Y hubo que optar entre el valor de los papeles para la historia y el de las vidas de quienes estaban haciéndola.²¹

Víctimas del silencio, del olvido y la exclusión no sólo serían aquellos republicanos que dieron su vida por resguardar obras de arte, sino también la figura de Picasso como artista, es evidente que sería conocido internacionalmente pero paradójicamente en su propio país casi no se volvería a estudiar hasta su muerte en 1973. No sólo porque no tuviera la fama con la que vivió en el extranjero desde los treinta sino porque siguió poseyendo el estigma de ser comunista y “rojo”: “Resulta clarificador que la primera obra picassiana obtenida por el Estado español fue la *Mujer azul*, abandonada por el pintor con ocasión de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, y que se quedó en los almacenes sin que nadie se percatara hasta el año 1954”.²²

La fama de Picasso en el extranjero había comenzado un par de décadas antes de 1937. Varios motivos contribuyeron a que Picasso se convirtiera en un mito del arte moderno. El comerciante de arte Paul Rosenberg había organizado exposiciones de Picasso, tanto en París como en Nueva York, cuidando la selección de las obras que se exponían y, sobre todo, eludiendo cualquier tipo de obra que pudiera generar rechazo

todos los demás. Porque era un recuerdo envenenado; había que explicar muchas cosas y rectificar otras”. (J. Renau, *Arte en peligro...*, p. 28.)

²¹ Josep Renau *apud* M. Cabañas, “Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre”, en *op.cit.*, 2007, p. 236.

²² Kenji Matsuda, *op.cit.*, p. 626.

por parte del público.²³ Picasso se dio a conocer en Estados Unidos gracias a la amistad que tuvo con Gertrude Stein, escritora estadounidense que conoció a Picasso en París y que lo pondría en contacto con galeristas en Estados Unidos. Stein escribiría una biografía sobre el malagueño, un poco sesgada por la cercanía con el pintor, pero que funcionaría para dar a conocer la obra de Picasso al público norteamericano.

La extensa gira de Stein por los Estados Unidos en 1935, la cual fue el origen de su fama en su país, coincidió con la inauguración de la legendaria exposición *Cubism and Abstract Art* en el Museum of Modern Art de Nueva York. El director del museo, Alfred Barr, puso en vigor un canon de vanguardia europea. Cuando se habla de la formación de una leyenda de la vanguardia de la pre-guerra se culmina en la tesis de Picasso. La fama de Picasso en América se basa en la obra de Gertrude Stein, que solía presentarla en sus giras. Además, Stein le proporcionó contactos con coleccionistas americanos. No sólo sus escritos, sino también su capacidad de intermediación contribuyeron al mito de Picasso.²⁴

Después de que Picasso se posicionara a favor de la República y mostrara su postura antifranquista en el pabellón español, serviría como referente para muchos republicanos que entrarían como refugiados en Francia porque éstos, aunque en la realidad sólo conocían a Picasso por su fama, no dudarían en citarle como aval o pedir su ayuda económica para poder ser liberados: “De aquellos campos, los refugiados españoles salieron de diferente modo, pero la ayuda de figuras como Picasso para lograrlo y permitir su residencia en Francia fue fundamental, como no sólo ocurrió con Manuel Ángeles Ortiz, sino también con artistas como Pedro Flores y Rodríguez Luna instalado en Castel Novel, paso previo, como veremos, de su marcha a México junto a otros artistas e intelectuales”.²⁵

²³ *Ibid.*, p. 621.

²⁴ Silke Immenga, “Gertrude Stein y Picasso, una amistad en el extranjero” en M. Cabañas Bravo, ed., *op. cit.*, 2003, p. 617.

²⁵ M. Cabañas Bravo, “Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración” en Juliá Santos (coord.), *La guerra civil española 1936-1939*, vol.1, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), Madrid, 2008, p. 16.

Apenas terminado el conflicto bélico, cientos de personas fueron enviados a varios campos de concentración. Picasso no fue el único que ayudó a sacar a personas de ahí, también la ayuda brindada por el gobierno mexicano intentó rescatar a muchos republicanos del campo de concentración:

Y desfilaron frente a mi mesa algunos cientos de ellos: médicos, hombres de ciencia, filósofos, escritores, músicos, químicos, periodistas antifascistas o antinazis; franceses patriotas, trabajadores, obreros que no querían hacer material de guerra para los alemanes, abogados, artistas de nacionalidad y de origen judío o alemán, checos, austriacos, belgas, italianos, griegos, todos, en fin, los que lucharon por la libertad de sus patrias; españoles republicanos, hombres que desean el bienestar del mundo. Todos estos “criminales” eran peligrosos para la nueva Alemania, porque eran idealistas, porque eran patriotas. Todos estos hombres estaban perdidos en el campo de Vernet de Ariège, porque, a pesar de todas las gestiones que uno haga, es muy difícil que obtengan su libertad para marchar a un país del Nuevo Continente.²⁶

El 1 de abril de 1939 la guerra civil terminó con el triunfo del bando sublevado y con Francisco Franco a la cabeza, siempre apoyado por el régimen fascista de Mussolini y la Alemania nazi de Hitler. México nunca reconoció la España de Franco y apoyó a la República Española acogiendo a los exiliados políticos.

El enfrentamiento de la dos Españas generó también dos versiones de la historia y quizá para la España de Franco fue cómodo tratar de olvidar el pabellón español de 1937, porque ahí está contenida una parte de la verdad que se quiso ocultar: que la República Española era el legítimo gobierno del país y que el bando sublevado apoyado por las tropas fascistas comandado por Franco representaba justo el grupo de las Potencias del Eje vencido en 1945. El fin de la segunda guerra mundial fue el momento

²⁶ Mauricio Fresco, “Yo he estado en París con los alemanes”, *apud* Pere Foix, *Cárdenas*, Editora Latino Americana., S.A., México, 1956, p. 238.

de la historia en donde la República en el exilio esperó en vano que se desconociera el gobierno de Franco:

Una especie de represión colectiva se dio durante el franquismo: hubo una desmemoria forzosa, un olvido obligatorio, policial. Se prohibió recordar determinadas cosas en voz alta. Recordar era una forma de rebelión. El franquismo creó su memoria de Estado, arma en la guerra contra la oposición política, contra los que habían defendido la República. Las leyes de Franco inmediatamente declararon criminales a quienes habían apoyado a la República de 1931. Suponía un crimen recordar que la República era el régimen legítimamente constituido y que los reos de rebelión militar eran los alzados en julio de 1936.²⁷

El *Guernica*, desde sus primeros años de vida, comenzó a leerse como un símbolo de la guerra, un relato, una historia y un testimonio. Las exposiciones en las que fue visto por miles de personas, tanto en París y Nueva York como en las giras que hizo por Europa, constituyeron la imagen universal de los desastres de la guerra, pero al cobrar un significado universal, lo que perdió fue su significado individual, se inició la historia del olvido y se dejó a un lado el motivo por el cual se había encargado esta obra y que principalmente respondía a un compromiso con la República Española.

En 1938, Herbert Read, comenzó a descontextualizar el *Guernica* al colocarlo como “monumento de protesta”, sin decir por qué protesta: “No sólo Guernica, sino España, no sólo España, sino Europa, aparecen simbolizadas en esta alegoría. Es el moderno Calvario, la agonía en las ruinas bombardeadas de la ternura y la fe humanas”.²⁸ Cuando *Guernica* ya no es Guernica sino Europa y se impone como símbolo de todas las guerras, deja de simbolizar una guerra en concreto: la librada contra Franco.

²⁷ Justo Navarro, “Una meditación, nuestra experiencia sentimental del pasado no es neutral”, en Rogelio López Cuenca, *Málaga 1937*, Diputación de Málaga, Cultura y Educación Cedma, Málaga, 2007, pp. 9-10.

²⁸ Herbert Read, “El *Guernica* de Picasso”, en V. Combalia Deux, ed., *Estudios sobre Picasso*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981, pp. 192-193. Artículo publicado originalmente en la revista *London Bulletin*, núm.6, 1938, p. 6.

La misma trayectoria de Picasso como un pintor reconocido y con exposiciones en Nueva York, París y diversos países del mundo, hacía que el *Guernica* se independizara del pabellón del 37 para entrar en diálogo con obras anteriores y posteriores que realizó Picasso, dejando a un lado el contexto en donde se expuso por primera vez. En 1940 se realiza en el MoMA la retrospectiva “Picasso, cuarenta años de su arte” y es desde este momento que la obra de Picasso dejará de actuar como propaganda para ser vista como una de las obras más recientes de Picasso, dimitiendo de la guerra civil de España para que ella se ubicara como un conflicto más en la historia del mundo:

With this forty-year retrospective, *Guernica* became assimilated into the first broad view of Picasso's entire art, and it was judged as the most recent, but not always as the greatest, of his major works. By this time Britain and France were at war with Germany, and the Spanish Civil War and the plight of its victims were relegated to history. *Guernica*'s imagery could now be seen as prophesying the fate of all the Western world”.²⁹

Quizá hasta el mismo gobierno franquista había querido olvidar que el *Guernica* simbolizaba uno de los bombardeos dirigidos por él mismo, cuando se le pidió al MoMA la repatriación de la obra de Picasso en 1968. Picasso se opuso a este deseo y, a través de su abogado, respondió que no: “el *Guernica* regresaría a España cuando se restaurara la República”.³⁰ Pero ya entonces el mismo Picasso proyectaba el futuro del

²⁹ H. B. Chipp, *op. cit.*, p. 162.

³⁰ “When the government’s request for *Guernica* was made public, Picasso, through his lawyer, Roland Dumas, issued a written response. Although for the moment the answer was essentially no, both Picasso and Dumas made clear the artist’s intention that *Guernica* should eventually go to Spain. *Le Monde*, however, quotes Dumas as writing that: ‘the painting shall be turned over to the government of the Spanish Republic the day when the Republic shall be restored in Spain’. Accordingly, a year later, on 14 November 1970, Picasso himself issued a signed statement addressed to the Museum of Modern Art. In it he corrected the clause ‘when the Republic shall be restored’, substituting ‘when public liberties will be reestablished in Spain’”. *Ibid.*, p. 171. Cf., Gijs van Hensbergen, *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Editorial Debate, Barcelona, 2005, pp. 300-301. “A finales de 1968, el director de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid, había logrado persuadir a Carrero Blanco de que, para reforzar la imagen del recién planificado Museo de Arte Contemporáneo –que habría de establecerse en la bombardeada Ciudad Universitaria de Madrid- era imperativo que Picasso contara con una buena representación. Y el cuadro estrella sería el *Guernica*. El 6 de diciembre de 1968, Pérez Embid recibió una carta de Carrero Blanco en

Guernica no como símbolo de la España donde “las libertades públicas se restauren”, sino como la obra de arte que debe ser vista en el Prado después de visitar las pinturas negras de Goya.³¹

Los mensajes de la dictadura responden a dos intereses opuestos que conviven en la España de Franco: por un lado los que quieren tener la obra de Picasso por su reconocida fama mundial, porque ya en Barcelona se tenía obra de él formando la colección del actual *Museu Picasso*; y por el otro, los que no querían nada del autor del *Guernica* y estarían dispuestos a posicionarse y rebelarse con vandalismo frente a la obra del pintor por haber sido comunista. Si bien es cierto que el gobierno de Franco pidió de vuelta el *Guernica*, también en la década de los sesentas se seguía oponiendo a la obra:

Ya en esta década [los sesentas], para la mayoría, el cuadro significaba un acontecimiento concreto pero también una denuncia universal y genérica. La mejor prueba de ello reside en que, cuando, en 1962, la UNESCO quiso llevar a cabo una exposición acerca de las obras de arte relacionadas con la paz, pensó en solicitar el cuadro al MoMA de Nueva York. Fue la oposición de la representación diplomática de la España de Franco la que impidió que la exposición se realizara.³²

El *Guernica* tiene la dualidad de ser una obra de arte y al mismo tiempo propaganda de la causa republicana. Pareciera que su posicionamiento como obra de arte borra su representación política, es quizá lo que haya empujado a Antonio Saura a escribir irónicamente: “Odio al *Guernica* porque su imagen, inocentemente empleada

la que éste declaraba que sus consultas con el Caudillo habían dado un resultado positivo y señalaba los procedimientos legales prácticos que había que sortear”.

³¹ “Lo que a Picasso le hacía ilusión, lo que deseaba —con una mezcla de seguridad y de incertidumbre, de orgullo y de modestia—, era que se supiera de dónde venía su pintura, de qué tradición, a la vez mantenida y creativamente traicionada. En una palabra, que el futuro y desconocido visitante del Prado pudiera contemplar su *Guernica* después de haber contemplado las pinturas negras de Goya”. (Jorge Semprún, “Ahora empieza la pintura moderna”, en *Picasso, tradición y vanguardia, 25 años del Guernica* [Exposición], Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 25.)

³² Javier Tusell, “Picasso, Guernica y los años de la guerra civil española”, en *op. cit.*, p. 32.

como portada para diversos libros franquistas, demostró el engaño que entraña al poder ser utilizada indiferentemente por uno y otro bando”.³³ El *Guernica* abrió dos caminos: por un lado, la interpretación de la obra desde la historia del arte, su apreciación estética, su significado iconográfico y, por el otro, la representación de un conflicto bélico, el primer ataque a una sociedad civil comandado por las tropas fascistas y nazis que apoyaban el régimen de Franco en 1937 durante la guerra civil.

³³ Antonio Saura, *Contra el Guernica*, Ediciones Turner, Madrid, 1982, p. 19. Al respecto Herchell Chipp reflexiona más ampliamente cómo Guernica poco a poco pasó de ser la propaganda de la República Española a ser simplemente una obra de arte: “Guernica ‘began as propaganda’, said Henry McBride, ‘but it ended as something vastly more important—a work of art’. [...] Morley wrote that Guernica would be a significant document of the period long after the Spanish Civil War was a dim memory, stored between the covers of history books with the other records of man’s cruelty, injustice, and folly”. (H. B. Chipp, *op. cit.*, pp. 162-165.)

2. México

El gobierno de Lázaro Cárdenas daría asilo político a intelectuales, escritores, artistas³⁴ que lo solicitaran en España y en Francia.³⁵ En México estas noticias generaron dos actitudes: por un lado la de los anticardenistas y los partidos de derecha que no estaban de acuerdo con la política internacional del gobierno y, por el otro, el grupo de intelectuales que apoyaba el exilio político, minoría frente al grueso de la población. La vieja colonia de españoles que vivía en México, la mayoría conservadores, llegaron a pensar que México recibiría rojos, izquierdistas y anticlericales,³⁶ al igual que la población conservadora mexicana que tampoco estaba de acuerdo con el asilo ofrecido:

¿Qué hará Cárdenas?” se preguntaba la gente. “¿Admitirá a esa chusma en México? ¿Dará entrada al país a esos pistoleros, comunistas, anarquistas y atracadores?” Y esgrimían el argumento, para los reaccionarios de una solidez irrefutable, de que ni el propio Stalin los quería en la URSS “Si la URSS los rechaza ¿va a admitirlos México?”.³⁷

La política interna de Cárdenas previó que era muy probable que la República Española perdiera la Guerra Civil y había proyectado otorgar asilo político a los derrotados. Estas noticias estaban en la atmósfera de los intelectuales mexicanos. Los

³⁴ Dolores Pla Brugat, “El exilio español en la ciudad de México y su legado cultural”, en *El exilio español en la Ciudad de México, legado cultural*, Gobierno de la Ciudad de México, Turner, México, 2011, pp. 15-60. Ahí se encuentran los detalles sobre el quehacer de los trabajadores, artistas e intelectuales que llegaron a México, así como las condiciones y los apoyos que tuvieron por Fernando Gamboa.

³⁵ Casi todos los republicanos que estaban en Francia fueron conducidos a los campos de concentración, algunos pudieron salir y viajar a México pero otros murieron ahí: “El estudio de la vida en los campos de concentración del sur de Francia no muestra precisamente los mejores aspectos de la naturaleza humana. Las peleas entre comunistas y anarquistas ocurridas durante la guerra no se habían olvidado, y tampoco el espionaje, las traiciones y los asesinatos. Se cree que murieron unas 4700 personas en los campos, y se dice que el comunista italiano Chedini, después de dedicarse a asesinar anarquistas italianos en España, hizo amables sugerencias a las autoridades francesas para la redacción de una lista de ‘indeseables’”. (Hugh Thomas, *La Guerra Civil Española*, Ediciones Éxito, Barcelona, 1978, p. 988.)

³⁶ “Si los republicanos en su conjunto eran percibidos por la oposición anticardenista como una amenaza para la estabilidad, los comunistas constituían la quintaesencia de ese prejuicio. Por otro lado en México también se cometía el error de generalizar sobre la emigración republicana española al calificarla de comunista”. (Abdón Mateos, *De la guerra civil al exilio. Los republicanos españoles y México. Indalecio Prieto y Lázaro Cárdenas*, Fundación Indalecio Prieto, Madrid, 2005, p 49.)

³⁷ P. Foix, *Cárdenas*, Editora Latino Americana., S.A., México, 1956, p.252.

miembros de la LEAR³⁸ en donde se encontraban José Mancisidor, Fernando Gamboa, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Siqueiros, Luis Arenal, Salvador Aviña Vera, entre otros intelectuales comprometidos con los conflictos que había tanto en España como en el resto del mundo, publicaban y colaboraban con la revista *Frente a Frente*, órgano de la LEAR, y es desde ahí que se puede seguir de cerca los acontecimientos que interpelaban a la elite intelectual mexicana:

A medida que el tiempo transcurre, la Guerra Civil Española tiende más y más a transformarse en una guerra internacional. Por ahora ya se ha convertido en una lucha internacional de caracteres extremadamente complejos, prediciendo así el carácter de la próxima lucha mundial. La guerra española no es simplemente una guerra de clases, cortando a través de cualquiera división interestatal, ni es precisamente una guerra internacional como la de 14-18, es una mezcla compleja de las dos.³⁹

México, en el ámbito internacional, entabló un diálogo con la República Española de igual forma que lo hizo la URSS; los viajes que organizaba la LEAR promovían constantemente un intercambio cultural. Desde 1936 se comenzó a generar un ambiente propicio para la llegada de los españoles refugiados. La misma revista *Frente a Frente* se oponía al fascismo y comenzó a publicar fotomontajes de Josep Renau y John Heartfield,⁴⁰ así como artículos en donde se demandaba a los escritores y artistas a tener una postura clara ante la guerra: “Y en efecto, el arte siempre ha tomado parte en los combates de su época, aun cuando ha pretendido huir de ellos, aun cuando

³⁸ “La LEAR, como organización revolucionaria, estima que una de las mejores conquistas democráticas logradas en el derecho internacional, es la de “el asilo”, que sirve para salvaguardar la vida de los exiliados políticos, pero no puede aceptar que tal derecho se haga extensivo a quien no ha tenido escrúpulo de servir de instrumento al fascismo con el correspondiente saldo de sangre”. Anónimo, “En el mundo pasa esto...”, en *Frente a Frente*, segunda época, núm. 7, enero de 1937, p. 3. Para las citas de esta revista me apoyo en la edición facsimilar (Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994.)

³⁹ John Strachey, “Hacia una nueva guerra”, en *Frente a Frente*, segunda época, núm. 7, enero de 1937, p. 11.

⁴⁰ Cf. Portadas con fotomontajes de Renau: *Frente a Frente*, segunda época, núm. 4, julio de 1936, y núm. 8, marzo 1937. Portada del núm. 7, enero de 1937 con leyenda: Madrid 1936, ¡No pasaran! ¡Pasaremos! Fotomontaje, John Heartfield.

se ha engañado a sí mismo con este marbete infantil: ‘El arte por el arte’. Rótulo que es una mentira, pues el sólo hecho de huir del combate es, hágase o no en realidad, el acto de lavarse las manos, como Pilatos, de una iniquidad social: es abrir el camino a los opresores y tácitamente prestarse uno mismo a aplastar a los oprimidos”.⁴¹



Frente a Frente, Edición facsimilar, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994.

El viaje que hicieron en 1937 varios de los miembros de la LEAR, entre los que destacan Octavio Paz, Carlos Pellicer y David Alfaro Siqueiros, fue con motivo del II Congreso Internacional de Escritores y Artistas celebrado en Valencia y París. Este congreso estuvo acompañado de una pequeña exposición de grabados y de conciertos, por lo que hubo páginas enteras de *Nueva Cultura* y *Frente a Frente*, así como otros lugares, en las que se reseñó, se reflexionó y discutió estos acontecimientos.

⁴¹ Artículo ilustrado con “El nacimiento del fascismo” de Siqueiros. Ver: Romain Rolland, “Lenin y el arte”, *Revista Frente a frente*, segunda época, núm. 4, julio 1936, p. 16.



Frente a Frente, 11, IX-1937. Dedicada al Congreso Valencia.

La fuerte carga política de *Frente a frente* es comparable hasta cierto punto con la revista *Nueva Cultura*⁴² que dirigía y publicaba Renau en Valencia, pero también guarda cercanía con *Hora de España*⁴³, revista también publicada en Valencia durante 1937 y 1938.⁴⁴ Las tres revistas tienen objetivos similares e intereses en común y no es extraño encontrar a los mismos autores en una y otra o incluso artículos e ilustraciones aparecidos en *Nueva Cultura* y *Hora de España* publicados de nuevo en *Frente a*

⁴² *Nueva Cultura* se publicó en Valencia desde enero de 1935 hasta octubre de 1937.

⁴³ *Hora de España* fue fundada en Valencia a fines de 1936, en el contexto de la guerra, por un grupo de jóvenes escritores y artistas evacuados a esa capital. Desde un principio hicieron de redactores: Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, María Zambrano y Arturo Serrano Plaja.

⁴⁴ Agradezco al doctor Miguel Cabañas Bravo su asesoría a lo largo de esta estancia académica pero sobre todo su insistencia en la importancia de revisar *Hora de España*, *Nueva Cultura*, *Frente a Frente* y *Romance* para enriquecer mi investigación.

frente.⁴⁵ Esto es significativo porque revela la estrecha relación que guardaban los intelectuales mexicanos con las revistas que se publicaban al otro lado del océano. Lo que en estas revistas se pone de relieve es el llamado al compromiso político que debe tener el artista. Justo era esto lo que se busca encontrar en la obra de todos los artistas que están produciendo pintura, cartel, grabado, poesía, escultura, literatura, filosofía y cine.

Para los artistas e intelectuales en general, la República del 14 de Abril fue algo que, por inesperado, les sorprendió totalmente. Ellos —los solitarios y apolíticos— recibieron brutalmente la evidencia de su aislamiento social : las cosas sucedían al margen de ellos, venían y cambiaban sin que ellos contribuyesen .

Ahora que todo era política, el ambiente obligó a los artistas a dejar de momento las especulaciones profesionales y a hablar —también— de política. Es entonces cuando tuvieron la evidencia de que “política” no era solamente parlamentarismo y administración, sino algo que permitía cambiar el rumbo espiritual de un pueblo.⁴⁶

Orozco, en “Salutación al congreso de artistas americanos en nombre de la liga de escritores y artistas revolucionarios”,⁴⁷ resume los compromisos que deben asumir los artistas frente a los conflictos bélicos:

En nombre de los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México, y en nombre de los miembros de la Unión de Pintores y Escultores de Jalisco, saludo calurosamente a este Congreso de Artistas Americanos. Sinceramente espero que se realice aquí la unión de todos los artistas americanos, sin distinción de credos artísticos o ideológicos.

⁴⁵ Entre otros artículos publicados en una y otra revista, se pueden citar: Josep Renau, “Los mitos se resquebrajan. Guadalajara” en *Hora de España*, Valencia, núm. 4, abril de 1937, pp. 45-46 y también publicado unos meses después en *Frente a Frente*, segunda época, núm. 10, julio 1937, p. 14. También ocurre con diferentes fotomontajes e ilustraciones publicados primero en *Nueva Cultura* y luego en *Frente a Frente*.

⁴⁶ Josep Renau en *Nueva Cultura*, Información, Crítica y Orientación Intelectual, “Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto”, primera época, núm. 2, febrero 1935, pp. 3-6.

⁴⁷ En marzo de 1936 se festejó el Congreso de Artistas Americanos en la ciudad de Nueva York. Cf. Víctor Alejandro Sorell, “Orozco and American Muralism: Re/viewing an Enduring Artistic Legacy” en R. González Mello y Diane Miliotes, eds., *op. cit.*, p. 271.

Es sólo a través del esfuerzo organizado, que se base en principios democráticos, que los artistas americanos, al igual que los mexicanos y los de todo el mundo, podrán ayudar a impedir los avances del fascismo y el peligro de una nueva guerra.

Es sólo por este camino que podremos defender el proceso evolucionista de la cultura en el mundo. Una vez más os saludo, artistas de los Estados Unidos, con la solidaridad fraternal de los artistas de México.⁴⁸

Es de gran relevancia que el último número de *Nueva Cultura* está dedicado exclusivamente a México titulándose: “Bajo el signo de México”. Se trata un triple número que corresponde a los meses de agosto, septiembre y octubre de 1937.⁴⁹ Ahí escriben: Juan Marinello, “México señal de futuro”; José Mancisidor, “México en España” y Octavio Paz, “Raíces españolas de los mexicanos”. En el mismo número hay reproducciones de los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco⁵⁰, Julio Castellanos, Pablo O’Higgins, Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce. Este número de *Nueva Cultura* es el ejemplo ideal para reflexionar que, a finales de 1937, la imagen de México con sus artistas, sus intelectuales y el gobierno de Cárdenas está completamente idealizada por los españoles. Octavio Paz con algún motivo escribe:

Yo no sé, camaradas, si a través de este rápido y casi fugitivo contacto con México, vosotros habréis logrado una imagen real, así sea panorámica, de nuestro país. Ya decía Juan Marinello, ayer por la tarde, en este mismo local, que quizá el perfil de México todavía no era sino un rico, prometedor esbozo; una violenta, dura y viva suma de fuerzas de integración. No sé si vosotros habréis sentido esa contradicción, esa violencia arrebatada, a veces dispersa y otras volcada, sombríamente, sobre sí misma; probablemente vosotros, como españoles, adivináis en esa tensa inmovilidad del mexicano y

⁴⁸ José Clemente Orozco, “Salutación al congreso de artistas americanos en nombre de la liga de escritores y artistas revolucionarios”, en *Frente a Frente*, segunda época, núm. 2, abril, 1936, p. 19.

⁴⁹ Cf. *Nueva Cultura*, “Bajo el signo de México”, tercera época, núms. 6-8, agosto-octubre 1937.

⁵⁰ *Nueva Cultura*, “La trinchera” y “Soldaderas” mural de José Clemente Orozco en la Preparatoria Nacional, *ibid.*, p. 12.

su paisaje, en esa constante lucha por sí mismo, algo de vuestro aliento y del de vuestro propio sino.⁵¹

Los transterrados⁵² no tardaron mucho tiempo en conocer el nuevo país, que después les daría la nacionalidad en donde años más tarde serían parte intrínseca de la elite intelectual. Para muchos fue una decepción encontrar que México, el país que había reconocido a la República Española cuando Estados Unidos, Francia e Inglaterra optaron por reconocer el gobierno de Franco, no era tan maravilloso como parecía en la lejanía. México fue al principio la meta en donde se encontrarían a salvo y en paz, el país que comulgaba con los ideales de la República Española y sobre todo: un lugar de tránsito. Los exiliados portarían como símbolo del destierro la figura del Quijote. El Quijote como las andanzas de los españoles durante la posguerra.⁵³ Estos quijotes transterrados, al terminar la segunda guerra mundial, vieron que su exilio duraría más de lo pensado. Y México se reveló como el país en donde “hasta los reaccionarios utilizaban la palabra revolución”.⁵⁴

⁵¹ Octavio Paz, “Raíces españolas de los mexicanos”, *ibid.*, pp.4-5.

⁵² Término acuñado por José Gaos.

⁵³ Sobre esta idea Cabañas escribe del exilio en México. También describe a detalle la labor que tuvieron los artistas, escritores y editores que llegaron a nuestro país. Véase M. Cabañas Bravo, “Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México”, en M. Cabañas Bravo *et al.* coordinadores, *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010, p. 31.

⁵⁴ Federico Álvarez, ed., *Alfonso Sánchez Vázquez: los trabajos y los días*, p. 344, *apud* A. Mateos, *op. cit.*, p. 53: “el joven comunista, más adelante reconocido filósofo marxista, Adolfo Sánchez Vázquez, reconocía que tenía una visión idealizada de México pese a haber tenido contacto con intelectuales mexicanos como Octavio Paz y Andrés Iduarte. Al llegar a México en el Sinaia en junio de 1939 los republicanos españoles tuvieron que realizar una cura de realidad: ‘pronto empezamos a ver las contradicciones de un país en el que, con asombro nuestro, hasta los reaccionarios utilizaban la palabra revolución. No todo, ciertamente, era tan revolucionario. La derecha tradicional y la prensa nacional en su mayor parte concentraron en nosotros los epítetos más ofensivos para ofender así al gobierno de Cárdenas’”.

NUEVA CULTURA

INFORMACION, CRITICA Y ORIENTACION INTELLECTUAL

S U M A R I O

Editorial.
México, señal de futuro, Juan Marinello.
Huiclos españoles de los mexicanos, Octavio Paz.
México en España, Hancstáder.
Palabras sobre México, Alvaros del Vayo.
Notas transatlánticas, Silvestre Revueltas.
Elegía a Simón Bolívar, Carlos Póllitzer.
Feris, María Luisa Vera.
Los hombres del Alba, Efraim Huerta.
Por debajo del sueño, José Bergamín.
El nuevo realismo, María Zambrano.
A Valencia, Juan Gil-Albert.
Iniciación de un tema..., Antonio Porras.
Significación de García Lorca, Juan Marinello.
País Valencio: Nueva Aurora, Joaquin González Mir.
Ciudad obrera, Carlos Salvador.
Un poco de Arquitectura Rural, Alfredo Bonachillo.
Notas de Juan Bruna, Antonio Bolívar, Pedro Guajón, N. Scattolo Saggasta, Antonio Aparicio, Emilio Dávalos, Ricardo Blasco, A. Bonachillo y F. Soldevilla.
Estudios de Chéroux Moreda, Diego Ribera, J. Clemente Orsain, J. Castellanos, Pablo O'Higgins, L. Múden, A. Eche, F. Navarro y Bonachillo.

BAJO el signo de México, la gran nación hermana de América, aparece este número extraordinario de NUEVA CULTURA.

Hombres representativos del México de hoy—animado de un magnífico espíritu de creación—, descendientes del México milenario, descendientes también de nuestra vieja NUEVA ESPAÑA rinden en nuestras páginas homenaje fervoroso y cordial a esta ESPAÑA NUEVA que nuestro pueblo está forjando con heroísmo y abnegación que habrán de resultar históricamente ejemplares.

Ningún antifascista español podrá olvidar nunca lo que para nosotros representan, en estos momentos en que tantas cobardías, tantas vilezas morales se han puesto al descubierto, las actitudes de entrañable solidaridad con nuestra causa que resueltamente han adoptado la Unión de Repúblicas Soviéticas, ejemplo y estímulo del proletariado de todos los países, y México, República señera en el orden político y social de todas las naciones hispanoamericanas.

Fueron los intelectuales antifascistas, encuadrados en las distintas secciones de nuestra Alianza, quienes

B A J O E L S I G N O



D E M E X I C O

Publicada en Valencia - Agosto-Septiembre-Octubre, 1937 - Año III - Núms. 6-7-8

Nueva Cultura, "Bajo el signo de México", tercera época, núms. 6-8, agosto-octubre 1937.

Mexique, Sinaia e Ipanema fueron los barcos con mayor número de republicanos españoles que llegaron en 1939. Artistas, escritores, académicos y en gran medida intelectuales llegaron a México.

Y durante la primera década de exilio se cumplió la profecía declarada por Cárdenas: “energías humanas vienen a contribuir con su capacidad y esfuerzo al desarrollo y progreso de la nación”; los exiliados hicieron editoriales, fundaron instituciones, escuelas, cooperativas, imprentas, talleres de gráfica, salas de lectura, librerías así como diversas asociaciones culturales. Pero todo esto fue posible porque México estaba abierto a los grandes cambios.

Cárdenas sentó las bases para un desarrollo capitalista y desde el punto de vista político inauguró el presidencialismo. Durante su gobierno se inició el gran desarrollo de la industria de la transformación. Entre 1935 y 1940 se crearon más de seis mil nuevas empresas. Fue la época de las grandes migraciones del campo a la ciudad, que fomentaron la formación de nuevas clases sociales; el ejemplo más elocuente es la conversión del campesino en obrero.⁵⁵

*Romance*⁵⁶ fue una revista en la que se combinó la realidad que vivía la cultura de la República en el exilio y la cultura mexicana. Fue la revista fundada por exiliados que, de algún modo, dio continuidad a *Hora de España*, porque en ella también colaboraron Ramón Gaya, Lorenzo Varela, Antonio Sánchez Barbudo, Joaquín Xirau, Adolfo Sánchez Vázquez, Miguel Prieto, entre otros más, pero alejándose de *Hora de España*, al abrir un amplio espacio a los intelectuales mexicanos como José Mancisidor, Luis Cardoza y Aragón, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Octavio Paz, por mencionar algunos. Esta revista fue el espacio ideal en donde se presentaron noticias

⁵⁵ Rita Eder, “Verano un *close-up* de la modernidad” en *El arte desde América Latina, temas y problemas*, p. 5. [<http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/queretaro97.html>]. [Revisado el 7 de enero de 2013].

⁵⁶ *Romance. Revista popular hispanoamericana* (1940-1941) fue fundada en México por exiliados españoles. La revista seguía la misma línea que *Hora de España*, revista fundada en Valencia en 1937-38. *Romance* se publicó de 1940 a 1941 y sólo salieron 24 números.

sobre lo que ocurría en el mundo cultural, se ofrecía información sobre lo que acontecía en La Habana, Buenos Aires, Chile, Nueva York y también sobre los acontecimientos más importantes de la guerra. Aquí salieron publicados los nombres de los españoles que estaban en campos de concentración en Francia y se pedía el auxilio urgente para poder ser rescatados.⁵⁷

La revista sirvió como termómetro para hacer una encuesta y preguntar a los intelectuales qué pasaría con la cultura en tiempos de guerra: “¿considera usted ciertos acontecimientos actuales como una amenaza para la cultura? Si es afirmativo, ¿de qué manera podría realizarse ampliamente su defensa activa?”⁵⁸ La encuesta realizada por los editores nos sirve hoy en día para saber cuáles eran las preocupaciones de los intelectuales. De ahí se infiere la visión tan lejana que se tenía de la segunda guerra mundial. Por un lado la pregunta relativa a la cultura se dirige a la guerra civil española y es muy clara en la respuesta de León Felipe: “Esas preguntas, porque son dos, las dos que las conteste ahora Chamberlain. Algunos españoles las contestamos ya hace más de tres años”. Esta respuesta concreta se diferencia de las que le siguieron. Xavier Villaurrutia responde: “Claro que existen acontecimientos actuales que amenazan la cultura. Aún sin proponérselo, el verdadero artista la defiende, puesto que la preserva, la trabaja, la enriquece”⁵⁹; o de Octavio Paz: “La cultura siempre se ha defendido sola. Pero la duda de la cultura acerca de sí misma –es decir la crítica de la razón, que ha substituido a las construcciones de la razón– es un síntoma de que en esta vez no se defenderá la cultura de la razón: porque no tiene razón”.⁶⁰ Y Jorge Cuesta añade: “La incultura de hoy es la cultura de mañana. Y si la cultura de mañana es la que se trata de

⁵⁷ “En el presente número de *Romance* y en nuestra sección editorial “Espejo de las horas” hemos hablado de la terrible situación moral y material en que viven hoy, en Europa numerosos intelectuales de brillante prestigio y que, por la incomprensión de los gobiernos que actualmente hacen la guerra, han sido, sin consideración alguna internados en campos de concentración”. “Últimas ediciones y noticias”, *Romance*, núm. 9, 1 de junio de 1940, p. 20.

⁵⁸ “Encuesta”, en *Romance*, núm.1, 1 de febrero de 1940, p. 24.

⁵⁹ Contestaciones León Felipe y Xavier Villaurrutia, *Romance*, núm. 4, 15 de marzo de 1940, p. 2.

⁶⁰ Contestaciones Octavio Paz y Gil-Albert, *Romance*, núm. 5, 1 de mayo de 1940, p. 2.

defender lo mejor que puede hacerse es no defender a la cultura de hoy. Desarmen ustedes a la cultura y habrá paz”.⁶¹

Los artistas españoles radicados en México siguieron pronunciándose a través de la pintura. A la primera exposición colectiva que se presentó en 1940 en La Casa de la Cultura Española se le llamó “Pintura en el destierro” y muchos de sus exponentes tuvieron un espacio importante en la sección de Arte de *Romance* como Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Enrique Climent. En el mismo lugar y paralelamente se inauguró la primera muestra monográfica sobre Picasso que hubo en México, compuesta de 36 obras, entre ellas, “Sueño y mentira de Franco”.

El vínculo más exitoso que hubo entre artistas fue la que entabló Siqueiros con Josep Renau, a quien había conocido anteriormente en Valencia con motivo de las Brigadas Internacionales. En el número de marzo de 1937 de *Nueva Cultura*,⁶² Renau había dedicado un artículo a su amigo Siqueiros para introducir al artista mexicano en el contexto que vivía España en plena guerra civil. En este número también publicó fotografías de *Nacimiento del fascismo* y *Ecos de un grito*, este último titulado en el pie de página como *El eco del llanto*.⁶³

⁶¹ Contestaciones Jorge Cuesta y Ramón Gaya, *Romance*, núm. 5, 1 de abril de 1940, p. 2.

⁶² “David Alfaro Siqueiros. Gran artista y gran revolucionario viene a participar en nuestra lucha” y “Siqueiros experimental *work shop*”, en *Nueva Cultura*, núm. 1, año III, marzo de 1937, pp. 20 y 28.

⁶³ En este mismo número Renau publica “Testigos negros de nuestros tiempos: Un gran film documental a cargo del Papá Noel de los niños españoles”.



«SIQUEIROS EXPERIMENTAL WORK SHOP» 09
TECNICA Y CREACION AL SERVICIO DE LAS MASAS

1.—EL JCO DEL LLANTO. Tratado de la Escuela Escultora de México, cuyo funcionamiento experimental se dirige a estudiar el movimiento de guerra de la población mexicana en el campo de los imperialistas italianos. Puntos de David Alfaro Siqueiros, cuyos resultados fotográficos permiten ser reproducidos en grandes proporciones mediante la explotación fotográfica limitada. Pintado con nitro-celulosa y medios mecánicos exclusivamente, con una substancia conscientemente elaborada para fines de su más perfecta reproducción fotográfica. Estudio de sub-entorno fotomontajista, cuyo método de exhibir los elementos más importantes de la obra, ha sido desarrollado ventajosamente por el Laboratorio Experimental Work Shop en casos posteriores.

“David Alfaro Siqueiros. Gran artista y gran revolucionario viene a participar en nuestra lucha” y “Siqueiros experimental work shop”, en Nueva Cultura, núm. 1, año III, marzo de 1937, pp. 20 y 28

Siqueiros recibió a Renau en México y de las primeras cosas que le propuso fue hacer un mural junto con Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Luis Arenal y Antonio Pujol.

*Ascenso de la burguesía, El proceso del fascismo o Retrato de la burguesía*⁶⁴ fue un mural realizado en el edificio del Sindicato de Electricistas. Este mural está hecho en el cubo de la escalera que sube del segundo piso al tercero: tres paredes y el techo proyectan imágenes con diversos puntos de fuga. *Retrato de la burguesía* revela, por un lado, la teoría del espectador móvil trabajada por Siqueiros que incluye puntos de fuga yuxtapuestos y, por el otro, el trabajo de fotomontaje que había desarrollado Josep

⁶⁴ El mural comprende 100 metros cuadrados, Piroxilina aplanado de cemento y celotex.

Renau como fotomontador y que se puede rastrear en los carteles que realizó en España antes y durante la guerra civil.



... que venían gran cantidad de...
 ante el gobierno cubano como a los re...
 nador Bone saca consecuencias : «Añ...
 ulla que mientras con una mano vende...
 marinos y municiones, con la otra ma...
 constatar la paz en Ginebra. (No ha...
 uno quien torpedeó al «Lusitania»...
 replica el señor Carse : «¿De qué me...
 id jamás ha enviado a nadie a la...
 el «dearme!»...»

**lo sentido de humanidad de sus...
 ores...;**

gado por el Senador N... presidente...
 sión de encuesta, M... el senador...
 «Curtis Wright», ha... que... su...
 agociaba (maldices... que... había...
 gny, no relación... que... de...
 a una pregunta del... el...
 estualmente : «Estas cosas... como...
 naturalmente, de forma... que...
 dos gobiernos en... que...
 nos entendamos... con el... como...
 to. ¿Y cada cual... nuestros... me...
 guerra con la... con... de... y...
 to de nuestro... condonación...»

...), en el momento... que... el...
 to... (senador... en... Frank...
 ente de... «Curtis Wright»...
 tos... en... honorarios... en...
 . Owen...
 edencia... privada.)

...ustituido... entre... el...
 tar a... de... de... que...
 los... en... que...
 «estamos... que...
 ur... dinero. Así... que...
 que... si... no... otros...
 dos, los... que... harán... el...
 de... terrible... para... me...
 a... tormentarme...»

...ón :
 mes... en... Buenos Aires...
 afirmar... que... el...
 el... y... financiero... de...
 Balbira... encontraré...
 la «Standard Oil»... de...
 riquísimo, como...
 n en... juego. Tengo...
 de... de... estas...
 toda la América del Sur...
 Abrió bien el... y...
 consecuencia.»

**a la democracia, soberana...
 vol el pueblo...;**

iendo... de... una...
 ntados sin cesar... por...
 oyuntura»... en...
 2, se... que... los...
 jeras... una...
 iministrativo... y...
 resules. Podemos...
 a... a...
 Joyner, vicepresidente...
 Henry Carse, presidente...
 nencia... privada.)

... para...
 y...
 esperamos... de...
 (millones) hoy... a...
 Por... vez... aun, no...
 detalles... por...
 ayudado, y... que...
 honrosos... y...
 honor... estos...
 personas... que...
 código...
 que... iría...
 de... la...
 «¿Cómo... tal...
 favorable... para...
 y... la...
 «¿Máquina...
 con... razón...
 que...
 horas...
 desprovistas...
 preocupaciones...
 de... otros...
 Espero...
 que... amigos...
 feliciten, como...
 conviene...
 al... en...
 espera... de...
 victoria final...»

**de los reyes magnánimos que se...
 desisten porque sus súbditos se enriquezcan...;**

... el... de...
 el... de...
 Varsovia...
 a... su...
 director...
 que... el...
 rey Jorge...
 había...
 po... personal...
 mente...
 del... gobierno...
 de... los...
 aprovisionadores...
 británicos,
 muy...
 especialmente...
 en favor... de...
 «Vickers Arm...
 strong», que...
 se... encuentra...
 en los...
 archivos... de...
 «Driggs Company»,
 y el...
 senador...
 Pope, presidente...
 de la...
 Comisión... de...
 encuesta, le...
 hizo... en...
 medio... de...
 un silencio... tal...
 que...
 podía...
 haber...
 algunas...
 monedas...
 perdidas... en...
 la...
 de... la... sala :

**«Rey de Inglaterra convoca embajador polaco...
 en Londres, e interviene en favor...
 contrato... venta...
 inglesa... de...
 mm... nueva...
 artillería... móvil...
 montada... el...
 contra...
 presión... terrible. De...
 probamos...
 nuestras...
 posiciones. Stop...
 de...
 dicho...
 para... en...
 ir... a...
 América...
 Comisión...
 de... Polonia. Stop. Espero...
 impacientemente...
 vuestro...
 telegrama...
 prometido... para... hoy.»**

... cuando... el...
 senador... Pope...
 terminó... la...
 lectura, el...
 señor L. Driggs...
 presente... en...
 calidad... de...
 testigo, exclamó : «Son...
 estas... cosas...
 que... jamás...
 se... hacen...
 públicas.» El...
 señor... Pope, presidente...
 de la... Vickers»,
 preguntó...
 bruscamente... el...
 senador... Pope. «No...
 está...
 en...
 condición... de...
 saberlo.» reticó

A la izquierda detalle de *Retrato de la burguesía*, Piroxilina, Sindicato de electricistas, 1940. 100 m2. A la derecha ilustración de J. Renau para la revista *Nueva Cultura* de febrero de 1935.

Retrato de la burguesía, *Guernica* y posteriormente *Dive Bomber and Tank* guardan semejanzas porque los tres murales responden a un “deber” del artista durante la guerra, aquello que Siqueiros llamó: “el problema del arte frente a la sociedad, o más absolutamente frente a la política”.⁶⁵

Josep Renau participó activamente en *Retrato de la burguesía* y estaba íntimamente ligado a este “arte frente a la política”, al “deber del artista” frente a los acontecimientos de su entorno, específicamente frente a la guerra civil hasta 1939 y

⁶⁵ David Alfaro Siqueiros, “Un ensayo de pintura colectiva”, en *Romance*, 15 de marzo de 1940, p. 7.

después frente a la segunda guerra mundial. Su revista *Nueva Cultura* sirvió como espacio para exponer la situación en la que se encontraba la República durante la guerra civil y ahí se publicaron por primera vez las fotografías, que muestran los estados previos de ejecución, del *Guernica*⁶⁶ tomadas por la pareja del pintor, Dora Maar.⁶⁷

En *Retrato de la burguesía* es evidente la resolución de las imágenes yuxtapuestas como si se tratara de fotomontajes, en él incluso se pueden ver alusiones a los fotomontajes de John Heartfield⁶⁸ a cuya tradición como fotomontador pertenecía Renau. En el mural podemos encontrar los cuatro mecanismos satíricos que el mismo Heartfield ocupaba en sus fotomontajes a saber: “metamorfosis, hibridación, contrastes entre grande y pequeño, alto y bajo, y desenmascaramiento a través de la discordancia entre la imagen y la cita”.⁶⁹ El pájaro-dictador saliendo de la caja fuerte es el mejor ejemplo de hibridación así como los contrastes entre grande y pequeño están presentes a lo largo de todo el mural. El fotomontaje está vinculado también a las técnicas cinematográficas:

En cuanto a la composición pictórica se pueden apreciar algunas características de la expresión cinematográfica: la búsqueda del movimiento, el encuadre (el ángulo), el uso de la luz y, finalmente, el uso del montaje (para lograr unidad y narración e integrar todas las características cinematográficas en la pintura). Irene Herner considera que Siqueiros hace cine pintado por el uso de diversas técnicas cinematográficas y por ser arte público.⁷⁰

⁶⁶ Véase imágenes en páginas 16 a 19.

⁶⁷ Ver nota 20.

⁶⁸ David Evans, “John Heartfield fotomontajes 1930-38”, en *John Heartfield en la colección del IVAM* [Exposición], Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2011, p. 11: “En 1930 Heartfield comenzó a publicar sus fotomontajes con regularidad en la revista berlinesa *AIZ* (*Arbeiter-Illustrierte Zeitung*, o *Revista Obrera*). Su nuevo rumbo coincidió con la Gran Depresión en los países capitalistas y con el tumulto en torno al intento de crear ‘socialismo en un país’ en la Unión Soviética”.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁰ Laura Paola Uribe, *Siqueiros y el cine*, UNAM, México, 2011, p. 32

Josep Renau estaba mucho más vinculado al arte público y al arte frente a la política que el mismo Pablo Picasso, pero fue este último quien pintó el *Guernica* iniciando así el mito del cuadro y pasando a ser una de las obras más importantes del siglo XX. Fue Renau junto con su esposa Manuela Ballester quienes terminaron el mural mientras en mayo de 1940 Siqueiros era arrestado por dirigir el primer atentado contra Trotski.⁷¹



David Alfaro Siqueiros y equipo internacional, “Pájaro dictador” detalle de *Retrato de la burguesía*, Piroxilina, Sindicato de electricistas, 1940. 100 m2.

⁷¹ Se le acusó de encabezar a 20 personas en el primer atentado contra León Trotski, otro exiliado en México. Siqueiros entró a la casa de éste en Coyoacán, no sólo dirigió el atentado también trató de asesinarlo, sin tener éxito, en ese atentado dispararon más de 400 tiros sin lograr el objetivo. Trotski murió en un segundo atentado en 1940.

En la revista *Romance* se constata nuevamente el vínculo que hubo entre artistas mexicanos y españoles. La lista de colaboradores⁷² es amplísima y entre ellos se encuentra José Clemente Orozco, Josep Renau, Antonio Castro Leal, Samuel Ramos, Daniel Cossío Villegas, e importantes literatos como Jorge Cuesta, Salvador Novo y Villaurrutia, entre los mexicanos.

El primer número de *Romance* tiene como portada tres fotografías de los murales pintados por Orozco en 1939 en la universidad de Guadalajara,⁷³ precedido por un artículo escrito por Xavier Villaurrutia, “José Clemente Orozco y el horror”. En este mismo número, en la sección “Crónicas de Nueva York”, aparece una nota refiriéndose a la exposición realizada por Alfred Barr en el MoMA, *Picasso: 40 years of his art*, celebrada entre el 15 noviembre de 1939 y el 7 de enero de 1940: “Un acontecimiento extraordinario en la vida artística de Nueva York ha sido la exposición que el Museo de Arte Moderno hace de la obra de Pablo Picasso. Comprende trescientas sesenta piezas, óleos en su mayoría, que vienen desde la iniciación de Picasso hasta la hora presente. Quizá ninguna otra exposición haya conmovido tanto a la crítica norteamericana en los últimos años como la del genial artista de Málaga”.⁷⁴

⁷² “Alfonso Reyes, Mariano Azuela, José Rubén Romero, Carlos Pellicer, Antonio Castro Leal, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Octavio Barreda, José Mancisidor, Eduardo Villaseñor, Manuel Toussaint, Agustín Yáñez, Samuel Ramos, Daniel Cossío Villegas, Luis Cardoza y Aragón, Andrés G. Henestrosa, F. Benítez, Celestino Gorostiza, Juan de la Cabada, Octavio Paz, A. Quintero Álvarez, Antonio Mediz Bolio, Silvestre Revueltas, José Clemente Orozco, D. Álfaro Siqueiros, Manuel R. Lozano, Julio Castellanos, J. Guerrero Galván, Roberto Montenegro, Victoria Ocampo, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Mariano Picón Salas, J. Garcia Monge, J. M. Chacón y Calvo, Lino Novas Calvo, Nicolás Guillén, Juan Ramón Jiménez, José Bergamín, T. Navarro Tomás, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, León Felipe, Benjamín Jarnés, Corpus Barga, Ramón Gómez de la Serna, José Carner, Luis Cernuda, Guillermo de Torre, José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Federico de Onís, Joaquín Xirau, Pedro Carrasco, Enrique Rioja, Manuel Márquez, Felipe Sánchez-Román, Eduardo Ugarte, Eugenio Ímaz, Antonio Ballesteros, Florentino H. Tornen, Paulino Masip, César M. Arconada, Arturo Serrano Plaja, Rafael Dieste, María Zambrano, Isabel O. de Palencia, Rafael Sánchez Ocaña, Ramón Gaya, Juan Gil Albert, Vicente Salas Viú, Antonio Robles, Luisa Carnés, José Renau, Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Roberto F. Balbuena, Rodolfo Halffter, Anselmo Mena”, en *Romance*, núm. 1, 1 de febrero de 1940, p. 2.

⁷³ Una fotografía de “Fuerzas tenebrosas” (1936-1937) que se encuentra en el Palacio de Gobierno de Guadalajara. La segunda un detalle de “Hombre pentafásico”, y la tercera un detalle del fresco “El pueblo y sus falsos líderes”. En la página 7, vemos “el monje” del Hospicio Cabañas.

⁷⁴ “Crónicas de Nueva York”, en *Romance*, núm. 1, 1 de febrero de 1940, p. 8.



Portada. *Romance*, año 1, núm. 2, 15 de febrero de 1940.

El segundo número de *Romance* la portada contiene la fotografía del *Guernica* de Picasso y un artículo de autor anónimo titulado: “Hispanidad, invención y genio de Pablo Picasso. Comentario con motivo de su gran exposición en Nueva York”⁷⁵. El *Guernica* se quedaría desde ese momento en el MoMA y no saldría de gira hasta 1953.⁷⁶ Se trata de la misma exposición reseñada brevemente en el número anterior y en donde se elogiaba a Picasso; en la nota publicada se le comenta con mayor amplitud y también se le hace una crítica al pintor:

⁷⁵ En la página 13, hay un breve comentario porque se le da mayor espacio a la reproducción de fotografías de la obra de Picasso. El comentario quizá fue escrito por Ramón Gaya (quien escribió la mayor parte de los comentarios sobre arte en esta sección) o puede ser que haya sido Lorenzo Varela, a quien también se le atribuyen varios artículos anónimos. Las obras que se reproducen acompañando el comentario son: “Guitarra y galleta” (1924), “Vaso y compotera” (1921), “Mujeres desnudas” (1924), “Segadores” (1919), “La familia de Arlequín” (1905), “Trance de muerte” (1934), “Mujeres en la fuente” (1921), “Tres músicos” (1921), “La mujer del artista” (1910) y “Oleo” (1937).

⁷⁶ “Durante el verano de 1953, el cuadro regresó a Europa por primera vez en casi quince años. En octubre, en el Palazzo Reale de Milán, el gigantesco lienzo se convirtió en la estrella de la primera retrospectiva de Picasso en suelo italiano”. (G. Van Hensbergen, *op. cit.*, p. 245.)

Y finalmente la destrucción de Guernica, desesperada vuelta a la desesperada realidad de su pueblo, y a la realidad de la pintura que le llamaba a gritos, a gritos de verdad, desde la celda del carcelero cubista, desde la cueva del cancerbero surrealista. Y de donde el genial Picasso no pudo libertarla y libertarse, confirmando así su destino de realizar la pintura más libre de su época y ser a la vez el pintor más aprisionado.⁷⁷

Es relevante mencionar que Orozco viajaría en mayo de 1940 al MoMA, a pintar un mural para la exposición de *Twenty Centuries of Mexican Art* y que el artista mexicano estaba al tanto por *Frente a Frente, Romance* y por las noticias culturales de que la obra de arte estrella de ese momento era sin duda *Guernica* de Picasso, obra que vería con detenimiento estando en el MoMA. Orozco antes de partir a Nueva York escribe a su mujer: “Salió un artículo muy malo sobre la exposición con dos grabados, en *Revista de Revistas* último. Si quieres cómpralo para guardarlo. A ver si sale algo en el *Hoy* y estás al pendiente de *Romance* del día 1 de abril”.⁷⁸

La conexión entre el muralista y el pintor malagueño se puede rastrear no sólo porque la fama del segundo estuviera flotando en el aire de estos años sino porque tanto el *Guernica* como el *Dive Bomber and Tank* son dos murales que representan la guerra y que pertenecerían a la colección del MoMA. Es sobre esta posible relación entre murales que analizaré en el apartado siguiente.

⁷⁷ *Romance*, núm. 2, 15 de febrero de 1940, p. 13. Esta nota corrió a cuenta del editorial, por lo tanto es anónima.

⁷⁸ José Clemente Orozco, “Carta del 2 de abril de 1940”, en *Cartas a Margarita (1921-1949)*, Ediciones Era, México, 1987, p. 300.

3. Nueva York

El 27 de enero de 1940, John Abbott, vicepresidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, viaja a México para ponerse en contacto con galeristas, directores de museos y coleccionistas con el fin de recaudar la mayor obra posible para la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*. Entre sus ocupaciones tuvo que entrevistarse con Alfonso Caso, Antonio Castro Leal, Justino Fernández, Manuel Toussaint, Inés Amor, entre otros. Fue para esta exposición que se invitaría a José Clemente Orozco a realizar un mural en el museo.⁷⁹ Unos meses antes, el 15 de noviembre de 1939, se había inaugurado en el MoMA la retrospectiva de *Picasso: Forty years of his art* en donde se exponía por primera vez el *Guernica*.⁸⁰

Twenty Centuries of Mexican Art sería una de las exposiciones más significativas realizadas sobre arte mexicano, y de alguna manera el concepto dio continuidad al pabellón mexicano para la *New York's World Fest* que llevó el tema *Building the world of tomorrow* celebrada un año antes en Nueva York. Dicha feria tuvo dos etapas, una antes de la guerra en 1939 y otra en mayo de 1940 que llevó como nombre *Peace and Freedom* inaugurada pocos días antes que *Twenty Centuries*... Entre el pabellón de 1939 y 1940 creció la campaña turística y se proyectó una imagen más folklorista de México:

⁷⁹ James Oles menciona en “Orozco at War: Context and Fragment in Dive Bomber and Tank (1940)” la posible conexión y semejanzas con *Retrato de la burguesía* de Siqueiros y *Guernica* de Picasso. Aquí trataré de responder a la pregunta: ¿cuál podría ser la conexión entre *Guernica* y *Dive Bomber and Tank*? Cf. R. González Mello y Diane Miliotes, eds., *op. cit.*, p. 203.

⁸⁰ “Quizá una de las reflexiones más interesantes que surgen al recapacitar sobre la configuración del pabellón español se inicia al observar la coincidencia de la llegada del *Guernica* de Picasso a las costas estadounidenses con la inauguración de la Exposición de Nueva York [de 1939], cuyas puertas abrieron el 30 de abril. Sabemos que la obra, que se había mostrado en la Whitechapel de Londres, viajó desde Le Havre hacia América en el Normandíe acompañado por el propio Juan Negrín. Tras desembarcar el 1 de mayo, se expuso, por novena vez, con el fin de recaudar ayudas a los refugiados españoles, iniciando una gira por diferentes ciudades, que culminaría en el MoMA neoyorkino el 15 de noviembre de 1939, integrado en la exposición ‘Picasso. Forty Years of His Art.’” Idoia Murga Castro, “El último viaje del arte republicano antes del exilio. Nueva York, 1939” en M. Cabañas, Elizalde López-Yarto *et al.*, eds., *El arte y el viaje*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2011, p. 696.

La primera temporada quiso abarcar varios campos, los cuales estuvieron dirigidos por luminarias del nuevo nacionalismo revolucionario: arqueología a cargo de Antonio Caso, el arte colonial dirigido por Manuel Toussaint, la sección de turismo por Miguel Othón de Mendizábal, la sección de estadísticas y propaganda por Francisco Mújica y Diez Bonilla, y la de arquitectura por Vicente Mendiola. Para 1940, la exposición mexicana cambia: el arte mexicano del siglo XX pasa al MoMA [...] y el pabellón mexicano es dedicado al turismo y la publicidad, bajo el comando de Luis Márquez, sus fotos y su colección de vestidos regionales.⁸¹

Twenty Centuries siguió la mecánica empleada en exposiciones pasadas de arte mexicano y encerraba el prototipo del arte mexicano para la audiencia norteamericana. Esta exposición no variaba mucho de la realizada diez años antes para el Metropolitan Museum, la diferencia radicó en que *Twenty Centuries* incorporó la muestra de arte precolombino. Nelson Rockefeller, presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, anunció la exposición como importante para entender la cultura mexicana y “to know the arts of Mexico is to know and understand the mexicans themselves, for the two are so inseparably interwoven”.⁸²

En el MoMA fue necesario ocupar tres pisos del edificio así como parte del jardín.⁸³ El comisario de la exposición fue Alfonso Caso, en ese momento director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, él también estaría a cargo de la supervisión de Arte Precolombino, que se exhibiría por primera ocasión a diferencia de

⁸¹ Mauricio Tenorio Trillo, “De Luis Márquez, México y la Feria de Nueva York, 1939-1940” en Itala Schmelz y Ernesto Peñaloza (curadores), *Luis Márquez en el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York 1939-1940*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 32.

⁸² Miércoles 21 de febrero de 1940, “For release”, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

⁸³ Anna Indych-López incluso hace una comparación entre “Mexican Arts” en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1930 y cómo ésta se dividió en tres salas: una para el Arte Popular, la segunda para el Arte Colonial y la tercera para el Arte Moderno en donde estaban Rivera, Siqueiros y Orozco. Cf. A. Indych-López, *Muralism without walls: Rivera, Orozco and Siqueiros in the United States, 1927-1940*, University of Pittsburgh, United States, 2009, p. 117.

la exposición de 1939. Caso encomendó a Manuel Toussaint como comisario de la sección de Arte Colonial; Roberto Montenegro como comisario de Arte Popular; y Miguel Covarrubias como encargado de Arte Moderno. La exposición serviría como una inmersión al mundo mexicano y tenía una fuerte carga de propaganda turística⁸⁴, uno de sus objetivos como se menciona en el catálogo era: “apreciar en su integridad el arte mexicano desde la figurillas olmecas hasta las creaciones de José Clemente Orozco”.⁸⁵ No sólo se trataba de una de las exposiciones más grandes sobre el arte mexicano, sino que además estaba acompañada por conciertos de la orquesta sinfónica dirigida por Carlos Chávez.⁸⁶

Orozco fue invitado a pintar un mural y se le dio un espacio dentro del museo para que las personas que visitaban la exposición pudieran verlo pintar. Este performance era la segunda actividad más importante y servía como corolario para la exposición después de los conciertos de Chávez.⁸⁷ De los tres muralistas se tuvo que elegir a uno que representara el movimiento y pintara en vivo para la audiencia. Por un lado, Diego Rivera había sido expulsado de Rockefeller Center por pintar el retrato de Lenin en el mural que Rockefeller le encargara:

In making arrangements for ‘Twenty Centuries’, however, Rockefeller greatly reduced the artist's role, commenting that the museum ‘wouldn't have... to give Diego Rivera a special gallery or commission’. Though it was six years after the Rockefeller Center mural controversy, the reluctance to

⁸⁴ El 1 de mayo 1939 se publica un folleto por parte de American Express junto con Chicago Agency: “Modern Mexican Art” con portada de José Clemente Orozco “Cristo destruye su cruz”. Ahí podemos leer el artículo “A Mexico unperceived by the turist” en donde se hace hincapié del crecimiento que tiene la Ciudad de México y todos los sitios de interés que se pueden visitar. Y “Lets visit Mexico” que está acompañada de una imagen con el prototipo del indio mexicano: zarape, sombrero y caminando detrás de un burro. Correspondence John Abbott, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

⁸⁵ *Veinte siglos de arte mexicano*, The Museum of Modern Art, Instituto de Antropología e Historia, México, 1940, pp. 17-18.

⁸⁶ Miércoles 21 de febrero de 1940, “For release”, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

⁸⁷ “The Orozco fresco is the second major work the Museum has commissioned as part of its exhibition of Twenty Centuries of Mexican Art”. Miércoles, 17 de junio de 1940, “For release”, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

showcase Rivera is not surprising. It would be another artist who would receive a special commission.⁸⁸

Siqueiros también se destacaba por generar polémica y en su “Siqueiros Experimental Work Shop” (1936, Nueva York) había hecho clara su postura frente al “capitalismo internacional”, entre cuyos primeros representantes se hallaba Estados Unidos; y esto quedaba claro al observar *Nacimiento del fascismo* (1936). Aunque no se le invitó a pintar el mural sí fue importante para el MoMA exhibir varias de las obras que en ese momento ya poseía como: *Víctima proletaria* (1933), *Suicidio colectivo* (1936), *Ecos de un grito* (1937), *El sollozo* (1939) y *Etnografía* (1939) para formar parte de la exposición *Twenty Centuries*.⁸⁹

Para 1940 Orozco parecía ser el mejor representante del muralismo mexicano que no fuera a crear ningún disturbio político; “Less politically scandalous than Rivera and less politically orthodox than Siqueiros”⁹⁰, el pintor llevaría el nombre del muralismo mexicano para la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*: “By 1940, Orozco had become a viable alternative to Rivera, who had already ‘performed’ the fresco technique for the public during his retrospective at the same museum. (...) Orozco had engaged the political exigencies of his day without devolving into propaganda”.⁹¹

En *Twenty Centuries* la sección dedicada al Arte moderno tenía que abarcar de 1821 a 1940, ahí se exhibieron paisajes de José María Velasco y bodegones de Félix Parra que tenían que convivir con las nuevas generaciones como Gabriel Fernández Ledesma, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Frida Kahlo, María Izquierdo, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, por

⁸⁸ A. Indyck-López, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁹ Telegrama Western Union. Correspondence John Abbott, Exhibition Files for *Twenty Centuries of Mexican Art* [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

⁹⁰ A. Indyck-López, *op. cit.*, p. 168.

⁹¹ *Ibid.*

mencionar a los más importantes. La obra de Rivera, Siqueiros y Orozco formaba parte de la sección de muralistas, pero ahí mismo convivían obras como *Baile de las Pirujas*, de la serie de escenas de burdel que Orozco pintó entre 1909 y 1915, con obras de la década del treinta como *Zapatistas* (1931).⁹²

El público que visitaba la exposición tendía a comparar no sólo las obras de los muralistas sino del propio mural que pintaba Orozco con relación a la obra anterior del pintor: “A month after the exhibition opened, even before he executed the mural, critics were already comparing his works with those of Rivera. They argued that the exhibition proved Orozco a better artist and that Rivera, though more renowned, had declined in his aesthetic significance. With the benefit of reflection, critics reassessed Orozco contribution and questioned Rivera's late style”.⁹³

Mayo de 1940 fue también el mes en el que ocurrió el primer atentado a Trotsky en México y la reputación de Siqueiros y de Rivera no fue la mejor para los críticos estadounidenses. Orozco se refiere al caso cuando escribe: “Los periódicos han publicado lo de la balacera de Trotsky y ahora hablan de que la policía anda buscando a Rivera y catearon su casa. Los críticos hablan ahora horrores de lo que mandó a la exposición y realmente no puede ser peor”.⁹⁴ En la exposición se presentaron los frescos más importantes que había realizado Diego Rivera: *Agrarian Lider*, *Zapata* (1931), *Sugar Cane* (1931), *Liberation of the peon* (1931) sumados a la obra de caballete que ya tenía el museo, como *Flower Festival: Feast of Santa Anita* (1931). Rivera había inaugurado hacía ya diez años la exposición de murales que pudieran trasladarse:

⁹² Miércoles 15 de mayo de 1940, “For release”, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

⁹³ “*Twenty Centuries* presented the three in a more equitable manner: seven works by Orozco, including the portable mural; six by Rivera; and five by Siqueiros. For ‘Twenty Centuries’, all three artist shared a room devoted to their work, reinforcing their broader canonization as los tres grandes of muralism.” A. Indyck-López, *op. cit.*, p. 172-176.

⁹⁴ “Carta del 30 de mayo de 1940” en J. C. Orozco, *op. cit.*, 1987, p. 304.

“Portable murals were also, as Rivera himself noted, appropriate in a land where the buildings do not stand long”.⁹⁵

Sin duda Orozco se encontraba en el mejor de los escenarios posibles porque de los tres muralistas fue no sólo el elegido para exponer en vivo el muralismo mexicano, sino el que se encontraba lejos de la trama política de los atentados y posteriormente de la muerte de Trotsky, evento que también serviría como resorte para que Josep Renau terminara el mural del Sindicato de Electricistas que hacía junto con Siqueiros. Sin embargo, es relevante decir que en el catálogo de la exposición no se menciona nada sobre la elaboración del mural *in situ* en el MoMA.

Orozco llegó a Nueva York días antes⁹⁶ de la inauguración de la exposición, que se programó para el 15 de mayo de 1940, la cual estaba precedida por una “Garden party” que tuvo lugar el 21 de mayo.⁹⁷ Durante estos días se dieron las indicaciones para construir los tableros sobre los que pintaría el mural movable. Orozco escribe a su mujer al respecto:

La verdad aquí son muy farolones. Ahora me citaron a una “conferencia” para tratar lo del fresco. Un salón elegante, Barr presidiendo, dos secretarias tomando notas, un experto en construcciones metálicas y otro experto en mezclas de cal y arena. Barr tan severo y ceremonioso como si estuviera diciendo misa, habla con acento inglés, dos horas de hablar [...] Que los expertos tendrán listos los tableros en dos semanas y que yo pintaré el fresco en tres o cuatro. [...] Así que puedo suponer que el negocito durará junio y parte de julio. [...] El fresco tendrá 2.70 mts. x 5.40 dividido en seis partes separadas para poder moverlo, empacarlo y viajarlo. He estado haciendo los estudios correspondientes.⁹⁸

⁹⁵ J. Oles, *op.cit.*, p. 190.

⁹⁶ El 10 de mayo de 1940 escribe a su esposa Margarita para contarle que ha llegado a Nueva York. (J. C. Orozco, *op.cit.*, 1987, p. 300.)

⁹⁷ “Guests of Honor for the Garden Party on May 21st”. Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

⁹⁸ J. C. Orozco, *op. cit.*, 1987, p. 302.

De alguna manera se planeó que este evento público fuera realizado ya inaugurada la exposición y pasados los conciertos de la orquesta sinfónica. John Abbott, como comisario de la exposición, fue el encargado de programar el *opening release* de Orozco, aunque no queda claro por qué el performance de Orozco se programó hasta junio. Abbott escribió a Sarah Newmeyer, encargada de la publicidad del evento: “You might begin planning for the opening release on Orozco. It probably should be made about the 26th of May, or let me know if you feel that this is too early. He will actually get under way the following week”.⁹⁹ Orozco escribió a su mujer que el museo no tenía listos los paneles a su llegada, lo cual es cierto, pero no fue por una falta de organización por parte del *staff* del museo. Quizá Abbott nunca le informó a Orozco que su performance no estaba pensado para realizarse durante los eventos inaugurales de la exposición.¹⁰⁰

Dive Bomber and Tank se comenzó el 18 de junio y se terminó el 30 del mismo mes.¹⁰¹ Orozco pensó el mural móvil en la medida en que se pudiera trasladar a diferentes lugares: “[...] surgió en Orozco la idea de hacerlos intercambiables y, además, de tal forma que pudiese fragmentarse el total, y si el caso lo requiriese exhibir tan sólo tres o cuatro tableros unidos. Claro está que se propuso conservar la unidad de la idea y el efecto plástico”.¹⁰²

Un día antes de que comenzara a pintar el mural, el museo ya sabía lo que ahí se expresaría basándose en alguno de los bocetos: “Instead of presenting a realistic picture,

⁹⁹ 18 mayo de 1940, Carta de Mr. Abbott a Miss Newmeyer, Correspondence John Abbott, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

¹⁰⁰ Tanto James Oles como Anna Indych-López afirman que el museo no tenía preparados los murales, basando esta afirmación en la carta que escribió Orozco a Margarita a su llegada en Nueva York. Cf. J. Oles, *op. cit.*, p. 186 y A. Indych-López, *op. cit.*, p.168.

¹⁰¹ Justino Fernández menciona que se comenzó el 21 de junio, pero en el comunicado que da Sarah Newmeyer a los editores y fotógrafos para que asistan a la conferencia de prensa, especifica que el mural comenzará a pintarse el 18 de junio. (Cf. J. Fernández, “Orozco regresa a Nueva York”, en *Letras de México*, septiembre, p. 9.)

¹⁰² *Idem.*

however, the completed fresco will convey a sense of power, of might- a machine monster of modern war”.¹⁰³ Orozco se negó a dar un significado a la obra en ese momento, y, posteriormente, con Orozco *explains* en donde escribe: “El público rehúsa a *ver* la pintura. Quieren *oír* la pintura. No les interesa el espectáculo mismo, prefieren *escuchar* al críticón de afuera”.¹⁰⁴

Dive Bomber and Tank nos remite a una guerra que ha roto el pacto del campo de batalla tal como se concebía en la primera guerra mundial. El mural de Orozco en este sentido está dialogando más con los acontecimientos que han ocurrido con la guerra civil en España que con el estallido de la segunda guerra mundial que apenas comenzaba. En la primera guerra mundial no existían aviones que pudieran bombardear desde el aire, las bombas se aventaban con la mano desde la cabina y pocas veces se lograba bombardear el objetivo. Desde la década de los veinte comenzaron a surgir manuales de guerra en donde se puede leer la urgencia con la que se pretendía dominar la batalla en el aire: “Battle can be evaded in the air and time should not be wasted in seeking to bring the opposing air force to action; the necessary hegemony in the air must be won by destroying the bases of the enemy’s air power. The bomber will be the instrument *par excellence* for employment upon this service”.¹⁰⁵

El *Dive Bomber* es un reflejo de las teorías militares que se comenzaron a hacer populares con el llamado *Air power* y los primeros en escribir al respecto fueron Hugh Trenchard, William “Billy” Mitchel y el italiano Giulio Douhet. Los tres fueron exmilitares y generales que habían vivido la primera guerra mundial y sabían de la importante estrategia de poder bombardear desde el aire:

¹⁰³ 17 de junio de 1940. Office of the publicity director, Sarah Newmeyer, The Museum of Modern Art, Archives, N. Y. Cinco años más tarde, Orozco regresaría a Nueva York y en entrevista con *The New Yorker* afirmaría: “Facts are always distorted [...] I’d like to show life as it is, but art is not a document, not a record, not a scientific research; it is a philosophy”. (“Notes and comment”, en *The New Yorker*, vol. 21, núm. 42, 1 de diciembre de 1945. [archives.newyorker.com]. [Revisado el 12 de enero de 2013])

¹⁰⁴ L. Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁵ James M. Spaight, *Air power in the next war*, Geoffrey Bles, London, 1938, p. 40. [Combined Arms Research Library Digital Library]. [Revisado el 17 de enero de 2013].

Trenchard's thinking, however, surpassed the limited bombing operations of World War I. Ten years after the Armistice, he authored a memorandum entitled "War Object of an Air Force". In this document he discussed the legality, morality, and desirability of bombing civilian populations. He concluded that bombing civilian populations was acceptable and legal in conjunction with "military targets", an ambiguous target designation that is argued to this day.¹⁰⁶

Para la segunda guerra mundial se estableció el *Dive Bomber*, pero los primeros ensayos de estos bombardeos fueron sobre la población civil en la guerra civil: "In one respect the influence of air power upon the Spanish civil war was vital; without it, there would probably have been no civil war, but merely a mutiny, soon quelled".¹⁰⁷

Hubo varios tipos de *Dive Bomber*, en uno normal se tenía que mirar por un visor y calcular en dónde iba a caer la bomba en función de la altura y la velocidad del avión; cuánto más vertical fuese el picado menor componente horizontal tendría el vector de caída libre de la bomba y menos se frenaría el proyectil en su avance, alcanzando con mayor precisión el objetivo. Uno de los *Dive Bomber* más famosos fue el Junkers Ju 87, comúnmente conocido como "Stuka", diseñado por Hermann Pohlmann. Entre 1936 y 1944 se construyeron alrededor de 6500 Ju 87.¹⁰⁸

Lo que se percibe en primera instancia son imágenes que apuntan a los aspectos generales de la obra y que describen la crisis que vive el mundo en 1940. En el mural se puede leer la imagen del hombre moderno vencido por su propia maquinaria. Tres cabezas o máscaras ligadas por cadenas que se sostienen de la nariz y la boca a su vez

¹⁰⁶ Donald A. Streater, *Airpower theory and application: an historical perspective*, Fort Leavenworth, KS: US Army Command and General Staff, College, USA, 1980, p. 6. Approved for public release; Distribution is unlimited. The opinions and conclusions expressed here in are those of the student-authors and do not necessarily represent the views of the U.S. Army Command and General Staff College or any other governmental agency. (References to these studies should include the foregoing statement.). [Combined Arms Research Library Digital Library]. [Revisado el 17 de enero de 2013].

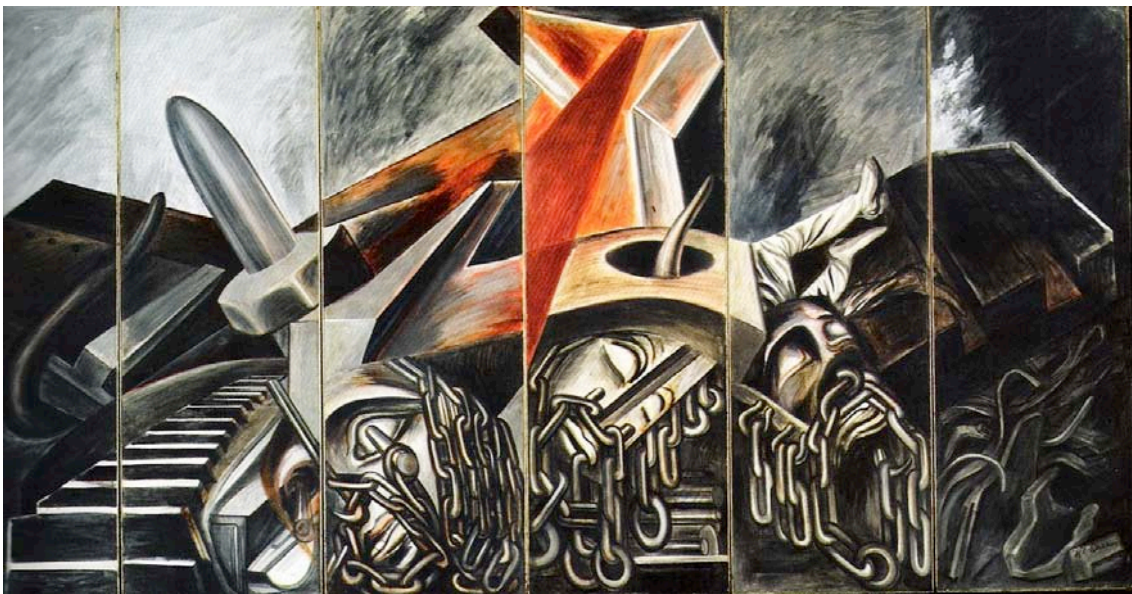
¹⁰⁷ J. M. Spaight, *op. cit.*, p. 70. [Combined Arms Research Library Digital Library]. [Revisado el 17 de enero de 2013].

¹⁰⁸ Peter Young, *Máquinas de guerra*, Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 105.

perforadas por clavos y fierros. Éstas son aplastadas por el desplome de un avión y se hunden entre fierros y engranajes de la industria de la guerra:

En 1940, al describir su obra, Orozco se negó a narrarla; por el contrario: la fortificó, convirtiéndola en el espacio imaginario para aislarse de la guerra y el conflicto que destruían el mundo alrededor de la obra, y que ésta indudablemente representaba. Un mundo en guerra que aún se representaba y se describía como un modesto ensamblaje de retortas, palancas y poleas. Un mundo en el que la voluntad individual y las fuerzas simples habían sido aplastadas durante las últimas décadas de crisis y conflicto, y en el que, sin embargo, Orozco quería reivindicar su individualismo (pronto emprendería la redacción de *Autobiografía*).¹⁰⁹

La descripción de una obra como *Dive Bomber and Tank* comienza en el orden y la disposición de los fragmentos, en la multiplicidad y al mismo tiempo unidad de cada panel. El mural está ordenado en el MoMA tal como aparece en la siguiente imagen. Ésta es la foto que aparece reproducida en el primer artículo que analiza el mural escrito por Justino Fernández para *Letras de México* en septiembre de 1940.



José Clemente Orozco, *Dive Bomber and Tank*, Fresco, MoMA, 1940. 275 x 91.4 cm. Digital image. The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, N.Y. Tal como se encontraba acomodado en el MoMA.

¹⁰⁹ R. González Mello, *La máquina de pintar*, UNAM-IEE, México, 2008, p. 377.

La paleta del pintor está compuesta por tonos oscuros, grises y en las partes que configuran el avión está presente el rojo bermellón, acentuando más el anaranjado en las sombras. Si sólo observamos el fondo de los tableros (en este orden) podemos darnos cuenta que hay una continuidad, que el espacio de la luz emerge del ángulo superior izquierdo y avanza hacia el costado derecho hasta el último tablero en donde la oscuridad se hace presente. Aquí se hace evidente que aunque cada tablero tiene su propia unidad hay una relación entre el todo y las partes: “en el sistema del ensamble clásico cada componente defiende su autonomía a pesar de lo trabajado del conjunto. [...] lo particular está supeditado al conjunto sin perder por ello su ser propio”.¹¹⁰

Analizando el mural en su conjunto, los seis tableros en el orden establecido, se logra tener mayor claridad en los objetos, aunque la yuxtaposición de los elementos hacen difícil establecer qué es lo que vemos, inevitablemente la máquina se impone, y es el orden de la máquina lo que nos desconcierta.

Orozco Explains parece afirmar el ideal, bien conocido en el siglo XX, de un arte purificado de toda narración: un arte abstracto. En cierta medida así es, pero las consecuencias de esa afirmación tardaron muchos años en aparecer en sus cuadros. *Dive Bomber and Tank* no es una composición abstracta. Aunque sus tableros son intercambiables, aunque en ellos las formas son “como una máquina”, también representan una máquina. Son figurativos.¹¹¹

En *Dive Bomber and Tank* nos enfrentamos al desplome de un “bombardero en picada”. Lo que advertimos es la superposición de partes que nos remite a la industria militar: las piezas de uno o quizá varios aviones, un tanque, una bomba, así como

¹¹⁰ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1985, p. 42. Wölfflin aplicó nociones muy precisas para marcar la evolución que hubo en las obras del XVI y XVII. Tiempo después muchos de estos conceptos dejaron de funcionar sobre todo para la pintura conceptual pero siguen vigentes para la pintura que hace el movimiento muralista en México en 1920. En Orozco y sobre todo en Diego Rivera hay un intento de regresar a esta pintura mural tal como se había concebido en el Renacimiento italiano.

¹¹¹ R. González Mello, *op. cit.*, 2008, p. 375.

rostros en forma de máscaras y unas piernas encajadas en los restos. Observamos elementos que nos remiten a la violencia del hombre como las cadenas, las piernas de un cuerpo sin identidad, los clavos en la mirada de uno de los rostros, las cadenas sujetadas de la nariz y boca. Y de esta industria de la guerra que sería la imagen de la brutalidad del humano sobresalen dos tentáculos que representan el movimiento y vida de esto que nos horroriza y que bien podría ser lo ominoso. Los tentáculos abrazan los restos de esta maquinaria caída. Justino Fernández definió en 1940 estos tentáculos como una *serpiente*: “a la derecha, desperdicios, fierros torcidos y fragmentos de miembros humanos; a la izquierda la serpiente envuelve en su cola la máquina infernal y unos dientes mecánicos se pierden en el infinito”.¹¹² Posteriormente se refirió a “una cola demoniaca que se asoma enroscada sobre la máquina infernal”.¹¹³ A mí parecer no se trata de una serpiente o cola, quizá son tentáculos de una máquina que está viva y que devora, muy similares a los que vemos en *Retrato de la burguesía*.¹¹⁴ El primer tentáculo se observa del primero al segundo tablero, y el tercero aparece en el cuarto tablero que sale de un hoyo y que inevitablemente remite a lo que está ahí pero de algún modo violado. En la siguiente imagen está el primer tablero, el cuarto y el sexto, en un acomodo posible que sugirió Orozco.

¹¹² J. Fernández, “Orozco regresa a Nueva York”, en *op. cit.*, p. 9.

¹¹³ J. Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo II, UNAM, México, 2001, p. 60

¹¹⁴ Véase imagen 21 y confrontar con imágenes 50, 56 y 57.



José Clemente Orozco, “Tres tableros” detalle de *Dive Bomber and Tank*, Fresco, MoMA, 1940. 275 x 91.4 cm. Digital image. The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, N.Y.



David Alfaro Siqueiros y equipo internacional, “Tentáculo atrapando a un hombre” detalle de *Retrato de la burguesía*, Piroxilina, Sindicato de electricistas, 1940. 100 m2.

Esta forma de yuxtaponer los elementos y de armar composiciones que si bien están divididas forman parte del *todo* tiene que ver con la evolución de lo líneal a lo pictórico¹¹⁵, pero sobre todo apunta a un estilo barroco de oscurecer la claridad: “claridad clásica significa representación en sus últimas y permanentes formas; confusión barroca significa hacer que aparezca la forma como algo que se varía, que va haciéndose”.¹¹⁶ Podemos decir que en *Dive Bomber* está la forma y es la ruptura de un tablero a otro el que modifica su sentido y lo hace otra cosa que apenas y podemos nombrar, porque aquello que queremos encerrar en el concepto de un avión derribado o de un tanque que repta siempre estará incompleto, confuso.

El mural para Orozco es como un dibujo en escalas mayores, por ejemplo, sus murales de San Ildefonso son enormes caricaturas en donde lo que más prevalece es la línea. Pero en *Dive Bomber* esta línea está también supeditada por lo pictórico: hay tableros que juntos no logran explicar su continuidad y sobre todo si se intercambian sus posiciones: “todos los motivos objetivamente pintorescos viven de un cierto oscurecimiento de la forma tangible, y el impresionismo pictórico –como anulación fundamental del carácter táctil de la visión- sólo llegó a ser posible como estilo porque alcanzó valor de ley en el Arte la -claridad de lo impreciso-”.¹¹⁷

En la imagen canónica del *Dive Bomber and Tank*¹¹⁸ con los seis tableros juntos se hace más evidente la continuidad que hay de un tablero a otro, pero también se hace evidente la “claridad de lo impreciso” que describe Wölfflin. Por ejemplo el primer tablero tiene mayor relación con el segundo, el segundo con el tercero y así sucesivamente, de esa forma si colocamos el tercero con el primero visualmente notamos el contraste de tonos y la ruptura. También quisiera añadir una inquietud: no

¹¹⁵ “[...] el estilo en que da la tónica el dibujo ve en líneas, y el estilo pictórico ve en masas”, (H. Wölfflin, *op .cit.* p. 47.)

¹¹⁶ *Ibidem.*, p. 339.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 316.

¹¹⁸ Véase primera imagen.

puedo dejar de pensar en la unidad del mismo *Dive Bomber and Tank* sin aludir a lo que Renato González Mello afirma en torno a los frescos del Hospicio Cabañas cuando se refiere a que pueden llegar a ser indescifrables en tanto que oscilan entre lo figurativo y lo abstracto, pero que se logran entender una vez que se analiza cada uno de los tableros:

La retórica orozquiana construyó sus propias condiciones respecto a las figuras: una estaca que atraviesa un plano es como un homicidio; en contraparte, dos cuerpos confundidos y mutilados no sólo son las víctimas de una batalla, su desorden pertenece también a la confusión general de las formas. Orozco creó un discurso con un alto nivel de redundancia. Las figuras y las formas no pueden verse aisladamente; su explicación se encuentra al compararlas con otras figuras y formas que se encuentran en otros tableros. La redundancia crea escalas comunes en lo que no es semejante (entre lo figurativo y lo abstracto); las figuras de un tablero podrán ser indescifrables, pero no para un espectador que haya recorrido con cuidado el resto de los tableros. Esta es, auténticamente, pintura que se explica a sí misma: que se muestra desnuda (incluso desollada) ante el espectador, que enseña sus recursos y trucos, que va al grano y repite el argumento de varias maneras. El código ha sido abandonado: los murales son su propio diccionario.¹¹⁹

Los murales del Hospicio Cabañas (1937-1939) son también una imagen viva de la guerra, de la violencia y del lazo de México con España. Ahí está narrada la historia de la conquista, de la colonia, pero al mismo tiempo el reflejo del mundo moderno con dos elementos: la máquina y la guerra, así como la unión entre el cuerpo y la materia, como el caballo-máquina. En sus murales podemos leer dos historias que se yuxtaponen; la del pasado y la que se vivía en ese presente, un hombre moderno en

¹¹⁹ R. González Mello, *op. cit.*, p. 372.

llamas.¹²⁰ En los frescos no podemos dejar a un lado la relación con el *Guernica* de Picasso y la guerra de España.



José Clemente Orozco, Detalle del tambor de la cúpula. Fresco. Hospicio Cabañas, 1937



José Clemente Orozco, “Hombre en llamas”, Fresco. Hospicio Cabañas, 1937

¹²⁰ “Orozco usó la estructura arquitectónica del Hospicio como una nueva metáfora de la historia. La historia estaba llena de tensiones irresolubles, estructuras y fuerzas que estaban eternamente sobre los hombres para estorbarles el optimismo”. *Ibidem.*, p. 471. Ver imagen 52.

En el caso del *Dive Bomber and Tank* se puede hacer una lectura del mural por partes y analizar cómo separando los tableros del contexto general se visualizan otras unidades dentro del todo, es decir, cada fragmento contiene su propia perspectiva y su propia organización. No hay que olvidar que *Dive Bomber and Tank* es un mural sin arquitectura y en tanto que le hace falta la arquitectura busca sus propias pausas, sus quiebres y su propia orientación, carece de puntos cardinales que doten de sentido las formas porque éstas dependen del lugar en donde se ubiquen los tableros en el museo. De esta manera Orozco crea una nueva retórica por descifrar.



José Clemente Orozco, Detalle de primer par de tableros de *Dive Bomber and Tank*, Fresco, MoMA, 1940.

El primer par de tableros podemos decir que forman una unidad, que uno no se entiende sin el otro. Sobre un fondo gris en donde la luz proviene del ángulo superior izquierdo, casi no hay espacio para las sombras y los objetos parecen tener brillo. Aquí se observa cómo uno de los tentáculos envuelve una parte del tanque de guerra. Una oruga, también llamada banda sin fin, nos marca la profundidad del cuadro y en el final encontramos una bomba que emerge de una enorme tuerca. La bomba por la luz que recibe parece impecable, pulida, lisa y sin estropear. Por la oruga sabemos lo que está al frente y lo que está detrás del cuadro, aunque su perspectiva está invertida y hace ambigua la profundidad del mural en tanto que los objetos no son más grandes por estar al fondo, a veces son del mismo tamaño que los del frente.

En el ángulo inferior derecho del segundo tablero nos encontramos con esa parte que sólo se logra entender juntando el tercer tablero. Y que sin esa parte la ruptura hace confuso lo que se está mostrando: “Toda interrupción o corte es un oscurecimiento de la apariencia formal. Si una prominencia o una saliente aparece cortada por columnas o por pilares, resulta desde luego menos clara que ofreciéndose francamente a la vista”.¹²¹ Este tipo de interrupciones creadas por la arquitectura son las que de un tablero a otro Orozco se empeña en mostrar. Pero en el *Dive Bomber and Tank* al no tener arquitectura hay que inventar el significado de esos espacios porque los tableros contiguos son al mismo tiempo opuestos. Es necesario pensar el mural en sus posibles combinaciones, en todas las rupturas y uniones que puede tener, pero sobre todo en que es la arquitectura del museo que lo contiene el que le dará otra mirada.

¹²¹ “Una de las características del barroco es justamente la interrupción y el corte”. (H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 339).



José Clemente Orozco, Detalle del segundo par de tableros de *Dive Bomber and Tank*, Fresco, MoMA, 1940.

En el segundo par de tableros (tres y cuatro) encontramos más unidad de motivos aunque más enfrentamiento entre las formas. El fondo se vuelve más oscuro aunque la luz en el tercer tablero sigue viniendo del costado izquierdo, hay algunas formas que no respetan esta luz y se sumergen en la sombra. En el cuarto tablero la luz proviene del ángulo superior derecho y contrasta completamente con sus tableros vecinos. Si observamos únicamente estos dos tableros parece que las figuras están sobre un mismo plano. En la parte superior podemos ver la figura de un avión, pero tan de cerca que apenas podemos advertir cuáles son las partes del avión representadas. Las diagonales y verticales que conforman el avión no convergen en ningún punto de fuga porque la ruptura de los dos tableros hacen que se superpongan sin saber dónde termina

una parte del avión y en dónde comienza el tanque o la oruga. Asimismo están por encima de dos enormes cabezas y no parece que el peso del avión caiga sobre estas cabezas, la estructura del avión está montada pero no encajada. En la primera impresión de ver el mural con los seis tableros juntos pareciera que sí, que el avión cae encima de todo, pero viendo tablero por tablero esta noción cambia.

En la parte inferior de ambos tableros vemos dos enormes cabezas sujetadas y atravesadas en la nariz y boca por cadenas, aunque no se puede saber a dónde van esas cadenas, se colocan a los lados de las cabezas. En la cabeza del tercer tablero hay relación con el segundo tablero, aquello que no se lograba entender ahora se ve claramente como un ojo perforado por un clavo. Esta cabeza tiene los dos ojos perforados por clavos, uno (el que se encuentra en el segundo tablero) si se le aísla apenas se percibe como ojo con clavo. El otro también está perforado y atraviesa uno de los eslabones de la cadena, también podemos ver un gancho engarzando dos eslabones de la cadena que tira hacia el ángulo superior izquierdo hacia donde se encuentra la oruga del tanque.

En el último par de tableros (cinco y seis) nos encontramos con la parte más oscura de todo el mural. La luz en el quinto tablero cae a plomo sobre los objetos y en el sexto apenas se vislumbra un haz de luz por detrás de lo que sería una parte del tanque, esa luz apenas ilumina la orilla del tanque. En la parte superior del quinto tablero podemos ver dos piernas clavadas y prensadas por una tercera cabeza. Y vislumbramos también una tercera pierna aunque desdibujada y casi mimetizándose con un fragmento del tanque. La tercera cabeza tiene eslabones adheridos por donde la cadena se va engarzando. También en la parte inferior podemos ver un segundo gancho que surge del fondo y sujeta un eslabón de la cadena. Estas cadenas no tienen una continuidad en el último tablero; en su lugar sólo vemos restos metálicos.

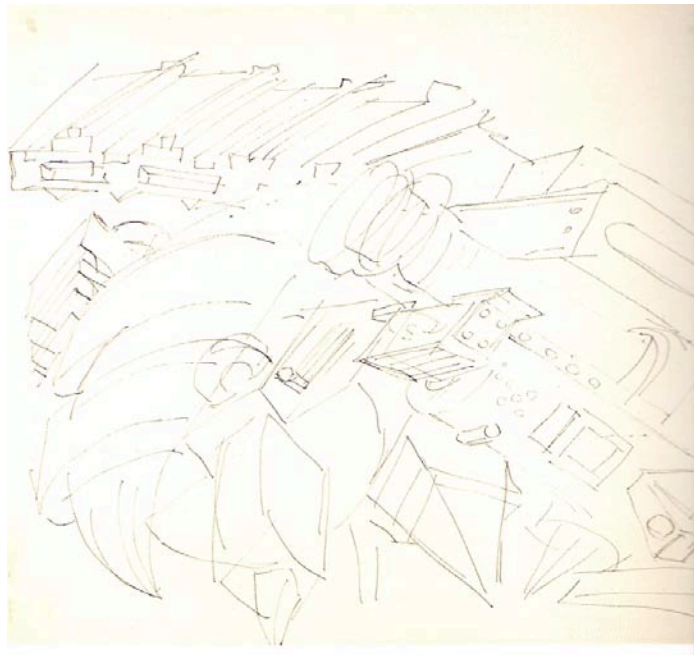


José Clemente Orozco, Detalle del tercer par de tableros de *Dive Bomber and Tank*, Fresco, MoMA, 1940.

Cuando se analiza el mural por fragmentos se diluye la claridad de los elementos que a simple vista parecen estar ahí. No hay que olvidar que Orozco decidió hacer el mural con esta estructura para que se pudieran colocar de diversas formas.¹²² Si se vuelve a observar el mural con sus seis tableros juntos se puede percibir que la mayor continuidad se da en los tableros centrales (dos, tres, cuatro y cinco). Asimismo la pincelada del fondo se va oscureciendo de izquierda a derecha, como si la luz proviniera del ángulo superior izquierdo. Aunque analizando los tableros por separado esta luz varía y en ciertos tableros incluso proviene desde otros ángulos, dándole diversas perspectivas.

¹²² El Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene en su archivo las fotografías de las diversas formas que Orozco sugirió para poderse exhibir.

En conjunto tenemos que el mural muestra un avión, el *Dive Bomber*, fragmentado, quizá no desplomado ni estrellado porque sus piezas parecen estar acomodadas sobre tres cabezas encadenadas. En el costado izquierdo un tentáculo aprisiona parte del tanque y una bomba se encuentra clavada en la estructura. En el costado derecho un tentáculo sale de un orificio, puede ser parte de los restos del avión. Hacia los últimos tableros tres piernas están clavadas en una de las cabezas y las cadenas hacia el último tablero son restos metálicos. El mural apunta a una retórica visual de lo imposible, de lo “absurdo” cuando trata de fusionar tres elementos que se contraponen como el avión, la oruga y el tanque; rompen con la lógica inclusive del fotomontaje en donde se intenta conciliar una imagen con la otra para dar un nuevo sentido.



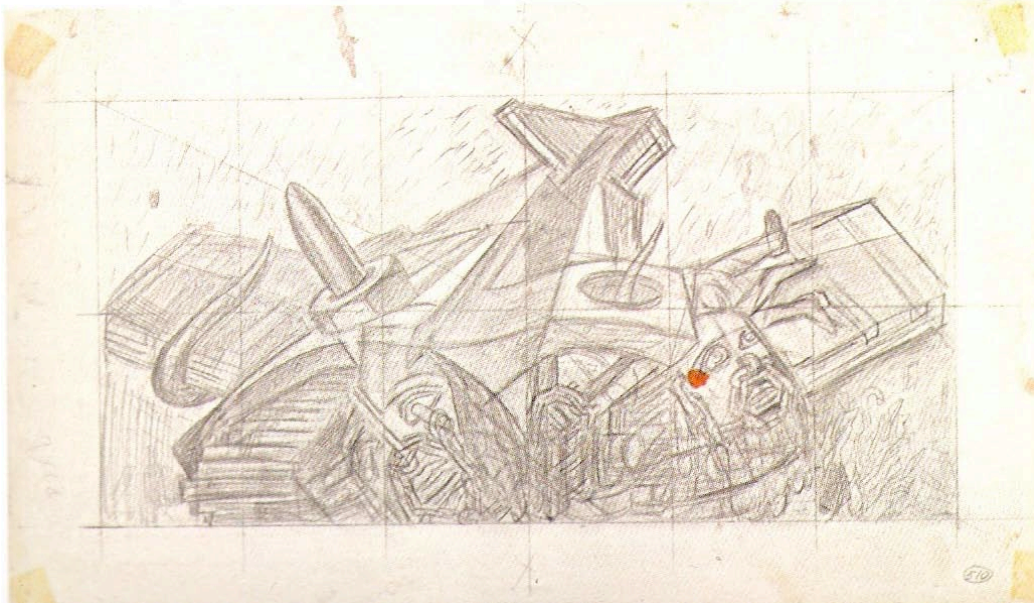
José Clemente Orozco, Primer boceto de *Dive Bomber and Tank*. Digital image. The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, N.Y.



José Clemente Orozco, Segundo boceto de *Dive Bomber and Tank*. Digital image. The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, N.Y.

En el primer boceto observamos la maquinaria que compone un tanque. Se vislumbra lo que es la oruga y lo que conforma uno o varios cañones. En el segundo boceto se observan los orificios de los cañones pero han cambiado de postura. En el *Dive Bomber* los cañones ya no se perciben como tales, lo que vemos como un orificio de donde emerge un tentáculo ha dejado de tener la apariencia de un cañón. En el boceto también vemos el desplome de un avión, advertimos la cola del avión, el choque en la tierra y el desorden que se genera.

Es hasta el quinto boceto en donde podemos saber la disposición que hace Orozco de los tableros, la colocación tal como se encuentra en el museo y el orden en el que he realizado el análisis pictórico. En este boceto podemos ver los elementos que conformarán el *Dive Bomber and Tank*: el avión, la oruga, la bomba, las tres cabezas, el tanque y los dos tentáculos abrazando la obra.



José Clemente Orozco, Quinto boceto de *Dive Bomber and Tank*. Digital image. The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, N.Y.

Dive Bomber and Tank se constituye como una obra desmembrada: es la superficie de emergencia de un corte. Desde esta óptica, un tablero sería aquella configuración subyacente de un saber que pretende ser, al mismo tiempo, una totalidad, una unidad dentro del propio fragmento. Es la composición trágica de colores oscuros que caen y chocan todos a su vez en un espacio fragmentado por la industria de la guerra. Residuos de cadenas y tuercas, fierros viejos que han quedado sin sentido se tragan la figura del hombre. En esta obra la única expresión del cuerpo está en tres piernas volando que pudieron caer en un desplome. Aquí no hay revelación del hombre contra nadie, la protesta no está en las manos, está en la rendición del hombre junto con sus monumentos: tres cabezas cruzadas por cadenas.

Cuando se observan las fotografías que se le tomaron al mural una vez terminado, podemos apreciar las composiciones que Orozco eligió para acomodar el mural. Estas fotos ofrecen otra disposición del mural y muestra la movilidad que tiene *Dive Bomber* y nos dirige a las múltiples perspectivas que encierra y las diferentes presencias que puede tener. Orozco intercaló el orden de los tableros incluso colocando

de cabeza algunos paneles, también dejó fuera dos o tres paneles, armando composiciones de cuatro y tres paneles: “Orozco told us that the panels are interchangeable and can be shown right side up, or upside down, or both. Moreover, he said, any two or three can be shown together in any order. The mural represents a crashing bomber, and the theory evidently is that bombers can crash any which way”.¹²³



José Clemente Orozco, *Dive Bomber and Tank*. Digital image. The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, N.Y.



José Clemente Orozco, *Dive Bomber and Tank*. Digital image. The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/ Art Resource, N.Y.

¹²³ “Interchangeable Dive Bomber”, en *The New Yorker*, vol. 16, núm. 21, 6 de julio de 1940. [archives.newyorker.com]. [Revisado el 12 de enero de 2013].

Sin duda lo que apunta el mural es reflexionar sobre el movimiento que tiene la obra, sobre la lectura invertida que se puede hacer y cómo se puede observar y cómo cada panel puede ser leído como una secuencia, como imágenes en movimiento que ofrecen diferentes perspectivas. Tener una lectura que trata de constituirse como una secuencia nos remite a un discurso sobre la guerra que es fragmentado, móvil y diverso, pero sobre todo que no tiene ningún punto cardinal que lo limite.

El mural se guardó, no se sabe bien durante cuánto tiempo, pero al menos hasta 1955, año en que Alma Reed publica su biografía sobre Orozco, no se exhibía el mural:

Desde 1940, año en que fue pintado, el magnífico *Dive Bomber* rara vez ha visto la luz. Lo han tenido almacenado por la razón que me explicaron los empleados del Museo: es “demasiado costoso y demasiado peligroso embarcar los pesados tableros del fresco a otras ciudades”, y “no hay suficiente espacio para exhibirlo en el Museo”.¹²⁴

No se tiene registro de cuándo se volvió a exhibir, pero sí de qué exposiciones formó parte, sobre todo las que se hicieron sobre muralismo mexicano. En los últimos años estuvo expuesto en la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, no en el mejor sitio para ser observado: dando la bienvenida a las escaleras eléctricas y colocado en un lugar que sirve como paso a los visitantes para entrar a la sala en el quinto piso.¹²⁵ Al ver el mural en vivo se diluye la idea del movimiento, los paneles no son movidos de lugar, permanecen en el orden canónico en el que fue pintado y a diferencia de una obra como el *Guernica*, los bocetos no están expuestos,¹²⁶ y las fotos en donde se pueden ver los diversos modos en los que el mural se puede

¹²⁴ Alma Reed, *Orozco*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, p. 174.

¹²⁵ Para octubre de 2012, el mural cambió de lugar, aunque todavía no se reubicaba, dejó de estar en la entrada de la sala del quinto piso. El mural se encuentra guardado por el momento.

¹²⁶ Los bocetos del *Dive Bomber and Tank* estuvieron expuestos en la exposición “José Clemente Orozco: pintura y verdad”, que estuvo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso de octubre de 2010 a enero de 2011.

acomodar tampoco están a la vista del público. Se olvida con frecuencia que estamos frente a un mural y no frente a un cuadro grande.

Dive Bomber and Tank, como apunté al principio, es la representación del hombre moderno aniquilado por su propia maquinaria. No necesita apuntar una anécdota: es la idea, en donde el pedazo de hierro, la cadena y los restos de una maquinaria pesada devienen guerra, una guerra caída y torcida. *Dive Bomber and Tank* entra en diálogo con *Ecos de un grito* y con *Guernica*.¹²⁷ En este sentido hay que remarcar que ni la obra de Siqueiros ni la de Picasso buscan los quiebres de la arquitectura dentro de su propio marco como lo hizo Orozco en su mural de guerra.

Mientras *Guernica* apunta a los rostros y al ensamblaje de diferentes personajes creados por Picasso, *Dive Bomber* también contiene ese ensamblaje, aunque no le interesa mostrar el rostro del dolor, su paleta de colores se asemeja a la de Picasso: “Although *Guernica* draws from theories of collage construction and synthetic cubism, its ultimate effect is one of horrifying fragmentation, used to communicate the terrors of saturation bombings and the general angst of war. Like Picasso, Orozco reduce his palette to chilling and lifeless tones”.¹²⁸ Después del *Guernica*, Picasso volvió a llevar al lienzo varios de los motivos que representó en el mural como *Caballo y madre con niño muerto*, *Madre con niño muerto*, *Madre con niño muerto II*, *Mujeres llorando*, *La suplicante*,¹²⁹ en cada uno de estas obras podemos observar la importancia que tenía para Picasso mostrar el rostro del dolor. No está demás recordar que fueron estas obras

¹²⁷ “Both Pablo Picasso’s *Guernica* and Siqueiros’s *Echo of a Scream* foreground pained and howling faces to force the viewer to sympathize with the victims of fascism. Siqueiros, using propaganda photographs of a child abandoned in a bombed train station in Shanghai, relied on the concept of montage to expand the scream to catastrophic proportions; the painting is a ‘call to action’ informed by an actual event. Although Orozco’s mural resembles *Echo of a Scream* in its similar emphasis on the twisted wreckage of a world in which apocalyptic bombardments had become common, it completely rejects the strident humanism fundamental to Siqueiros and Picasso”. (J. Oles, *op. cit.*, p. 199.)

¹²⁸ *Ibid.*, p. 203.

¹²⁹ Estas obras fueron realizadas durante el transcurso de 1937.

las que se exhibieron en la primera exposición que se hizo del pintor malagueño en México.

La obra de Picasso responde a un deseo de mostrar quiénes son las víctimas de una guerra sin fronteras y en este sentido Siqueiros muestra ese horror en *Ecos de un grito*. En *Guernica* vemos diferentes personajes que se pueden rastrear desde los bocetos y que a su vez remiten a los temas que Picasso fue utilizando a lo largo de su trayectoria. Cada boceto puede representar una obra por separado, porque la mujer que sufre con su hijo o el caballo, por sí solos, representan diversos rostros del dolor, éstos se transforman una vez que están en el lienzo. El *Guernica* es el resultado de la unión de todos esos motivos y personajes que vemos en los bocetos creando una continuidad más que una ruptura. En *Dive Bomber* siempre hay una ruptura, la misma configuración de tableros intercambiables subraya la estructura fragmentaria de la obra, y no vemos el rostro de los que sufren sino de la máquina que aniquila:

Las figuras mecanizadas parecen hoy un montón de chatarra. En nuestros días, el monstruo de mil cabezas podría representar a la ingeniería genética, y los engranes son más bien asunto de los arqueólogos de una industria abandonada. Pero en los años treinta[s], antes de la revolución informática y de la clonación, las máquinas de fierros, poleas y palancas eran representaciones de una tecnología muy moderna. Es cierto que Orozco, fiel al universo ideológico de Mumford, pudo haber considerado que esos armatostes eran obra de una “civilización paleotécnica”, nacida en las minas y tarada por sus horrores.¹³⁰

Pero quizá lo que más une estos dos murales es un personaje: Alfred H. Barr Jr. Alfred Barr fue director del Museo de Arte Moderno de 1929 a 1942. En 1929, con motivo de la apertura del museo en la ubicación que actualmente tiene hoy, en el 11 West con la calle 53, Orozco vivía en Nueva York y fue de los primeros asiduos

¹³⁰ R. González Mello, *op. cit.*, p. 360.

visitantes a la colección permanente. Por medio de Alma Reed, su representante, expresó su deseo de exponer o vender obra al museo. Pero Alfred Barr no estaba interesado en Orozco, ni en ningún otro artista mexicano que no fuera Diego Rivera.

Alma Reed escribe:

La incapacidad de Mr. Barr para “ver” el arte de Orozco en 1929 habría de continuar por más de una década [...] fuera de esto, Orozco, siguió virtualmente olvidado por el Museo de Arte Moderno hasta 1940, en que su reconocimiento en todo el mundo vino a quedar firmemente establecido. [...] Mr Barr empezó a percibir algún mérito en las obras del pintor. Aparentemente, el cambio vino como resultado de la presión que ejercían los apoderados del Museo.¹³¹

En 1940 la primera persona en querer *oír* la pintura fue el director del museo, Alfred Barr, que presionó a Orozco para que le diera un nombre a la obra y que de esta forma apareciera en los comunicados de prensa. Al no darle ningún nombre fue el mismo Alfred Barr el que decidió que el tema que había elegido Orozco, un *Dive Bomber*, podía ser el nombre de la obra.¹³² Con los días el mural fue evolucionando y cuando vio que ahí había algo más que un *Dive Bomber*, le agregó al título *and Tank*.¹³³ John Abbott, que era el responsable de la exposición, fue el único que no estaba de acuerdo con nombrar la obra antes de que estuviera terminada: “Mr. Barr was still standing pat on the second title [*Dive Bomber and Tank*], but Mr. Abbott, executive vice-president, felt that the matter of the mural’s name should be held in abeyance until it was finished, which will probably be next week”.¹³⁴

Dive Bomber and Tank fue el nombre que se le dio a la obra y Orozco fue el primero en aceptar el título, fue también el primero en tratar de despolitizar el mural. Un

¹³¹ A. Reed, *op. cit.*, p. 173.

¹³² “Barr encantado con el tema: un aeroplano de bombardeo, en J. C. Orozco, *op.cit.*, 1987, p. 305.

¹³³ “Interchangeable Dive Bomber”, en *The New Yorker*, vol.16, núm. 21, 6 de julio de 1940. [archives.newyorker.com]. [Revisado el 12 de enero de 2013].

¹³⁴ *Idem*.

día antes de que comenzara a pintar, para el comunicado de prensa, se le preguntó qué tipo de significado político podía tener el tema que había elegido. A lo que Orozco respondió:

“Orozco was asked if this selection of “The Dive Bomber” as his subject had any political significance”.

He said, “Of course not. I simply paint the life that is going on at present –what we are and what the world is at this moment. That is what modern art is, the actual feeling of life around us or the mood of whatever is just happening. As for political significance, that can be found in any painting if the observer wishes to see it there. Flowers could have a political significance, or a quite home scene. As for the fresco I am now doing, no political significance is intended. Of course, a modern painting can mean one thing to one person and one thing to another. It is anything you like and is for the enjoyment and use of everybody. No one has to accept another person’s meaning. Each can draw his own meaning out of a modern painting”.¹³⁵

Después apareció el texto “Orozco *explains*” que hace una crítica de lo que el público en ese momento quiere saber, no sólo de la pintura sino del arte en general, desde la ópera hasta la pintura el espectador quiere saber el significado de lo que observa o escucha. En “Orozco *explains*” Orozco concibe el *Dive Bomber and Tank* como *El bombardero de picada* o *Seis tableros intercambiables*. Quizá lo que hemos olvidado es el segundo nombre o subtítulo de este mural: “seis tableros intercambiables”.¹³⁶ Orozco se refiere a la obra como un poema que funciona tal como si fuera una máquina automática: “Cada parte de una máquina puede ser por sí una máquina que funcione independientemente del todo. El orden de las inter-relaciones se mantendrán iguales en cualquier orden; e inesperadas o esperadas posibilidades pueden

¹³⁵ 17 de junio de 1940, Wheeler, Office of the publicity director, Sarah Newmeyer, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.,

¹³⁶ J. C. Orozco, “Orozco ‘Explains’”, en *Textos de Orozco*, UNAM, México, 1955, p. 62.

aparecer”.¹³⁷ Tratando de imaginar el *Dive Bomber* como una sola pieza la podemos rastrear sobre todo en los bocetos, ahí predominan dos tentáculos que sostienen algo que se puede deducir es una máquina y también vemos cañones u orificios por donde sale líquido. Ninguno de estos bocetos responde al resultado final del mural, pero sirven como imágenes que anuncian lo que está conceptualizando Orozco en la obra: una máquina que se fragmenta al pasarla al mural. En los bocetos siempre aparece la máquina envuelta por tentáculos.

Es interesante que *Guernica* parecía requerir una explicación cuando llegó al MoMA. Se necesitaba saber qué representaba el toro y qué el caballo, qué simbolizaba la mujer con su hijo, qué significaba la bombilla¹³⁸, se quería saber si el gobierno de Franco estaba ahí, qué símbolo tenía y si el pueblo español era el caballo moribundo o era el toro en pie. Estas polémicas en torno a la representación del mural llegaron a salirse del museo hasta que se le pidió a Picasso que diera una explicación al respecto, misma que nunca quiso dar.¹³⁹ El mismo Barr quería saber el significado de la obra pero para el texto que escribió en el catálogo de *Picasso, Forty years of his art* se limita a hacer una descripción iconográfica de la obra de Picasso¹⁴⁰.

Es importante analizar la propuesta de Andrea Giunta al afirmar que la interpretación de Alfred Barr al *Guernica* de Picasso era “aquietar” la obra, generalizarla, hacerla obra de arte:

¹³⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹³⁸ “La bombilla tiene algo de la representación medieval del Espíritu Santo o del Pantocrátor”. (Javier Tusell, “Picasso, Guernica y los años de la Guerra Civil Española”, en María Teresa Ocaña *et al.*, *op.cit.*, p. 29).

¹³⁹ Andrea Giunta, “El poder de la interpretación (o cómo Alfred H. Barr explicó el Guernica al público del MoMA)”, en A. Giunta, edit., *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*, Editorial Biblos /Artes y Medios, Buenos Aires, 2009, p. 48.

¹⁴⁰ “Picasso has given no exact explanation of Guernica. Briefly, one sees: at the right two women, one with arms raised before a burning house, the other rushing in toward the center of the picture; at the left a mother with a dead child, and on the ground the fragments of a warrior, one hand clutching a broken sword. At the center of the canvas is a dying horse pierced by a spear hurled from above; at the left a bull stands triumphantly surveying the scene”. (*Picasso, Forty years of his art*, The Museum of Modern Art, New York, 1939, p. 174.)

¿Por qué para Alfred Barr fue tan necesario y urgente establecer el significado definitivo del cuadro? Fundamentalmente para tranquilizarlo. La pintura era una pieza crucial en las confrontaciones simbólicas de la Guerra Fría; calmar sus posibles y explosivas consecuencias le permitiría hacer de éste una ficha funcional, capaz de intervenir en estos enfrentamientos desde una perspectiva exacta, delineada con la precisión de un cirujano. Establecer su sentido implicaba disminuir su visibilidad política. Ordenado en la historia del arte moderno, analizados y desarmados hasta la última partícula sus potenciales significados, el cuadro dejaría de estar expuesto a las áridas disputas de la política para brillar, sobrecogedor y deslumbrante, en el mejor escaparate que podía ofrecerse al arte moderno: el museo que Alfred Barr había delineado.¹⁴¹

Generalizar, aquietar y acomodar el nuevo mural de guerra de Orozco fue una empresa fácil para Barr comenzando con el título y rematando con “Orozco *explains*”. Alfred Barr, como director del museo, tuvo injerencia en ambos murales de guerra. James Oles, en el mismo sentido que Giunta, afirma que el *Dive Bomber and Tank* fue “desactivado” de cualquier función propagandística que pudiera tener frente a la guerra: “I think it is more likely that such ambiguity was meant to disarm the mural, figuratively and literally, of any propagandistic function beyond an admittedly important but generalized condemnation of war”.¹⁴² El mural nunca alcanzó la fama mundial del *Guernica* porque no muchas personas lo pudieron ver ya que después de ser expuesto en *Twenty Centuries* se planeó exhibirlo en otros museos, aunque no se sabe bien si esto se llevó a cabo: “The fresco is now on exhibition and will be on view through September 30. Later it is planned to send the fresco to other museums in this country”.¹⁴³ Después se guardó con el motivo de exponer obras de Orozco que se acercaran más a la noción de “arte mexicano” que exigía el público estadounidense.

¹⁴¹ A. Giunta, *op.cit.*, p. 36

¹⁴² J. Oles, *op. cit.*, p. 198.

¹⁴³ 7 de agosto de 1940, Sarah Newmeyer, Office of the publicity director, Wheeler, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

John Abbott, como comisario de la exposición, tuvo relaciones personales con los artistas, críticos y galeristas mexicanos que prestaron obra o que estuvieron en Nueva York. A Abbott pareció interesarle el tema del *Dive Bomber and Tank*, hasta cierto punto, porque apenas concluida *Twenty Centuries of Mexican Art*, Justino Fernández escribiría el primer análisis sobre la obra de Orozco en respuesta, según escribe, a una de las conversaciones que tuvo con Abbott en el museo una vez que se había terminado de pintar el mural:

You will receive a copy of *Letras de México* where I am publishing an article, an interpretation, of the painting that Orozco did last summer for the Museum. I thought you would be interested to look at it since your spanish must be quite all right by now ¿have you continued your lessons? Anyhow this article is somehow my answer to the conversation we had on the subject before the painting was started, so you may see how high I praise it, and also the meaning that the whole business had for Orozco.¹⁴⁴

Para esta carta y para este artículo que se le envió a Abbott no hubo respuesta alguna. Justino Fernández esperaba una respuesta de su parte porque ahí además le comenta que está por terminar uno de sus estudios más importantes sobre Orozco, su carta continúa: “At the present I am writing furiously my final study of the whole work done by Orozco up to now, trying to get out the actual meaning of his aesthetic message from everyone of his works”.¹⁴⁵ En diciembre de ese mismo año, Justino Fernández vuelve a escribir a Abbot una pequeña nota navideña en la que se lee: “I am very much surprised you did not answered my letter, nevertheless I remember you with affection”.¹⁴⁶

¹⁴⁴ 25 de septiembre de 1940, Carta de Justino Fernández a Mr. Abbott, Correspondence John Abbott, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ 17 de diciembre de 1940, Carta de Justino Fernández a Mr. Abbott, Correspondence John Abbott, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.

Es interesante reflexionar que este artículo fue el más importante durante varias décadas porque Justino Fernández es el primero en describir y analizar el sentido del *Dive Bomber and Tank* desde el año en el que fue pintado, y representa hoy en día una de las principales fuentes si se quiere analizar y reflexionar sobre el mural. Por *Cartas a Margarita* sabemos que fue el mismo Orozco quien sugirió que fuera Justino Fernández quien escribiera sobre el *Dive Bomber and Tank*. La falta de respuesta por parte de John Abbott no sólo sorprendió a Justino Fernández sino que hoy en día se puede leer como un síntoma de la época y de lo que en ese momento significó el mural de guerra: un largo silencio histórico.

Conclusiones

Propaganda, posicionamiento político, denuncia, son algunas palabras asociadas a lo que fue llamado el deber del artista con su arte y que cruzan las obras realizadas en la primera mitad del siglo XX, no sólo de los españoles y mexicanos sino del resto de los artistas que se sintieron interpelados por la violencia armada.

En 1939, para la *New York's World Fest: Building the world of tomorrow*, la República española proyectaba un pabellón que pretendía tener el mismo éxito propagandístico que había tenido dos años antes en París. Pero, al terminar la guerra y subir Franco, Estados Unidos reconoce el gobierno de Franco como legítimo y este reconocimiento desactiva el propio sentido de la guerra civil española para el país norteamericano. No obstante, Estados Unidos hace extensiva una invitación a la *World Fest*, misma que es rechazada por el gobierno de Franco.¹⁴⁷ *Guernica* ahora con más fuerza es una obra de arte que se debe referir al arte y no a la propaganda política¹⁴⁸ sobre la causa republicana misma que para Estados Unidos, en ese momento, ha dejado de figurar en el ámbito político.

En este mismo contexto México desconoce el gobierno de Franco, apoya la causa republicana, da asilo político, pero sigue alimentando sus propias relaciones con Estados Unidos. Es muy claro que entre 1939 y 1940 la exposición que montó el gobierno de México tanto para los dos pabellones de la *New York's World Fest* y *Twenty Centuries* está marcada por la continuidad: Antonio Caso y Manuel Toussaint desempeñaron el mismo papel como comisarios y la dinámica siguió siendo lo misma

¹⁴⁷ Sobre este tema en específico revisar todo el artículo de I. Murga Castro, "El último viaje del arte republicano antes del exilio. Nueva York, 1939", en M. Cabañas, Elizalde López Yarto, *et.al.* (editores) *op. cit.* pp.683-698.

¹⁴⁸ "Guernica began as propaganda, said Henry McBride, but it ended as something vastly more important – a work of art". (H. B. Chipp, *op. cit.*, p. 162.)

dándole una fuerte carga a la promoción del turismo¹⁴⁹. La relación entre Lázaro Cárdenas y Nelson Rockefeller con motivo de la exposición fue una manera de reflejar en la cultura una situación política : “la amistad y la atención tuyas han prestado un marco cordial de entusiasmo, que estimo como una muestra elevada de su cultura y de sus sentimientos para el Gobierno y para el pueblo de mi país”.¹⁵⁰

Tanto *Guernica* como *Dive Bomber and Tank* son dos obras que tienen posicionamientos políticos frente a la violencia y frente a la guerra, *Guernica* a la guerra civil española y *Dive Bomber and Tank* particularmente se puede asociar al estallido de la segunda guerra mundial. Aunque para ese momento todavía no se sabía si Estados Unidos entraría a la guerra, ya existía el rumor; en estas fechas Orozco escribe a su mujer: “La situación económica general es malísima, más bien grave. Están muy preocupados aquí porque los EE.UU pueden entrar a la guerra muy pronto. Las galerías no venden nada y muchas han cerrado definitivamente”.¹⁵¹ La gran mayoría de imágenes que se tenían de aviones bombardeando a la sociedad civil provenían de lo que había ocurrido en España¹⁵².

¿Cuál es la unión entre el *Guernica* y el *Dive Bomber and Tank*? Las dos obras se posicionan políticamente frente al mundo de la guerra y su condición política intrínseca irrita en ese momento: “Orozco parecía gozar con el hecho de que su obra molestaba la hipersensibilidad del joven director [Alfred Barr]. Había siempre cierta satisfacción rebosante en el comentario que tuvo ocasión de repetirme muchas veces durante los años de lucha: “¡Es demasiado para él! ¡No puede tragarlo! Pero aún no ha

¹⁴⁹ Una muestra de la identidad mexicana que se proyectó en Estados Unidos durante estos dos años está reflejada en el trabajo del fotógrafo Luis Márquez, *passim* I. Schmelz y E. Peñaloza (curadores), *op.cit.*, 2012.

¹⁵⁰ 28 de mayo de 1940, Carta de Lázaro Cárdenas a Nelson A. Rockefeller, Exhibition Files for Twenty Centuries of Mexican Art [MoMA Exh. #106, May 15-September 30, 1940]. The Museum of Modern Art, Archives, N.Y.

¹⁵¹ J. C. Orozco, *op.cit.*, 1987, p. 301.

¹⁵² Véase imagen 29 fotomontaje Josep Renau: “La terrible picada de los Stuka”.

visto nada. Las pinturas van a ser todavía más fuertes. ¡Que espere un poco!”.¹⁵³ Y por otro lado, el impacto que ocasionó Picasso con su *Guernica* provocaba una fuerte crítica incluso hacia la legitimidad de su postura política:

¿Cabe encontrar ahí una condenación poderosa de la brutalidad fascista?
¿Revela el tratamiento en su conjunto una confianza en la justicia y en la victoria final de la causa que el artista ha elegido apoyar? ¿O es éste sólo un lamento lacrimoso de un señorito burgués que ve en la ruina de España una amenaza a su propia y confortable vida introspectiva? Estas preguntas que surgen con tanta insistencia habrán de colorear nuestra estimación de la obra.¹⁵⁴

Guernica, *Retrato de la burguesía*, *Dive Bomber and Tank* son obras que, además de engarzar una crítica ante la violencia, tienen un sentido estético en donde las imágenes buscan yuxtaponer significados. Los personajes que Picasso retrata saltan de su obra de caballete al *Guernica*; en Renau de la revista y del cartel político pasan al mural; y en Orozco, su manera de crear analogías en los murales es la misma que emplea en el *Dive Bomber and Tank*. Si regresamos al análisis del *Dive Bomber and Tank* como un mural que está pensado en recrear los quiebres que provoca la arquitectura pero que a falta de ésta se fragmenta, necesariamente crea “deformaciones ópticas” y la “destrucción” de los ángulos de los que Josep Renau escribe sobre *Retrato de la burguesía*:

Se me dejó en libertad para resolver los fotomontajes correspondientes al techo y al muro derecho a partir del desarrollo temático ya iniciado en los demás muros, en el cual yo también había participado. Como estos dos muros formaban un ángulo entre sí y con el muro central, la problemática espacial de los fotomontajes consistía en encontrar las imágenes documentales más adecuadas a las deformaciones ópticas necesarias para “destruir” visualmente los respectivos ángulos.¹⁵⁵

Estos murales guardan semejanzas porque pretenden configurar un espacio

¹⁵³ A. Reed, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵⁴ V. Clark, “El mural *Guernica*: Picasso y la protesta social”, en Combalia Deux, V., ed., *op. cit.*, p. 186.

¹⁵⁵ Manuel García, “Josep Renau, teoría y práctica de un artista” en *Josep Renau fotomontador*, Institut Valencià d’Art Modern / Instituto Cervantes, Valencia, 2006, p. 26.

público y que en el particular caso de *Dive Bomber* fue omitido y guardado en la bodega.

Es reiterativo escribir sobre la fuerte carga política que tiene *Guernica* desde que Picasso pintó la obra y cómo, con el paso de los años, una sola obra se hizo de una basta bibliografía, por supuesto esto marca una diferencia abismal, si se le compara, a lo poco que se ha estudiado *Dive Bomber and Tank*. Queda pendiente la sospecha de que Orozco sobrevaloró la apoliticidad del mural, fue él mismo quien acalló su significado al eludir la explicación con la no explicación, y pretendió silenciar una obra que contiene la violencia del sonido del Stuka, de aquel terror psicológico que provocaban sus sirenas... Difícilmente se puede ocultar el significado de un bombardero en picada, pero Orozco pensó que el espectador podría pasar sordamente, fue él mismo quien pensó que podía dejar de *oír* la pintura para sólo *verla* en silencio.

Bibliografía

- ALIX TRUEBA, Josefina, coord., *Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937*. Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- ÁLVAREZ, Federico, ed., *Adolfo Sánchez Vázquez: los trabajos y los días*. FFL, UNAM, México, 1995.
- BENÍTEZ, Fernando, *Lázaro Cárdenas y la Revolución mexicana. III. El cardenismo*. FCE, México 1978.
- BRIHUEGA, Jaime, *Renau 1907-1982 compromiso y cultura* [Exposición]. Universitat de València y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Valencia, 2007.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Josep Renau: arte y propaganda en guerra* [Exposición]. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, D. L, Madrid, 2007.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, coord., *El arte español del siglo XX su perspectiva al final del milenio*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel y Dolores Fernández Martínez, et.al. coords., *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2010.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel y Elizalde López-Yarto et al., edits., *El arte y el viaje*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2011.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, coord., *El arte español fuera de España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Orozco*. FCE, México, 2005.
- CHIPP, Herschel B., *Picasso's Guernica, History, Transformations, Meanings*. Thames and Huston, Londres, 1989.
- COMBALIA Deux, V., edit., *Estudios sobre Picasso*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- CÓRDOVA, Arnaldo, *La formación del poder político en México*. Era, México, 1972.
- El arte desde América Latina, temas y problemas*. UNAM, Querétaro, 1997. [<http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/queretaro97.html>].
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo II, UNAM, México, 2001.
- FOIX, Pere, *Cárdenas*, Editora Latino Americana. México, 1947.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *Los artífices del Cardenismo*. El Colegio de México, México, 1979.

- GIUNTA, Andrea, edit., *El Guernica de Picasso: el poder de la representación. Europa, Estados Unidos y América Latina*. Biblos/Artes y Medios, Buenos Aires, 2009.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato, *La máquina de pintar*. IIE, UNAM, México, 2008.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato y Diane Millotes, edits., *José Clemente Orozco in the United States 1927-1934*, Hood Museum of Art/W.W. Norton and Company, Nueva York, 2002.
- HENSBERGEN, Gijis Van, *Guernica: la historia de un icono del siglo XX*. Debate, Barcelona, 2005.
- INDYCH-LÓPEZ, Anna, *Muralism without walls: Rivera, Orozco and Siqueiros in the United States, 1927-1940*. University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2009.
- John Heartfield en la colección del IVAM* [Exposición]. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2001.
- Josep Renau fotomontador*. Institut Valencià d'Art Modern/Instituto Cervantes, Valencia, 2006.
- LÓPEZ CUENCA, Rogelio, *Málaga 1937*. Diputación de Málaga, Cultura y Educación Cedma, Málaga, 2007.
- MATEOS, Abdón, *De la guerra civil al exilio. Los republicanos españoles y México. Indalecio Prieto y Lázaro Cárdenas*. Fundación Indalecio Prieto, Madrid, 2005.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1982.
- OCAÑA, María Teresa et. al., *Picasso, guerra y paz* [Exposición]. Institut de Cultura de Barcelona/Museu Picasso/La Cep i la Nansa edicions, Barcelona, 2004.
- OROZCO, José Clemente, *El artista en Nueva York*. El Colegio Nacional/Siglo XXI, México, 1993.
- OROZCO, José Clemente, *Cartas a Margarita (1921-1949)*. Era, México, 1987.
- OROZCO, José Clemente, *Textos de Orozco*. UNAM, México, 1955.
- PICASSO, Pablo, *Nuestra España. La protección del tesoro artístico de España durante la guerra. Número extraordinario con un suplemento ilustrado y dos dibujos de Pablo Picasso*. Comité Ibero Americano. Para la defensa de la República Española, París, 1938.
- Picasso, Forty years of his art* [Exposición]. Edición de Alfred H. Barr, Jr. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1939.
- Picasso, Tradición y vanguardia, 25 años del Guernica* [Exposición]. Museo Nacional del Prado/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.

- PLA, Dolores, Vázquez, Álvaro, *El exilio español en la Ciudad de México, legado cultural*. Gobierno de la Ciudad de México/Turner, México, 2011.
- REED, Alma, *Orozco*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- RENAU, Josep, *Arte en peligro 1936-39*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1980.
- SANTOS, Juliá (coord.), *La guerra civil española 1936-1939*, vol.1, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), Madrid, 2008.
- SAURA, Antonio, *Contra el Guernica*. Turner, Madrid, 1982.
- SCHMELZ, Itala y Ernesto Peñaloza (curadores), *Luis Márquez en el mundo del mañana: la identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York 1939-1940* [Exposición]. IIE, UNAM/Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2012.
- SPAIGHT, James M., *Air power in the next war*. Geoffrey Bles, Londres, 1938.
Revisado en [Combined Arms Research Library Digital Library].
- STREATER, Donald A., *Airpower theory and application: an historical perspective*, Fort Leavenworth, KS : US Army Command and General Staff College, USA, 1980.
Revisado en [Combined Arms Research Library Digital Library].
- THOMAS, Hugh, *La Guerra Civil Española*. Ediciones Éxito, Barcelona, 1978.
- URIBE, Laura Paola, *Siqueiros y el cine*. UNAM, México, 2011.
- YOUNG, Peter, *Máquinas de guerra*. Grijalbo, Barcelona, 1975.
- Veinte siglos de arte mexicano* [Exposición]. The Museum of Modern Art/Instituto de Antropología e Historia, México, 1940.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

Revistas:

- Frente a Frente*, Edición facsimilar, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994.
- Hora de España*, Revista mensual, Valencia-Barcelona, 1937-1938.
- Nueva Cultura, Información, Crítica y Orientación Intelectual*, Publicada mensualmente en Valencia por José Renau, Revista que se publicó desde enero de 1935 a octubre de 1937, www.faximil.com
- Letras de México*. Publicada de 1937 a 1947. Edición facsimilar. Revistas literarias mexicanas modernas. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Revista Romance. Revista Popular Hispanoamericana, Biblioteca del 36, Revistas Literarias en la Segunda República Española. Publicada de febrero 1940 - mayo 1941. Versión faximilar. Introducción de Antonio Sánchez-Barbudo. The University of Wisconsin, Madison. Índice General y de Autores preparado por Francisco Caudet. California State University, Los Ángeles, 1974.

The New Yorker. Consulta en [archives.newyorker.com].

Centros de investigación:

Instituto de Investigaciones Estéticas. Biblioteca Justino Fernández, UNAM.

Biblioteca Central, UNAM.

Consejo de Ciencias Humanas y Sociales. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, CSIC.

Biblioteca Nacional de España.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

The Museum of Modern Art, Archives, N. Y.